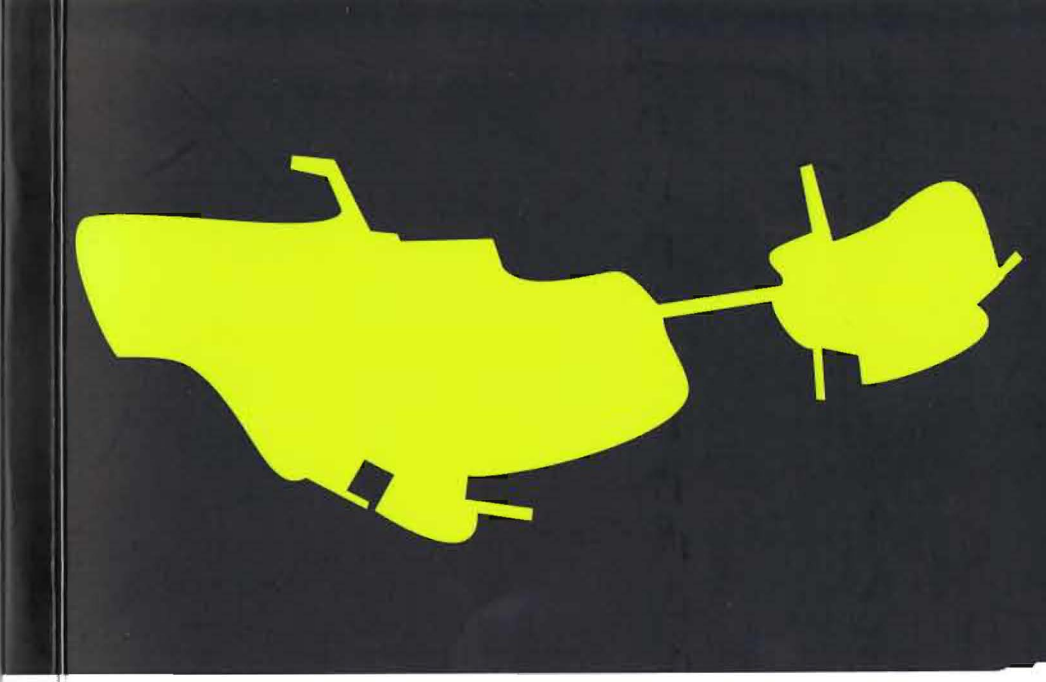

# Condiciones para la creación coreográfica: fundamentos e instrumentos
# MOV-S Galicia 08

Espacio para el Intercambio Internacional de la Danza y las Artes del Movimiento

MERCAT DE LES FLORS

# Condiciones para la creación coreográfica: fundamentos e instrumentos

## MOV-S Galicia 08

# Condiciones para la creación coreográfica: fundamentos e instrumentos

## MOV-S Galicia 08

Joaquim Noguero (Ed.)

**MOV-S. Espacio para el intercambio internacional de la danza y las artes del movimiento**

Encuentro en la Isla de San Simón (Galicia)
Centro Coreográfico Galego – Mercat de les Flors
Del 16 al 18 de junio de 2008

MOV-S
Mercat de les Flors
Lleida, 59
08004 Barcelona
Tel + 34 93 426 18 75
www.mercatflors.cat
www.mov-s.org

© Consorci Mercat de les Flors - Centre de les Arts de Moviment
© Natalia Balseiro, Mary Brady, Francesc Casadesús, Valentina Desideri, Kerstin Evert, Roberto Fratini, Claudia Galhós, Christine Greiner, Rui Horta, Mehdi Idir, Omar Khan, Gil Mendo, Joaquim Noguero, Hector M. Pose, Barbara Raes, Ixiar Rozas, José Antonio Sánchez

Editor: Joaquim Noguero
Coordinación y diseño editorial: Magda Polo
Maquetación: Menú de Comunicació AF SL

Traducción del inglés: Víctor Palomeque (textos de M. Brady, V. Desideri, K. Evert, C. Greiner, O. Khan, G. Mendo y B. Raes)
Traducción del italiano: Laia Guinovart (texto de R. Fratini)
Traducción del portugués: Paula F. Abbas (texto de C. Galhós)
Impresión: Menú de Comunicació AF SL
Primera edición: julio de 2009

Edición no venal

Depósito legal: B-31021-2009

Organización MOV-s: Mercat de Les Flors y Centro Coreográfico Galego

Queda rigurosamente prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier procedimiento, sin la autorización de la entidad editora y los autores.

# Sumario

MOV-S Galicia 08, memoria y vanguardia, *Natalia Balseiro* (directora del Centro Coreográfico Galego) ..... 7

Fundamentalmente e instrumentalmente juntos, *Joaquim Noguero* (Ed.) ..... 13

## Condiciones para la creación coreográfica: fundamentos e instrumentos

Las actividades culturales globales y el arte de hacer visibles a «los otros» en nosotros, *Christine Greiner* ..... 23

Periferia y vanguardia creadoras, *Rui Horta* ..... 31

Condiciones para la creación coreográfica. Las políticas culturales, *Gil Mendo* ..... 41

Las políticas culturales y sus agentes en el terreno de la danza contemporánea, *Kerstin Evert* ..... 49

Como canarios en una mina de carbón. Plan general para la danza en Flandes y Bruselas, *Barbara Raes* ..... 57

Breve aproximación a la presencia de las artes en movimiento en las políticas culturales locales en Galicia, *Héctor M. Pose* .. 77

Estructuras facilitadoras de la incubación de la creatividad. Un ejemplo, el Parque de La Villette y el apoyo a la creación, *Mehdi Idir* ..... 85

Sweet & Tender, en colaboración dulce y tierna, *Valentina Desideri* ..... 93

La documentación y la memoria de la danza, *José Antonio Sánchez* ..... 101

Archivo en movimiento, *Ixiar Rozas* ..... 111

Por una danza de la memoria, *Roberto Fratini* ..... 117

## Algunas valoraciones finales (y parciales)

Un texto coreográfico, *Mary Brady* ..... 141
Fenómeno Flandes, *Omar Khan* ..... 149
El espacio «entre», *Claudia Galhós* ..... 155
De Voltaire a Ratatouille, danza para todos, *J. N.* ..... 161
Luna llena en San Simón, *Francesc Casadesús*
(director del Mercat de les Flors) ..... 183

# MOV-S Galicia 08, memoria y vanguardia

Natalia Balseiro

Parece que el mundo cambia, que estamos ante una crisis global que nos hará mudar de paradigma hacia un lugar en el que los recursos se usen de modo más coherente.

El mundo del arte no es ajeno a estos cambios, y en España las relaciones, los modos de poner en marcha y desarrollar proyectos institucionales cambian también con las nuevas generaciones.

En este caso dos autonomías colaboran a través de sus instituciones públicas: el Mercat de les Flors de Barcelona y el Centro Coreográfico Galego en el proyecto MOV-S Galicia 08, que se celebró en la isla de San Simón en junio de 2008, un encuentro a través del que estas dos estructuras se apoyaron mutuamente aunando esfuerzos y recursos para mostrar la pluralidad de las artes del movimiento en el estado español, además de generar un foco de atención hacia un espacio geográfico, artístico y cultural: Galicia.

En este caso El Mercat de las Flors contribuye con el desarrollo en Galicia de su proyecto MOV-S (espacio para el intercambio internacional de la danza y las artes del movimiento) a la visibilidad del Centro Coreográfico Galego a nivel internacional. Usando las palabras de Christine Greiner, estamos ante «el arte de hacer visibles a "los otros" en nosotros».

El MOV-S continúa así mostrando el territorio artístico fértil que tenemos en España, intentando tender puentes entre las autonomías y entre nuestro país y otros países europeos en un intento de generar un terreno más compacto para que los artistas transiten por él.

Teniendo en cuenta que «el nomadismo se ha convertido en el paradigma de nuestro tiempo» (Rui Horta, MOV-S 08) no podemos hacer otra cosa que pensar de un modo holístico y conocernos mutuamente, para generar *contextos* que den respuesta a las necesidades específicas de los artistas, no sólo de nuestros territorios, sino de todos los lugares.

El MOV-S 08 se ha desarrollado en una isla: es el *contexto* ofrecido por el CCG para dar respuesta a las necesidades del proyecto MOV-S.

Con este encuentro intentamos dar algunas pistas y plantear algunas preguntas sobre cuáles son las condiciones adecuadas para la creación coreográfica a través de dos grandes mesas de debate a partir de las que se desarrollaron grupos de trabajo para abordar los temas de un modo más específico.

Las mesas de debate fueron las siguientes:

1. Las condiciones para la creación coreográfica: los fundamentos
   - El entorno y el acompañamiento artístico
   - La movilidad artística y el intercambio intercultural
   - Las complicidades artísticas y el fenómeno de Flandes

2. Las condiciones para la creación coreográfica: los instrumentos
   - Las políticas culturales
   - Estructuras facilitadoras de la incubación de la creatividad
   - La documentación y la memoria de la danza

Además nos acercamos al *imaginario artístico* de algunos creadores gallegos o que en ese momento estaban desarrollando su trabajo en Galicia, como es el caso de Roberto Oliván, Marco Regueiro, Estela Lloves y Ana Vallés, a través de los «testimonios de artistas», una propuesta con la que destacadas personalidades del mundo de la danza y las artes del movimiento como Karene Lyngholm, Bertran Müller o John Ashford entrevistaron a los artistas anteriormente citados para desgranar sus procesos creativos.

Diversas iniciativas fueron presentadas en un espacio dedicado a la *presentación de proyectos* de interés, y considerados como buenas prácticas. En este marco se presentaron proyectos de Galicia y también de otros territorios, todos ellos vinculados a las artes del movimiento y a la creación contemporánea como: Sala Nasa de Santiago de Compostela, Colectivo ALG-A Lab, Plataforma, Centro Párraga de

Murcia, Fábricas de creación de Barcelona, Centro Coreográfico de la Gomera, Rumo do Fumo, etc.

MOV-S Galicia 08 fue una propuesta que unió la danza dionisíaca a través del ritual de la tradición y la danza apolínea a través de las creaciones artísticas de los coreógrafos actuales. Pudimos ver cómo la tradición de un país sigue viva trasmitiéndose de generación en generación, y comprobamos cómo los distintos lenguajes de autor conforman también la identidad de un país que navega con fluidez entre la tradición y la contemporaneidad, respetando y manteniendo viva la primera y abriendo vías para que ésta forme parte de los repertorios intelectuales de los nuevos creadores.

Estos creadores fueron seleccionados por la mirada de cuatro comisarios artísticos: Roberto Taboada (festival ALT), Xesús Ron (Sala Nasa), Geni Iglesias (coordinadora del MOV-S) y la que suscribe, Natalia Balseiro (directora del CCG).

El programa artístico que se presentó en el marco del MOV-S Galicia 08 fue el siguiente:

1. Piezas *site specific* creadas o adaptadas para la isla

- Anuska Alonso: *5:00 a.m*
- Janet Novás: *Marieta*
- Uxía Vaello y Borja Fernández: *Play & Rewind*
- Entremans: *Ven*
- Iván Marcos & Cristian Woiz: *Lázaro*
- Mercé de Rande: *Hana bi*
- Erick Jiménez: *Ecdisis,* producido por el Centro Coreográfico Galego
- Estela Llovés: *Hoxe, na rúa...*
- Marco Regueiro: *Entre polvo y gusanos*

2. Piezas de interior presentadas en diferentes espacios escénicos de la ciudad de Pontevedra (ciudad en la que se alojaron los invitados y transcurrieron tanto la recepción como la conclusión del encuentro)

- Roberto Oliván: *Kiosko das almas perdidas,* producido por el Centro Coreográfico Galego
- Diego Anido: *Cascuda*
- Pisando Ovos: *30.000,* coproducido por el Centro Coreográfico Galego
- Parto: instalación sonora *Aquófono*

La mayoría de estos artistas cuentan con el apoyo del Centro Coreográfico Galego a través de sus diferentes programas: producciones propias, coproducciones, artistas en residencia o formación.

El MOV-S Galicia 08 terminó con un encuentro con nuestros mayores, que mantienen vivo lo ancestral, nuestras músicas, nuestras danzas, nuestras coplas, etc. transmitiéndolas desde hace cientos de años de generación en generación. Ellos pusieron el punto y final con una fiesta que nos unió a todos a través del ritmo de sus músicas, un ritmo que nos une a toda Europa. Los que allí estuvisteis pudisteis vivirlo: alemanes, suecos, gallegos, catalanes... acabamos unidos en una *danza-trance* que seguro pasará a formar parte de nuestros recuerdos.

Espero que este libro, memoria y documentación del MOV-S Galicia 08 se convierta en «memoria incorporada» (en palabras de José Antonio Sánchez) y que los lectores encuentren en él un impulso para revisar y profundizar en los proyectos que en la publicación se relatan. Sólo de éste modo conseguiremos contribuir en un sentido positivo a la documentación de la danza, impulsando el conocimiento y el desarrollo de este arte; convirtiendo el objeto impreso que ahora tienes en tus manos en un documento para la HISTORIA y para el USO.

*NATALIA BALSEIRO es directora del Centro Coreográfico Galego desde junio de 2006. Gestora cultural, ha desarrollado su trayectoria profesional en la administración local como técnico de cultura durante seis años. En la*

*Red Española de Teatros, Auditorios y Circuitos de titularidad pública ha trabajado como coordinadora del proyecto de formación, ha sido asistente de dirección de la Feria de Teatro de Galicia y responsable de las actividades paralelas de la misma.*

# Fundamentalmente e instrumentalmente juntos

Joaquim Noguero

Hoy apenas hay distancias, cuando la compresión del tiempo –su aceleración y reducción en plan jíbaro– ha suprimido los grandes espacios.

Hoy apenas hay seguridades, cuando la fragmentación comporta multiplicidad y cuando la misma evidencia del omnipresente movimiento subraya en sí lo que todo (man)tiene de mutable.

Es ésta nuestra única permanencia: el cambio es nuestro excepcional amago de constancia. No nos vamos a bañar nunca dos veces en el mismo río, lo dijo en su día el viejo Heráclito y le da hoy mayor razón el pálpito moderno. Pero no es mala noticia si dicho trasiego nos vacuna contra la osteosclerosis del pensamiento y de las actitudes. Todo consiste en aceptar que la vida no es una foto fija. No se trata entonces de radiografiarla, sino de auscultarla.

Por otra parte, con la globalización de por medio y todos sus desplazamientos, tanto nos hemos movido en tan pocos años que podemos afirmar que ya estamos todos fundamentalmente juntos. Y es ante tamaña evidencia que nos conviene encontrar también formas de estar instrumentalmente unidos, sí pese a las distinguibles pero asumibles diferencias de partida y de llegada pretendemos garantizar idéntica igualdad a la hora de las oportunidades. Así, puesto que el arte es una forma de conocimiento, éste es el teorema, el relato, la metáfora, el conjunto de analogías y de síntesis inductivas que cabe exigirle no ya resolver, sino primero que nada saber plantear. El arte pregunta, nos interroga de forma permanente. Y las respuestas bailan en la rueda que gira y gira, pero no porque valga todo, sino precisamente porque nunca vale para absolutamente todos la verdad nunca absoluta de uno.

Vivimos tiempos revueltos, y la danza como arte debe saber construirse su propio tiempo y espacio. En todos los ámbitos. Cuando

para el segundo MOV-S el Centro Coreográfico Galego y el Mercat de les Flors de Barcelona nos reunieron en junio de 2008 en la isla de San Simón, en la ría de Vigo, un enclave que en otros tiempos había servido para recluir en cuarentena a los enfermos dentro de la calma que tan a menudo precedía a la muerte, se nos regaló tiempo (tres días a otro ritmo) y se nos invitaba a la muy discutible calma *(ejem)* de un no parar de debates y representaciones. Pero al mismo tiempo se nos pedía fiebre, la que en los tiempos de cambio anuncia fuertes crisis de crecimiento.

Y es que hoy la danza crece, sin duda. No sólo en nuestro país. Comparemos lo que ahora nos cuentan Barbara Raes, Kerstin Evert, Mehdi Idir y Rui Horta o Gil Mendo de Bélgica, Alemania, Francia y Portugal, respectivamente, con la situación vivida en esos mismos países tan solo veinte o treinta años atrás. La pluralidad actual es mucho mayor. Y las posibilidades de espera. Y la protección de los márgenes y la diferencia. Y la complicidad entre profesionales muy distintos y sus ocasiones de diálogo, de intercambio, de colaboraciones muy dispares. La danza se ha instalado en un todo o nada de gran riqueza: defiende el todo multiplicado de la pluridisplinariedad, protege la nada de ese cero de movimiento infinito (en su gradación microscópica y mental) que es la *non danse*. Un muy mirar hacia fuera, un todavía más mirar para dentro.

Y también en nuestro país es así. Queda mucho por hacer. Pero, además de las distintas colecciones y publicaciones que aparecen en el panorama editorial, además de las variadas ocasiones que tenemos de enriquecernos con lo mejor de fuera, de saber de otros y de trabajar con ellos, el mismo MOV-S en Galicia daba cuenta de más y excelentes síntomas. Partamos, por ejemplo, de una reflexión del primer texto. En su magnífica ponencia sobre las diferencias en el arte y sus distintos modos de representación, la estudiosa brasileña Christine Greiner afirma: «el debate sobre la globalización debe empezar siempre en casa. Debemos evaluar, en primer lugar, el modo en que las naciones globalizadoras afrontan sus diferencias internas: los problemas de la diversidad y la redistribución a un nivel local, y los

derechos y la representación de las minorías en el ámbito regional». Pues bien: hoy es ya un signo de madurez en nuestro país no tan sólo que reconozcamos las diferencias externas y lo que podemos aprender de otros países, más o menos ideales, más o menos lejanos, con todo aquello que otras tradiciones pueden aportar indiscutiblemente a nuestro bagaje, sino que es buena señal que por fin admitamos en casa que compartimos diferencias que nos igualan en atractivos, y encontremos y admiremos en cada uno de nuestros espacios una sabia mezcla de tradición y vanguardia, de presente como auténtico enlace entre un ayer enraizado y un mañana proyectado, o sea, el dinamismo de la modernidad en movimiento con que, por ejemplo, hoy Galicia ha sabido hurgar en sus propias raíces para algunas de las aportaciones que tuvimos ocasión de ver en el MOV-S. Pues es sobre ese substrato, sobre ese humus, que hoy y mañana se puede sembrar algo con sentido para que al final madure de forma singular lo mejor y más moderno de otras tradiciones. Es ese terreno más o menos firme, con lo que tiene también de ventana abierta, lo que acaba por permitir saltar hacia donde sea con personalidad propia.

Ya en el primer MOV-S, un año antes, se vio como la danza contemporánea en Andalucía está instalada ahí mismo en buena medida, en el diálogo de muy distintos formatos con partes de su tradición flamenca, en muchos casos también renovada. De las periferias a los márgenes gira la búsqueda de nuevos centros. Y de este caldo de cultivo a un tiempo culturalmente renovador y natural, entre espacios que buscan su espacio, pueden surgir lugares como los que representan Montemor-o-Novo del centro O Espaço do Tempo en Portugal o el pueblo de Celrà en el caso del centro L'animal a l'esquena al norte de Cataluña, centros periféricos de creación que connotan todo lo contrario de ese no-lugar de plástico, tipo asepsia de aeropuerto internacional, sobre el que teorizó Marc Augé como símbolo del mundo contemporáneo globalizado. Al contrario: lo desconocido y la invisibilidad tranquila de semejantes ubicaciones rurales aportan memoria, texturas, connotaciones a las propuestas; suman todo aquello que en una obra puede dar

lugar a experiencias hermanadas en lo esencial con lo mejor y más auténtico de lo de fuera, pero que ya de entrada constituye cada creación como singular, personal, propia, por su cuenta y riesgo. La bondad de estos espacios vivos de cultivo no estriba pues en que todas las experiencias que contengan deban buscar el mismo sustento (raro sería que los márgenes se reivindicaran como único centro), sino en que cuando alguien recurra a alguna de sus raíces no sea tratado por ello como alienígena marciano. Tanto si esa memoria y sus huellas son japonesas o brasileñas como si son gallegas, claro, y sobreentendiendo que bajo cualquiera de estas etiquetas coexisten códigos muy dispares que sólo desde fuera nos atrevemos a uniformar en una sola casilla clasificatoria.

El movimiento se demuestra andando, y un buen ejemplo fue el estreno en esos días del MOV-S 08 de la pieza *Kiosko das almas perdidas* en Pontevedra, una creación de Roberto Oliván para el Centro Coreográfico Galego, con los mismos bailarines que también hubo ocasión de ver en alguna de las *performances* de la isla de San Simón: la obra de un catalán nacido en Tortosa, a las orillas del Ebro, con restos de la cultura tradicional; la obra de un chico de los setenta educado en la cultura de masas de las películas de artes marciales y los musicales, fascinado también por el cine; la obra de un intérprete formado en Bélgica, en PARTS y en Rosas, en los años noventa, con curiosidades por el circo y las artes parateatrales; la obra de un coreógrafo que ofrece todo esto en su *Kiosko*, bien cosido, ensamblado orgánicamente con lo que le aportan la memoria de los bailarines del Centro Coreográfico Galego y lo que hoy le rodea en Galicia. Y es que, para representar el papel de faro, refugio, puerto, continente, archipiélago o isla que puede llegar a ser el arte para cualquier alma en búsqueda de lo mejor de sí misma, el *Kiosco* de Oliván tanto servía unas cuantas sentidas gotas del poder evocador del viejo cine como recurrió al siempre joven arte del eterno narrador de siempre o al músico de tantas formas de fabulación en la cultura tradicional.

Así, lo viejo puede aparecer joven, fresco y desautomatizado, con respeto a tantas establecidas expectativas, convenciones y

estereotipos. Y lo ajeno ser el mejor espejo en que reconocernos remozados. No se trata de falsear ni inventar ninguna memoria colectiva (en el arte cuentan las excepciones que confirman las reglas, las singularidades que plantean dudas, no lo contrario, si ello nos confirmase e instalase en lo predecible). Se trata más bien de apoyar la fragilidad de todo recuerdo y tirar de cualquiera de sus hilos, como sentidamente también procuró hacerlo Marco Regueiro, uno de los creadores invitados en junio de 2008, a lo largo de un grupal paseo guiado en el que se hermanó incluso con los viejos fantasmas en pena de la isla de San Simón.

Con la sensibilidad de siempre, pero también con el filtro moderno y crítico de la ironía. Puesto que todo suma y sigue.

Lloviznaba esos días, como excepcionalmente también así había amanecido un año antes, el MOV-S 07. No estuvo mal tras años de sequía, también para la danza. Era buena señal. Y así estamos ahora. Metidos en la corriente, ya en movimiento.

## Fundamentos e instrumentos creadores, en esta edición

Crear es algo tan serio que no se puede seriar. Tiene sus fundamentos, y en los fundamentos nada debe ser casual sino causal, porque hay circunstancias propiciatorias que en seguida hay que concretar. Para poder materializarlas, primero hay que definirlas en la singularidad de unos instrumentos que conseguirán unos resultados y no otros. Y eso implica un plan. O unos cuantos que se complementen. La libertad de la creación implica poder elegir y hacerlo. Y el primer y más necesario fundamento para la posibilidad del arte, como se vio en la primera edición del MOV-S 07 publicada ahora hace un año, es la educación, la posibilidad lo más amplia posible de aprendizaje, tanto en la base correspondiente a la enseñanza general reglada como para todo lo que implique una formación mucho más de recorrido vital. Esencial es familiarizar socialmente al máximo de gente con el máximo de tipos de movimiento, porque el arte es vivencia precisamente en tanto que convivencia (entre formas y entre espectadores cómplices).

Dicho esto, una primera constatación para el presente libro: las jornadas se dividieron en dos bloques, según se clasificaron *a priori* como reflexiones en torno a los «fundamentos» (teóricos, esenciales) y a los «instrumentos» (prácticos, aplicados) que pueden propiciar la creación. Luego, a la hora de la verdad, ambas divisiones se mezclaron inevitablemente porque separar teoría y práctica cuando hablamos de la realidad es como separar el continente del contenido, forma y sentido. Uno es imposible sin la otra, sin envase, sin encarnación que la presente al mundo. Es como aquello de que el amor es la poesía del alma pero necesita inevitablemente del libro del cuerpo para ser leída: otra cosa es hablar del sexo de los ángeles. Incluso la aportación más teórica, la excelente (por precisa) ponencia de Christine Greiner, que es la que más directamente aborda los fundamentos, tiene la habilidad y el acierto de materializarlos en lo que son sus diversas formas de representación artística, o sea, algunos de sus primeros instrumentos (recursos) formales, a diferencia de los de gestión o de entorno que son los más abordados por el resto de los ponentes.

Un compañero suyo de la primera mesa, el coreógrafo Rui Horta, aborda los fundamentos de manera indisolublemente entretejida a los que son sus instrumentos circunstanciales, cuando lo concreta en el entorno que conoce, el del propio centro que dirige y la realidad portuguesa, de la misma forma que su amigo y colega Gil Mendo hace otro tanto, pero al revés, cuando le tocaba hablar del tipo de instrumento concreto para la creación que representan las políticas culturales, pero saca a colación nociones como el del respeto político a una cierta invisibilidad de algunos procesos del creador o sobre qué supone hablar de auténtico rendimiento social, de calidad artística o de interés cultural, conceptos también abordados por Horta.

Aquí, pues, hemos ordenado las intervenciones en un primer bloque que se mueve desde lo más amplio de los fundamentos hasta el ejemplo particular de algunas de sus aplicaciones concretas, más tres artículos que reflexionan sobre la documentación como un estadio distinto (el de otras miradas) inevitablemente no cerrado ni definitivo. La recepción (también la de los espectadores especializados

que son la crítica y la documentación) forma parte del proceso creador, le devuelve un reflejo temporal y, por complicidad o por contraste, una posibilidad de autoconciencia de sus fundamentos (lo que señala objetivos y, por tanto, puede contribuir a dar sentido a la selección de los posibles instrumentos). Así, los textos de este primer apartado suman los fundamentos y sus instrumentos para el ser y el hacer presentes de la danza. Y luego, a continuación, en la sección final, junto al balance del director del Mercat de les Flors, Francesc Casadesús, encontramos las valoraciones y cosidos provisionales de cuatro críticos presentes en el MOV-S 08, y quede dicho lo de «provisionales» no porque no haya ocasión (o no haya habido tiempo) de cerrarlas sino porque, igual que hace un año, ése es precisamente su cometido: demostrar la pluralidad de lecturas y aplicaciones a que dan pie los materiales anteriores, ofrecer posibles mapas y algunas rutas posibles, plantearse qué es posible extraer de partes del paisaje vivo y orgánicamente complejo que son las jornadas en directo, una auténtica avalancha de materiales, un magma en movimiento que luego tanto el creador como el gestor deben necesariamente hacerse a su medida.

El MOV-S y la suerte de resumen que esta edición en papel supone vienen a ser los fundamentos para ello: pero los instrumentos se concretaran según las necesidades de cada realidad donde pretendan aplicarse. Si algo se aprende de las ponencias que aquí se publican sobre Bélgica, Alemania o la joven experiencia transnacional de Sweet & Tender es eso: lo imprescindible de la adaptabilidad, pero gracias a ser muy consciente de lo que quiere, y a sentirla segura gracias al discurso (a los fundamentos) que la avalan. Porque, claro está, la danza es «discurso» también, y no sólo «hecho», como bien nos recuerda y argumenta en su ponencia el catedrático José Antonio Sánchez.

El mencionado bloque sobre la documentación poco necesita ser justificado, pues, ante algo tan efímero como la danza en cuanto «forma» (perdurable, de todos modos, en movimiento). Tan sólo debemos recordar que lo que la crítica de danza historia, aquello de

que da cuenta con total seguridad, no es el movimiento concreto que tuvo lugar en un espacio y un momento dados, durante un intervalo de tiempo y ante según qué público, sino sobre todo su recepción: documenta la percepción, primero que nada, de una persona, fruto de una educación, un entorno y una época muy concretos. Sabedores de esto, también sirve en el momento, y así, bajo este prisma, mejor es el texto crítico cuanto más el crítico particularice sus impresiones, cuanto más las conecte con momentos, escenas y actuaciones concretas de la obra, cuanto más las singularice, en la misma medida que ésta es la mejor forma de apartarse algo (sólo un poco) de la alargada sombra de uno mismo sobre la pieza y de una crítica excesivamente impresionista. Rigor en el análisis y tanta información externa como sea relevante para la argumentación son la mejor vacuna contra el solipsismo y el onanismo del peor monólogo pretendidamente crítico, cuando la buena crítica es dialéctica y, en el mejor de los casos, directamente un diálogo.

Pues la crítica es subjetiva, claro que sí (somos sujetos y no objetos, le gusta decir al periodista y profesor universitario Francesc Burguet Ardiaca), pero el análisis personal gana peso cuantos más datos provenientes de la descripción física de la pieza y de su contextualización contribuyan al hilado de la red interpretativa que pretende explicarla y filtren lo que, de otra forma, podrían ser los excesos gratuitos de dicha subjetividad. Ningún crítico puede acudir a una obra libre de prejuicios, pero bueno es que, gracias a ser consciente de ellos y de la provisionalidad de su aportación, sepa convertirlos en simples pre-juicios domestic(ad)os –es decir, en asumibles juicios previos– y no en manías que condicionen las interpretaciones y sus posteriores valoraciones a espaldas mismas del enjuiciador. La crítica ya dice mucho sobre la obra-que-mira si sabe ver en qué medida ésta ha confirmado, ha sorprendido o ha contradicho aquellas expectativas previas y sabe luego contarnos y exponer algunas de sus perplejidades en torno a ella.

Aclarado esto, añadamos que la hoy habitual filmación digital en vídeo no es un instrumento de documentación más objetivo

que otros, ni siquiera si abandonamos conectada la cámara en un plano fijo alejado que procure reproducir al máximo la globalidad de la escena. Confundir la fija grabación videográfica (pasado) con la obra escénica en vivo (un presente), equipararlos, es como igualar las cenizas con el fuego, el rastro de las huellas con un pie o la sinécdoque de unos zapatos de tacón de aguja o unas medias caladas o un liguero con la plenitud real del sexo: es puro y frío fetichismo (visto desde fuera, más *helado* cuanto más *alelado*). Lo cuenta muy bien Ixiar Rozas en su intervención, de la misma forma que muestra sus posibles soluciones en movimiento, con el ejemplo de cómo Suely Rolnik decidió documentar de forma viva y orgánica la memoria real de las piezas de la artista Ligya Clark, cuando «fue consciente de que las creaciones polisensoriales de la artista brasileña exhibidas en los museos perdían [ahí dentro] su poder estético y político».

Es por esto que resulta conveniente la pluralidad de voces reunidas en el MOV-S. Alguno de los gestores asistentes me comentaba a su término lo mucho que agradecerían instrumentos más claros, una especie de resumen o de manual de uso de aplicación más o menos inmediata. Señores, lo sentimos: los Reyes Magos son los padres, sí, y no existen las soluciones mágicas, puesto que las posibles respuestas son siempre fruto de la mediación con cada realidad concreta, a partir de los saberes y el cariño de alguien que está dispuesto a cubrir los vacíos con ofertas apuntadas y pensadas justo para el ámbito al que ha decidido entregarse.

Puesto que los portugueses nos dan tan buen ejemplo, recurramos a uno de sus autores clave: Fernando Pessoa ya lo dijo, hoy «sólo hay dos formas de tener razón: callar o contradecirse», pero él no calló y para satisfacer la necesidad de explicar pluralmente el mundo supo inventar sus distintos heterónimos, para abordar la multiplicidad real desde el máximo de ángulos, para multiplicar los puntos de vista, las capas y los distintos cortes de estratos posibles ante el festín de la realidad. No debemos pretender nunca reducir la complejidad del mundo a un *digest* cómodo, que sacrifique u oculte puntos de vista. Eso lo simplifica todo, olvida los fundamentos y por eso se limita a

copiar sin vida los instrumentos de otros, en lugar de adaptarlos para llegar a re-crearlos vitalmente.

La danza es movimiento coreografiado, o sea, enlazado, orgánico. El discurso de la danza es sintaxis en movimiento, o sea, cosida, coherente. Así, el MOV-S, concebido como una «plataforma de encuentro para debatir sobre las nuevas fronteras de la danza, discutir temas comunes y establecer lazos entre creadores nacionales e internacionales de diversos ámbitos y comunidades autónomas», por definirlo recordando las palabras del director del Mercat de les Flors Francesc Casadesús en la publicación de hace un año, el MOV-S, digo, también se debe al movimiento.

No puede traicionarlo simplificándolo.

Y tampoco deberían hacerlo los gestores.

Para el combate real en el que están inmersos los creadores, el movimiento hay que traducirlo en muy buen juego de cintura, en muy hábil y práctico baile de piernas.

Realmente práctico, que no rendidamente pragmático. No debe haber ahí concesión ninguna.

He aquí algunos modelos posibles.

*JOAQUIM NOGUERO dirige la revista* Reflexiones en torno a la danza, *publicada por el Mercat de les Flors de Barcelona, y fue editor del* MOV-S 07 *en libro (¿Se homogeneiza la danza?, subtitulado «Formas de apoyo a la creación y a la formación de públicos»). Ejerce la crítica de danza en la prensa desde 1992 (a partir de 2002 en el diario* La Vanguardia*) y desde 1999 es profesor de Periodismo cultural en la facultad de Comunicación Blanquerna (Universidad Ramon Llull), donde se ha ocupado también de la asignatura Géneros periodísticos de opinión (2008). Además, como docente ha impartido Crítica teatral y Comentario de textos literarios, para la Universidad Autónoma de Barcelona, y Crítica de danza en el Conservatorio Superior de Danza de Cataluña.*

# Las actividades culturales globales y el arte de hacer visibles a «los otros» en nosotros

Christine Greiner

En los últimos veinte años, una rica red de información se ha hecho accesible a cualquiera que tenga, al menos, un ordenador en casa. Han aumentado también las posibilidades de obtener nuevas becas y ayudas financieras diversas, lo que ha animado a artistas, comisarios de exposiciones y especialistas a mejorar la cooperación cultural. Traspasar fronteras se ha convertido en un elemento relevante, e incluso típico, en las actividades de varios grupos de teatro y de danza. Las coproducciones y las giras grupales se establecen como parte de una red global. Artistas de diferentes partes del mundo han desarrollado proyectos en colaboración y, al mismo tiempo, han dado lugar a un nuevo público interesado en el teatro y la danza contemporáneos que, aparentemente, no repara en lenguas o nacionalidades. Es posible señalar que la libertad artística y la movilidad personal se han convertido en las bases de una actividad cultural global.

Sin embargo, integrar culturas ha sido siempre un proceso complejo. No puede ser definido por instituciones o gobiernos. Por tanto, ninguna de estas facilidades para promover el diálogo cultural puede garantizar las posibilidades reales de cambios en la manera de pensar y de crear, y tampoco ningún tipo de resultados artísticos. En su obra clásica *El pensamiento salvaje*, Claude Lévi-Strauss ya explicó que incluso las culturas en estrecha proximidad acaban elaborando sistemas que, a menudo, son completamente diferentes, a partir de elementos que son esencialmente muy parecidos, puede que casi idénticos. La creación de una cultura es un proceso a largo plazo con decisiones inesperadas que pueden resultar en la creación de cierto estilo, cierta filosofía e, incluso, una manera particular de concebir el mundo. Una cultura funciona como un organismo vivo, motivo

por el cual intenta siempre abrir nuevas fronteras que le permitan sobrevivir.

La metáfora de Lévi-Strauss de entender la cultura como un organismo vivo ha sido ampliamente explorada por estudios interdisciplinarios que, trasponiendo las fronteras entre cultura y ciencias naturales, concluyeron que cualquier sistema de comunicación no es sólo dinámico, sino también adaptativo, es decir, se regula a sí mismo para adecuarse tanto al contexto externo (condiciones ambientales) como al interno (circunstancias inherentes al propio sistema). El término *contexto* ha sido empleado de maneras diversas por diferentes investigadores. En un sentido amplio, sin embargo, se entiende como todo un abanico de sistemas cognitivos (mente), un flujo de información, el recuerdo de experiencias previas y, sin duda, la anticipación de posibilidades futuras que se espera que entren en juego.

Nada es intrínsecamente significativo en los diferentes contextos, tan sólo es interpretado como tal. Por eso se hace tan difícil manejar la idea de *globalización:* lo global es siempre extremadamente subjetivo, nunca se refiere a todos los individuos en todos los lugares.

Según Homi Bhabha, el debate sobre la globalización debe empezar siempre en casa. Debemos evaluar, en primer lugar, el modo en que las naciones globalizadoras afrontan sus diferencias internas: los problemas de la diversidad y la redistribución a un nivel local, y los derechos y la representación de las minorías en el ámbito regional. Las hegemonías existentes «en casa» nos proporcionan perspectivas útiles sobre los efectos predatorios en un gobierno global, por muy filantrópica que fuese la intención inicial.

En un seminario reciente, organizado por el crítico de arte James Elkins en el Art Institute de Chicago, el estudioso japonés Shigemi Inaga señaló que «historia del arte», por ejemplo, significa siempre «historia del arte occidental», y que refiere específicamente a ciertas filiaciones relacionadas con los centros de poder y producción del conocimiento. Así, cuando un especialista menciona una cultura asiática –e incluso africana o latinoamericana– la concepción de su arte se asocia de inmediato a experiencias étnicas o folclóricas, como el Ukiyo-e japonés,

las pinturas y danzas tradicionales de Latinoamérica, las tallas africanas, etc. Lo mismo ocurre cuando se solicita una beca: en general, un determinado proyecto será entendido y analizado según parámetros «universales». Las experiencias contemporáneas de ciertos países que, fuera del alcance de los centros productores de cultura y conocimiento, son a veces llamados «el resto del mundo» pueden ser únicamente reconocidas como resultado de influencias externas organizadas bajo categorías específicas. Ése es el motivo de que encontremos habitualmente referencias bibliográficas al surrealismo japonés, al posmodernismo africano o a la *nouvelle vague* brasileña. Es irrelevante que unas experiencias culturales concretas tengan referentes propios y requieran una conceptualización específica. Para ser visibles en el mundo globalizado, han de estar de acuerdo con reglas y paradigmas universales. El problema es que, para ser incluidas, estas experiencias tienden a quedar excluidas por haber perdido su singularidad. Por eso, el tema principal del debate sobre los intercambios culturales ha quedado íntimamente conectado con el proceso de representación; más concretamente, de la representación del «otro».

Una mirada más atenta revela diferentes maneras de entender los procesos de representación. Haciendo extensible el debate al cuerpo danzante, quisiera proponer que los diálogos culturales sean entendidos bajo múltiples niveles descriptivos, dependiendo de cómo estén construidos los diferentes tipos de representación. Según un primer intento organizativo de algunas experiencias que he observado

---

1 Esta propuesta se basa en la obra de Charles Sanders Peirce (1839-1914), considerado el fundador de la teoría de signos moderna. El sistema que propuso se desarrollaba mediante una fenomenología basada en tres categorías universales, llamadas primeridad, segundidad y terceridad. La primeridad es el modo de ser de aquello que es lo que es, sin referencia a nada más: es la categoría del sentimiento irreflexivo, mera potencialidad, libertad, inmediatez. La segundidad implica la relación de un primero con un segundo: es la categoría de la comparación, lo facticio, la acción, la realidad y la experiencia en el tiempo y en el espacio. La terceridad relaciona a un segundo con un tercero: es la categoría de la mediación, el hábito, la memoria, la síntesis, la comunicación, la representación simbólica.

en los últimos años, propongo tres aproximaciones[1] para traducir una cultura a otra.

Empezaré por la aproximación simbólica. Un símbolo es un signo arbitrario y convencional, una operación intelectual. Sin embargo, puede ser también un método de representación indirecto basado en la comparación. El elemento que tienen en común el símbolo y aquello que representa suele quedar oculto, y la interpretación de aquél es siempre un proceso de traducción. Existen varias formas de trabajar con traducciones culturales de un modo simbólico. Un traje o un elemento escénico, por ejemplo, puede ser reconocido como símbolo: un kimono en la coreografía *Kabuki*, de Maurice Bejart; el tocado de plumas indígena en la coreografía *Coisas do Brasil*, del Ballet Stagium, o los trajes orientales en obras de Ruth St. Denis como *Radha* o *Danza argelina*, de principios del siglo XX. Aparte de la utilización de elementos simbólicos, el propio movimiento puede ser también un símbolo cuando se ha convertido en una especie de convención, un gesto profundamente marcado por una manifestación cultural concreta, como el movimiento de los brazos de Shiva.

Una segunda posibilidad de representación estaría basada en la indexicalidad. En este caso, la «cosa» (idea, movimiento, imagen, etc.) y su representación son contiguas, lo que significa que el índice es una representación que refiere a su objeto, no tanto por asociación con las características generales que éste pueda poseer, sino porque mantiene una conexión dinámica, por una parte, con el objeto individual y, por la otra, con el sentido de memoria de aquel a quien sirve como signo. La indexicalidad articula las asociaciones por contigüidad, no por operaciones intelectuales. Esto implica que atrae la atención sobre su objeto por «compulsión ciega». Se trata de un tipo de metonimia, la sustitución de una entidad por sus partes o fragmentos. Por lo tanto, un patrón de movimiento puede ser entendido como una estrategia indexal o metonímica. De este modo, las dislocaciones rítmicas de las caderas, como las vistas en las coreografías del Grupo Corpo, representan una manera brasileña de bailar, o de traducir la música al baile, como sucedía en la coreografía

titulada *21*. En este caso, el movimiento era contiguo a cuerpos concretos. Si hubiera resultado ser, literalmente, un paso de samba o un *xaxado*, se habría transformado en una representación simbólica, es decir, en una convención. Otro ejemplo es el de la bailarina Heidi Duming, quien fue adiestrada tanto en la escuela Fujima como en la danza moderna. Al coreografiar sus piezas de fusión, no utiliza los gestos Fujima, pero, incluso al presentar una pieza de danza moderna, hay rasgos de la otra mitad de su educación en su manera de construir los intervalos espaciotemporales tan típicos de la danza tradicional japonesa. Ésta es una clara indexicalidad entre cuerpo y movimiento.

Otra forma de representación es la icónica. Funciona por empatía o similitud entre el signo vehicular y su objeto. Contrasta con el índice y el símbolo en que tan sólo significa su propia cualidad. De hecho, un icono puro debería ser un signo no comunicativo. Una representación icónica no es algo que se pueda aprender, como una educación corporal o el diseño arquitectónico de un escenario. Es algo que ya existe como posibilidad y sólo puede ser identificado y compartido. Ocurre cuando alguien está capacitado para trazar en su propio cuerpo el mapa del estado corporal de otra persona. Los resultados estéticos de sus investigaciones pueden ser completamente diferentes, ya que no buscan índices o símbolos visibles y similares. Sólo les unen metáforas primarias similares,[2] una experiencia subjetiva conectada a una operación del motor sensorial que puede desencadenar un proceso de creación de movimiento. En este caso concreto, las similitudes no son necesariamente visibles en los productos o resultados estéticos, sino que involucran a las estructuras de control en cerebros y cuerpos;

2 Una metáfora primaria emerge mediante la correlación de una operación sensomotora y una experiencia subjetiva. Esto no es algo necesariamente relacionado con los artistas o los procesos artísticos. Los seres humanos comunes adquieren inevitablemente una vasta gama de metáforas primarias tan sólo por moverse por el mundo y percibirlo constantemente.

3 Según Antonio Damasio, el cerebro puede simular ciertos estados emocionales del cuerpo de manera interna, como sucede durante el proceso de convertir

como ya he dicho, una especie de experiencia empática.[3] También podrían ser formuladas como el núcleo mismo de la subjetividad, como un poder de interpretación, lo que implica la posibilidad de que la vida sea inventada y reinventada constantemente como un modo de intensidad, y no sólo como algo personal. Esta idea fue formulada por Gilles Deleuze y Michel Foucault (que preferían el término «tecnologías del sujeto»), y ha sido discutida recientemente por ensayistas de la danza como Andre Lepecki o Mark Franko para ahondar en la relación entre danza y poder ideológico.

Para comprender mejor las representaciones icónicas, es importante tener en cuenta que, siempre que un dominio de la experiencia subjetiva se coactiva regularmente con un dominio sensomotor, se establecen conexiones de forma inevitable. En este caso, el aspecto específico de la experiencia artística que concierne al intercambio cultural es la potencialidad de las acciones. De hecho, la representación icónica es una presentación inmediata de una cualidad de la sensación. Ello puede verse, por ejemplo, a través de la experiencia empática entre Tatsumi Hijikata y los cuadros de Francis Bacon. El cuerpo representado en los segundos no es un índice, ni siquiera una ilustración simbólica, sino una experiencia empática para presentar un cuerpo en crisis.

Por supuesto, los diversos niveles de representación que he mencionado no están necesariamente separados. Algunas experiencias pueden contener los tres tipos de representación. Todo depende del tiempo y profundidad del contacto, de la variedad de contextos y

---

la emoción simpatía en un sentimiento de empatía. Pensemos, por ejemplo, que nos hablan de un accidente horrible en el que alguien quedó gravemente herido. Durante un momento, puede que sintamos una punzada de dolor que refleje en nuestra mente el sufrimiento de la persona en cuestión. El mecanismo que produce este tipo de sentimiento es el «bucle corporal como si». Implica una simulación interna del cerebro que consiste en una rápida modificación de los mapas corporales en curso. Las responsables de ello son conocidas como «neuronas espejo». En resumen, las zonas que controlan las sensaciones del cuerpo constituyen una especie de teatro en el que no sólo pueden ser representados estados corporales «reales», sino también «falsos».

de circunstancias. La misma experiencia puede, a menudo, operar simultáneamente en dos tipos de representación. La coreografía de Durning es un buen ejemplo: los rasgos de la educación Fujima pueden ser interpretados como un índice de su memoria corporal y, al mismo tiempo, como un hábito motor que podría ser clasificado en la misma categoría que el símbolo.

Es importante observar que, independientemente de la estrategia de representación que se quiera probar, la experiencia es siempre absolutamente singular. Hasta la obra más estereotipada puede ser única en algún sentido, aunque se haya perdido el compromiso político y los gestos se hayan convertido en clichés.

Como señaló Bhabha, los términos del compromiso cultural, tanto antagónicos como de filiación, se producen a través de la interpretación. La representación de la diferencia no ha de ser entendida como una reflexión sobre rasgos étnicos o culturales predeterminados y adscritos a unos parámetros de tradición ya establecidos. La articulación social de la diferencia es una negociación compleja y continua que busca dar autoridad a las hibridaciones culturales emergentes en momentos de transformación histórica. Los compromisos fronterizos de tales diferencias culturales pueden ser tanto consensuales como conflictivos. Pueden trastocar nuestras definiciones de tradición y modernidad, reordenar las barreras habituales entre lo privado y lo público, lo alto y lo bajo, y también desafiar las comunes expectativas de desarrollo y progreso. En este sentido, el proceso de representación es una forma de aunar todo un contexto y sus gestos como la demostración de una medialidad.

Ésa es la hipótesis de Giorgio Agamben, quien explicó que el gesto es la comunicación de una comunicabilidad. No ha de tener necesariamente algo que decir, ni ser descodificada, ni actuar como referente. Lo que muestra puede ser solamente su existencia en el lenguaje del ser humano como pura potencialidad. Como concluyó Charles Darwin en el siglo XIX al escribir *El origen del hombre*, la capacidad lingüística no se diferencia en nada de una tendencia instintiva a adquirir una habilidad. Podemos decir, por tanto, que

existen muchas formas de viajar y de experimentar el intercambio cultural. Incluso actividades básicas como hablar otra lengua o moverse con otros gestos pueden acabar convirtiéndose en el arte de dar visibilidad a «los otros» en nosotros. Ésta podría ser una condición primordial para la creación coreográfica.

*CHRISTINE GREINER es catedrática del programa de postgrado de Comunicación y Semiótica y del curso de la licenciatura de Artes de Comunicación y Corporales de la Universidad Católica de São Paulo (Brasil). Es autora de los libros* Butô, pensamento em evoluçao, Teatro No e o Occidente *y* Corpo, pistas para estudos indisciplinares, *además de numerosos artículos y ponencias publicados en Brasil y en otros países. Fue profesora invitada en el departamento de Danza de París 8 (2003) y académica invitada en la Universidad de Todai de Tokio (2002), en el Nichibunken Center de Kyoto (2005) y en el departamento de Estudios de Interpretación de la Universidad de Nueva York (2007).*

## Bibliografía


Agamben, Giorgio: *Means without end, Notes on Politics*. Trad. Vincenzo Binetti and Cesare Casarino. University of Minnesota Press, 2000 (col. «Theory out of Bounds»).

Bhabha, Homi: *The Location of Culture*. Routledge, 1994.

Greiner, Christine: *O Corpo, pistas para estudos indisciplinares*. Annablume, 2005.

Lakoff, G. y Johnson Mark: *Philosophy in the Flesh*. Basic Books, 1999.

Lepecki, Andre (ed.): *Of the Presence of the Body, Essays on Dance and Performance*. Theory Wesleyan University Press, 2004.

Lévi-Strauss, Claude: *The Savage Mind*. Chicago University Press, 1966.

Peirce, Charles Sanders: *Collected Papers of Charles Sanders Péirce*. Charles Hartshorne et alii (eds). Cambridge, 1935-1966.

Sebeok, Thomas: *A Sign is Just a Sign*. Indiana University Press, 1991.

# Periferia y vanguardia creadoras

Rui Horta

Al aceptar mi participación en este debate sobre cuáles son los fundamentos para la creación coreográfica, decidí –y así lo propuse a Toni González– que mi intervención fuese más bien práctica y que diese la impresión de mantener siempre «los pies en el suelo» para que resultase más sencillo conducir el diálogo sobre el problema que afecta a los jóvenes artistas emergentes en el mundo de la danza hoy en día.

Haré, pues, una breve introducción que me permita contextualizar el debate.

Actualmente, el desarrollo coreográfico se caracteriza por dos corrientes diferentes: la interdisciplinaria y la que regresa y se concentra en el lenguaje del movimiento. La primera refleja nuestro mundo actual, una red de conexiones internacionales, movilidad e intercambio; el paradigma de la posmodernidad. Se trata de una expansión que no ha aminorado su marcha desde la Segunda Guerra Mundial, un tiempo en que nuestras sociedades adaptaban la oferta a la demanda. Esto se traduce en nuestra forma de relacionarnos con el entorno, tanto en términos sociales como económicos y culturales.

En el terreno del arte, desde Rauschenberg –un auténtico pionero de lo interdisciplinario–, se ha expandido el ámbito de los lenguajes artísticos y, por lo tanto, éstos se cruzan y entablan nuevas conexiones. Sus «pinturas combinadas», por ejemplo, creadas hace más de cincuenta años, están en completa sintonía con el ámbito de las artes interpretativas en que nos movemos actualmente. De hecho, los objetos, imágenes y acciones corrientes que se ubican en el escenario –un entorno social más– adquieren un papel en la representación, lo que da lugar a una nueva percepción. La jerarquización llega a su fin y triunfa el mestizaje.

En la danza, tras las experiencias abstractas y posmodernas de finales de los sesenta y de los setenta, tuvo lugar una década de

creaciones «de autor» (la de los años ochenta), enraizada sobretodo en Francia. La mayoría de quienes habían experimentado aquellos movimientos, así como el Mayo del 68 y la guerra de Vietnam, crearon nuevas escuelas y transmitieron nuevos conocimientos, un nuevo modelo educativo más abierto y creativo. Los noventa fueron, en consecuencia, años de colaboración artística, en sintonía con la revolución tecnológica y la globalización social.

Actualmente vivimos en una época diferente en la que lo interdisciplinario subsiste, pero también coexiste con un nuevo tipo de autoría redefinida en una década de colaboraciones, un tiempo en que las artes aprendieron unas de otras y adquirieron nuevas habilidades y perspectivas. Podemos decir que vivimos en un tiempo en que se dan dos direcciones definidas: una muy próxima a lo conceptual y a la contaminación, a menudo alejada del movimiento en sí; y otra en la que se percibe un regreso al cuerpo, pero con una renovada conciencia de nuevas perspectivas absorbidas con anterioridad.

Los coreógrafos obtienen sus referentes de fuentes, herramientas, gentes y formas de arte diversas. Consecuentemente, en la danza contemporánea han implosionado los modelos tradicionales de «compañía de danza». El público quiere ver en el coreógrafo a un autor que visite los límites de su obra creativa sin condicionante alguno.

La movilidad es más frecuente que nunca y el nomadismo se ha convertido en el paradigma de nuestro tiempo.

Como coreógrafos, trabajamos con cuerpos en movimiento y el propio cuerpo es un mutante hoy en día, una estructura dinámica en cambio constante: fragmentado, modificado mediante prótesis, maltratado e incluso, últimamente, transportado a una dimensión virtual. Un cuerpo que, históricamente, ha alterado de forma dramática su aproximación social a la producción, a la supervivencia, a la comunicación e incluso a la reproducción.

Responder a estos nuevos retos y convertirlos en una forma de arte supone un esfuerzo enorme y requiere una mente abierta, extremadamente consciente del paradigma cambiante de nuestros tiempos. Eso es lo que se les exige a los coreógrafos de hoy.

Quisiera centrarme más, y en términos muy prácticos, en la experiencia que mejor conozco: la mía en Montemor-o-Novo.

Aunque la experiencia de nuestro O Espaço do Tempo es considerada como un ejemplo de éxito, debo decir que todavía estamos profundamente insatisfechos con los resultados que hemos obtenido, ya que se encuentran muy alejados de los que podríamos haber conseguido en realidad. Me refiero a que estamos plantando un oasis en mitad del desierto, pero lo verdaderamente importante no son los fenómenos aislados, sino disponer de un territorio fértil.

Esto significa que aunque actuemos a escala local de un modo claro y decidido, todavía tenemos que pensar y actuar a una escala global para poder maximizar nuestro trabajo. Por lo tanto, tras el enorme esfuerzo de los primeros años –centrados en crear condiciones estructurales para recibir a los artistas y dar apoyo a sus proyectos– una parte importante de nuestras energías han ido derivando progresivamente hacia la defensa de los intereses de las artes; la creación de una red de teatros portugueses y extranjeros que permita a los artistas presentar sus trabajos; la promoción, a nivel gubernamental, de una corriente de reflexión que insista en dar apoyo y visibilidad al arte, etc.

Se trata de un esfuerzo agotador e inacabable.

De manera que sí, la labor es inmensa y, aunque haya conseguido resultados positivos, no sólo estamos insatisfechos con éstos en general, sino que también nos preocupa mucho la fragilidad de nuestra estructura. Así que, ¿por qué decidimos fundar un centro de investigación interdisciplinaria en medio del paisaje rural portugués?

## 1. Por la ausencia de estructuras de apoyo a la producción que respalden a los artistas

Los espacios para ensayar son escasos, exclusivos y, con frecuencia, bastante malos. La generación más joven vive un drama por partida doble: por un lado, no tienen una estructura que les dé apoyo y, por el otro, la naturaleza de sus investigaciones requiere mucho tiempo,

espacio y, a menudo, material muy sofisticado, todo lo cual cuesta dinero. Así pues, decidimos proporcionar todo esto y encontramos un antiguo convento a una hora al sur de Lisboa.

## 2. Por la necesidad de distancia que implica la creación artística

El arte no es una repetición de la realidad, sino una reflexión y una intermediación, a través de la mirada del artista, de esa misma realidad. Y, aunque el arte contemporáneo es un fenómeno predominantemente urbano que vive de los extraordinarios aportes de nuestras metrópolis, precisa cierta distancia y alejamiento del ojo del huracán para poder existir. Los artistas necesitan refugios seguros, lugares a los que retirarse (que también pueden existir en el entorno urbano), y esto es particularmente urgente en las artes interpretativas hoy en día, ya que se basan en un amplio trabajo en equipo y en profundos debates y análisis. De modo que creímos necesaria la creación de un espacio de residencia, una especie de hogar temporal para todos aquellos nómadas que necesitasen espacio y tiempo para concentrarse en su proceso. Un lugar donde encontrasen el apoyo de una estructura profesional y de un equipo, con todo el equipamiento y la comodidad que necesitasen. Un lugar donde la gente sonriese a los artistas y tratase siempre de decirles que sí. Por eso decidimos bautizarlo como *O Espaço do Tempo* («El espacio del tiempo»). Montemor-o-Novo era ideal para este propósito, ya que el convento tenía muchos espacios abiertos para estudios (cinco) y habitaciones para artistas (catorce), y el paisaje rural realmente invitaba a la reflexión. Además, estaba a tan sólo una hora al sur de Lisboa, lo que posibilitaba que los artistas salieran de fiesta los fines de semana o, para quienes tuviesen familia en la ciudad, se reunieran con ella durante un día o dos (también desarrollamos un servicio de canguros muy eficiente para los artistas con niños pequeños).

## 3. Piel protectora

A lo largo de mi vida creativa, siempre he pensado que la distancia entre el proceso y el resultado era desproporcionada. Siempre consideré abrumadora la presión por conseguir el éxito, ya que dependemos de la valoración de terceros para sobrevivir. De hecho, lo mejor que me ofreció jamás Mounsonturm, en Frankfurt (mi lugar de residencia en los años noventa) eran dos semanas en un escenario antes de cada estreno, algo por lo que siempre me sentí extremadamente agradecido. Así, cuando regresé a Portugal en 2000, pensé que deberíamos ofrecer un espacio como aquél, un pequeño teatro asociado al recinto en el que los artistas pudiesen ensayar y experimentar tan a menudo como necesitasen. Y, lo que es más importante: lejos del público, de la escena y de la sacrosanta crítica. Así que, bueno, el lugar ideal sería... en mitad de ninguna parte.

Además, una regla básica consiste en preguntarles a los artistas si desean mostrar su trabajo o no. Por lo tanto, si un artista quiere cancelar su estreno en el último minuto, no hay ningún problema. Nosotros jamás reclamamos ni esperamos una actuación ni una muestra en público, eso siempre depende de la voluntad del artista. Nuestro público es plenamente consciente de que pueden haber cancelaciones de última hora. Además, antes de nuestros preestrenos, por llamarlos así, preguntamos a los artistas si quieren que publicitemos el espectáculo, o que invitemos a la prensa y a los promotores. La respuesta más común es: ¡No!

De manera que, a medida que íbamos avanzando, nos fuimos especializando en esta especie de primer contacto entre público y artistas, produciendo completamente el producto final, pero haciendo de intermediarios entre uno y otros según la voluntad de cada creador. Por ejemplo, solemos celebrar un debate después de la actuación para que sean conscientes de la recepción de ésta. También es habitual ofrecerles una semana extra de ensayo en el teatro después de la actuación. Todo esto cuesta dinero, y mantener

una estructura que supone gastar tanto en un producto muchas veces invisible es una tarea muy dura frente a los políticos.

## 4. Política

Consideramos que los ejemplos son necesarios y, en un mundo de cháchara y entretenimiento, aquellos capaces de hablar con autoridad son los que realmente hacen las cosas. Por tanto, en Montemor tuvimos que ponernos a prueba antes que nada y ahora ya podemos desarrollar una agenda.

En términos de política cultural, nuestra agenda consiste en que la invisibilidad sea aceptada; es decir, que no necesitamos grandes auditorios ni una amplia cobertura mediática. Tan sólo requerimos que los políticos entiendan que estamos haciendo un trabajo que, aunque muchas veces sea invisible, es muy importante y de tipo estructural. Nuestra labor es un servicio público. Necesita subsidios sustanciosos, pero cada vez se escucha más nuestra voz. Esto requiere tiempo, porque estamos alejados de los pasillos del poder de Lisboa y, desgraciadamente, muchas cosas dependen de mi visibilidad. Sin embargo, estamos hallando nuevos caminos y, hoy en día, como organización sin ánimo de lucro, estamos profundamente enraizados en la imaginación del público como una especie de fuerza motriz: «Algo se mueve en Montemor. No sabemos exactamente qué es, pero es algo bueno y estos tipos trabajan duro». Con eso basta. Los artistas, por su parte, saben muy bien lo que hacemos.

## 5. Interdisciplinaridad y laboratorio

Este aspecto es una respuesta obvia al momento actual de desarrollo artístico. Necesitamos lugares en los que producir y crear a una escala 1:1, ya que el trabajo creativo es muy complejo hoy en día y combina elementos tan diversos como luces, vídeo, multimedia, texto hablado, arquitectura, danza, etc. Como coreógrafos, deberíamos sentirnos orgullosos de que nuestra forma de arte se encuentre en

la vanguardia de la investigación y la experimentación de nuestra época.

Como somos una forma de arte contemporáneo relativamente nueva, naturalmente hemos dado la bienvenida a muchas colaboraciones, a la interdisciplinariedad y a lenguajes artísticos mestizos en nuestros trabajos. De nuevo, no es una coincidencia que *O Espaço do Tempo* refleje todo esto, ya que siendo yo mismo un coreógrafo también he experimentado este tipo de contaminación.

Así como la investigación científica requiere tiempo, dinero y costosos laboratorios, la experimentación artística también es cara y sus laboratorios no son menos costosos en términos de tiempo y dinero. Por lo tanto, nuestro principal objetivo es promover la colaboración en el terreno de las artes interpretativas –no sólo en la danza– y ofrecer tiempo y espacio para la investigación. Una especie de *think tank* permanente, un lugar de reflexión constante.

## 6. Preparación informal

Éste es nuestro último tema. El mantenimiento de un arte depende de que sea cada vez mejor, y eso sólo se consigue mediante la autosuperación constante y la formación continua durante toda la vida. El arte no es un ejercicio académico. Independientemente de cuánta educación artística se adquiera en cualquier tipo de institución, un diploma no convierte a nadie en artista. El arte es un híbrido que nace de un complejo conjunto de influencias, tanto personales como sociales o culturales. Los buenos artistas aprenden, sobretodo, con sus colegas, con otros artistas. No sólo contemplando y debatiendo su trabajo, sino también colaborando en sus producciones (y normalmente mediante el contacto con artistas más experimentados).

Actualmente, la idea de preparación está bastante de moda. Nos dimos cuenta de que necesitábamos proporcionar esta clase de contacto intergeneracional, vital para la supervivencia. Como yo fui creciendo en experiencia (y en edad), fui invitado a menudo a

actuar como preparador o tutor en diferentes proyectos. Siempre fueron muy excitantes, pero normalmente tuve la sensación de que estaban demasiado organizados, de que eran demasiado formales y predecibles. Lo que nosotros ofrecemos –y manipulamos deliberadamente, cuando programamos nuestras residencias– es una especie de «preparación informal», ya que siempre tenemos dos o tres residencias simultáneas en el convento. El simple hecho de que los equipos almuercen juntos a menudo (siempre incluimos el almuerzo como parte de nuestro programa) hace posibles muchos diálogos y, en ocasiones, intensos debates. Los artistas acaban asistiendo a los ensayos de los demás y comentándolos, y se reúnen durante mucho tiempo por la noche. Es algo común ver, meses más tarde, a bailarines colaborando con actores, a determinado compositor trabajando con alguien a quien conoció durante la residencia, etc. Contamos incluso con criaturas propias de *O Espaço do Tempo*. Bueno, aparte de la rutina diaria, hemos lanzado también un proyecto de investigación avanzada llamado *Colina* (*Collaboration in Arts*, «Colaboración artística») que tuvo lugar dos veces en Montemor y en otros cinco países de Europa. Podéis encontrar información detallada en *www.colina.2004/5/6.com*.

Volviendo al nivel educacional y de preparación, organizamos de manera regular talleres intensivos para artistas (habitualmente residencias de entre 42 horas y una semana) en áreas como la edición de vídeo, la ingeniería de sonido, la composición e interpretación, el diseño de iluminación, etc. En el campo de las conexiones del cuerpo con la psicología, la psicoterapia y la pedagogía, desde hace cinco años organizamos un conjunto de seminarios mensuales muy exitosos titulado *O corpo que pensa* («El cuerpo pensante»).

## Conclusión

Para acabar, quisiera compartir con vosotros unas cuantas ideas sobre la dimensión política y la periferia del arte.

En un mundo –y un mercado– globalizado, una de nuestras funciones es recuperar la escala 1:1, el diálogo humano, la reflexión sobre las idiosincrasias y culturas locales, y sobre las raíces del comportamiento humano. Todo lo que experimentamos tiene otro significado cuando el arte actúa de mediador. Expresamos otras opiniones y una de nuestras funciones es cuestionar las corrientes dominantes. En realidad, ser la periferia de este *mainstream* es algo verdaderamente positivo, ya que nos capacita para tener una distancia crítica y poder reflexionar sobre ello sin que nos controle. Hoy en día la política cultural es más compleja que nunca, y deberíamos aceptar nuestro papel de alborotadores que desestabilizan y cuestionan los dogmas.

Un centro cultural es, por definición, un lugar de rebelión, contrapunto y utopía. Un sitio desde donde cuestionar lo aparentemente incuestionable. En este sentido, sólo podemos ofrecer un discurso artístico según dos paradigmas: «más de lo mismo», en clara conexión con el sistema, el clasicismo y la tradición (algo que, obviamente, respeto), o bien «algo más», lo que implica una auténtica aproximación al riesgo, a la innovación y a la transformación. En lo que nosotros creemos realmente es en este «algo más». De todas formas, el arte no supone (ni lo supuso nunca) una amenaza para la economía. El estado siempre recuperará su inversión y obtendrá beneficios de las múltiples ventajas de una comunidad creativa. Hoy en día, la diferencia estriba en que, finalmente, los artistas se han implicado profundamente en la reflexión, cuestionan los modelos y anticipan los cambios sociales. Los políticos, por su parte, están más distraídos que nunca, mientras tratan de mantener sus carreras políticas profesionales y han abandonado los modelos sociales en las manos de tecnócratas y de los agentes económicos.

De hecho, nuestro papel como periferia se ha vuelto extremadamente importante, no sólo a nivel estético sino también en términos de reflexión social. Por ejemplo, los artistas han estado en la vanguardia de la reflexión (y de la acción) en temas como el papel de las nuevas tecnologías y su impacto en los cambios

sociales, la protección de las minorías, las políticas antibelicistas, la responsabilidad social y las nuevas formas de consumo, la sostenibilidad y la ecología, etc.

Nuestro papel social en esta «sociedad del conocimiento» es clave y, cuando surge la ocasión, no debemos fallar.

*RUI HORTA es coreógrafo y director del centro transdisciplinario O Espaço do Tempo. Nació en Lisboa y comenzó a bailar con el ballet Gulbenkian. Posteriormente, se trasladó a Nueva York, donde estudió danza e impartió clases durante ocho años. A finales de los años ochenta, fue pionero en el desarrollo de la danza contemporánea en Portugal, y ha estudiado y trabajado con coreógrafos como João Fiadeiro y Clara Andermatt. Durante la década de los noventa vivió en Alemania, donde dirigió la Soap Dance Theatre - Frankfurt. Ha presentado su trabajo por todo el mundo, en los teatros y festivales más importantes, y tiene coreografías en los repertorios de muchas compañías de danza internacional. Volvió a Portugal en el año 2000, donde creó en Montemor-o-Novo el mencionado centro interdisciplinario en artes escénicas O Espaço do Tempo.*

# Condiciones para la creación coreográfica

## Las políticas culturales

Gil Mendo

Con el objetivo de establecer una relación entre las políticas culturales y el desarrollo y la mejora de la creación coreográfica, quisiera repasar brevemente las que creo que son las condiciones óptimas para la existencia de un ámbito profesional y artístico saludable, del que depende el desarrollo de la actividad coreográfica y que las políticas culturales deberían favorecer. Otros participantes debatirán algunos de estos aspectos en más detalle.

Un ámbito profesional saludable necesita estar asentado sobre una red de infraestructuras capaces de asegurar la existencia de: un espacio de trabajo para la investigación y el desarrollo de los proyectos artísticos, equipos que se preocupen de su producción y difusión, y recintos para su presentación y distribución. Esta red debería ser plural, de acuerdo con la diversidad de opciones artísticas y profesionales presentes en el mundo del arte contemporáneo. También debería ser capaz de articular la actividad de proyectos y organizaciones de diferentes tamaños –desde el gran evento institucional hasta la pequeña estructura de la producción independiente– de un modo no estratificado.

Aunque la visibilidad pública de esta red de infraestructuras llega a su cénit al presentar los trabajos (en festivales o programas anuales), de hecho la mayor parte de su actividad antecede a estos eventos. Una actividad compleja y escasamente visible que es, sin embargo, crucial para el desarrollo cultural y artístico y que, por lo tanto, no puede ser ignorada por las políticas culturales.

La existencia de una red de infraestructuras es esencial para la salud del ámbito del arte, pero sólo cumplirá totalmente con su función si responde a todas las necesidades de los artistas, y si es capaz de articular las organizaciones que se encargan de cada una de esas necesidades y de establecer entre ellas una comunicación real.

Esta red debería garantizar que los artistas emergentes pudieran encontrar a compañeros de su campo con los que tuviesen afinidad y que fuesen capaces de ayudarles a encontrar los medios para poder dedicarse a sus proyectos. Lo ideal será que encuentren organizaciones artísticas, probablemente dirigidas por artistas con más experiencia, que quieran respaldarles, ayudarles a desarrollar sus ideas, prestarles apoyo administrativo y de producción, guiarles en sus solicitudes de financiación, encontrar el recinto adecuado para la presentación de sus primeros trabajos, darles tal vez un espacio para la residencia artística que les permita conocer a otros artistas, y participar en talleres y en proyectos de investigación e intercambio que les ayuden a definir sus ideas y a crecer artísticamente.

Esta red de infraestructuras, por tanto, debería incluir a organizaciones artísticas que sirvieran de sede y de apoyo a los artistas emergentes; debería incluir centros para la residencia artística que proporcionaran a los artistas el espacio, el tiempo y las condiciones para la investigación y el intercambio de ideas; debería incluir estructuras que organizaran talleres y laboratorios; debería integrar no sólo la producción y la distribución del trabajo, sino también la reflexión y el debate sobre cuestiones artísticas; debería incluir recintos lo suficientemente flexibles como para integrar formatos pequeños y emergentes.

Los artistas más experimentados, que han sido reconocidos y a quienes se apoyó para que establecieran sus propias estructuras de producción, también deberían encontrar en esta red una respuesta a sus necesidades, parte de las cuales son las mismas: la necesidad de reflexión y debate, y la necesidad de un espacio y de tiempo para la investigación, para experimentar y seguir creciendo. Si el modo en que está organizado el ámbito artístico profesional lleva al aislamiento a un artista ya reconocido, o si la financiación que se le otorga está condicionada por las cantidades (como el número de producciones por año o el tamaño de los auditorios), es que esa forma de organización no está funcionando correctamente. En cambio, si las organizaciones dirigidas por artistas pueden ser valoradas no sólo por el número

de producciones o el tamaño de los auditorios, sino también por su contribución al desarrollo cultural y artístico (incluyendo el apoyo a las formas de arte y a los artistas emergentes, la organización de talleres, la formación continua y los proyectos artísticos de intercambio), entonces no sólo se está mejorando la experiencia de estos artistas para bien del ámbito artístico y cultural en general, sino que su propia creatividad y ritmo de producción pueden verse también preservados y protegidos.

Las políticas culturales deben considerar todos los aspectos de la actividad en este ámbito. Los profesionales del sector son los que mejor saben cuáles son sus necesidades en un lugar y momento dados. Los criterios para otorgar la financiación deberían tener siempre eso en cuenta.

Habiendo trabajado cinco años, entre 1996 y 2001, en el Ministerio de Cultura de Portugal –durante los cuales estuve implicado en la creación de un Instituto de las Artes Escénicas, que fue punta de lanza de iniciativas no gubernamentales–, y habiendo colaborado en la redacción de la primera normativa para la financiación de las iniciativas no gubernamentales de danza en Portugal, soy muy consciente de lo difícil y delicado que puede ser el planteamiento de un criterio para la financiación. Por una parte, la asignación de fondos públicos ha de ser completamente transparente y justificada, y, al estar bajo escrutinio constante, es grande la tentación de hallar criterios basados principalmente en elementos cuantificables. Por otra parte, el criterio que se establezca siempre tendrá impacto e influencia en el sector, pudiendo perjudicar su capacidad de iniciativa e innovación, que es, desde mi punto de vista, de la máxima importancia para el desarrollo cultural.

Personalmente, creo que los elementos que deciden la asignación de fondos pueden ser resumidos en cuatro puntos:

- La calidad artística, que tiene en cuenta los trabajos previos, haciendo así posible un apoyo continuado a artistas y a organizaciones artísticas que ya han demostrado su valía.

- El interés artístico, que tiene en cuenta las expectativas creadas por el proyecto propuesto, haciendo así posible la financiación de nuevos proyectos y un cierto grado de asunción de riesgo.
- La capacidad de gestión, necesaria cuando se manejan fondos públicos.
- El interés cultural, un elemento amplio que debería dar cabida a todas las demás contribuciones al sector y a la comunidad (a saber: aportes a la investigación, a la formación continuada y al desarrollo del ámbito profesional, al desarrollo del público, al desarrollo social, a la educación, etc.), sin especificar realmente ninguna en particular (cuanto más específico se sea, más cosas se quedarán fuera y menos podrán ser tenidos en cuenta elementos innovadores que puedan surgir del sector).

En el tiempo que trabajé en el Ministerio de Cultura de Portugal, tuve la gran ventaja de contar con una generación emergente y muy activa de artistas y organizadores que ya había demostrado su capacidad de compromiso con todas las áreas que necesitaban ser desarrolladas: creación y producción, investigación y adiestramiento, trabajos interdisciplinarios y de colaboración, intercambio internacional. Necesitaban respaldo a nivel de infraestructuras y de organización, una financiación plurianual que les permitiera hacer planes con anticipación, apoyo para giras mundiales y para implicarse en proyectos internacionales.

Nuestros medios eran modestos y, en consecuencia, nuestra contribución fue escasa. Sin embargo, me alegra poder comprobar que la mayoría de las nuevas organizaciones a las que apoyamos en aquel tiempo, así como sus directores artísticos, están todavía hoy en la vanguardia de la danza contemporánea y se han hecho sucesivamente responsables del apoyo a muchos artistas emergentes. Del mismo modo, me alegra poder comprobar que muchos artistas emergentes a quienes apoyamos en aquel tiempo llegaron a crear nuevas y participativas organizaciones artísticas.

Desde entonces ha habido varios ministerios, equipos y patrocinadores y han existido altibajos en las relaciones entre el sector y el Ministerio de Cultura. Pero, afortunadamente, hasta ahora no se ha cuestionado la necesidad de que las instituciones estatales se impliquen en el apoyo y la financiación de actividades no gubernamentales en el campo de las artes escénicas.

Otro proyecto iniciado por el entonces Ministro de Cultura, en colaboración con autoridades locales y patrocinadores privados, fue la construcción o reconstrucción de teatros y recintos en ciudades de tamaño medio alrededor del país. Este proyecto ha sido asumido y desarrollado por los sucesivos ministros, y Portugal cuenta hoy con un buen número de infraestructuras, con sus correspondientes direcciones artísticas, programadores y equipos técnicos y de producción. Y un presupuesto, cosa que supone un cambio enorme. La mayoría de programadores portugueses hablan entre ellos de forma regular, compartiendo proyectos e información. Estoy seguro de que, con el tiempo, todo esto llevará a mejoras aún mayores. Como dije antes, se está llevando a cabo una política cultural en el sector de la que todos somos responsables en alguna medida. Es cierto que los programadores cargan con buena parte de esa responsabilidad. Las instituciones son las responsables de estar atentas y proporcionar fondos, medios y estímulos al sector. Pero debería ser éste el que diera forma a la política real mediante una actividad articulada.

En la última década, las cosas han cambiado mucho y para mejor en el ámbito de la danza contemporánea en Portugal. Los grandes protagonistas de ese cambio han sido realmente los artistas independientes y sus organizaciones. Los mejores festivales internacionales portugueses son festivales independientes. Existen unos cuantos festivales rurales, pequeños pero muy activos y arriesgados –algunos de los cuales existen desde hace mucho tiempo–, que no han perdido su conexión con los artistas y las formas de arte emergentes. Todos los centros de residencia son iniciativas independientes, y proporcionan un inestimable servicio nacional e internacional. Los mejores proyectos de investigación y de formación

continuada son iniciativas independientes. Los proyectos más exitosos de desarrollo del público y de danza educacional tienen origen en el sector profesional independiente, y proporcionan un apoyo inestimable a aquellos programadores que han iniciado actividades en los nuevos teatros y centros culturales rurales.

Están, por supuesto, los grandes recintos e instituciones, que también son necesarios. Yo mismo soy programador de danza en uno de ellos, el Culturgest. Pero nuestra labor sería nula si no contáramos con la iniciativa y la colaboración de ese ámbito independiente, tan activo y maravillosamente solidario.

Fundación perteneciente al banco más grande de Portugal (la Caixa Geral de Depósitos), el Culturgest está dedicado a las artes contemporáneas: danza, música, teatro y artes plásticas. Nos implicamos en muchas coproducciones y nos gusta colaborar con nuestros colegas del sector, independientemente del tamaño de sus organizaciones. Ahora mismo estoy ultimando el programa de danza de 2009. No he visto ninguna de las representaciones que ya están confirmadas, porque todas son creaciones nuevas que no han sido estrenadas. Como institución cultural, estamos muy comprometidos con el desarrollo artístico y profesional, y consideramos que es nuestro deber contribuir a hacer viables los proyectos de los artistas.

Afortunadamente, en Portugal se aplica el principio de comunicación y colaboración entre instituciones y organizaciones de tamaños muy diferentes que he enunciado al principio.

No quiero que creáis que en Portugal todo es perfecto y que vivimos en el mejor de los mundos. Ni ellos (los artistas) ni nosotros lo hacemos. Los medios de apoyo se han visto reducidos, hay proyectos e instituciones que peligran, los criterios se han estrechado en los últimos años y el acceso a la financiación se ha hecho más difícil (léase «financiación plurianual»). Hay motivos para preocuparse. Y a nosotros nos gustaría que el Estado se comprometiera más en la financiación de las artes.

Pero, como he dicho antes, la política cultural es en gran medida una cuestión de implicación por parte del sector profesional. Y es

un hecho que la comunidad profesional portuguesa de danza contemporánea es más activa que reactiva. A causa de ello, las mejores políticas culturales (gubernamentales e institucionales) han sido y serán aquellas que dan a los profesionales del sector las condiciones para actuar, en vez de intentar actuar en su lugar.

*GIL MENDO es programador de danza de Culturgest, en Portugal. Profesor Coordinador en la Escuela Superior de Danza (Lisboa) desde su fundación en 1986, de 1996 a 2001 fue miembro de la Comisión Instaladora y después coordinador del Departamento de Danza del Instituto Portugués de las Artes del Espectáculo, organismo financiador de iniciativas no gubernamentales en el Ministerio Portugués de la Cultura. Es miembro activo de intercambios internacionales desde 1990.*

# Las políticas culturales y sus agentes en el terreno de la danza contemporánea

Dra. Kerstin Evert

¿Qué condiciones (financieras, de infraestructura, etc.) son esenciales para respaldar la creación artística, sobretodo en el terreno de la danza y la coreografía contemporáneas? ¿Qué papel juegan la financiación pública y las políticas culturales, así como los anfitriones y los productores, y cuál es la posición de los artistas en este tablero de agentes muy diversos? A modo de ejemplo y tomando como referencia el Tanzplan Alemania, iniciado por la Fundación Cultural Federal Alemana en 2005, esta conferencia describe los posibles efectos de las políticas culturales.

## «Tanzplan Alemania», iniciado por la Fundación Cultural Federal Alemana

En 2005, la Fundación Cultural Federal Alemana inició el Tanzplan Alemania, un proyecto ideado para fomentar nuevos conceptos e iniciativas para la danza en Alemania hasta 2010. La idea de establecer este programa especial se debió a una situación contradictoria en la que, por una parte, la danza contemporánea de origen alemán estaba de gira alrededor del mundo pero, por otra, los creadores con base en Alemania tenían que afrontar una situación de ayudas financieras poco fiables y una aceptación bastante baja de la danza contemporánea en general. Además, a pesar de algunos programas excelentes, la preparación de los jóvenes bailarines dejaba mucho que desear, y los artistas podrían enriquecerse mediante un conocimiento más profundo de la historia (incluida la más reciente) de su propia forma de arte.

Partiendo de esta situación, la Fundación Cultural Federal Alemana tomó la decisión de establecer el Tanzplan Alemania. El programa

pretende reforzar la infraestructura para el trabajo artístico en el campo de la danza, debatir sobre el *status quo* del adiestramiento y la educación en ese mismo campo, e impulsar el conocimiento y la aceptación de la danza contemporánea entre los encargados de la política cultural y el público en general. Con un plan vigente entre 2006 y 2010, la Fundación Cultural Federal Alemana aportó un total de doce millones y medio de euros. En lugar de desarrollar un plan maestro, o de entregar toda la suma a una única institución, la junta del Tanzplan Alemania decidió iniciar un proceso descentralizado de debates y mesas redondas entre varios agentes de la escena de la danza: artistas, productores, investigadores, autoridades culturales locales, etc.
El plan consta de dos partes principales:

> La primera es el «Programa educacional Tanzplan», que pretende incentivar las mejoras innovadoras en la enseñanza de la danza, su coreografía y su pedagogía. El primer paso de este proceso fue convocar un encuentro de las academias de danza nacionales, así como promover un compromiso para formar a pedagogos de la danza en el campo del baile y las escuelas. En febrero de 2008 tuvo lugar en Berlín la primera «Bienal para la docencia de la danza».
> La segunda parte es el llamado «Tanzplan local», al que me ceñiré de ahora en adelante. El Tanzplan local fue creado para mejorar la aceptación política y pública de la danza contemporánea en todas las regiones de Alemania. En lugar de apoyar un único proyecto de prestigio, la junta decidió iniciar un proceso descentralizado y difundir por el país la idea del Tanzplan local, dirigiéndolo a diferentes ciudades que ya contaban con una escena de danza activa y reconocida, o que ya respaldaban la danza claramente. En abril de 2005 se promovió una competición entre catorce ciudades seleccionadas para encontrar ideas que crearan el perfil para un proyecto, tanto nacional como internacional, dentro del marco del Tanzplan Alemania. Hasta 2010, las ciudades con los modelos más interesantes e innovadores para desarrollar

infraestructuras de apoyo a la danza recibirían un máximo de 1,2 millones de euros de la Fundación Cultural Federal Alemana. Las ciudades invitadas a inscribirse en el programa Tanzplan local debían reunir dos condiciones principales: la primera era que una coalición de políticos, productores, anfitriones, artistas y otros agentes del terreno de la danza a nivel local debían celebrar mesas redondas para desarrollar modelos innovadores y sostenibles para la danza en su ciudad. Además, y esta condición era incluso más importante, la ciudad debía proporcionar fondos equivalentes, lo que quería decir que las autoridades locales tenían que aportar la misma cantidad de dinero que la que solicitaban.

Estimulados por el planteamiento de la competición y por la posibilidad de obtener el dinero del «premio» de parte de la fundación cultural más importante de Alemania, los políticos culturales locales se hicieron eco, quizás por vez primera, de la danza contemporánea, incluyéndola en sus presupuestos. Por otra parte, diferentes representantes de las escenas locales debían reunirse y desarrollar conceptos en colaboración. En algunas ciudades, los agentes locales no se habían reunido a hablar desde hacía años. Aunque no fue siempre un proceso harmónico, la mayoría de estas mesas redondas llegaron más allá de las necesidades, preocupaciones e intereses personales, y desarrollaron ideas innovadoras para el futuro de la danza.

A la vista de unos debates extraordinariamente positivos, casi todo el mundo expresó su deseo de trabajar junto a los demás, incluso después de haber desarrollado el concepto general. La junta del Tanzplan evaluó la idoneidad del concepto artístico, la calidad de los trabajos previos y las coaliciones locales, así como el efecto potencial de cada proyecto en Alemania y en el extranjero. El 20 y el 21 de enero de 2006, la junta del Tanzplan Alemania otorgó la financiación del Tanzplan local a nueve ciudades: Berlín, Bremen, Dresde, Düsseldorf, Frankfurt, Essen, Hamburgo, Munich y Potsdam.

Los proyectos propuestos por las ciudades elegidas constituían una amplia gama de medidas: conceptos que incluían nuevos modelos

educativos para la danza, su adiestramiento y su coreografía (Berlín, Dresde, Frankfurt, Essen), proyectos de apoyo a la danza en las escuelas públicas (Munich, Dusseldorf), la construcción de centros de producción y el establecimiento de nuevos programas de residencia (Hamburgo, Potsdam), o la puesta en marcha de un programa de giras e intercambios (Bremen).

## Tanzplan Hamburgo

Para que se vea de forma un poco más detallada al menos uno de los proyectos locales, esbozaré brevemente el proyecto de Tanzplan Hamburgo.

Aunque el Ballet de Hamburgo y su director, John Neumeier, son mundialmente famosos y están bien establecidos en la ciudad, la segunda más grande de Alemania, no existía en ella una plataforma independiente para la danza contemporánea. La antigua fábrica de grúas mundialmente conocida como Kampnagel Internationale Kulturfabrik siempre había presentado producciones de danza innovadoras, tanto desde un punto de vista local como internacional, pero nunca había tenido la misión específica de desarrollar y promover la danza contemporánea. Además, había (y todavía hay) muy pocas ayudas económicas para los coreógrafos y directores autónomos en Hamburgo, lo que hizo que muchos artistas abandonaran la ciudad durante la segunda mitad de los noventa. Por otra parte, no existía una motivación concreta para que los artistas emergentes se mudaran a Hamburgo. En lugar de elegir vivir y trabajar en esta ciudad, Berlín se iba haciendo cada vez más atractiva para los artistas de todas las disciplinas culturales, por su coste de vida relativamente asequible en comparación con el de otras capitales europeas. Así, cuando el crítico de danza Edith Boxberger y yo empezamos a redactar el concepto de Tanzplan Hamburgo, resultó chocante que la ciudad necesitara un emplazamiento identificable para la danza contemporánea, así como las medidas oportunas para mejorar la situación de los creadores de Hamburgo en ese campo. Esto quería decir que, por una parte,

era importante hacer que a los jóvenes coreógrafos les resultara atractivo mudarse a Hamburgo y, por la otra, mejorar la situación de los artistas establecidos en la ciudad, en términos de infraestructuras y de financiación de proyectos. Así nació la idea de establecer un nuevo centro coreográfico que ofreciera espacio para estudios, un programa de residencia para los creadores emergentes, un programa exhaustivo de cursos de adiestramiento para bailarines profesionales y un programa para la promoción de la danza a un nivel cultural-educacional. El antiguo director artístico del Kampnagel, Gordana Vnuk, ofreció la sala de exposiciones K3 del centro para darle un nuevo uso y convertirla en un centro coreográfico con tres estudios y un espacio para las representaciones de estudio. En el verano de 2007, la K3 fue reconstruida como K3, Centro coreográfico / Tanzplan Hamburgo, y empezó su programación en abril de ese mismo año. El K3 / Tanzplan Hamburgo está ligado a la organización del Kampnagel, pero tiene su propia dirección artística. Además de crear el centro coreográfico K3, Tanzplan Hamburgo obtiene el doble de la financiación media anual otorgada a este género por la consejería de arte de la ciudad.

Hoy, tras un año y medio de programa, se puede observar que la comunidad de danza de Hamburgo se ha hecho notablemente más fuerte. Artistas jóvenes que participaron en el programa de residencia se quedaron y siguieron trabajando en la ciudad. En los periodos de inscripción recibimos cada vez más peticiones y solicitudes internacionales. Hemos empezado también a cooperar con un gran número de instituciones de Hamburgo, llegando a dar así una visibilidad cada vez mayor a la danza contemporánea en la ciudad. En 2009 seguiremos ampliando nuestras actividades mediante la oferta de diferentes modelos de residencia, que se dirigirán, por ejemplo, a artistas internacionales a quienes se invitará a trabajar allí de manera temporal. En el panorama estatal de la danza contemporánea, en el que es difícil encontrar infraestructuras y financiación para coreógrafos autónomos, el Tanzplan Hamburgo ha situado un nuevo centro coreográfico en los mapas locales e internacionales, suponiendo que las

autoridades locales sigan subvencionando este nuevo emplazamiento independiente después de 2010. Lo que me lleva de vuelta al tema general del Tanzplan Alemania y su futuro más allá de ese año.

## Ecuador e inmediato futuro del Tanzplan Alemania

Unos 7,2 millones de euros del presupuesto general de 12,5 establecido por la Fundación Cultural Federal Alemana se destinan al Tanzplan local. Pero como las ciudades, o los estados federales, tienen que igualar la suma que solicitaron para apoyar la danza, la cifra alcanza más del doble. Puede darse por hecho que, de no ser por el estimulante incentivo de la competición y la posibilidad de «ganar el dinero del premio», por así decirlo, las autoridades locales nunca habrían invertido tanto en este género. Instaurando las mesas redondas e implicando a los políticos culturales, el Tanzplan Alemania consiguió para la danza, además, un alto nivel de atención. El proceso la convirtió en un tema a tratar por la política cultural, y le abrió nuevas puertas a ámbitos en los que anteriormente su presencia, si existía, era tan sólo marginal.

Estamos ya a mediados de 2008. El Tanzplan Alemania ha llegado a su ecuador. Aunque los proyectos, iniciados entre 2006 y 2007 en las nueve ciudades elegidas, están todavía en el proceso de afianzarse, este año ya ha comenzado el debate sobre su futuro. Éste implica, en primer lugar, la pregunta sobre la financiación más allá de 2010. Corresponderá a la fundación, a Tanzplan Alemania y a los directores y colaboradores de los proyectos locales evaluar lo que se ha conseguido hasta ahora para convencer a los encargados políticos de la cultura de que sigan invirtiendo en danza después de 2010. Parece ser que las ciudades y regiones no volverán a recibir el estímulo de tener que igualar la suma aportada por la fundación, sino que deberán asumir toda la responsabilidad financiera. Esto supone una oportunidad para todas las ciudades implicadas, pero también un peligro para proyectos que han empezado con éxito pero que podrían verse clausurados antes de

haber desarrollado todo el alcance de sus posibilidades, tanto local como internacionalmente.

Sería ingenuo pensar que el trabajo ha terminado, que los políticos y las instituciones están convencidos y que se han convertido en fanáticos acérrimos de la danza contemporánea para siempre jamás. Pero lo que sí es cierto es que los exitosos proyectos locales están reforzando la posición y la voz de la danza. Por otra parte, el (poco) probable caso de que las subvenciones cesen después de 2010 produciría un efecto irreparable y depresivo en toda la escena de la danza. Sería una interrupción tras la que tendría que pasar mucho tiempo para que un nuevo comienzo fuese posible. Así que seamos optimistas: ¡todavía quedan dos años por delante!

*La Dra. KERSTIN EVERT es directora artística de K3, el centro coreográfico Tanzplan Hamburg (Alemania). Diplomada y doctorada por el Instituto de Estudios Teatrales Aplicados de GieBen, de 1997 a 2000 realizó un postgrado en el Research Training Center («Tanging the Body») en la Freie Universität de Berlin. En 2002-2006 trabajó como dramaturga en Kampnagel Hamburg. Desde agosto de 2006 es directora artística de K3 / Tanzplan Hamburg.*

**Información sobre Tanzplan Alemania**

Directora de proyecto: Madeline Ritter
Coordinador del programa educacional Tanzplan: Ingo Diehl
Tanzplan Deutschland e.V.
Paul-Lincke-Ufer 42/43
10999 Berlin
Teléfono: 49 (0)30-695797-10
Fax: 49 (0)30-695797-19
Email: *info@tanzplan-deutschland.de*
*www.tanzplan-deutschland.de*

**Información sobre K3, centro coreográfico / Tanzplan Hamburgo**

*www.k3-hamburg.de*

# Como canarios en una mina de carbón

## Plan general para la danza en Flandes y Bruselas

Barbara Raes*

Haciendo balance, «danza» es un término colectivo para un conjunto de actividades artísticas muy variadas. «No es sencillo definir *danza contemporánea*», escribió Steven de Belder en un reciente esbozo del panorama de la danza en Flandes y Bruselas:

> «Después de todo, no se trata de un *estilo* con una serie clara de principios y formas que puedan existir independientemente de la persona o personas que lo desarrollaron, como sucede con el ballet, la danza moderna y los estilos de la danza popular. La danza contemporánea es una actividad altamente individualizada en la que se pueden hallar multitud de influencias y tendencias, ninguna de las cuales es decisiva. La danza contemporánea abarca las complejas estructuras coreográfico-musicales de Anne Teresa de Keersmaeker y la teatralidad melancólica de Alain Platel, la exuberancia física de Wim Vandekeybus y la casi calma precisión de Vincent Dunoyer, la poderosa imaginería de Meg Stuart y la casi informal presentación de Carlos Pez, la expresión poética bailada de Anabel Schellekens y el frío rigor conceptual de Alexandra Bachzetsis, las bizarras fábulas danzadas de Grace Ellen Barkey y el sin sentido vanguardista de Alexander Baervoets, la estructurada improvisación de Thomas Hauert y la precisa inspiración oriental de Arco Renz. Podríamos seguir así hasta que a cada artista que se llame a sí mismo *coreógrafo* se le haya asignado su propia casilla.»

El panorama se vuelve más diverso, si cabe, si nos fijamos también en el ballet. Existen, de hecho, tradiciones muy variadas, antiquísimas

---

* En representación del grupo de trabajo que desarrolló el plan general de la danza en Flandes y Bruselas, y publicado por el Instituto del Teatro de Flandes.

en ocasiones, de las que los creadores de danza pueden beber o no, según les plazca. Al mismo tiempo, la danza es también un sistema muy abierto con una fuerte tendencia a la renovación y a la originalidad, en el que las limitaciones y categorías al uso son frecuente y felizmente puestas en entredicho. La danza es un contexto que promueve la importación de elementos nuevos y ajenos. *Metamorphoses,* el estudio de campo llevado a cabo por el Vlaams Theater Instituut (VTi) en la primavera de 2007, aportó pruebas de la creciente hibridación de las artes interpretativas. Cada vez más producciones establecen vínculos entre diferentes disciplinas, dentro y fuera de las bellas artes. La danza, sin duda, ha jugado un papel pionero a este respecto. Las fronteras entre la danza y otras artes escénicas, pero también entre otras disciplinas artísticas, los medios, el diseño y la tecnología, se antojan cada vez más permeables.

No es ninguna coincidencia que esta apertura de la danza hacia líneas de aproximación nuevas y originales vaya de la mano de un alto grado de autoreflexión. Esto puede apreciarse en las propias representaciones, donde los principios básicos de danza, movimiento y otros lenguajes son objeto de un intenso debate. También se percibe en el discurso y en las políticas culturales que rodean la práctica de la danza. Recientemente se han desarrollado iniciativas en varios lugares de Europa –en Alemania, Suiza y Holanda–, que se plantean qué es la danza en realidad y qué clase de apoyos necesita. En Alemania, el Kulturstiftung des Bundes –una fundación cultural federal– proporcionó 12.500.000 para sufragar las necesidades estructurales del sector. Se le pidió a éste que hiciera sugerencias sobre cómo invertir ese dinero. El llamado Tanzplan Deutschland («Plan de danza para Alemania»), que estará en marcha hasta 2010, no es sólo un ejercicio de viabilidad, sino un programa de apoyo que coordina varias acciones. El Tanzplan respalda a actores locales y a proyectos educacionales. Pro Helvetia y otros trabajaron con representantes del sector de la danza en Suiza para publicar un informe de investigación: *Projet Danse - Pour un encouragement global de la danse en Suisse.* En abril de 2007 apareció en Holanda el informe *Dans zichtbar beter*

(«La danza, visiblemente mejor»), un ejercicio de autoexamen del sector, promovido por el Directies Overleg Dans, una organización que defiende los intereses de las grandes organizaciones de danza, y el *Stuurgroep Dansplan 20/20,* que representa a las más pequeñas. También se han realizado algunas acciones en Dinamarca *(www.dansenshus.dk).* Y ahora tenemos el «plan general para la danza», desde una perspectiva flamencobelga.

Junto a la creciente hibridación, parece existir también la necesidad de reflexionar acerca de las características específicas y la identidad de la danza. En un periodo en el que los límites parecen estar desdibujándose, es necesario señalar de vez en cuando el carácter específico de la danza, ya que, a pesar de la hibridación, mantiene un par de rasgos definitorios que tienen un gran impacto en su producción, distribución y comunicación. Aunque existe cierto número de representaciones que se centran en el posthumanismo o en la realidad virtual, la danza es, en la mayoría de los casos, un arte corporal. Crear danza es un trabajo físico y eso conlleva exigencias específicas en lo que respecta a la educación y el adiestramiento de los bailarines. La danza es también, siempre, movimiento en el espacio y en el tiempo. Esto hace que el trabajo de creación sea duro y exija mucho tiempo, y plantee requisitos específicos en cuanto a lugares de ensayo e infraestructuras. El hecho de que la danza sea en primer lugar un arte físico requiere una inversión de por sí, independientemente de los costes de la producción.

Estos factores dan como resultado que producir danza sea un negocio relativamente caro, en comparación con otras artes interpretativas. Sin embargo, la naturaleza específica de aquélla ofrece también posibilidades económicas. La danza opera en un entorno internacional, más que el resto de artes escénicas. En cualquier caso, las limitaciones lingüísticas no juegan un papel significativo. Funcionar a escala internacional no sólo representa un valor artístico añadido, sino también las posibilidades económicas de un mercado de ventas extendido. La necesidad de un mercado internacional para desarrollar una carrera en la danza requiere, sin embargo, un marco de políticas

adecuadas que haga posible sacar provecho de estas posibilidades de un modo óptimo. La danza es una forma específica de arte que requiere unos apoyos específicos, incluso aunque actualmente se den más cruces entre disciplinas y artes híbridas.

En resumen, esta hibridación garantiza una renovación a gran escala en la que la danza tiene un papel pionero gracias a su enorme aperturismo intrínseco. Pero esto trae también consigo una serie de problemas. La falta de un punto de referencia claro hace que el concepto de «danza contemporánea» sea escasamente definitorio para los profanos, lo que dificulta la adscripción de nuevos públicos.

## La primera ronda del Decreto de las Artes

Existen, por lo tanto, ciertos factores que sitúan a la danza en un lugar muy concreto dentro de un campo más amplio. Hay posibilidades específicas y retos en relación con otras disciplinas escénicas. A la luz de este hecho, no resulta sorprendente que los mismos temas e inquietudes reaparezcan en las diversas iniciativas que se están desarrollando en Europa: la actividad internacional, la educación en danza, la difusión, cuestiones de producción, comunicación, etc. Pero cuando se comparan más detenidamente las iniciativas europeas, resulta obvio que difieren unas de otras considerablemente. Puede que los temas discurran en paralelo, pero el contexto de políticas culturales, los análisis, las recomendaciones y la implementación son muy diferentes. La política cultural opera, por ahora, a un nivel nacional o regional, en todo caso. El punto de partida, por lo tanto, varía siempre en los diferentes países o regiones. Existen motivos específicos para que cada país se ponga a reflexionar y reevalúe y dé una nueva explicación a la individualidad de la danza. En ocasiones toman la iniciativa otros participantes. El Tanzplan Deutschland nació de la iniciativa de una agencia gubernamental, el Kulturstiftung des Bundes (Fundación cultural federal), que aportó una suma de dinero para ayudar a la danza. La gente del sector pudo presentar entonces un plan de inversiones que está siendo implementado actualmente. El

plan holandés apareció en la etapa previa a una revisión fundamental del «régimen cultural» para las artes interpretativas. Los promotores de la danza quisieron comprobar con ese plan la viabilidad de un proceso de reforma política. En Suiza, el Projet Danse fue un proyecto piloto en el marco de un proceso legislativo, el desarrollo de una nueva ley de «promoción de la cultura». El plan de danza fue ideado para ejercer una función ejemplar para iniciativas similares en otras disciplinas. Respecto a Flandes, la situación es un poco diferente: nuestro plan general no apareció «antes de», sino paralelamente al inicio de un proceso político de toma de decisiones. En lo referente al debate generado en la comunidad flamenca, la primera implementación del Decreto de las Artes supuso un detonante esencial.

El 1 de enero de 2006 entró en vigor el Decreto de las Artes, la herramienta principal de apoyo a las artes por parte del gobierno flamenco. El parlamento de Flandes aprobó el decreto en abril de 2004. En noviembre de ese mismo año las organizaciones artísticas –y, por tanto, también las organizaciones de danza– pudieron presentar una solicitud para una ronda de financiación para el periodo 2006-2007 ó 2006-2009. Unos comités de evaluación sopesaron los méritos en términos de cualidades artísticas y contenidos, mientras que la administración del Ministerio de Cultura de Flandes consideraba su solidez comercial. A finales de junio de 2005, el ministro de cultura tomó una decisión sobre la asignación de las subvenciones a largo plazo.

Todo este proceso de toma de decisiones no acabó traduciéndose en un éxito sin restricciones para el mundo de la danza. El sector se enfrentó al panorama hostil del *status quo*. Para empezar, no entraba nuevo efectivo. No se permitió que ninguna organización nueva se beneficiara del sistema de financiación a largo plazo. Cie Soit (Hans van den Broeck), deepblue, Peeping Tom y otras compañías fueron remitidas a los subsidios para proyectos. Los productores de danza que ya contaban anteriormente con financiación estructural se encontraron con que no podían continuar creciendo. Respecto a Ultima Vez, Rosas y Les Ballets C de la B, el ministro dijo que «ya hemos

tocado techo dentro de este Decreto para las Artes en lo referente a subvenciones, y el crecimiento ulterior queda prácticamente excluido».[1] Su razonamiento resultó chocante. El ministro apuntó a que había una falta de movimiento en el mundo de la danza: «¿Podríamos decir que se da un estancamiento artístico?» Tan sólo encontró una dinámica interesante en Meg Stuart / Damaged Goods, pero incluso en ese caso existía una pega: el ministro no aprobaba la «problemática presencia y visibilidad» en Flandes de esta organización, activa a escala internacional.

El mundo de la danza se sintió incomprendido. La imagen transmitida por la política no coincidía con la que el sector tenía de sí mismo. El gobierno y el comité de evaluación para la danza habían valorado de modo incorrecto la importancia de las actividades internacionales, una cuestión de vida o muerte para el sector. Las compañías de danza flamencas están consiguiendo un gran éxito internacional; algunas están entre las mejores del mundo. Sin embargo, ¿valora Flandes esta actividad internacional?

Existía también la queja de que la política oficial veía excesivamente el panorama de la danza desde los ojos del teatro. El ministro de cultura dijo que no volvería a reconocer estructuras basadas en artistas individuales. Su negativa abarcaba desde los artistas cuyos planes no fueron aceptados hasta las grandes compañías. Esto implica a las salas urbanas (KVS, Toneelhuis y NTGent), cuya función histórica ha sido la producción y presentación de teatro, y a los centros de arte más amplios (STUK, Vooruit y el Kaaitheater), que operan generalmente en diversos campos de disciplinas artísticas. Las posibilidades de la danza quedan, por lo tanto, más limitadas que las del teatro. Después de todo, no existen grandes compañías que tengan a aquélla como tarea principal. Los creadores de este sector quedan así incluso más expuestos a un fenómeno que nace en paralelo a la concentración de recursos en manos de las grandes compañías: una fragmentación

---

1 Bert Anciaux, *Nota aan de Vlaamse regering*, 24 de junio de 2005.

creciente de recursos para los centros artísticos más pequeños, laboratorios de arte, festivales, etc., carentes del capital necesario para desarrollar operaciones sostenibles.

Mientras tanto, hubo una nueva ronda de financiación provisional en junio de 2007. Desde entonces se ha producido una operación compensatoria a pequeña escala. Cie Soit, deepblue y Peeping Tom han recibido, durante dos años, el reconocimiento como organizaciones de danza. También WorkSpaceBrussels, que empleará las infraestructuras del Kaaitheateer y de Rosas como laboratorio de danza, recibió el reconocimiento. Pero al mismo tiempo, siguen vivas las mismas cuestiones, como por ejemplo la fragmentación como base de la pirámide de financiación.

## ¿Una política integrada para la danza?

Alrededor de 2006, existía en el sector de la danza la profunda sensación de que se daba un desequilibrio entre las prácticas que éste desarrollaba y la imagen que percibían los gestores de sus políticas. Ello dio pie a que el VTi entrara en acción. Examinamos la danza detenidamente en mayo de 2006 en el contexto de un análisis de campo más inclusivo, en el que queríamos tener en cuenta las prácticas y las trayectorias artísticas de las artes interpretativas flamencas a la luz de la decisión ministerial de junio de 2005. En *Courant*, la revista del VTi, apareció un dossier de danza con las opiniones de personas del sector sobre temas espinosos de política cultural, así como un análisis de datos numéricos. Las vicisitudes de la financiación eran un tema candente. Aun así, en una entrevista a Theo van Rompay, el director adjunto de PARTS, éste enmarcaba la cuestión dentro de la perspectiva más amplia del desarrollo y florecimiento de un panorama moderno de danza en Flandes y Bruselas desde los años ochenta:

> «(...) todo el mundo acepta que existen límites y que es necesario hacer elecciones. Esto es algo que ahora mismo no está ocurriendo adecuadamente. No se plantea una política integrada para la danza.

Me inclino a opinar que, básicamente, estamos desaprovechando una oportunidad histórica. Todos hablan de Bruselas como la capital de la danza, algo cierto si nos basamos en la calidad del trabajo que está siendo producido allí. Pero los coreógrafos flamencos contribuyeron la pasada década a mejoras en el sector a escala global. Puede sonar patriótico, pero se trata de un hecho que fue aceptado hace tiempo en otros países.

»Es sintomático que este *boom* de la danza flamenca moderna sea algo conseguido completamente desde abajo. PARTS es también un fenómeno aislado y aleatorio en lo referente a la política cultural, ya que fue enteramente iniciado por el propio sector, en este caso Rosas y De Munt (la ópera nacional de Bélgica). No existe ningún tipo de pensamiento pro-activo por parte de la política. Si pensamos en formatos como los talleres de danza o los festivales, ¿por qué no pensamos en el teatro de danza? No estoy diciendo que necesitemos todo esto, pero a pesar del *boom* de los últimos veinte años, el área de la política cultural no ha prestado la atención suficiente a la interacción entre la producción, la investigación, la presentación y la formación.»

Durante el Dinsdag Dansdag (el «Martes de Danza»), una jornada de estudio celebrada el martes, 27 de junio de 2007, en el centro artístico STUK de Lovaina, el sector (productores y programadores) debatió sobre el material contenido en *Courant*. El mundo de la danza de Flandes y Bruselas deliberaba sobre su futuro. Si era cierto que los gestores de las políticas culturales no tenían muy en cuenta la interacción entre la producción, la investigación, la presentación y la enseñanza de la danza, el sector debía considerar cómo podía esa interacción hacerse un hueco en una «política integrada para la danza», y qué debería incluirse en ella. Se plantearon tres líneas diferentes de aproximación en un número idéntico de grupos de trabajo. ¿Cómo pueden los productores, los centros artísticos y los talleres, los centros culturales, los festivales y los cursos de preparación propiciar juntos una entrada de recursos, un reparto y una difusión más sostenible? ¿Qué socios pueden desplegar qué herramientas para dar a la danza

un mayor respaldo entre un público más amplio? ¿De qué manera se podría modificar el procedimiento de evaluación del Decreto de las Artes para conseguir una mejor interacción entre actores y funciones del mundo de la danza? Para hallar respuesta a estas preguntas, los participantes propusieron trayectorias específicas para el sector y para la política. La idea de crear el plan general que vemos aquí fue desarrollado por el grupo que se encargaba del procedimiento de evaluación.

Durante la primera ronda de financiación del Decreto de las Artes, surgieron lagunas enormes que se tomaron como punto de partida para la evaluación de las políticas y de la calidad. En la ronda preliminar de evaluación no se adjuntaba ningún documento sobre la política adoptada; las intenciones de ésta sólo se conocían parcialmente. Cierto número de elecciones políticas cruciales, como la intención del ministro de no aceptar estructuras basadas en un artista individual, sólo estuvieron claras una vez que la decisión ya se había tomado. Sería, pues, deseable –de cara a futuras rondas de financiación– que el contexto abarcado y los objetivos de las políticas se articularan de manera más clara con mucho tiempo de antelación. Ésa es una tarea que debe llevar a cabo el gobierno. Sin embargo, el plan general que hoy presentamos muestra que los partícipes del sector de la danza son conscientes de que la pelota está también en su tejado. También ellos tienen un alto grado de responsabilidad en la formación de un conocimiento sólido del mundo de la danza entre los profanos. Los habitantes de ese mundo también pueden contribuir de manera significativa a la creación de un contexto adecuado para las políticas del gobierno. El análisis de las tendencias de la danza es una tarea constante y necesita darse mediante el diálogo permanente entre las autoridades y los miembros del sector.

## Funciones y partícipes del mundo de la danza

Durante el día de estudio en el STUK, los profesionales de la danza propusieron establecer un grupo de trabajo. Éste se encargaría

de desarrollar un plan general que formulara un contexto para las políticas –una matriz para la política de la danza– que tanto el propio sector como los gestores políticos necesitaban. Tal proyecto para una política integrada de la danza debe, al menos, establecer la relación entre los principales partícipes del sector y la manera en que operan. ¿Qué funciones son necesarias en un panorama de danza vital y dinámico? ¿Quién lleva a cabo esas funciones ahora mismo? ¿Quiénes son los protagonistas más importantes? ¿Dónde están los problemas? ¿Dónde las lagunas?

En todo caso, podemos señalar las siguientes funciones fundamentales en el mundo de la danza:

- *Formación.* La danza tiene exigencias específicas respecto a su proceso de educación: es mejor que los bailarines inicien su preparación de jóvenes, puesto que deberán seguir entrenando y perfeccionándose durante toda la vida. Su formación seguirá siendo necesaria a lo largo de toda su carrera. Los estudios también serán importantes más tarde, en la discusión sobre el reciclaje de los bailarines y su posible transición a otro oficio.
- *Creación y producción artística.* La creación de danza requiere una infraestructura específica, así como un proceso creativo relativamente largo, que deje el tiempo necesario para la investigación y la renovación.
- *Respaldo al negocio y gestión de trayectoria.* Algunos aspectos referentes al apoyo a la práctica artística no están ligados a los procesos de creación o de producción.
- *Giras.* Dar vida a representaciones de danza requiere un esfuerzo. Éstas son relativamente caras y no resulta demasiado fácil comunicarlas a un público –también después del estreno–, ni asegurarse de que se presentan en el contexto adecuado.
- *Presentación.* El desarrollo de un programa de danza está vinculado a ciertas condiciones previas. Un teatro debe tener las instalaciones necesarias para presentar las representaciones en los entornos ideales. Al mismo tiempo, el teatro necesita también

contar con un público potencial que pueda interesarse por un espectáculo concreto.

- *Información.* Informar es una función que puede ser analizada a varios niveles. En primer lugar, tenemos la provisión de información a los profesionales, que debe ser fluida. En segundo lugar, debe crearse el contexto que haga que el público tenga presente la danza, algo que tiene que ver más con la educación y la conquista de un público. La crítica de danza está en la intersección entre ambos, como *feedback* para los artistas y como guía para el público.
- *Actividad internacional.* La danza de Flandes opera en un contexto internacional. Esto es inherente a las actividades arriba mencionadas. Lo formulamos, de todos modos, como función específica porque operar a escala internacional requiere un esfuerzo adicional y un marco concreto.

Todas estas funciones son llevadas a cabo por una plétora de artistas, gestores culturales y organizaciones. Unos ocupan una posición central en el mundo de la danza; otros, una más periférica. Los siguientes participantes son cruciales para el dinamismo y la vitalidad del sector.

Para empezar, existen organizaciones con perfiles muy variados que contribuyen a la producción de danza:

- *Organizaciones de danza con financiación estructural.* Rosas, Ultima Vez, Les Ballets C de la B, ZOO y Kunst/Werk percibieron financiación a largo plazo para el periodo 2006-2009. Damaged Goods, deepblue, Cie Soit y Peeping Tom percibieron una subvención de dos años para el periodo 2008-2009.
- *Artistas y proyectos.* Hay muchos artistas en activo que trabajan en proyectos más bien pequeños y con asociaciones cooperativas en cambio constante. Forman parte de una red con ramificaciones transnacionales. La Comunidad flamenca ofrece sólo formas de apoyo directo. Existen bolsas de trabajo, o las becas para proyectos

que los artistas pueden solicitar como organización sin ánimo de lucro.

• *Estructuras intermediarias.* Los artistas pueden beneficiarse indirectamente de recursos para la producción mediante la cooperación con estructuras intermediarias como:

- Laboratorios de arte (para una perspectiva general, ver *www.kunstenwerkplaats.be).*
- Centros de arte.
- Agencias de gestión alternativas (e.g. Margarita Production).

• *Otros socios y compañías.* El análisis de campo del VTi muestra que, junto a las ya mencionadas formas de organización, las salas, las compañías de teatro musical, los festivales y los centros culturales están también implicados en la producción de danza.

• *Otros países.* Está también la contribución de los coproductores y colaboradores en otros países. Volveremos sobre el alcance de su contribución un poco más abajo.

• *El Koninklijk Ballet van Vlaanderen (KBvV o Ballet Real de Flandes).* Éste es un caso especial: recibe financiación a través del Decreto de las Artes, pero no como organización de danza, debido a su escala. Se trata de una de las llamadas «grandes instituciones» dentro de la Comunidad flamenca.

Hay muchas otras funciones, además de la producción. Existen *organizaciones proveedoras* que ofrecen a los artistas apoyo y servicios para la creación, presentación y contextualización de su trabajo. Este respaldo puede situarse en varias áreas: apoyo financiero, gestión de contenidos, administración, residencia, espacio de representación, etc. Varios tipos de organización desempeñan un papel aquí:

• los productores
• agencias de gestión alternativas
• laboratorios de arte

- centros de arte
- ciertos festivales y centros culturales
- algunas «grandes instituciones» de la comunidad flamenca (como el centro artístico internacional deSingel)
- cursos de formación
- organizaciones que contribuyen a la creación de un contexto para la práctica artística, así como a respaldarla (por ejemplo, el VTi, el Kunstenloket, oKo, SARMA y organizaciones interconectadas como IETM)

En otras palabras, hay muchos participantes activos en el mundo de la danza, pero queda también mucho trabajo por hacer. ¿Están todas estas funciones en sintonía con el resto? ¿Se da una buena interacción? ¿En qué puede mejorarse? ¿Qué puede hacerse, en términos concretos, a un nivel político y del sector, respectivamente?

El grupo de trabajo que desarrolló el plan general para la danza en Flandes y Bruselas tuvo en cuenta estas preguntas. En el grupo estaban representados varios sectores del mundo de la danza: compañías (incluidas iniciativas menores y el Ballet Real de Flandes), centros de arte, talleres, cursos formativos, educación, el comité asesor, la administración y el gabinete ministerial. A las reuniones acudieron los siguientes: Dirk Carron (Ballet Real de Flandes), Filip Coppieters (Ministerio de la Comunidad de Flandes), Koen Kwanten (WorkSpaceBrussels), Carine Meulders (wp Zimmer), Ann Olaerts (VTi), Herwig Onghena (Les Ballets C de la B), Chantal Pauwels (Ballet Real de Flandes), Barbara Raes (Buda), Theo Van Rompay (PARTS), Steven Vandervelden (STUK), Charlotte Vandevyver (VTi), Katrynn Bennetts (Ballet Real de Flandes), Myriam De Clopper (deSingel), Ugo Dehaes (kwaad bloed), Joris Janssens (VTi) y Hugo Haeghens (CC Maasmechelen). El grupo de trabajo se reunió en unas diez ocasiones entre diciembre de 2006 y noviembre de 2007. En junio de 2007 formuló cierto número de recomendaciones relacionadas con la revisión provisoria del Decreto de las Artes. En septiembre de ese mismo año se celebró un debate en De Buren (Casa flamenco-

holandesa) y el desarrollo del plan también se debatió dos veces con el grupo de trabajo de danza de oKo, la organización sectorial para las organizaciones artísticas de Flandes. Mientras tanto, el VTi respaldaba el análisis con datos numéricos. La publicación *Metamorphoses. Performing Arts in Flanders since 1993*, que analizaba la producción de artes interpretativas entre 1993 y 2007, ahondaba en la cuestión de la danza.

Durante ese viaje, el grupo llevó a cabo análisis temáticos y formuló recomendaciones sobre un buen número de temas candentes. Se examinó detenidamente la interacción entre participantes y funciones en el mundo de la danza. Aunque los representantes del Ballet Real de Flandes también estaban presentes, no se habló en estos debates de la situación específica del ballet. El siguiente análisis parte, en primera instancia, de la perspectiva de la danza contemporánea, aunque se establecerán paralelos con el ballet en la medida de lo posible.

El proceso llevó a identificar seis temas, todos los cuales tienen su sección en el plan general: la producción de la danza, la posición del artista como individuo, las actividades internacionales, las giras, el desarrollo del público y la formación. El plan presentaba una sucinta actualización de cada uno de estos puntos, un análisis de sus fortalezas y debilidades y formulaba recomendaciones para diversos partícipantes. Se puede descargar el documento completo en *http://en.vti.be/booklet.masterplandance.pdf*. Este resumen presenta algunas de las conclusiones de la investigación, así como destaca las recomendaciones.

## Canarios en una mina de carbón: conclusiones y recomendaciones

La afirmación de que las artes interpretativas en Flandes han cambiado tanto desde 1993 se aplica especialmente y de manera enfática al caso de la danza. Las tendencias que, según observamos, operaban en el proceso creativo de la totalidad de las artes interpretativas quedan también delineadas en la danza, pero de una manera aún

más acentuada y mucho antes en el tiempo. El auge en la producción de danza ha sido realmente espectacular. En 2004-2005 el número de producciones se multiplicó por no menos de 43 respecto a once temporadas atrás. Desde 1993, un buen número de productores de danza flamencos tuvieron la oportunidad de construir una estructura sólida. Resulta evidente que la operación de compensación que tuvo lugar bajo el Decreto de las Artes Interpretativas explica sólo parcialmente este crecimiento. También es significativo que Bruselas y Flandes ejerzan una atracción global dentro del mundo de la danza. Muchos de los partícipes más importantes están establecidos aquí, lo que garantiza que numerosos creadores de todo el mundo alberguen la ambición de trabajar aquí, también.

La fuerte interdependencia de los productores de danza en un circuito de producciones *transnacionales* también ayuda a explicar este asombroso aumento de las producciones. Ya en los años ochenta, las compañías extranjeras se implicaban en la producción de danza en Flandes, y los aportes extranjeros son actualmente mayores que nunca. Las relaciones se hicieron cada vez más recíprocas a medida que los festivales y centros de arte flamencos adoptaban un papel más activo.

Esto demuestra el carácter innovador del que se deriva la posición pionera del sector de la danza. Ésta desarrolló un modelo de producción –cuyo timón fue la colaboración internacional con financiación flamenca– que cada vez es más emulado por otras artes interpretativas. Las estadísticas muestran que un número de organizaciones cada vez mayor, dentro del área del teatro y el teatro musical, han llevado a cabo operaciones de un impacto estructural internacional. La danza en Flandes ha recogido de forma patente los frutos de la trasposición de fronteras, mientras que el resto de artes interpretativas siguen su estela.

En otros sentidos, el papel pionero de la danza la hace en realidad muy vulnerable. La creciente individualización en las artes interpretativas es probablemente el mejor ejemplo. Los intérpretes están cada vez menos atados a un solo grupo; este tipo de arte ha

evolucionado hacia un ámbito *freelance*. Una vez más, esto se aplica en un grado aún mayor a la danza. Aquí también se da la coincidencia de que todo el abanico de artes escénicas muestra la misma tendencia, sólo que de un modo menos enfático y de ocurrencia un poco más tardía. Esto es también así para los «transeúntes», los creadores de paso, sin una estructura estable detrás. Actualmente hay más artistas que se involucran en la producción de forma ocasional. ¿Es éste un indicador de la inminente fragmentación de las perspectivas de empleo para los artistas individuales? Obviamente, las limitaciones de la base de datos del VTi tienen algo que ver en esto: se hace cada vez más difícil aprehender la carrera de un número creciente de artistas con mucha movilidad dentro del limitado marco de la producción de danza de Flandes. La posición cambiante del artista individual exige un reajuste integral de nuestras políticas culturales, y resulta evidente que este empeño no puede ser desarrollado únicamente en el ámbito local flamenco. La situación del artista individual en el mundo de la danza –un espacio cada vez más *freelance* y transnacional– se está volviendo realmente precaria.

La identificación de la situación pionera de la danza lleva a una revelación crucial. Las mejoras que estamos esbozando aquí no son sólo importantes para el sector de la danza, sino que a largo plazo lo serán para el conjunto de las artes interpretativas. A causa de lo específico de su creación y difusión, la danza es, como dice el refrán, un canario en una mina de carbón, siempre señalando las tendencias cruciales del futuro.[2]

Ése es uno de los motivos por los que la política cultural debería prestar una atención especial a la danza. Existe otra razón de peso que guarda cierta relación con la posición histórica en que se encuentra actualmente la danza contemporánea en Flandes. Antes de los años ochenta salió a la palestra una generación que tuvo éxito en ganar

2 Nota del traductor: los mineros solían utilizar a los canarios para saber si se encontraban en un lugar peligroso, ya que estos pájaros morían pronto si había poco oxígeno. El refrán es inglés y su traducción es imposible en este contexto.

una posición de liderazgo internacional. Décadas después de este gran avance, continúa vigente la cuestión de cómo se le puede quitar a ese *boom* económico y cultural la etiqueta de haber sido un accidente histórico y concederle unas bases más estructurales. ¿Cómo podemos salvaguardar ese *boom* económico-cultural para el futuro? Con este plan general quisimos impulsar la búsqueda de respuestas derivadas de una perspectiva integrada de las prácticas del mundo de la danza. ¿Qué funciones laborales son necesarias en un panorama de danza vital y dinámico? ¿Dónde está el potencial y dónde los fallos? La responsabilidad recae tanto en las políticas culturales como en el propio sector.

En lo referente a las primeras, quisiéramos acabar remarcando las siguientes recomendaciones:

- *Tened en cuenta lo específico de la danza dentro del marco de una política global para las artes* que, al mismo tiempo, ha de estar adaptada a la creciente hibridación e interdisciplinaridad. Un proceso de evaluación de la calidad más integrado es una herramienta importante que necesita ser desarrollada.
- *Buscad el equilibrio entre continuismo y renovación*. Poner techo a las subvenciones para la danza –o para otros subgéneros– o poner punto y final a las organizaciones centradas en un solo artista no son opciones deseables en este proceso.
- *Desarrollad una política artística que se adapte a la vulnerable situación del artista individual.*
- *Pensad en el papel de la política cultural respecto al circuito de producciones transnacionales*. La identidad nacional y las raíces de los creadores y los productores quedan cada vez más difusas en este proceso. Resultó evidente en la ronda de financiación de 2005 que esto era negativo para el crecimiento. La posición central y cada vez más interrelacionada de los protagonistas flamencos de este ámbito no sólo debería ser valorada por su mérito, sino también estimulada activamente para que garantizara la continuidad de sus logros en el futuro.

- *Preparados para enfrentaros a las necesidades de infraestructura* de los creadores de danza, ya sean proyectos o estructuras a gran o a pequeña escala.
- *Asegurad una mayor diversidad y calidad en los cursos educativos y de preparación.*

Obviamente, es importante para el propio sector continuar invirtiendo en la producción de calidad y, por tanto, trabajar específicamente los siguientes aspectos:

- *Prestar más atención a la preproducción y a la postproducción.* El sistema está demasiado enfocado hacia la producción y demasiado poco hacia la consecución del mayor beneficio de lo que ya ha sido producido.
- *Una mayor comunicación entre los propios productores y entre productores y presentadores.* ¿Quién presta apoyo a quién y quién hace qué? Hay trabajo por hacer en la optimización de la «cadena de programación», el flujo –disponible, pero muchas veces entrecortado– que comunica a los laboratorios de arte con los centros de arte, y a éstos con los centros culturales.
- *Desarrollar estrategias para la transmisión.* El conocimiento adquirido, así como las redes, la información, la infraestructura, las organizaciones, etc., debe ser ampliamente accesible y transmitido de las «viejas» a las «nuevas» generaciones.
- *Mejorar la visibilidad de la danza en nuestro propio país.* Es esencial el modo en que la historia y los avances recientes en la danza se traducen en presentaciones ante nuevos públicos. Existen también oportunidades para la colaboración entre nombres ya establecidos y sangre nueva. Actuar como embajadores simultáneos podría ser un camino a seguir, pero también percibimos una gran necesidad de puntos de anclaje visibles en el mundo de la danza.

*BARBARA RAES es directora artística del Buda Arts Center en Kortrijk (Bélgica). Estudió historia del arte y artes escénicas en la Universidad de Gent, y entre 2000 y 2007 fue jefa del programa de danza del centro de arte Vooruit.*

# Breve aproximación a la presencia de las artes en movimiento en las políticas culturales locales en Galicia

Héctor M. Pose

Hay un aforismo del joven escritor argentino afincado en España Andrés Neuman que dice: «La teoría pregunta»,[1] y he comprobado que así es. El ejercicio de la práctica, el continuo contraste con la formulación teórica, genera conflicto y, como se sabe, con el conflicto suelen producirse avances. Ser invitado a dialogar desde la teoría con la práctica, escucharse mutuamente los agentes aquí convocados, es positivo para reflexionar sobre el estado de la cuestión y sus posibles correcciones para el avance. O ése es mi deseo.

En segundo lugar, expreso un aviso previo nada baladí. Que la brevedad de mi exposición, ciñéndome a las directrices en tiempo y forma dictadas por la organización, no eviten posicionarme en mis formulaciones y planteamientos del tema, que son estos:

a) Mis apreciaciones son fruto de la observación como investigador en políticas culturales locales en Galicia, pero también surgen de mis experiencias como ciudadano, usuario y padre.
b) Defiendo una acción cultural pública que no prevalece en el común de los poderes municipales. Aun siendo consciente del rol actual que impera en las políticas culturales de nuestras administraciones locales, muy abocado a lo espectacularmente mediático y entretenido, abogo por la labor cívico-social de dicha acción cultural, por la también denominada dimensión

1 Neuman, Andrés (2005). *El equilibrista*, Barcelona: El Acantilado.

horizontal de la cultura. Las necesidades y demandas más reales de la ciudadanía en el ámbito cultural, casi nunca son recogidas y atendidas en lo que sería honestamente adecuado en términos de servicios, programas, recursos y formas por parte de quienes tienen el deber legal o incluso moral de hacerlo.

c) Y como última aclaración preliminar, tómense estas apreciaciones como reflexiones al hilo del presente foro, con el afán fundamental de contribuir a pensar soluciones complejas a problemas también de cierta complejidad.

## Cinco percepciones

Opto por presentar la situación de las artes en movimiento en las políticas culturales locales en Galicia a través de cinco percepciones. Soy consciente de la débil fiabilidad de tal proceder, pero el diálogo posterior puede aportar los matices y las concreciones necesarias para fijar mejor el aludido conflicto. Todas las generalizaciones son falsas, incluida ésta, reza en un frontispicio pétreo de la afamada Bodleian Library en la Universidad de Oxford, lo cual nos sirve para recordar que hablar en términos generales sobre una realidad tan heterogénea conlleva errores. Espero que, en lo fundamental, no sea así y tales apreciaciones sirvan para centrar la discusión.

*1. Evidente falta de presencia normalizada de las artes en movimiento en el tejido social gallego*

Cada curso académico y como ejercicio introductorio que pretende llamar la atención de mi alumnado universitario, futuros mediadores sociales, a que reflexionen sobre sus propios hábitos culturales, les interrogo al respecto de su «consumo cultural público». A tenor de sus respuestas, la asistencia o participación en espectáculos, talleres o cualquier otra iniciativa contemplativa o implicadora en el sector de las artes en movimiento, es nula. O nunca o a lo sumo en una o dos ocasiones han acudido a un acontecimiento de esta naturaleza a lo largo de sus casi veinte años de vida. Los informes recientemente

publicados sobre dichos sectores poblacionales en estos ámbitos así lo demuestran.[2]

Significativos datos para ellos, y para nosotros, a los que tratamos posteriormente de extraer lo que tienen de interesante. Algo se está haciendo mal para que, salvando las deficiencias de representatividad y fiabilidad de la muestra, arrojen un balance tan desolador al respecto de las artes en movimiento y el público joven en el país. Las estadísticas del último *Anuario de Estadísticas Culturales en Galicia* (2006)[3] así lo corroboran. Respecto al teatro, las cifras mejoran, pero no mucho.

*2. Mínimas cuotas de innovación y riesgo en las programaciones culturales*

Las políticas culturales públicas más cercanas a la ciudadanía, las locales, están fundamentalmente centradas en la difusión cultural más obvia, pues se piensa que la cultura radica en las Bellas Artes. Y dentro de dicha oferta contemplativa, predomina un tipo de oferta expositiva, musical, escénica. Los esfuerzos en lograr una mayor formación y promoción de públicos con programaciones bien diferenciadas, la estabilidad de programas de acceso y comprensión a los diferentes lenguajes artísticos, salvo en municipios y agentes muy señalados (que también los hay), son mínimos. Prima la espectacularidad y el puro entretenimiento de la oferta frente a la más imprescindible posibilidad de participación activa. Son bien detectables lagunas en cuanto a atender las propuestas más emergentes o las nuevas tendencias.

La mímesis programadora, la fotocopia de la oferta entre ciudades y municipios, es demasiado frecuente en la acción cultural pública.[4]

---

2 Xunta de Galicia (2008). *Xuventude Galega 2007*. Informe de resultados. Santiago de Compostela: Vicepresidencia de Igualdade e Benestar Social.

3 Observatorio da Cultura Galega (2006). *Anuario de Estatísticas culturais 2006*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

4 Pose, H. (2006). *La cultura en las ciudades. Un quehacer cívico-social*. Barcelona: Grao.

Ansiamos mayores dosis de creatividad en aquélla, territorializando iniciativas a la singularidad del hecho cultural propio de cada comunidad y sus circunstancias. Tal vez cabría trabajar en diseñar y experimentar nuevas metodologías socioculturales para acercar dichas artes a los múltiples y diferentes públicos.

*3. Escasa sensibilidad sobre la propia capacidad de generar productos* artísticos de calidad contrastados

Tengo la percepción de que la inmensa mayoría de nuestros dirigentes no acaban de creerse que la creatividad genera empleo, riqueza, atractivo turístico, tejido social y, a la postre, calidad de vida.[5] Es un elemento importante en el desarrollo local. La acción cultural, con criterios, que estimule y apoye a la creación en este ámbito concreto del que hablamos, con bolsas, residencia de artistas y compañías, coproducciones con el sector privado, presencia digna en las programaciones culturales de la propia ciudad, es aún muy residual, todavía muy básica. Un ejemplo de trabajo en red cultural como el de la «Red Transversal», entre quince ciudades pequeñas de Cataluña, no se da en Galicia. Tan sólo, a día de hoy en que relato esta ponencia, el Centro Coreográfico de Galicia está a punto de dar interesantes pasos en el sentido que aquí argumentamos.

*4. Anecdótica cooperación y fluidez comunicativa entre creadores y agentes culturales públicos*

Se echan en falta oportunidades y espacios de encuentro e interacción entre las partes implicadas. El contacto favorece la comunicación y el conocimiento mutuo de las necesidades y demandas de unos y otros, lo que siempre es positivo.[6]

---

5 Rausell, P. (coord.) (2007). *Cultura. Estrategia para el desarrollo local.* Madrid: AECI.

6 A la hora de redactar este texto, sabemos del nuevo formato del Culturgal, lo que viene a satisfacer, en parte, esa demanda de oportunidad de encuentro a la que aludíamos en nuestra intervención oral de meses antes.

*5. Pérdida de referentes en el juicio estético*

Pienso que ya no existen criterios estéticos que permitan establecer un canon desde el que juzgar qué hay que proteger, incubar y promover. Es como si ahora la única objetividad posible fuera la que se basa en la subjetividad. Y no es cierto.

## Algunas propuestas

La normalización de la práctica y el disfrute de las artes en movimiento debería facilitarse desde los primeros años de vida por parte de los poderes públicos: iniciativas de base hacia las familias, en los centros escolares y equipamientos de proximidad o en las programaciones de auditorios. Abogo por el predominio de un quehacer cívico-social en la acción cultural desempeñada por las administraciones locales, inmensamente menos programadoras y mucho más facilitadoras, para fomentar que se generen las condiciones idóneas de acceso y participación. Dejémonos de copar espacios y labores propias del mercado y sus agentes e incidamos en aquellos aspectos, sectores poblacionales, etc., que minimicen las dificultades del acceso a la práctica o el disfrute contemplativo de dichas artes.

A menudo, el problema no es la fidelización de públicos sino el abuso de los públicos cautivos o el olvido de camadas determinadas. Se programa para públicos generalistas o para aquellos bien determinados que sabemos que van a acudir, generando cierta aristocracia cultural. Hay que experimentar y mejorar sobre lo probado, políticas de descuentos sociales y abonos, multiplicación de los puntos de venta y exhibición, servicio de guardería durante las funciones (no hay más que observar a las grandes superficies comerciales en cómo facilitan las compras en este sentido), tarjetas de fidelización de descuentos (como la Donostia cultura), etc.

El sistema de legítima competencia entre ciudades, entre municipios o entre instituciones y agentes, no excluye las relaciones de colaboración o de complementariedad. Reducir la competitividad y aprovechar la singularidad de cada una sería lo recomendable, puesto

que son inexistentes o estadísticamente residuales las iniciativas en régimen de cooperación entre las urbes gallegas. ¿Es necesario enumerar las ventajas de variar la política imperante en este sentido? Desde el sentido común, parece que no.

Recomendamos dotar con garantías a los equipamientos integrados de proximidad así como crear centros orientados a la estimulación de la creación y producción. Unas infraestructuras que superen la difusión cultural y apuesten decididamente por la producción desde parámetros de la cogestión o la autogestión de los mismos por parte de artistas, colectivos, compañías residentes, etc. Y también en este sentido cabe lamentar la inexistencia en nuestra Comunidad Autónoma de experiencias como la de «Bilbao eszena», «L'animal a l'esquena» de Celrà (Gerona), «Centro Párraga» en Murcia, «Hangar» en Barcelona, «Centro de Creación Musical» en Legarre, «Factoría de las Artes» en Granollers, etc.

Paralelamente, convendría aprovechar el espacio público mucho más de lo que se hace, desde una lectura amplia y plural, permitiendo y estimulando la presencia de las artes en movimiento en calles, plazas, parques, centros comerciales, etc. La calle y los lugares de transición e interacción ciudadana han de servir también para el encuentro, la sorpresa, la risa compartida, la pregunta o el cuestionamiento crítico de las realidades sociales.

Por otro lado, anhelamos mayores cuotas de sensibilización por parte de gestores políticos y de formación en los responsables técnicos del ámbito cultural municipal. A quien corresponda, administraciones autonómicas, provinciales u otras instituciones y agentes, les proponemos que promuevan más iniciativas de sensibilización para la danza, el nuevo circo, el teatro... Los mediadores socioculturales necesitan de conocimientos y criterios para incidir en este ámbito como en otros de su responsabilidad, de forma que garanticen la pluralidad de prácticas y de concepciones creativas. Y eso, en su formación inicial, no se contempla.

Defendemos, asimismo, unas políticas integrales de apoyo a los creadores que articulen el triángulo: difusión, formación, creación.

Dichas políticas no se consiguen si no es desde un pacto cultural. Pacto que deberían promover instancias supralocales entre sí y agrupando en lo posible a agentes culturales públicos y privados. La consolidación de circuitos, o mejor, de redes estables de exhibición en el territorio está directamente relacionada con la tarea de posibilitar el ejercicio creativo, así como de democratizar las artes en movimiento, un esfuerzo pedagógico que las popularizaría en términos de acceso de la mayoría a la máxima diversidad de propuestas. En Galicia, la práctica de la danza y música tradicional, en gran medida, gracias al impagable trabajo de asociaciones de base y los pequeños municipios, se ha conseguido garantizar dichos circuitos, pero no así a los otros lenguajes artísticos a que nos referimos en este foro. Y por falta de espacios adecuados, la indiferencia en las programaciones o debido a la débil demanda ciudadana, el caso es que son contados los recintos que ofrecen la contemplación o práctica normalizada de las artes en movimiento.

No sería justo acabar esta breve reflexión del estado de la cuestión sobre lo que aquí nos ha convocado, sin mencionar algunas buenas prácticas también en territorio gallego. El Festival A pé de pedra en Santiago o el Alt en Vigo, la reformulación y labor del Centro Coreográfico de Galicia, el éxito de público y crítica de las emergentes compañías de danza locales, la Ciudad del Circo de Milladoiro (Santiago), el trabajo callado y sostenido de conservatorios municipales o las innovadoras propuestas de coorganización de festivales alternativos de artes escénicas y musicales por parte de colectivos apoyados por algún municipio urbano son esperanzadoras muestras que señalan otras formas de hacer en la acción cultural pública.

*HÉCTOR M. POSE es doctor en Psicopedagogía y profesor en la facultad de Ciencias de la Educación de la Universidade da Coruña (hector@udc.es). Cursó estudios en la facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Santiago de Compostela, y ha participado como investigador en diferentes*

*estudios sociopedagógicos* (Jornada Única en Galicia, Escolarización en Alta Montaña Gallega, Mapa Cultural de Galicia, Evaluación de las necesidades formativas de los profesionales de la acción cultural, O Eixo Atlántico: un territorio educador, una comunidad educativa; Interea, *etc.) y como ponente en numerosos congresos, cursos y jornadas sobre animación sociocultural y gestión cultural. También ha publicado libros sobre políticas culturales locales, y ejerció como técnico de educación y cultura del ayuntamiento de Malpica de Bergantiños (1991-2000). Actualmente imparte clases en la diplomatura de Educación Social de la Universidade da Coruña. Es responsable del área de publicaciones del proyecto Interea, donde dirige la revista* Interea visual.

# Estructuras facilitadoras de la incubación de la creatividad

## Un ejemplo, el Parque de La Villette y el apoyo a la creación

Mehdi Idir

No pretendo poder zanjar esta cuestión en tan sólo algunos minutos, sino más bien dar algunas pistas de reflexión a partir de mi experiencia en La Villette.

Entre los espacios culturales que acogen residencias de artistas en Francia, el establecimiento público del parque y de la Grande Halle de La Villette dispone de varias ventajas.

Primero, su reconocida experiencia de diez años en la acogida y el acompañamiento de artistas confirmados o en emergencia, en búsqueda y en creación.

Luego, una implantación en París, en la ciudad y en un parque, que permite desarrollar proyectos protegidos en lugares concretos, como al aire libre.

Por fin, estas residencias cubren un campo único de disciplinas en la creación contemporánea francesa e internacional: danza *hip hop*, danza contemporánea, pero también teatro, *performance*, nuevo circo, artes de la calle, artes del títere y artes numéricas, música, y hasta campos más híbridos, interdisciplinarios o (lo que empezamos a llamar en Francia) campos «indisciplinados», a veces turbulentos. Nuestras residencias no están cerradas a ninguno de los campos artísticos que se encuentran en el seno de la programación.

Si hablamos de «incubación de la creatividad», esta primera idea me parece fundamental: tener reunidos en un mismo lugar varios campos artísticos facilita el intercambio y la circulación de las ideas, de las estéticas y las disciplinas. Es la prueba de una gran emulación artística y de un enriquecimiento compartido por todos.

Compartido por el anfitrión, el invitado y el testigo. Volveré más adelante sobre estos tres personajes.

Hoy, el parque de La Villette sostiene la creación a través del desarrollo de cuatro programas diferentes de residencias de artistas:

- desde 1998, la misión «Iniciativas de artistas en danzas urbanas», en colaboración con la Fundación de Francia y la Caja de ahorros, dirigido a las compañías de danza *hip hop*;
- desde 2001, el «Espacio periférico», dedicado a las artes del circo, del títere y de la calle en colaboración con el ayuntamiento de París;
- desde 2002 y después de la rehabilitación de un edificio, las «Residencias de artistas», que consagran una atención particular a los proyectos inscritos en un proceso de cooperación internacional;
- y, finalmente, tres colaboraciones excepcionales de lo que llamamos «artistas asociados». Los artistas asociados tienen iniciativas tan singulares y pertinentes, comparados con el proyecto global de nuestra institución, que su residencia nos pareció que debía tener otra duración, a la medida de su talento excepcional. Sus creaciones hacen época en la programación del Parque, pero también en otros lugares: desde el Festival de Avignon hasta las ceremonias de apertura de los juegos olímpicos, pasando por grandes festivales internacionales. Estos tres artistas son:

    1. Cirque Ici - Johann Le Guillerm, para su proyecto *Attraction* («Atracción»), desde 2001.
    2. Olivier Darné y el *Parti poétique* («Partido poético») para su proyecto de polinización de la ciudad, en «zonas sensibles» (Olivier trabaja con las abejas en el espacio público), desde 2007.
    3. Christophe Berthonneau y el Groupe F («Grupo F»), la compañía pirotécnica, desde 2007.

## Un instrumento al servicio de la creación

Acoger a artistas en residencia es, primero, abrirles acceso a espacios. Evidentemente, espacios adaptados. El parque de La Villette dedicó tres espacios a estos programas de residencias. Esto representa una superficie total de 3.600 m², que se distribuyen de la siguiente manera:

- la Maison de La Villette (casa de La Villette),
- la Halle aux Cuirs («Nave de los cueros») con una sala pequeña y otra grande, ambas equipadas con un suelo de madera preparado para bailar,
- y el Espacio periférico, dedicado al circo, donde se encuentran una carpa, un picadero y también una pequeña sala, otra sala de danza y la sala Ici même («Aquí mismo»), reservada a las marionetas.

Este conjunto de inmuebles dedicados a la creación permite acoger ocho equipos artísticos simultáneamente, lo que representa una media de 1.200 días de residencia al año. Así, por ejemplo, el año 2007 fueron 62 equipos artísticos diferentes. La duración de una residencia varía de dos semanas a tres meses, algunas veces más. Cada uno va a su ritmo: algunos prefieren ocupar nuestros espacios con continuidad; otros, al contrario, prefieren fraccionar su estancia en nuestro Parque. Pero para todos ellos, esto representa tiempo: acoger a artistas en residencia es, además de proporcionarles lugares posibles, darles tiempo.

Acoger a artistas en residencia también nos representa sostener concretamente el presupuesto de la producción de una nueva obra: en 2007, sobre los 62 equipos artísticos acogidos, el Parque de La Villette firmó 35 contratos de coproducción (desde 5.000 hasta 30.000 euros) y concedió veintisiete apoyos (desde 1.500 hasta 5.000 euros). En el contexto económico cultural actual, estas sumas son relativamente importantes. Estamos en el mismo nivel que el estado francés, que concede importes parecidos.

Estas residencias de creación y también de búsqueda encuentran en La Villette tiempo, espacios dedicados y adaptados, un peritaje y medios técnicos y financieros consecuentes. Y todo ello es eminentemente necesario, pero no suficiente.

Lugares, tiempo y dinero no son siempre la prueba de proyectos acertados. Con estas aportaciones, los artistas encuentran en La Villette escucha, atención y, bajo formas muy variadas, un «acompañamiento» adaptado a su proyecto y a su calendario.

## Apoyar

Acompañar a los artistas en residencia, más allá de la mera afinidad con un proyecto, es inventar con ellos el mejor modo de colaboración conjunta y, de este modo, conjugar distancia y proximidad. A veces también representa reparar en posibles faltas y fragilidades del proyecto, para «en voz baja» saber sugerir.

Es tanto conocer el instrumento que acoge (el anfitrión) como el proyecto albergado (el invitado); y, para que se realicen lo mejor posible los objetivos en juego de ambas partes, hay que saber proponer, si fuera necesario, la ayuda de todas las competencias de nuestra institución: apoyos y consejos técnicos, apoyos en el montaje de la producción, y a veces también apoyo a la «estructura administrativa». Todas las competencias deben ponerse al servicio de los proyectos de creación. Hacer un presupuesto, enseñar a hacerlo, organizar presentaciones del proyecto para los profesionales, encontrar coproductores, ponerlo en red con otros... ¿Dónde está el artista que no quiere todo esto?

Para los menos experimentados, por ejemplo, los jóvenes coreógrafos de la danza *hip hop*, la misión «Iniciativas de artistas en danzas urbanas» organizó el año pasado un curso de formación sobre «el montaje de una producción», pero también otro sobre «las relaciones entre música y danza».

Facilitar la creación –que siempre será un momento de gran fragilidad– puede ser puesto en un organigrama, y alguien tiene que

estar particularmente y específicamente destinado a esta actividad: alguien que sirva para escuchar, pero también para callar, con algo de pedagogo, entre dramaturgo y «señor de la limpieza».

A fin de cuentas, apoyar la creación es velar por la visibilidad de estas creaciones y el encuentro con el público. Pero de una manera o de otra, acompañar a los artistas durante la residencia es compartir y hacer compartir el proceso de creación.

## Compartir

Desde 2002, muchos proyectos artísticos acogidos en La Villette han sido presentados al público durante la residencia. A partir de elementos del trabajo ordinario, en forma de talleres, de intercambios, de encuentros o incluso de presentaciones abiertas, estos momentos permitieron al público invitado abordar y compartir los procesos de creación.

Sin parecerlo, la cosa es un poco rara. ¿Cómo ser espectador de una cosa inacabada, incompleta? Es replantear toda la responsabilidad del espectador.

También regularmente, los proyectos acogidos necesitaron a veces una implicación más activa de estos públicos: estas personas participaron de cerca en la escritura del espectáculo. En un marco diferente, porque cada vez es singular, se actúa en cada caso:

- para los artistas, sin confundir su trabajo de creación con una práctica social, sirve para compartir, alimentar y enriquecer la creación de su proyecto con una aportación exterior al campo profesional;
- para los públicos, sirve para tocar más de cerca el núcleo de la maduración lenta de un espectáculo, con la parte de invención, de incertidumbre y de determinación que conlleva cada proyecto. Más que espectadores, estas personas actúan como testigos. El «testigo» es el que ve algo y puede contarlo después, pero también es el palo de relevo que nos transmitimos en una carrera. Y de esta acción de pasar el relevo se trata aquí también.

En 2004 y 2005 hemos acogido dos artistas inglesas que querían desarrollar un trabajo sobre el final de la vida, la muerte... Al final de un mes de investigaciones, con reuniones con médicos, encontraron seis personas en un centro de cuidados paliativos dispuestas a colaborar con ellas. El contrato con estas personas fue muy simple: «integrese en nuestras búsquedas y nuestro proceso, realicemos juntos pequeñas películas sobre lo que usted vive hoy y de las que ustedes serán autores; a cambio, si algunas imágenes de estas películas pueden enriquecer nuestra creación, con su acuerdo, las utilizaremos». Tengo que decir que estos talleres fueron muy fuertes y que ellas tenían razón: para desarrollar una idea artística sobre estas cuestiones «delicadas» había que compartirla.

Para esto sirven los testigos: al mismo tiempo contribuyen a desarrollar el proceso y luego a transmitirlo. El espectador es anónimo, el testigo no: tiene vínculos muy fuertes con la obra. Me parece que todos los procesos artísticos merecen que algunas preciosas y primeras miradas puedan enriquecer sus desarrollos. Desde mi punto de vista, estos momentos de intercambio de las miradas sobre los procesos deberían estar en la orden de funcionamiento de los espacios, de igual manera, por ejemplo, que un proyector.

## Conclusión

Con este ejemplo del parque de La Villette, podemos ver que el desarrollo de una presencia artística duradera en las instituciones es un resorte importante de acción, tanto para el artista acogido que encuentra allí un lugar de trabajo, de intercambio y de relación con el público, como para la institución que favorece la renovación de su programa, el brillo de su trabajo de creación y de difusión, y el impacto de sus acciones de sensibilización artística.

Espacios dedicados, tiempo, dinero, un acompañamiento apropiado donde el proyecto lo necesita, la posibilitad de compartir el proceso, las perspectivas de una difusión de la obra para el

encuentro con el público... Las organizaciones y estructuras artísticas que permitan la incubación de ideas y proyectos artísticos deben desarrollar sus acciones con principios simples. Los gestores de los equipamientos culturales deberían poder adaptarse a todas las necesidades de un proyecto.

Escuchar, ver, entender. Tales son las primeras y elementales cualidades que hay que tener.

*MEHDI IDIR es el encargado de misión para las residencias de artistas en el establecimiento público del Parque y de la Grande Halle de La Villette. Tras completar los estudios de musicología, fue profesor de música durante diez años y, paralelamente, dirige la gestión de una compañía de teatro. En 2001 es contratado en La Villette, donde estructura y organiza el servicio de Mediación Cultural. Desde hace dos años ocupa ahí las funciones de encargado de misión junto al director de programación de espectáculos, para desarrollar y conducir la política de residencia de artistas.*

# Sweet & Tender, en colaboración dulce y tierna

Valentina Desideri

Viniendo hacia aquí me iba preguntando cómo debería presentar este proyecto, ya que Sweet & Tender Collaborations es una red formada por diferentes artistas individuales que no comparten un único valor artístico ni una estética. Por lo tanto, tenemos también múltiples puntos de vista sobre el proyecto en sí.

Así que pensé en contaros un poco la cronología de eventos, la historia, y luego echar un vistazo al único texto sobre el que estamos todos de acuerdo, que es el de nuestra página web.

Haré una lectura personal de ese texto y compartiré con vosotros mi perspectiva sobre Sweet & Tender y cómo lo sitúo en el contexto de esta conferencia.

Primero os contaré que Sweet & Tender Collaborations comenzó en una azotea de Viena en 2006, cuando cierto número de participantes en la beca DanceWEB del Impulsantz Festival decidieron, básicamente, unir fuerzas. Éramos conscientes de que, por muy diferentes que fueran nuestros intereses y prácticas artísticas y nuestras culturas, compartíamos sobretodo una condición similar: la de ser jóvenes bailarines y creadores que intentaban hallar su propio camino en un mercado saturado, competitivo y exigente. Así que decidimos seguir en contacto a través de internet e intercambiar información y recursos, para darnos trabajo unos a otros y crear espacios adecuados para nuestro propio desarrollo.

Después de aquello, hubo varias pequeñas colaboraciones, organizadas por los propios artistas, en Portugal, Serbia, Grecia y Alemania.

En agosto de 2007 tuvo lugar un encuentro más numeroso y un período de residencia abierta en el PAF (Performing Arts Forum, Francia), organizado en colaboración con Jean-Marc Adolphe y la Asociación SKITe, que involucró a 35 artistas durante un mes.

Actualmente estamos organizando el siguiente evento, SKITe/ Sweet & Tender Collaborations, del 15 de agosto al 20 de septiembre de 2008 en Oporto, que reunirá a cuarenta artistas.

Estos encuentros más grandes (PAF y Oporto) cuentan con un formato abierto: los artistas participantes tienen la posibilidad de presentarse a sí mismos durante los primeros días y trabajar después en cualquier proyecto, ya sea en solitario o en colaboración. En el encuentro de Oporto probaremos un formato que está enfocado específicamente en salvar las distancias entre el trabajo en curso y la representación. Decidimos celebrar sesiones de intercambio cada noche, en las que los artistas tendrán la responsabilidad de presentar su trabajo en cualquier estado de desarrollo, reparando siempre en los aspectos expositivos de la obra. Estas sesiones no serán sólo una ocasión para el intercambio sobre la obra en cuestión, sino también una oportunidad para preguntarnos juntos qué es una representación.

En el contexto del PAF, el año pasado, redactamos el texto que encontraréis en nuestra página web *(www.sweetandtender.org)* y que quisiera mostraros:

> «¿Qué es Sweet & Tender?
> »Sweet & Tender Collaborations es, sobretodo, una idea para la producción y el intercambio cultural. Es una iniciativa dirigida por artistas y un proyecto artístico en desarrollo constante. Sweet & Tender consiste en un grupo internacional de artistas individuales que no comparten una estética ni un único valor artístico, sino que se organizan en torno a la idea de la producción y la colaboración artística. Se basa en la idea de que cualquier individuo que puede crear las condiciones para su propia producción y desarrollo artístico, puede crear también el espacio para las de otro. La idea es que una red de individuos puede combinar los recursos de cada uno de sus miembros para dar lugar a un nivel de accesibilidad, movilidad y crecimiento que, de otro modo, no estaría al alcance de los artistas por sí solos. El objetivo de S&T Collaborations es incrementar la calidad de las prácticas artísticas individuales como resultado del enfrentamiento directo entre el sujeto y los otros.

De este modo se respeta la diferencia de contenidos mientras se establece una práctica común y en evolución constante de intercambio experimental. Creemos que este método de intercambio puede dar origen a un ámbito más fértil y dinámico para el desarrollo individual y cultural. Sweet & Tender pretende concentrar más en manos de los propios artistas el poder de la producción y el intercambio cultural, así como dar un empuje a la noción pública de representación e intercambio cultural en el siglo XXI. La red anima a las estructuras autónomas e institucionales a arriesgarse y a hacerse más permeables y comprometidas mediante el intercambio creativo con Sweet & Tender Collaborations.»

Este texto tiene casi un año y, como ya he dicho, fue el único en el que logramos ponernos de acuerdo. Fue muy interesante para mí volver sobre él para esta presentación, y quisiera compartir con vosotros algunas de mis reflexiones y puntos de vista al respecto.

En primer lugar, definir S&T como una idea puede resultar bastante vago, pero el término está ahí a propósito y es básico para la organización del proyecto. La palabra «idea» describe adecuadamente a S&T como una organización líquida y flotante que carece de reglas fijas. Cuando estábamos redactando el texto no encontramos una palabra que englobara mejor la complejidad y las diferencias de perspectiva dentro del proyecto.

Ahora me doy cuenta de que haber definido S&T como «idea» hizo posible abrirlo a interpretaciones. Provocó un cambio en nuestra concepción de Sweet & Tender. Siendo una idea una entidad tan efímera, nos obligaba siempre (a los participantes y creadores de S&T) a preguntarnos qué era exactamente. Nos permitía replantearnos el modo en que esa idea podía ser llevada a la práctica en cada ocasión, en un tiempo y un espacio concretos. Expandía las posibilidades de los «formatos» que S&T podía asumir y establecer para sí mismo.

También es una idea para «la producción y el intercambio cultural», de forma que no es una idea estéril ni una ideología, sino una idea que busca producir algo. Busca producir en el sector de la cultura

(desde conferencias hasta representaciones, eventos sociales, etc.), y busca crear las condiciones para el intercambio de recursos (tanto materiales como inmateriales).

Otro giro terminológico o reestructuración que tuvo un gran efecto fue la definición de Sweet & Tender como «proyecto artístico» en lugar de considerarlo meramente como una simple estrategia organizativa.

Por una parte, S&T es una estrategia organizativa, dado que «crea condiciones específicas para el desarrollo, la producción y el intercambio», pero llamar «proyecto artístico» a esta operación también es, a mi entender, una invitación a preguntarse: «¿Qué es la obra de arte?». Como coreógrafa, tiendo a dar por supuesto que mi trabajo será algún tipo de representación, y que la ensayaré en un estudio de danza, y que tengo un periodo de residencia de algún tipo y una financiación. Pocas veces nos cuestionamos este modelo, o nos preguntamos qué parte de nuestra «obra de arte» real está predeterminada por estas condiciones. Así que, ¿cómo sería empezar por tener en cuenta las condiciones en las que producimos el trabajo como una parte integral del «trabajo artístico» en sí mismo? ¿Podrían esas condiciones ser específicas para un determinado proyecto en lugar de estar estandarizadas? ¿Cómo afectaría eso al trabajo (a lo que generalmente consideramos «el objeto artístico»)?

S&T es también un proyecto artístico en el sentido de que es «como el arte». Es más isométrico, puede cambiar y sigue un desarrollo no lineal. Siempre está en el proceso de cuestionarse a sí mismo y no está orientado a objetivos. Tan sólo pretende crear las condiciones necesarias y deseadas para la experimentación, el cuestionamiento y el intercambio.

Esta insistencia en la creación de «condiciones» nos ayuda también a respetar los diferentes valores artísticos y las estéticas de cada artista. Lo único que intentamos crear juntos es un espacio abierto en el que cualquiera pueda cultivar y afrontar su propio discurso.

Pero, ¿cómo? Y ¿qué quiere decir exactamente «que cualquier individuo que puede crear las condiciones para su propia producción

y desarrollo artístico, puede crear también el espacio para las de otro»?

No creamos este espacio por un acto de simple altruismo, y no es tan sólo la acción de un individuo (es decir, no puede ser llevado a cabo por un solo individuo). Únicamente la acción de todos los individuos dentro de S&T puede crear el espacio. Se trata de una práctica de intercambio que sólo tiene sentido si todos la hacen suya. Ello implica, por lo tanto, que cada individuo utiliza esta práctica de creación de espacio como una estrategia para ayudarse, primero, a sí mismo, pero a través de los demás. En otras palabras: puedes ayudarte a ti mismo a través de un intercambio generoso.

Sólo así es posible «dar lugar a un nivel de accesibilidad, movilidad y crecimiento que, de otro modo, no estaría al alcance de los artistas por sí solos».

Del mismo modo, esta «práctica de intercambio» puede ser redefinida cada vez, ya que nos referimos al intercambio como un elemental «enfrentamiento directo entre el sujeto y los otros».

De nuevo una idea vaga que nos permite replantear el significado de «intercambio» y cómo llevarlo a cabo. Permite la libertad de establecer cada vez los parámetros para que tenga lugar un «intercambio experimental», significando éste, no «una especie de chaladura», sino un intercambio que adopta la forma del experimento, que evalúa en qué consiste el término «intercambio».

La última afirmación del texto que supone, para mí, una cuestión todavía abierta es que «Sweet & Tender pretende concentrar más en manos de los propios artistas el poder de la producción y el intercambio cultural».

Me atrevería a decir que no se trata de un lema revolucionario como «¡hagámonos con el poder!», ni tampoco una invitación a que los artistas se comporten como productores y hagan «la parte aburrida» del trabajo.

Yo, personalmente, parto de la noción de que las condiciones en las que trabajamos no pueden ser separadas del trabajo en sí mismo. A bote pronto, soy capaz de imaginar que tener un espacio

para ensayos en medio de un centro comercial dará lugar a ciertas características en el trabajo que serán diferentes de las que tendría si estuviera en un estudio de danza en mitad del campo.

Las condiciones de tiempo, espacio, dinero y facilidades, así como las modalidades de intercambio con otros artistas o con el público, han sido bastante estandarizadas, y todo eso produce a su vez un trabajo bastante estandarizado.

La consideración de las condiciones como parte del trabajo artístico pone a prueba la calidad del trabajo en sí mismo, así como las mismas bases de la función del arte y del artista.

En relación con esto, lo que intentamos hacer en S&T es crear espacios temporales con condiciones específicas para cada contexto determinado. Compartir recursos es una estrategia para la creación de esas condiciones para el trabajo y el intercambio.

De manera más práctica: Sweet & Tender Collaborations existe como una miríada de proyectos de producción individual, y está centralizado sólo en un *espacio virtual.* Los proyectos pueden variar en forma y contenido, desde residencias y colaboraciones de investigación, hasta producciones concretas u oportunidades para la educación y el intercambio. La *responsabilidad* de iniciar y producir proyectos recae sobre los propios artistas participantes, en lugar de sobre una administración central. Como red dirigida por los artistas desde las bases, Sweet & Tender se organiza mediante *la estructura más ligera posible.* De hecho, la gran mayoría de artistas de Sweet & Tender ya tienen sus propias estructuras. Así, la administración es, o bien canalizada a través de las organizaciones de los artistas (según las localidades), o, como es el caso en los encuentros Sweet & Tender Collaborations / SKITe, centralizada en una gran organización asociada.

Como ya he dicho, S&T está en constante desarrollo: siempre se producen cambios, ajustes, contradicciones...

En este sentido, no se trata del modelo para un nuevo sistema, sino tan sólo de una de las posibles estrategias para que los artistas puedan mostrarse activos en la creación de sus propias condiciones de trabajo y de producción.

*VALENTINA DESIDERI es co-organizadora del proyecto Sweet & Tender Collaborations / SKITE 2007, nacido en agosto de 2007 en el foro para las artes escénicas PAF (Francia). Licenciada en teatro por el Laban Center de Londres, ha trabajado como artista por cuenta propia en varios proyectos caracterizados por la implicación activa del artista sobre sus propias condiciones de trabajo. En 2004 cofundó el colectivo Tertulia Dance Project, así como el festival-plataforma New Choreography Showcase (Londres).*

# La documentación y la memoria de la danza

José A. Sánchez

Hace veinte años, escribí *Dramaturgias de la imagen*. Lo hice porque me resultaba incomprensible que en 1989 se siguiera manejando un concepto de teatro y de danza anclado en el siglo XIX, o incluso en el siglo XVII, como si la historia no hubiera afectado al sector escénico español, y mucho menos al murciano, que era el que yo habitaba.

Aquel libro fue una tarea que me impuse a mí mismo: ordenar históricamente los referentes que consideraba importantes para la redefinición de lo escénico a lo largo del siglo XX y poder así seguir avanzando. Imaginaba también ingenuamente que tendría alguna incidencia en el contexto escénico español de la época.

No la tuvo. Más bien en los años siguientes la historia oficial de la escena en España pareció darse la vuelta y caminar hacia atrás. Mi discurso se trasladó a los márgenes, y desde ellos he acompañado el trabajo de muchos artistas que en España siguen siendo marginales: Rodrigo García, Óskar Gómez, Olga Mesa, La Ribot.

Y ya puestos a transitar la marginalidad, ¿por qué no ampliar el campo de referencias hacia el gran margen llamado Latinoamérica? De ahí surgió la idea del Archivo Virtual de Artes Escénicas. Claro está que entonces aún no conocía la potencialidad de esos centros descentrados llamados Buenos Aires, Rio de Janeiro y Sao Paolo.

Este trabajo de acompañamiento y documentación, ¿tiene alguna importancia?

Muy poca. ¿Por qué?

El arte tiene que ver con la experiencia.

Y el espectáculo tiene que ver con el ocio y con el negocio.

La historia y la documentación nada tienen que ver con ninguna de esos tres conceptos: ni aporta experiencia, ni resuelve satisfactoriamente el ocio, ni mucho menos genera negocio.

Pero ¿contribuye al menos a la preservación de la memoria?

Ni siquiera.

¿Entonces?

Podríamos decir que la documentación y la historia cumplen una función subsidiaria en la preservación de la memoria de las artes efímeras y entre ellas de la danza.

La memoria de la danza se preserva en los escenarios. No estoy hablando de las reposiciones arqueológicas o históricas de ballets del pasado o de piezas de repertorio, que también, sino de las producciones de los creadores contemporáneos que producen lo nuevo desde la memoria de lo pasado.

La memoria es productiva cuando es orgánica, cuando da lugar a nuevas acciones, cuando impulsa un nuevo movimiento. La memoria que se contenta con la reimaginación del pasado es improductiva, melancólica, un anticipo de la muerte.

La memoria de la danza debe estar *incorporada* tanto en los trabajos de los coreógrafos como en las programaciones de teatros y festivales. La memoria incorporada es aquella que anima al espectador a interesarse por las fuentes y las citas del coreógrafo, o a rastrear la historia en busca de los referentes que el programador de un teatro o un festival ha tenido en cuenta para ordenar su programación de una determinada manera.

Respecto a esto, la documentación y la crítica cumplen una tarea subsidiaria. ¿Subsidiaria? En qué sentido:

1. En el sentido positivo: ayudar, completar. Su labor comienza allí donde termina la tarea del creador, satisface la curiosidad del espectador o del intérprete, el deseo de datos inútiles para la creación pero útiles para mantenerse en ella o en torno a ella.
2. En el sentido negativo, es decir, cuando los creadores, los teatros o festivales no cumplen su función, es entonces cuando el trabajo historiográfico asume la tarea en sí de preservar la historia, de preservar la memoria. Pero ésta es una situación perversa, en que la escena española se ha mantenido durante décadas, podríamos decir: durante todo el siglo XX.

En ambos casos, al historiador o al crítico les anima una misma motivación: contribuir al mantenimiento de la práctica artística. «El historiador del arte, como cualquier historiador, no es el sacerdote de la diosa Historia; es un hombre que trabaja con la historia con la finalidad de hacer que continúen los fenómenos de los que se ocupa» (Argan 1969, 66). No se trata sólo de mantener viva la herencia del pasado mediante la documentación, la interpretación, la conservación y la crítica, se trata también de contribuir a que tal herencia siga generando nuevas experiencias creativas. Ello no implica, no obstante, que tales experiencias creativas deban seguir conformándose a los modos de hacer del pasado.

El esfuerzo por mantener la práctica artística como una forma de experiencia y comunicación social debe ir acompañado de la constante tensión por transformar la propia disciplina con el fin de poder estudiar y comprender aquello que la historia del arte misma ha contribuido a generar.

Pero el trabajo de documentación no siempre va destinado a la escritura de la historia.

## Documentar, ¿para qué?

1. Historia/Museo. Documentar para escribir verbal o audiovisualmente la historia de la danza. Es un trabajo que se adelanta al futuro de la reescritura del pasado.
2. Historia / Crítica. Documentar para facilitar la comprensión crítica de los procesos de creación, detectar tendencias, problemáticas y, por tanto, orientar en cierto modo el juicio de programadores y públicos.
3. Repertorio. Documentar para reproducir: se trata de un trabajo interno a las compañías, con un carácter eminentemente técnico.
4. Uso. Documentar para el uso posterior del material documental mismo, bien por parte de los coreógrafos documentados, bien por parte de otros artistas.

## Documentar ¿qué?

1. Obra / Documentos. En el primer caso (Historia / Museo) lo que interesa documentar es la obra, a ser posible en el día de su estreno, y recopilar toda aquella información complementaria generada por la misma: proyectos, bocetos, programas de mano, previas, críticas, etc. Es la función que corresponde a los Centros de Documentación.
2. Obra/ Contexto creativo / Contexto de recepción. La documentación con una función crítica no requiere tanta exhaustividad en la documentación. Más que recopilar documentos, le interesa documentar contextos. Esta documentación implica dejar constancia de las trayectorias de los implicados, de las influencias recibidas, de las condiciones artísticas de producción, etc. No importa que el vídeo sea el del estreno, importa también valorar las diferentes recepciones según los contextos de representación.
3. Obra / Intención. Aquí no basta un solo vídeo, son necesarios multitud de registros parciales. Pero no se trata de documentar la forma externa, sino de documentar la forma interna. La notación se puede mostrar útil. Pero es necesario añadir a la notación lo que Berta Bermúdez, en su proyecto de investigación con Emio Greco, llamó registro de la intención («capturing intention»).
4. Obra / Proceso. Lo que se documenta aquí no es la obra, sino aspectos de la obra, fragmentos del proceso. La documentación se convierte en una cadena del proceso artístico mismo y puede dar lugar por sí misma a una obra autónoma. Es el trabajo de Jesús Gutiérrez. La película sobre Pina Bausch o la película de La Ribot.

Lo que no se puede documentar es la experiencia estética de la danza. Se puede documentar la obra, el contexto, la intención y el proceso, pero no la experiencia estética misma. Y ésta es irrepetible. Es irrepetible en cualquier arte, pero en el caso de la danza, del teatro de creación o del arte de acción, además es irrecuperable.

De la experiencia no se pueden tener documentos, no se puede hacer una historia de la experiencia. Se pueden tener testimonios.

Pero en el momento en que practicamos el tránsito del testimonio a la historia, perdemos el resto de experiencia. Y, por tanto, perdemos el resto del arte: nos quedan los datos, las formas, las ideas, las condiciones de producción, pero no la experiencia. Y si perdemos la experiencia perdemos también la posibilidad de usar el pasado para el planteamiento de nuevas experiencias que incorporen su memoria.

## La danza como discurso / la danza como experiencia

Obviamente, podemos escribir la historia de los lenguajes y los contextos de la danza, del mismo modo que podemos escribir una historia formal o social del arte. ¿Por qué resulta tan difícil escribir la historia de la danza? En parte porque, a diferencia de otras artes, la danza nunca fue concebida como discurso. Y por tanto se entendía como una experiencia sin discurso. Si la experiencia no se puede conservar, nada queda para la historia.

Pero hoy podemos pensar que la danza no sólo es experiencia, sino también discurso. Esto contradice una vieja tradición, la fundadora de la modernidad, y por tanto, del pensamiento que consideraba las artes como discursos. Las artes, pero no la danza.

Hay una razón para la dificultad en la documentación de la danza que tiene que ver con su aceptación como discurso, como escritura. Sólo en cuanto discurso es posible plantear su traducción a otro discurso.

Pero obviamente la principal dificultad para la documentación de la danza tiene que ver con su relación con el poder o con su interés para el sistema de poder. Lo vivido frente a lo organizado, es decir, lo vivido frente a lo simbólico.

## La plástica, el cine, el vídeo

Hasta principios del siglo xx, la danza mantuvo una relación privilegiada con la plástica. De hecho, el objetivo de la danza era poner en imágenes la música y conseguir que el soporte físico de

las imágenes (los cuerpos) pareciera tan inmaterial como la música misma. Esa inmaterialidad de la danza era una imposibilidad asumida, un imposible horizonte utópico, tal como dejó claro Dégas en sus cuadros de bailarinas. Sin embargo, otros pintores trataron de seguir a las bailarinas y devolver a la materialidad del papel los vanos intentos de aquellos cuerpos por disolverse en el aire. Entonces, la documentación de la danza era entendida necesariamente como una detención del tiempo y, por tanto, de la voluntad de inmaterialidad (de espiritualidad). La documentación era también un ejercicio de posesión, inverso a aquel ejercicio de posesión practicado por el músico autor del ballet. Si la concepción del ballet era un arrojar, la documentación era un aferrar. La documentación visual era contraria al espíritu mismo de la danza. Algo similar cabría decir a propósito de la notación.

El soporte cinematográfico redujo la mirada posesiva, pero introdujo una variable problemática: los cuerpos registrados en celuloide era más inmateriales que el efecto que su movimiento producía. Al privar a los cuerpos de la tensión de la gravidez, el cine restaba valor a uno de los principales objetivos artísticos e ideológicos del ballet. No es de extrañar que coincidiendo con el desarrollo del cine y con los primeros registros cinematográficos de la danza, las bailarinas renunciaran a la inmaterialidad, a la espiritualidad, a la ingravidez, y comenzaran a proponer danzas que ya no consistían en poner la música en imágenes, danzas que se desarrollaban sobre el suelo o danzas que acentuaban la animalidad de los cuerpos. La tensión entre lo material y lo inmaterial había pasado al cine, que reproducía por medio de la luz las imágenes capturadas químicamente en celuloide de cuerpos físicos desplazados a un tercer nivel.

Una transformación similar se produjo tras la extensión del vídeo y los registros videográficos. El vídeo ya no produce una imagen inmaterial. El soporte magnético es en sí mismo (a nuestros ojos cotidianos) inmaterial, los cuerpos ya no se reproducen sobre la banda magnética con sus formas evanescentes: se convierten en datos. La dialéctica de lo material / inmaterial, o de lo espiritual /

animal se transforma en una nueva dialéctica que tiene que ver con lo reproducible y lo efímero. De hecho, la extensión del vídeo introduce un nuevo horizonte: el de la duplicación potencial de la realidad en movimiento. Si el museo decimonónico podía ordenar y reproducir el mundo estático, el registro videográfico anunciaba una duplicación del mundo dinámico. Con una condición: que el mundo dinámico se comportara de acuerdo a patrones, de modo que el registro de una acción (de una obra) sirviera como documento de treinta o de mil.

Nuevamente aquí se produjo una tensión similar a la que se produjo después de la aplicación del cine. El inicio de los registros generalizados de las artes efímeras, facilitado por la invención de los soportes videográficos en la década de los sesenta, coincidió con un énfasis en lo performativo en el ámbito de la creación, es decir, con una acentuación de lo procesual, de lo presencial, en definitiva de lo efímero. Es decir, cuando el vídeo estaba en condiciones de documentar la obra en movimiento, los artistas comenzaron a plantear que la obra no era una repetida, sino que era más bien única y diversa, sin repetición posible, y escapando continuamente a la documentación.

El ejercicio de documentar lo efímero se convertía entonces en una persecución desesperada del acontecimiento único, de modo que los registros podían llegar a multiplicar hasta el infinito una idea artística, no sólo por el registro de cada actuación singular, sino por la presencia de varias cámaras (miradas) frente a una sola acción.

## Memoria, registro, olvido

La posibilidad de documentar que aportan los medios digitales parecería resolver el problema de la documentación de lo efímero. Sólo que los medios digitales no sólo permiten documentar la danza o las artes del cuerpo, sino cualquier movimiento de la vida. De hecho, las cámaras digitales y la distribución en línea de sus registros hacen posible la creación de una segunda vida, en la que, como en la vida,

cabe todo. Y por supuesto hay mucho más material filmado relativo a la cotidianidad que perteneciente a la esfera artística.

El problema del registro no resuelve el problema de la memoria. Sobre esto ya alertó, en términos maximalistas, Platón a propósito de la escritura.

Nunca está de más recordar la «bella fábula egipcia» inventada por Sócrates sobre el nacimiento de la escritura, en la cual el rey Thamus reprocha a Theuth, que se jactaba de haber hallado con la escritura un elixir de la memoria que haría más sabios a los egipcios, lo siguiente: «tú, que eres el padre de los caracteres de la escritura, por benevolencia hacia ellos, les has atribuido facultades contrarias a las que poseen. Esto, en efecto, producirá en el alma de los que lo aprendan el olvido por el descuido de la memoria, ya que, fiándose a la escritura, recordarán de un modo externo, valiéndose de caracteres ajenos; no desde su propio interior y de por sí. No es, pues, el elixir de la memoria, sino el de la rememoración, lo que has encontrado. Es la apariencia de la sabiduría, no su verdad, lo que procura a tus alumnos...»[1]

En *Humanidad y comunicación,* Leo Löwenthal interpretaba la crítica de Platón a la escritura como una denuncia de la instrumentalización del lenguaje y del pensamiento, operada en nuestros días por las empresas de la comunicación de masas, que dejan fuera la dimensión espiritual de la vida: «la comunicación es parte de la cultura consumista, en la que los que producen y los que consumen resultan difícilmente diferenciables, porque ambos parecen dependientes de un estilo de vida de la conformidad y la reglamentación. Es la principal tragedia y la paradoja de la civilización moderna y especialmente de la fase presente, el que la ideología de la formación y del convencimiento alcance su verdadero significado mediante la palabra hablada y escrita en una realidad de la mudez y la insensibilidad y que la iluminada creencia de los poderes en todos

1 Platón. Fedro, *en Obras completas.* Madrid: Aguilar, 1979, p. 882.

los ámbitos de la vida política, cultural y económica sea respondida por medio del convincente influjo del mensaje hablado, con un creciente escepticismo, cuando no con una fundada sospecha, hacia la palabra misma».[2] En el contexto de una sociedad desmemoriada, que ha confiado la conservación de su pasado a sofisticados archivos de datos, conformándose con la fugacidad del pasado inmediato cuando no del puro presente, y que ha asumido la falsa subjetividad transmitida por el lenguaje de los media, Löwenthal descubre que sólo en los ámbitos cerrados de la conversación íntima es posible encontrar vestigios de esa comunicación auténtica, no desmemoriada y no desposeída de la palabra.

La realidad digital carece de memoria: es todo presente y es todo olvido.

Si carece de memoria es porque carece de tiempo físico: es pura simultaneidad.

La memoria no es lo mismo que la recuperación instantánea del pasado. Es el proceso mismo de re-presentación del pasado, es un proceso de conocimiento, es una experiencia en el sentido más profundo del término.

Existe memoria cuando los instrumentos de preservación de lo efímero son capaces de devolvernos la experiencia o al menos el discurso que la experiencia contiene. Existe memoria cuando se establece un diálogo en el presente con el discurso o la experiencia del pasado.

---

2 «Humanität und Komunikation», en *Untergang der Dämonologien, Untergang der Dämonologien*. Leipzig: Reclam-Verlag, 1990, p. 248.

*JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ es catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Castilla-La Mancha (facultad de Bellas Artes). Codirige el grupo de investigación ARTEA y el Archivo Virtual de Artes Escénicas (www.artescenicas.org). Ha publicado numerosos artículos sobre estética, artes escénicas, literatura y cine. Es autor de libros como* Brecht y el Expresionismo *(1992),* Dramaturgias de la imagen *(1994, 1999 y 2002),* La escena moderna. Antología de manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias *(1999),* Cuerpos sobre blanco *(2003),* Artes de la escena y de la acción en España *(2006) y* Prácticas de lo real en la escena contemporánea *(2007), entre otros.*

# Archivo en movimiento

Ixiar Rozas

Imaginemos por un instante la voz de Gilles Deleuze mientras explica: «Escribir, creo, es siempre devenir algo. Pero por esa misma razón uno tampoco escribe por escribir. Creo que uno escribe para que algo de la vida pase en uno [...] Y uno deviene algo; escribir es devenir. Pero es devenir lo que uno quiera, menos devenir escritor. Y es hacer todo lo que uno quiera, menos archivo. Bueno, el archivo no me merece menos respeto, no tiene nada de malo, porque uno hace archivo, pero sólo tiene interés en relación con otra cosa. De haber motivos para hacer archivo, responden, justamente, a que hay otra cosa que... y que, mediante el archivo, uno aferrará tal vez... un poco de esa otra cosa». Es un extracto del *L'abecedaire,* un extenso e intenso diálogo entre el filósofo francés y Claire Parnet publicado póstumamente en formato vídeo. Este documento puede escucharse íntegramente en los archivos periferike.

Propongo hablar de una documentación que trata de abarcar los contextos y las trayectorias, de una documentación en movimiento que busca «esa otra cosa» que plantea Gilles Deleuze.

Sin duda, la reflexión sobre el archivo debe tener en cuenta que éste tiene un deseo de permanencia (archivo estático), pero también que puede abrir un diálogo con el presente, con la obra misma y con la recepción de esa obra (archivo en movimiento). Un diálogo con el presente que permita un ejercicio de rescate del pasado, de la memoria, tal y como proponía Walter Benjamin.

Mi interés por las coreografías actuales y la *performance* se debe a que el cuerpo es hoy el umbral de la subjetividad contemporánea. También es un lugar de experimentación privilegiado, y por este motivo la documentación en la danza debería extenderse, transitar lugares de experimentación. Si tenemos en cuenta que las propuestas escénicas actuales se reinventan y se cuestionan continuamente,

también la documentación que se haga sobre las mismas debería situarse en este umbral de apertura.

Desde el año 2002, y tras la primera edición de Livorno (Italia), Periferiak se ha ido celebrando en diversos espacios de Bilbao y San Sebastián. Periferiak es lugar de encuentro entre pensamiento, prácticas artísticas contemporáneas y cuerpo performativo. Durante cinco años ha propuesto anualmente una programación interdisciplinar que ha permitido crear un laboratorio de saberes híbridos y espacios de socialización directa. Periferiak es un proyecto de investigación abierto que se sitúa entre la práctica y la teoría, busca abrir el espacio de lo político. Para ello, además de organizar la programación, generamos, documentamos y diseminamos contenidos que se editan y publican *on-line* y *off-line* en diferentes formatos (texto, audio, vídeo). La página *web* de Periferiak, que no sólo es informativa y, como decía, acoge documentos como el archivo audio íntegro de *L'abecedaire* de Gilles Deleuze, ofrece una documentación híbrida, interdisciplinar, que se ofrece de la manera más transversal posible, es decir, intentamos que los contenidos no se sitúen en compartimentos estancos sino que dialoguen entre ellos, que vayan resonando de un lugar a otro sin imponer una mirada, sin ejercer autoridad sobre ese material. La documentación debe tener un enunciado discursivo que proponga una realidad fragmentada y busque, a su vez, la capacidad del espectador para «montar» su propia interpretación, desde perspectivas diferentes y no desde la totalidad.

A lo largo del 2006, durante los encuentros Periferiak- *Humano caracol,* invitamos a la escritora y dramaturga turca Emine Sevgi Özdamar y el poeta y creador Dionisio Cañas a que viajaran con nosotros desde su lugar de origen hasta San Sebastián, lugar de los encuentros. A lo largo del trayecto tuvimos la posibilidad de recorrer sus cartografías sentimentales y sus mapas intelectuales. Esta puesta en situación me permitió elaborar sendos retratos sobre estos creadores, dos documentales en formato vídeo.

El documental *Humano caracol* es un itinerario abierto a la experiencia, a lo imprevisible, a intensidades móviles e inmóviles. En

noviembre de 2007 iniciamos otro viaje con los coreógrafos María Muñoz, Pep Ramis (Mal Pelo) y Steve Paxton, en L'animal a l'esquena. El creador americano, al que como sabéis debemos el nombre y la técnica del *contact improvisation*, se encontraba en L'animal a l'esquena en una residencia, escribiendo un libro que será publicado por la editorial belga Contredanse e impartiendo un taller. Voy a mostraros ahora un extracto del material que grabamos mientras Paxton, Muñoz y Ramis elaboran *compost* orgánico. Es un material inédito, aún en proceso de trabajo. Como veréis se trata de una puesta en situación, la elaboración del *compost*, que da pie a una conversación que, además de detenerse en cuestiones relacionadas con la danza y con la investigación de Steve Paxton, nos permite pensar en movimiento.

Como muchos sabéis, L'animal a l'esquena es un centro de investigación y residencias dedicado a prácticas artísticas basadas en lo corporal, situado en un entorno rural de Celrà (Girona). Creado por la compañía Mal Pelo y Toni Cots (su actual director), inicia su actividad en el 2001 y se ha convertido en lugar de referencia nacional e internacional. Este espacio tiene un concepto de archivo abierto, en movimiento, y sin duda, el MACAPD (Master in Contemporary Arts Practice and Dissemination), que inicia su andadura en 2007, establece vínculos entre la teoría y la práctica. El concepto de diseminación se refiere a una manera crítica de entender el arte y la publicación, una manera de contextualizar las prácticas artísticas de manera crítica.

En este contexto de diseminación y generación de contenidos, L'animal a l'esquena acaba de publicar *4 itinerarios y otras fotos*. Si bien es cierto que la publicación documenta el inicio del proceso de creación de la pieza homónima que se presentó en varias ciudades europeas dentro del proyecto Sites of Imagination, también podríamos decir que este libro abre otras ventanas: se trata de una recreación de una experiencia concreta, la estancia de unos días en la ciudad de Beirut en junio de 2007, viaje que comparto con Idoia Zabaleta, German Jáuregui y Toni Cots, y supone el inicio del proceso de creación. El libro se compone de textos nuestros e imágenes de

Germán Jáuregui. También colaboran con textos artistas de Beirut que conocimos durante la estancia.

En *Unmarked. The politics of performance*, Peggy Phelan escribe que la *performance* y la danza no tienen condición objetual: suceden en el presente, suceden a través de la desaparición y en ese ahora está su fuerza, su potencia. Archivarla en vídeo significa entrar en la economía de la reproducción y esto, de alguna manera, traiciona su propia ontología. Así, la condición efímera de las creaciones escénicas basadas en el movimiento desafía su reproducción, nos está proponiendo un desafío: ¿cómo podemos documentar lo efímero sin que reproduzca la pieza? Es cierto que documentar en vídeo una pieza puede ser necesario para el estudio, para la investigación y también para los creadores, como herramienta de promoción y distribución de sus trabajos. Sin embargo, se trataría de documentar en soporte audiovisual como medio, no como objetivo en sí mismo, sin olvidar que estos vídeos dejan de ser la pieza. En otras palabras, el cambio de formato hace que la pieza se convierta en otra cosa.

¿Y qué sucede cuando hacemos un registro escrito, cuando escribimos sobre *performance*? Phelan habla de una escritura que no preserve la *performance*, ya que esto también alteraría su carácter efímero. Por este motivo, la autora americana nos propone una escritura que también sea performativa, que tienda hacia su propia desaparición y no pretenda preservarse. Es lo que hemos intentado en la publicación *4 itinerarios y otras fotos*.

Al igual que en los escritos teóricos de Peggy Phelan, en el trabajo que Suely Rolnik desarrolló para documentar la memoria de las piezas de Ligya Clark, encontramos otras maneras de registrar la danza y la *performance*. Cuando Rolnik fue consciente de que las creaciones polisensoriales de la artista brasileña exhibidas en los museos perdían su poder estético y político, decidió llevar a cabo un trabajo de documentación. Era una documentación que permitía retener con máxima intensidad «la psicomagia» de las propuestas de Clark. Rolnik logró un archivo vivo, frente al archivo muerto que se estaba exponiendo en los museos y bienales de arte.

A lo largo de mi intervención he hablado sobre varios ejemplos de documentos en movimiento que buscan abrir un diálogo con «esa otra cosa» que proponía Deleuze. Se trataría de abrir un diálogo entre todas las posibles lecturas (entendidas en sentido amplio) internas de ese documento. Un diálogo con nuestra percepción, con nuestra memoria, que conlleve otra vez una potencia de apertura y que nos permita ser actores, no sólo espectadores, de lo que estamos viendo y leyendo.

*IXIAR ROZAS es escritora y directora artística de los encuentros interdisciplinarios Periferiak. Publica narrativa, poesía, teatro y artículos. Negutegia (Le Nubi, Roma, 2008) es su novela más reciente. Forma parte del equipo artístico de la pieza 4 itinerarios y otras fotos, presentada en varias ciudades europeas, proceso de creación que se completa con una publicación del mismo título (L'animal a l'esquena, 2008). Cursa el Master in Contemporary Arts Practice and Dissemination (MACAPD).*

# Por una danza de la memoria

Roberto Fratini

*«En el futuro se sentirá nostalgia*
*de la nostalgia de las generaciones anteriores»*
E. Fernández Porta

En reiteradas ocasiones se ha considerado que el olvido que padece desde hace siglos la danza (y de paso su inevitable subordinación en el sistema de las Artes) depende de una relación peliaguda con la memoria. En muchos aspectos se debe a una deformación congénita del lenguaje, la cual habría que buscar por un lado en el carácter efímero de la danza y, por otro, en los escasos medios que ha habido para documentarla y en la consiguiente retroalimentación de una desmemoria crónica que se va confundiendo cada vez más con la proverbial «ignorancia» de los artistas implicados. Evidentemente, la elaboración de este prejuicio que atribuye al olvido un vicio difundido aunque «ajeno» a la esencia de la danza (descuidada por pereza más que por vocación), ha comportado, sin duda, una grave confusión entre desmemoria y simple desinformación. También es verdad que su principal error de concepto es el haber confundido memoria y documentación, eludiendo la cuestión más delicada: es decir, si el olvido no pudiera ser que fuese un instrumento esencial de funcionamiento de la danza y si en la época actual, en la que una verdadera hipertrofia de la documentación dificulta la tectónica cultural, el deber de la praxis de la danza no debería basarse tanto en exorcizar el espectro del olvido como lleva haciendo desde hace siglos, sino más bien en redescubrir en la danza un papel fundamental de *tutela de los protocolos humanos del olvido*.

La historia del pensamiento terpsicóreo moderno (el más próximo en la Europa de los racionalismos y postracionalismos a un pensamiento mítico) es rica en privaciones más o menos violentas, más o menos histéricas. Anticipándonos a las conclusiones de

esta breve reflexión, podremos decir que la privación más drástica tuvo lugar cuando a principios del s. xx la danza, tras siglos de autoanulaciones sistemáticas y de tradición cuanto más empírica más sustancialmente «traidora», *se olvidó también de olvidarse*. Y mientras perseguía en el documento, en la pedagogía, en la técnica y en otros sucedáneos prácticos del espíritu de sistema un remedio impensable contra su incapacidad histórica para contener obras y días, contra su «incontinencia» senil, la danza cultivó seriamente la utopía un tanto capitalista de la acumulación y de la permanencia contra toda esa vanagloria aristocrática del derroche que la había caracterizado hasta aquel momento. Cuando liquidó superficialmente a una presunta y renunciable frivolidad (la del ballet en todas sus acepciones), renunció también a lo que la había preservado hasta el momento de toda integración en la temible red de la cultura «oficial». Fue así que pasó de ser la perdición habitual de nobles y plebeyos a constituir uno de los muchos instrumentos de redención del pensamiento burgués.

Cimentada como nunca antes en «zona de represión» (de hecho, el psicoanálisis es la respuesta terapéutica al sentimentalismo burgués), la danza comenzó a elaborar sobre sí misma un genial embuste que es la esencia misma de su modernidad neurótica. Y, olvidándose de olvidarse, también suprimió la sensatez intuitiva, la organicidad fundamental de su impulso secular a perderse.

Extraña hija de Mnemósine, de la Memoria, a Terpsícore se le otorga una función muy peculiar en el organigrama de las Musas hermanas. En 1928 lo debió de intuir Balanchine, que le asignó un papel inédito en *Apollon Musagète*. Y debió de intuirlo en esos mismos años Valéry, cuando sostuvo que al encontrarse durante el crepúsculo las Musas, tras haber atendido a sus obligaciones, «entre ellas no hablan, danzan».

Por tanto, la *hora de la danza* en el monte Parnaso constituye un *tiempo libre* del recuerdo; o tiempo libre *de* recuerdo. No solamente un *loisir* entre otros que también se elevan al rango de arte, sino también el *loisir* por antonomasia del *loisir* que es crear. La distracción como destino, como último sosiego y descanso (o intermitencia) del

crear. Se hablaría, incluso, de la distracción danzada, del *divertissement* vespertino de las Musas como modo de relajación de lo específico, descanso del lenguaje antes incluso que lenguaje universal.

Así, exceptuando las debidas observaciones relativas al establecimiento de las artes en la antigüedad (de hecho emparentadas todas con la memoria, pero no necesariamente con la permanencia documental) es un hecho que, al constituirse más tarde la genealogía de las artes como paisaje de textos y permanencias, la danza conservó el privilegio un poco nefasto de ser, de entre todas las hijas del recuerdo, la que más se ha entregado ininterrumpidamente a las estrategias del olvido y de la distracción, o a hacer –diría Blanchot– la «parte del fuego». En un Occidente artístico seducido por el concepto de *poièsis*, de aparición y producción de permanencias, la danza es la única en homenajear el imperativo fundamental de la desaparición y de la aniquilación como secreta entelequia de todo «hacer» poético. La única, como veremos, en hacerse con ello depositaria de algunas verdades fundamentales relativas al concepto de estilo. La única, después de todo, cuyo *momentum* poético no consistía ni en contar ni en narrar, puesto que procedía (o precedía) de ambas cosas, difundiendo el misterio de una *decoratividad* secreta, que también era la principal razón de su programática «incapacidad para memorizar». El ornamento siempre puede pasarse por alto, pero la furtiva grandeza del ornamento es que *quiere* ser pasado por alto.

El fenómeno de la desmemoria del que se ha hablado y que parece hacer de Terpsícore la hija más indolente de Mnemosina se apoya en varias razones. La primera es de tipo estructural: en el dominio de las artes preformativas, la danza es el único sistema de signos cuya «materia», cuyo «tema principal» (gracias también a un cortocircuito más bien único entre tema, sujeto y objeto, que es la única economía de un arte que por otros derroteros tanto «ha derrochado») es la misma *performatividad* de lo performativo. Por eso, desde siempre, en toda opción poética e independientemente de toda declinación mimética o abstracta, la danza sólo habla de la capacidad de corrupción ilimitada de la forma como regla del

«formar». Y si el objeto de las artes perfomativas es que sean efímeras por elección, la danza ofrece un trato más efímero aún de lo efímero en sí: una fuga del signo hacia adelante, cuya imagen indefinida y peligrosa tiene entre otras cosas la incoercible vocación de volcarse cada instante en la mismísima esencia de eso que Occidente ha llamado *Figura* (si la Figura es el resultado del vértigo de un asentamiento en la misma imagen, y si la danza produce una imagen que es mutilada de su propia permanencia, antes que de cualquier otra cosa).

La segunda razón es de tipo más histórico. En una obediencia instintiva a su vocación dispersiva, la historia de la danza ha sido la trayectoria de una amnesia sistémica: un derroche incontenible de obras, técnicas, métodos, narraciones, nombres de acontecimientos y personas, documentos y monumentos; un incontenible despilfarro de actos que, de hecho, jamás pasaron a la historia y que por eso están constantemente seducidos por el mito. Es decir, por la miopía de una actualización convulsa (como en el primitivismo *de fantasía* que inaugura la modernidad) o de otra exageración igualmente convulsa de las distancias cronológicas (como en la liquidación un poco histérica ocurrida a inicios del s. xx de un clásico todavía «humeante»). Danza en las antípodas de todas las filologías, motivada felizmente por siglos de tergiversación.

En este sentido, la dialéctica histórica de la danza ha sido especialmente violenta y negadora, siempre ideológica, y jamás acompasada: la inútil *querelle des anciens et des modernes* que acompañó la transición de inicios de siglo es un ejemplo bastante emblemático de aquella tendencia a precipitar el pasado en decrepitud. Sin embargo, otros ejemplos análogos afloran con prepotencia en cada una de las secesiones (estilísticas, técnicas, estéticas y poéticas) que han conferido a la no-historia de la danza moderna y contemporánea el carácter de una aceleración exquisitamente apocalíptica del concepto de «época» (cuando no de «Era»). Y esto, no obstante la retórica recurrente y nociva de una nueva alianza, específica del siglo xx, entre danza e historia (que en los peores casos se resolvió con

una obtusa alianza entre las razones del arte y las imposiciones de la contingencia política).

La condena sumaria del pasado, y el tener que pagar constantemente la deuda que comporta, también constituye un sabotaje de la memoria, puesto que en general acordarse significa que, según criterios no siempre determinables, se efectúa un salvamento selectivo y a ratos arbitrario de los eventos transcurridos. Si el olvido realmente reproduce la inescrutable arbitrariedad de un juicio universal que en el contexto bíblico sumerge a débiles y poderosos sin distinción alguna mientras que en el de la memoria omite accidentes y ausencias sin aparente discernimiento, el recuerdo se parece a su vez a una forma de perdón *in extremis*: es el privilegio de una permanencia que hay que conceder y que no es exactamente ni una petición ética ni tampoco un impulso emotivo, pero sí es precisamente el intervalo de precipitación entre ética y emotividad. Es el corazón, más que la justicia, el que se encarga de «otorgarlo»: «re-cuerdo» –del latín *cor-cordis* (corazón), según una de las etimologías posibles– designa en este sentido una reviviscencia (o, diría Proust, una intermitencia) del corazón, una readmisión a la emotividad de todo lo que por las más variadas razones parecía estar expulsado de ella para siempre. Recuerdo no es, en sentido estricto, algo que sabemos, sino algo que sentimos. Del mismo modo, la memoria no es horizontal como un inventario, sino vertical como un paradigma.

La danza moderna ha oscilado esquizofrénicamente entre el ecumenismo utópico del archivo total (delegado desde principios de siglo al hechizo de las cinematografías y posteriormente del videocasete; parecido en sí a un acto más de benevolencia universal que de perdón general) y una tendencia a la expiación tan fervorosa como para desembocar realmente en una extraña forma del apocalipsis (también fue apocalíptica la esperanza, alimentada por cada revolución o secesión del lenguaje, de «revelar», de una vez por todas, la esencia del medio en una especie de *parusía* de la danza, mesianismo de un «cuerpo general» capaz de redimir las aberraciones del pasado reciente). Ahora bien, si es cierto que

toda la modernidad comparte el capricho de descontarlo más que de contarlo, también es verdad que, en el caso de la danza, el pasado del exterminio intergeneracional o el sabroso síndrome del «año 0» se han producido con una excedencia de candor. Lo que equivale, en resumidas cuentas, a una excedencia de cinismo. La piadosa restauración, entre conservadora y museística de un presunto «patrimonio» de la danza, lejos de desmentir el cinismo, es de hecho su confirmación más clamorosa. En la post-historia de la contemporaneidad, sobrepuesta no siempre injustamente a lo que se llama «posmodernismo», la ausencia de una nostalgia real hacia el pasado (el paradigma de la pérdida) y la ausencia de una verdadera proyección hacia el futuro (el paradigma de la espera) son las razones secretas de un acto culturalmente tan anodino como la actualización incondicionada, el reciclaje continuado de los hechos.

Los méritos estéticos de aquel cinismo son considerables y el fuerte movimiento impreso a las «formas del movimiento» por la dialéctica sin síntesis dialécticas cuya esencia era un fatuo y ciego rechazo de lo viejo en nombre de lo nuevo, es bastante similar en los desarrollos a los que P. Virilio llama «estética de la desaparición»: de negación en negación, la danza moderna, que prometía la intemporalidad de una práctica finalmente armónica contra los errores del pasado, obviamente se aceleró en los años noventa de la era consumista hacia una especie de autoagotamiento simbólico, rebautizado sintomáticamente como *No Danza* (y no es casualidad que su tema preferido sea el achatamiento del paradigma de la danza previa, el recuento de su caducidad general). Entretanto, ha irradiado una extraordinaria armadura de hipótesis extremas sobre sí misma que, a condición de que a su vez no sea olvidada, constituirá una riqueza incalculable. Hay que preguntarse, irónicamente, si la «danza del futuro» en cuyo signo Isadora Duncan abrió el metadiscurso del s. xx, no acabará por ser inevitablemente una forma no ya de la acción, sino del recuerdo. Si, a fin de cuentas, la redención última de la danza, seducida por la rapidez de su des-memoriarse, no será de desaparecer del todo para acordarse mejor, y si, en esta óptica,

el olvido específico de la danza y su recuerdo específico no son en realidad sinónimos.

Sin duda, entregándonos una idea documental y un poco obtusa del recuerdo, mientras cultivaba una versión rudimentaria y obtusa del olvido, el cinismo sentimental del último siglo (el mejor documentado y el más desmemoriado de todos) nos dejó en herencia una escasa «cultura de la reviviscencia», aún más sorprendente si se considera que el siglo se «abrió» de la forma más centelleante con Proust en la literatura y Stanislavskij en la pedagogía teatral. Es decir, con los dos máximos profetas de la rememoración. Escasa cultura de la reviviscencia, lo que implica una idea más bien escuálida de la historiografía de la danza (reducida a una variante peculiarmente denotativa del género hagiográfico), una idea engañosamente simplista de la teoría; y, al día de hoy, la ilusión de que una cierta saturación del documento pueda sustituir o subrogar una Historia que básicamente no ha existido jamás. La escualidez historiográfica se puede resumir rápidamente: consiste en describir el pasado (sin rescribirlo ni interpretarlo) con el fin oculto de amortizarlo, en mutilar cada insurgencia de su posible Autoridad; en actualizar sistemáticamente la modernidad y en prevenir cada «turbulencia» de la tectónica del tiempo. En resumidas cuentas, expiar (y prevenir) la pérdida evitando así cada extravío, y trayendo pésimos beneficios tanto del recuerdo como del olvido. Si esta «cadaverización» se hubiera efectuado con los instrumentos de la filología, se le reconocería al menos ese desparpajo mortuorio que resplandece sobre toda la filología del s. xx. Pero ni siquiera la más astuta filología de la danza ha conseguido convertir, con la articulación de una compleja arqueología de los accidentes, lo que la danza «era en sí» en nada menos que en un objeto hasta hoy mítico. Los cautos devaneos inherentes a fenómenos remotos, como la danza griega o romana, son una ilustración ideal de esta colateralidad fatal, invariablemente dirigida a iluminar contextos, pero también a capitular frente a la no evidencia de las esencias, por no decir de los textos.

Dado que, en resumidas cuentas, el ahínco filológico y de inventariación parece ofrecer sucedáneos jugosos a un «relato de la danza» impensable en muchos aspectos (al menos en los términos en los que se suele narrar el pasado), la danza constituye la única disciplina occidental en cuyo recorrido la filología está (saltándola) precediendo a la historiografía. Se abre camino con prepotencia y, una vez más, con una ecuación ilegítima entre memoria y documentación, entre mito y criogenización. La idea, al fin y al cabo, de que la historia de la danza está hecha de objetos reencontrados y no, como sería más natural pensar, de objetos perdidos.

Precisamente porque no es posible entender la intersección entre danza y memoria si no se hace a partir de un concepto depurado de la historiografía, habría que volver a evocar brevemente la taxonomía clásica de la misma historiografía como «escritura de la Historia» (o escritura de *historias*). Es necesario volver a situarla en aquella zona de mediación, entre veracidad e invención, que ocupó, por lo menos, hasta que la Historia en el s. XVIII atinara a constituirse como una ciencia y optara por el fantasma de la literalidad contra el espantajo de la arbitrariedad. Por todo ello, habrá que plantearse si la misma historiografía de la danza, para ser memorialmente eficiente, no tenga que reubicarse en un intervalo parecido.

El estudio de los autores del canon grecolatino sugiere que mucha de su historiografía prescinde de todo documento y de toda filología en el sentido moderno, si la filología comporta, como a menudo ha hecho en la praxis académica posterior, la ilusión pseudoreligiosa de una univocidad redentora de la letra. A todos los efectos, se trataba de una historiografía de *invención*. De ningún modo se pretende sostener con ello que el móvil de Tucídides y Heródoto fuera el albedrío ficcional, pero sí que en la tesitura del relato histórico entró, por admisión explícita de los autores canónicos (y las cartas dedicatorias de muchos de ellos lo demuestran sin tapujos), la idea incoercible de la historia como *producción del pasado*. Es decir, reintegración imaginaria (y a la larga *figurada* y retórica: *inventio* en sentido estricto) del mismo recuerdo. Mucho antes de que tuviera lugar el

divorcio entre poética y verdad, la historiografía defendió las razones de una veracidad bastante más vertical que la simple exactitud: el historiador mismo actuaba en ella como el verdadero cruce, espiritual y *corporalmente,* de un intercambio dialéctico entre olvido general y reviviscencia particular, sin el cual no se daba ni historia ni, en sentido estricto, memoria.

El s. xx consiguió, con su fiebre documental, la grosera convicción de que el documento fuera el valedor de cualquier subsistencia memorable; que, de por sí, la historiografía no constituyese una fuente primaria, sino sólo secundaria (que el texto del historiador no fuese a su vez un «documento», paradójicamente porque le faltaría la ciega sintomaticidad del artefacto historiográfico antiguo), y más exactamente, el balance final de una serie de documentos infaliblemente «objetuales» y, por ende, objetivos. Consiguió, en resumidas cuentas, que la historia fuese Historia sólo si se alienaba a sí misma. Y si se piensa que la Shoá es el ejemplo más doloroso de una tendencia a remediar con la efusividad documental una incapacidad esencial de verdadera memoria (menos verdadera cuanto más celebrada por la hipocresía protocolaria de las «Jornadas de la Memoria»), todavía es más significativo subrayar que *La destrucción de los judíos en Europa,* monumental reconstrucción historiográfica del Holocausto realizada por R. Hillberg en el decenio posterior a los hechos, fue también el último texto de historia en ser acogido como «prueba oficial» por un tribunal internacional (el de Nuremberg). Es un caso excepcional que, si de un lado contribuye a ilustrar el colapso esencial de las categorías jurídicas en el caso de la Shoá y de su juicio (colapso debido en parte a una cierta prisa de «historizar» una actualidad inaceptable), por otro, confirma la suposición de que, de la idea primordial de Historia como *relato,* por las sucesivas vueltas de tuerca de la civilización realmente se esté pasando a una idea de Historia como *proceso* (en todos los sentidos: juicio y procesamiento de causas) y que, además, en este procesamiento de tipo judicial, el documento desarrolle el papel de «prueba» incontrastable y experimental. Al ratificar la veracidad documental, Nuremberg

«sentenció» la historiografía clásica en nombre de la verdad de los hechos y dilató la vieja distancia entre letra y literalidad.

Al mismo tiempo, la modernidad ha establecido, sobre unas bases algo más fisiológicas, una verdadera jerarquía de las dignidades documentales que confiere un privilegio absoluto a la hapticidad. No solamente la idea de que el testimonio sea más válido cuanto más involuntario (el documento histórico no acepta «posturas»), sino también la idea de que el testimonio sea más eficiente cuanto más objetual y material. Que, en su ferviente impersonalidad se pueda ver y tocar, pues la historia no está tanto en la voz de quien la narra como en los ojos desconfiados de quien quiere *experimentarla, volverla a ver* o, a lo sumo, *visitarla*: no ya reviviscencia, sino como mucho *revival*.

Está claro que los restos visuales están en el vértice de esta piramidal idea de la verdad. Y esto todavía es más cierto en el caso menos dramático de la danza que, por ser un acontecimiento de la mirada, acepta sin demora la idea de que, cuanto más visual sea el documento, mayor será su veracidad y eficacia en el ámbito de las funciones memoriales (incluida la creación). La kinetografía de Rudolf von Laban no pudo con el prejuicio de que «ver» la danza fuera, a los fines de la reconstrucción, menos ambiguo que «leerla». Poco importa que la danza kinetografiada fuese de hecho infinitamente más detallada y potencialmente estereoscópica que cualquier vídeo de una cámara móvil; lo que más contaba era la velocidad –indica Virilio– de aprehensión literal del documento, la inmediatez de su consumo potencial. Y si se considera que la presunción de la kinetografía misma fue sustituir la incierta literalidad de la danza descrita con la literalidad de la danza transcrita, lo que castigó en cierta forma el entusiasmo de los kinetógrafos de todo el mundo fue una extraña forma de justicia poética: liquidados apresuradamente por haber rechazado la rapidez de las conmemoraciones anteriores, fueron además malinterpretados por haber abdicado a las poéticas del equívoco.

El prestigio hipertrófico de la imagen como documento definitivo y una idea cada vez más áptica (de hecho, *consumística*) de la memoria

como reserva de visibilidad conminan a la praxis de la danza algo como una especie de cortocircuito «autóptico» (auto-óptico). Y no solamente porque la idea de autopsia se apoye en la ambivalencia esencial de disponer con la memoria del archivo de la danza presente documentándolo (con una exhaustividad que parece la expiación de alguna insuficiencia documental imperdonable en la danza pasada o de alguna también imperdonable distracción), ni porque el precio de esta indización analítica en el fondo sea la disección o «cadaverización» de su objeto, que subdivide e «historiza» todo lo que toca, proyectando en el mismo presente un sortilegio de obsolescencia; sino porque, en perfecta consonancia con los criterios que rigen (diría Baudrillard) la contracción de la realidad a toda ventaja de la información, la veleidad háptica de delegar la existencia de la danza a la autoridad del ojo que dispone de ella sin retrasos y sin obstáculos (y que finalmente puede «analizarla», montarla, reconstruirla, «repetirla a cámara lenta»), efectivamente corre el riesgo de contagiarle a la mirada un nuevo cinismo, una crueldad cuyo motor no sea ya el deseo, sino la indiferencia, no ya la pérdida, sino la deflación. No el interés, sino la vigilancia. Que la mirada, encargada de subrogar el recuerdo, finalmente ceda a la tentación de la objetividad; y que el ojo posado en un cuerpo que danza no sea menos clínico, menos panóptico (Foucault) que aquel que observa un cuerpo muerto.

Una paradoja aún más provocadora si se admite que, de todas maneras, la danza no puede prescindir de la mirada, y que en cierto sentido aquella mirada no ha dejado jamás de ser «autóptica». Pero, ¿en qué sentido?

Antes de constituir la base de un pensamiento clínico que confiaba a la muerte la última palabra sobre el cuerpo, para sustituir a las nebulosidades del imaginario médico la clara imagen de la anatomía científica, el término «autopsia» fue un concepto recurrente en la poética de los antiguos cronistas, quienes solían recurrir a ella como criterio de veracidad. Los historiográficos clásicos hacían referencia a la ventaja de haber asistido *con sus propios ojos* (esta es la etimología de la palabra) a los eventos objetos de la narración. Estamos muy

lejos de la mentalidad fotográfica que implica la idea de documento; y muy lejos de toda epistemología moderna, ya que profesándose «auto-ópticos» (y por tanto ratificando la escritura histórica como tensión hacia la verdad de los hechos), estos fundadores no aspiraban de ningún modo a disculparse del ejercicio de la historia como gesto «existencial». Al recordar los eventos, el autor se acordaba implícitamente de sí mismo, cediendo de alguna forma al imperativo de incluir su cuerpo entre los objetos de aquel recuerdo escrito que la presencia *evanescente* del cuerpo de quien escribía (el cuerpo-sujeto) garantizaba por un lado, y aturdía por otro. Por tanto, el ejercicio de la historia era una dialéctica de la memoria basada en la coparticipación entre cuerpo y recuerdo, en la angustia del cuerpo a desaparecer tras una mirada que nunca sabría imaginarse ni completamente fisiológica ni completamente desencarnada, ni del todo sintomática, ni del todo clínica. Mirada implicada y distante, cuya única veracidad fluctuaba en el intervalo crítico entre una presencia «incompleta» y una ausencia anhelada. Presencia incompleta porque el criterio de la autopsia denunciaba casi invariablemente, en el narrador, la figura del *sobrevivido,* es decir, de quien podía testimoniar por haber actuado en los eventos (casi siempre bélicos) sin haber ultrapasado el umbral crítico y objetivador del aniquilamiento (César tampoco es una excepción, pues mientras escribe no es jamás el héroe o la víctima de lo que está narrando); ausencia anhelada porque a través del acto de la escritura –revela Blanchot– de hecho se perseguía, en el «retraso» de la memoria, ese aniquilamiento del cuerpo que los eventos habían ahorrado.

Sumergiéndose en las palabras del relato (en su tendencia a la transparencia) el historiador no podía impedir que se liberara una infinito «residuo de sí mismo» que reunía la inexactitud de recordar, su tendenciosidad y su modalidad literaria. El cuerpo del autor, jamás desaparecido del todo, jamás del todo cadavérico y trascendido en la escritura, todavía agitaba las aguas cristalinas en las que pretendía sacrificarse. «Estilo» es por excelencia el producto de una exclusión inclusiva del propio cuerpo del autor, una procrastinación

indefinida de su ausentarse. Por la misma razón, sería impropio decir que antiguamente existía *una* historiografía, ya que a la luz de esta intermitencia esencial entre cuerpo y memoria (que aspira a cadaverizar menos al objeto que al sujeto de la mirada), sólo existían *estilos historiográficos*, es decir, intentos tardíos de desaparición y de persistencia del cuerpo. En la misma medida, el prolongamiento dialéctico del cuerpo testimonial en el presente, su supervivencia, hacía extraordinariamente justicia a la paradoja que es el prolongarse del pasado en el presente del recordar. A su vez, el recuerdo no era menos frágil, ni menos mortal que el cuerpo que se declaraba depositario de él. El precio de la inmortalidad siempre ha sido que alguna cosa incoerciblemente viva permaneciera atrapada en la letra muerta. La verdadera fidelidad no ha sido jamás *Alta Fidelidad*, sino una especie de inexactitud *deseante*.

¿Es necesario añadir que el ojo destinado a la danza, que por excelencia es la mortalidad postergada de los cuerpos vivos, no debería ser nunca menos vivo, menos *implicado* y, por ende, menos inexacto que en el paradigma de la historiografía descrita? Observando los documentos visuales relativos a la danza, ¿no deberíamos, por un lado, impedir toda tentación de objetividad y, por otro, recordar que un cuerpo filmado también es siempre un cuerpo desaparecido, y que nuestro ojo debería recuperar la sensatez de «perderlo» una vez más si pretende recordarlo de forma útil?

Hacer sumamente anodinos nuestros bancos de datos no es problema de la sobreabundancia de la información material, sino de la extraña *contentabilidad* de la mirada, siempre más deshabituada a transfigurar en memoria viva (y menos todavía en intermitencia corpórea) eso que en cualquier momento puede *volverse a ver*, y que de verdad lo hace más *capaz de volver a ser visto* cuanto menos *memorable* es.

Con todo esto, la danza sigue siendo hija de Mnemosina, y no porque Mnemosina necesitara de una hija desgraciada, sino porque era urgente añadir a la memoria del mundo una forma de arte lo bastante paradójica como para resultar la menos memorable (y no,

como se ha visto, la que menos se puede documentar) y, al mismo tiempo, la única de entre todas cuya única experiencia de supervivencia fuese confiada a una memoria extrema, salvajemente autóptica: el tipo de recuerdo que empieza en el momento exacto en el que se pierden (mas no del todo) el cuerpo que danzaba y el que miraba danzar. Casi se puede decir que su renitencia a volcarse en recuerdo mientras se da exhaustivamente como dado constituye la última metamorfosis, la última edición irónica de una antiguo imperativo de dispersión: acrobática retorsión, parecida a aquella por la que, a medida que la parafernalia de la videodanza lo sintetiza en pura imagen, el *imaginario* del cuerpo resulta cada vez más esmirriado.

En este sentido, sería más útil pensar que el cuerpo que danza, *visto* bailar en toda la era de su holgazanería documental, reacciona irónicamente, es decir, desapareciendo del todo, a la eventualidad de ser *mirado* bailando, que es todo lo que precisamente le pasa en la era de la beatitud catalogatoria de los archivos de vídeo. Cuerpo *evocado* por la visión y *revocado* por la revisión.

Por tanto, es la inexactitud, el *suspense* de la pérdida lo que conforma la esencia del recuerdo. Pero dado que la danza mitifica constantemente la mortalidad del cuerpo, y dado que a un nivel superior encarna la trayectoria histórica, notablemente victimaria de ese mismo cuerpo, es además su inexactitud «autóptica» (o la verdadera «sinopsis» mítica de los dos cuerpos, el presente que *ve* y el pasado que *se ve danzar*) la que configura el cuerpo *impreciso* de la danza como un cuerpo menos «muerto» que *desaparecido*: cuerpo en cuya desaparición se celebra una inexactitud, un *suspense*, una dilación dialéctica de la misma muerte, porque cierra de una vez por todas el círculo entre reviviscencia e incertidumbre, sin el cual no hay rememorización probada, sino solamente conmemoración pública.

Si insisto en un paralelismo tan lúgubre es porque el tema de la memoria y la danza, y el de su controvertida relación con la boga del documentar, no es del todo extraño a un motivo más amplio de mediación entre imágenes y memoria en referencia a las peores ocurrencias de la historia. De estos temas (el escándalo del eclipse de

los cuerpos, el humanismo indiciario de las imágenes, y una defensa de la memoria como acto de asimilación pendiente de la imagen contra el enorme riesgo neutralizante de las grandes reseñas fotográficas sobre Auschwitz y Buenos Aires) se ha ocupado G. DIDI-Huberman de forma brillante en un ensayo que ha inspirado vigorosamente toda la presente reflexión. La tesis general que se extrae es que la evidencia múltiple fotográfica del crimen puede reconstituir el recuerdo en términos humanos y éticos (y no solamente humanitarios y jurídicos) sólo con la condición de asumir que cada imagen de la masacre atesta, antes que cualquier otra cosa, la desaparición total de alguien. El eclipse del cuerpo fotográfico y, en los casos más extremos (los de las fotografías realizadas por los miembros del Sonderkommando de Birkenau), la desaparición total del cuerpo que fotografía. Pero el «documento» de una desaparición total deja precisamente por esto mismo de ser un documento cualquiera, y se convierte en una *sinécdoque* total: puesto que el anacronismo la instituye como *figura de la supresión*, el imaginario debe restituirla como *figura de lo insuprimible*. Un motor «retórico» del recuerdo, más doloroso porque en ningún caso, de no ser al precio de una inaceptable falsificación, se podrá arriesgar su «narración». El aspecto que más perturba del recuerdo inherente a las grandes tragedias es que de verdad no se constituye de no ser en una verdadera poética de la rememorización, y también excepcionalmente (Celan, Levi) en poesía. Sin embargo, sigue constituyendo un imperativo: en el fondo, la memoria es el fenómeno más próximo a una *ética del imaginario*.

Por tanto, el asunto siempre es entender si la imagen puede ser Figura (si todavía puede hablar del cuerpo que se ha ausentado de ella), y si llamar «documento» a aquella imagen no significa matar una segunda vez la parte de vida que contiene, o defraudar el margen de riesgo que comportó producirla.

*Si parva licet*, las materias de la danza (el arte en el que el cuerpo no deja de dimitir de la imagen que entrega de sí mismo) no serían realmente memorables hasta que no se aceptase, también ante el documento más exhaustivo, que el deber de la mirada es proseguir

la transfiguración iniciada por el cuerpo que danza, y que esta transfiguración se hace con los ojos cerrados; que no es un acto de transliteración, pero sí de transfiguración; que el mandato ancestral de la danza es proteger la parte del olvido que activa las poéticas de la memoria; y que el cuerpo de quien la ve puede promover su continuidad poética sólo convirtiéndose en una *figura* de la visión, sólo rebajando, si es necesario, la «fidelidad» del medio.

No es casualidad que el noventa por ciento de la danza documentada se dé en la obsolescencia del soporte empleado (gemebundas películas de inicios de siglo, VHS deteriorados cuya lectura se complica posteriormente por una desaparición progresiva de los «lectores» adecuados, lo que propicia un arduo esfuerzo de restauración y la verdadera campaña de salvamento que involucra a los archivos de medio mundo industrializado). Sin quitar ningún mérito al soporte de la digitalización masiva, es un hecho que, en la relación fatal entre resto artístico y desuso del soporte (también querido por todo un sector estético regresivo de la era *afterpop*) se inscribe una potente nostalgia de materialidad. La virtualización del dato (Fernández Porta) siempre ha comportado una contracción de su materialidad: en el ámbito artístico, la dificultad más grande por la aprehensión del dato es su invisibilidad, «que parece hacer imposible el hallazgo de una *figura* que concentre su significado». De aquí la amplia estrategia subversiva que es personificar el dato restituyéndolo a la materialidad puramente residual del soporte en desuso: sólo al personificar su objeto, el recuerdo llega a su vez a configurase como una personificación asimiladora del dato (el VHS orgánico asimilado por el protagonista en la película de Cronenberg *Vidiodrome* es una ilustración de esta nostalgia paradoxal). Pero si sustituimos al valor abstracto de la «materialidad», el concreto de la «corporalidad» (que es el punto de fuga de toda estética regresiva), el «afán» del recuerdo, el verdadero *accouchement* inacabado del transcurso no puede prescindir de un trajín incansable de re-incorporación dialéctica de su objeto: el tema no es esperar que

soportes que no caduquen continúen deshaciendo las obras del espíritu, sino que la mirada actual sepa en cada momento reandar la materialidad sacra de los residuos hasta el estadio primario que es el cuerpo y reconocer en él el estatuto conmovedor de cuerpo expulsado y desaparecido en la imagen. En este sentido, el cuerpo que ve debería saber «heredar» el cuerpo visto no como se hereda un patrimonio sonante de beneficios computables, sino solamente como se hereda un tesoro perdido, es decir, heredando su pérdida, y desplegando su mapa rajado. No importa que el soporte sea digital, siempre que la memoria permanezca analógica.

De otra forma, sería arduo entrar en la lógica aberrante de una actividad que a su vez se configura, desde su origen, según modalidades similares a un acto de memoria. Se me ocurre la profunda similitud entre la mnemotécnica primaria expuesta en las antiguas retóricas (el discursus como recorrido laberíntico y dinámico, *tropos* múltiple, en el espacio memorable del orador que lo organiza en *topoi* o lugares) y la estructura de la danza real, que también hilvana un complejo recorrido de interacción entre *hallazgo* o *reencuentro* de figuras (parecido a la *inventio* de los retóricos antiguos) y espacio abstracto. Asimismo, me viene en mente la estructura discreta de muchos *teatros de la memoria* que entre la Edad Media y el Barroco poblaron las poéticas occidentales, y en los que no sólo la rememoración y la invención estaban estrechamente conectadas. Sin embargo, el mismo criterio de recapitulación del repertorio figurativo (que se daba siempre como una sinécdoque del Universo) se basaba en la capacidad transversal, en la verticalidad y no en la marcha lenta y horizontal de quien *indiza*, sino el salto ágil de quien inventa (inventariándola) la misma memoria.

Si la danza es un acto de memoria, la memoria no puede abstenerse de ser un acto de danza. El documento debería dejar de ser considerado un síntoma, y transformarse en el síntoma de quien lo observa igual que, en tiempos menos equívocos, la circulación imprecisa de una sabiduría efímera produjo, deformándose en los códigos inimaginables de sus receptores esparcidos, extraordinarias

migraciones de la forma, excepcionales saltos hacia la poética (esta pandemia del *misunderstanding* es en el fondo el secreto de todo clasicismo).

Pese a todo, hoy en día preferimos, tanto en el ámbito teórico como en el pedagógico y poético, abrazar el positivismo de una idea todavía anatómica y fotográfica del legado que es la danza. No somos ni siquiera capaces de reconvertir –por usar las palabras de Benjamin– la ilustración en mito, lo que en pleno positivismo también garantizaba a la danza literal una transfiguración constante en la infinita genealogía de los documentos «inductivos» (retratos litográficos de bailarines, crónicas teatrales, reproducción en serie de bocetos y maquetas). Además, bien sabemos que la figura del ballet romántico, exudado por aquel vasto repertorio de memoria ya popular pero no masiva todavía, sólo recreaba una relación alucinatoria con la danza literal que venía a ilustrar. Aun así, este fantasma documental es lo que hasta hoy modela nuestra idea del ballet, lo que alimenta el mito de nuestra *diferencia*.

El éxtasis del Tiempo Real se incrusta en el viejo prejuicio de que la danza es básicamente un arte del instante presente, y no hay atajo tecnológico para su actualización que nos parezca lo bastante efectivo. Pero la danza es un arte de de-realización del tiempo, y el secreto de su relación con la mirada es de todas formas el anacronismo. Si volvemos a nuestras figuras politológicas, sí es cierto –con Hannah Arendt– que lo que no podemos castigar históricamente debemos perdonarlo, es igualmente cierto que lo que no podemos volver a ver (y esto atañe a toda la danza danzada) lo debemos recordar. La danza no desaparece por un defecto congénito, y no es instantánea por amor al instante, desaparece porque sólo así cumple su ciclo poético, que está en el recuerdo (o en la proyección) de quien la ha visto. Es instantánea por amor a la duración.

Las consecuencias del actual encantamiento foto-documental son incalculables y del mismo modo también intentamos enumerarlas. Primero: un acortamiento radical de los tiempos dilatados de la memoria. La anulación de la tendencia del intervalo entre el ver y el

recordar va confiriendo a la misma memoria aquellos caracteres de «procesamiento abierto» que en la praxis de la danza posmoderna ha querido, armonizando los parámetros de la *performance*, del *work in progress* y del *try out*, desarraigar la idea de ballet de la danza como producto espectacular. La liquidez de la creación invoca una memoria a corto plazo, que entra como una fotografía estroboscópica en las fases sucesivas de procesarse la danza; una memoria, para que nos entendamos, que siempre es más memoria del presente, y cada vez menos memoria del pasado. Y que, conformándose con la instantaneidad, todavía resulta más atomizada y capaz de atomizar. Con el riesgo de parecer reaccionario, la verdad es que la danza actual flirtea demasiado con lo incompleto para ser «narrada» (para compensarlo está irremediablemente «comentada» y «deletreada»), aspecto moderno (el procesamiento como antídoto contra la productividad) e incluso más posmoderno (la obscenidad –diría Baudrillard– del no ocultar: todo lo que sucede en el *gap* entre concepto y forma nula se ha sustraído a la mirada. La obra tiene muchos *pasajes*, pero ningún pasado).

Segundo: un cortocircuito pragmático entre los hechos y la verdad. Es decir, el prejuicio cada vez más invocado de que toda la verdad de la danza resida en su esencia pragmática (léase, aristotélicamente, en su actualidad), y que esa verdad sea única. Aparentemente estaremos en las antípodas de la concepción expresada hace poco (de una no-realización de la danza en la lógica del proyecto). Pero la misma palabra «proyecto» (que ha sustituido invariablemente la expresión cada vez más púdica de «obra» en el lenguaje obsceno de las financiaciones públicas) es de hecho la respuesta «pragmática» al platonismo grácil de lemas más viejos como «idea» o más intemporales como «deseo». El carácter engañoso del mercado artístico no hace distinción alguna, ni efectiva ni afectiva entre la letra del plano de actuación y la literalidad de actuar, visto que el primero ha cesado desde hace tiempo de ser «literario» y que la segunda ha cesado desde hace tiempo de aspirar a ultimarse o a coincidir con la realidad. En ambas se sacrifica todo principio de potencialidad como tiempo-lugar de la dispersión (en

este sentido, recuerdo y anhelo son demasiado poco pragmáticos, y aún menos financiables).

Tercero: un comportamiento incondicionalmente empírico-analítico. No sólo se repudia el malentendido de la imagen como motor poético, y no sólo se pierde el privilegio del anacronismo y del contratiempo en el actualismo incontrolable de la creación; también, gracias a la constitución de la memoria como «hemeroteca» de la danza, cunde una nefasta aplicación a la danza y a su historia de criterios sutilmente causales que parecen corroer en el imaginario del público y de la crítica la capacidad de reconocer en la danza el evento primario y básicamente «fatal» que ninguna concatenación de datos sabría racionalizar. La reconstrucción historiográfica reciente es, en buena medida, víctima de este positivismo. Su reflejo inmediato es la exclusión por parte de la «historia de la danza real» de toda la historiografía de la danza fantasmal (de Menestrier a Sachs) escrita hasta los años treinta del s. xx, precisamente porque en las genealogías propuestas por autores de la era pre-documentaria (que el prejuicio actual rebasa al rango de «prehistoriógrafo») el orden de la causalidad está dominado por factores misteriosos, religiosos e intuitivos. «Errores de los padres» que, sin embargo, los protegía de aquella fusión entre teoría e historia que es una prerrogativa exquisitamente moderna. Y todo esto a pesar de que en los delirios de Menestrier sobre el origen egipcio y jeroglífico de la danza, en su falsa rememoración, se filtre una teoría infinitamente más rica que en cualquier recopilación actual.

Es sintomático en este sentido que Isadora Duncan, patrona de la modernidad e Inmaculada Concepción de lo Nuevo, fuese también la depositaria, en los albores del siglo xx, de una última «miopía sagrada», premoderna en materia de danza y temporalidad, y la catalizadora de un desplazamiento clamoroso del gradiente del malentendido sobre el futuro próximo del lenguaje. El mismo título de su escrito teórico más fecundo, *La danza del futuro*, prefigura un siglo en que la anulación de todo impresionismo, es decir, la sustracción de prestigio a toda percepción imprecisa de la danza, el

progresivo colapso de autoridad de la memoria en tanto cogitación de lo imponderable que es la danza habría intentado subrogarse en una migración sistemática de la misma imponderabilidad de la memoria inmediata de la danza (a la que siempre había pertenecido) a la expectación inmediata de la misma. Víctima al fin y al cabo de una sonante y sacrosanta «pifia» historiográfica respecto a la conjetura de la danza antigua, y liquidando en el fondo cualquier función historiográfica en la idea de que el pasado atávico de la danza no fuese precisamente histórico (porque precedía toda danza histórica), y no siéndolo encontraba en el mismo cuerpo su actualización inmediata, Duncan parecía sugerir que, gracias también a la percepción del lenguaje, el problema no fuese tanto el establecer «lo que ha sido la danza», sino el de fijar «qué es lo que será». Y que la posibilidad de responder con medios tecnológicos a la primera cuestión dejaba espacio a un verdadero fetichismo de lo impredecible como única respuesta «moderna» a la segunda. El enorme papel de la improvisación en la danza del s. xx (praxis que la propia Duncan fundó) no fue más que la gestión de un encargo básico, que era conservar en el tiempo mental de la danza un margen de imponderabilidad. «Improvisado» (no-previsto), pero también «impromptu» (no preparado). Si hasta aquel momento la instantaneidad de la danza servía para propiciar el ritual de la rememoración, configurándose toda ella como un lapsus literal, como un detalle interrumpido y una «represión», desde entonces, el lapsus de la improvisación (danza que se ha dejado danzar sola) pasaba a propiciar el ritual de la expectación, y nuevas categorías de suspense perceptivo. No es casualidad que la praxis improvisada haya crecido exponencialmente a medida que maduraban los dispositivos técnicos prepuestos para garantizar la memoria «exacta», para documentar toda aquella espontaneidad.

Cuarto: el eclipse general y progresivo del concepto de «estilo» (por no decir de otros *must* de la nomenclatura tradicional, como Gracia y Figura, pasados tácitamente al ala «arteriosclerótica» de una concepción generalmente geriátrica de la danza antigua) a inicios del

s. xx. Porque, leído de forma simplista como un aspecto personal y antimoderno de la creación, el estilo siempre ha sido, además de la modalidad memorial por excelencia (desde el criterio auto-óptico de la historiografía antigua al concepto retórico de *inventio*), el gradiente mismo de una desaparición y, por eso mismo, un acontecimiento del intervalo, el *momentum* intersticial de toda poiésis, incluida la de la danza. La saturación documental y panóptica de los «intervalos de la danza» ha conseguido, con el fomento del prestigio de las causas y el incremento de algo así como una «vigilancia» hacia el cuerpo danzante, desautorizar el estilo a favor de un concepto de danza cada vez más *tecnicista*. Actualmente, la técnica es el sucedáneo de un «estilo» que no tiene más márgenes de intermitencia. Porque la gramática es alentadora, y si esta idea de una posible subducción del estilo en el lenguaje se aplica con eficacia en el congelamiento de los estilos históricos en sistemas pedagógicos cada vez más retroalimentados (Graham, Cunningham, Limón), es innegable que esa misma subducción también marca la evolución general de la danza en las postrimerías del siglo pasado. En estos últimos años, la tiranía de las técnicas está en cierto sentido relegando la potencial supervivencia del estilo en el minimalismo (*nouvelle danse*) o en la «minimización» (*non danse*).

Por tanto, es cada vez más urgente recordar el matrimonio entre danza y memoria a la luz de un posible uso antidocumental del exceso de documentos que van tentando el imaginario. No podría imaginarme este matrimonio si no es en los términos de Walter Benjamin de una «dialéctica del despertar», es decir, interiorizando sintomáticamente toda imagen –residuo histórico o señal poética– como «imagen vórtice» (Didi-Huberman): atornillado del tiempo, vértigo de la figura, aparición en la forma de la desaparición (todo lo que la danza ya es en sí); memoria que obsequia el cauto protocolo de rememoración del sueño, tocado por la tentación pero también por la imposibilidad de transliterar, y donde el mismo recuerdo exhibe una relación con la vigilia del presente que en ningún caso está fundado en la causalidad directa, pero tal vez sí en la premonición.

Y siempre es más urgente recordar que todas las cristalizaciones de la danza (y primariamente la fantasmagoría de su nomenclatura) están estrechamente relacionadas con el ejercicio de una memoria «local» –señala Proust–, laberinto de la memoria desovillado por nombres de persona y nombres de lugar, que sólo se construye a precio del inmenso trajín del olvido que la sostiene, y que es su «vacilación».

Pero dado que es imprescindible que la danza se acuerde de desacordarse de sí misma, de olvidarse, y como la incertidumbre en la que se apoya este intercambio no es más que una forma de la misma oscilación, del mismo compromiso con el desequilibrio que hace la vida de la danza, me gustaría concluir con la imagen que cierra la trayectoria proustiana, todavía hoy la más paradoxal, la más memorial, y la más conmovedora imagen de la danza del s. xx.

> «Acababa de comprender por qué el duque de Guermantes (...) al levantarse e intentar mantenerse en pie vaciló sobre unas piernas temblonas (...) y avanzó no sin temblar como una hoja, sobre la cima poco practicable de ochenta y tres años, como si los hombres fueran encaramados en unos zancos vivos que crecen continuamente, que a veces llegan a ser más altos que campanarios, que acaban por hacerles la marcha difícil y peligrosa y de los que pronto se derrumban. Me daba miedo que mis zancos fueran ya tan altos bajo mis pasos, me parecía que no iban a conservar la fuerza suficiente para mantener mucho tiempo unido a mí aquel pasado que descendía ya tan lejos» (trad. C. Berges, para Alianza Ed.).

*ROBERTO FRATINI SERAFIDE es profesor de Teoría de la Danza del Conservatorio Superior de Danza, en el Institut del Teatre de Barcelona. Ha enseñado en universidades italianas e impartido cursos y conferencias en diversos centros coreográficos europeos. Ha trabajado como dramaturgo en espectáculos premiados de las creadoras Caterina Sagna y Germana Civera.*

*Sus trabajos se han representado en el Théâtre de la Ville y el Théâtre de la Bastille, en París, en el Mercat de les Flors de Barcelona o en el festival Roma-Europa, de Roma, entre otros teatros y festivales internacionales.*

# Un texto coreográfico

Mary Brady

## Expectativas

Mi proteico anfitrión tiene una conversación pletórica. Me señala la isla que hay más allá de la boca del estuario mientras el autocar abraza la curva, antes de tomar el sinuoso camino colina abajo hacia el muelle. Percibo en lo alto una sombra amenazante que no consigue perturbar el dorado caudal del sol de la ría, simple reflejo de las aspiraciones que hemos depositado en este día. Estos son tiempos innovadores. Esta isla puede ayudarnos a satisfacer todas nuestras expectativas. O tirarlas todas por tierra. Medito. Debo estar alerta a todo lo que sucede más allá de ese lugar. No sucumbir al encanto de lo idílico. De otro modo, no debería estar aquí.

## Diversidad cultural

El autocar está lleno hasta arriba. Miro hacia atrás y veo a hombres adultos cuya personalidad, risa y charla les hacen parecer incluso más grandes de lo que son, apretujados en un espacio minúsculo con los brazos y las piernas contorsionados. Parecen satisfechos con su suerte. Más cerca del principio, por el contrario, hay dos mujeres sentadas, más contenidas y consideradas; una es nórdica, la otra, griega. Mantienen una conversación cuyo tema ignoro; tan sólo sé que hablan en inglés. No soy capaz de descifrar nada más por encima de la mezcla multidireccional de castellano (¿o quizás entre los de Barcelona a ratos es catalán?) que se eleva más allá. Por un momento me pregunto si les importaría que me sentara junto a ellas, al principio del autocar. Creo que también es su primera vez en Galicia.

Ahora, mientras nos dirigimos hacia la costa, llaman mi atención lo que parecen ser iglesias o capillas en miniatura posadas sobre

unos zancos, unos metros por encima del suelo. Tienen pequeñas cruces en los extremos de sus tejados inclinados y largas hendiduras verticales a modo de ventanas en ambos muros. Tras percibir la primera empiezan a aparecer otras por todas partes, salpicando el recorrido de la carretera, muy cerca de las casas. Se les llama *hórreos* y forman parte del paisaje cultural de Galicia. Minúsculas capillas, centros de oración que se me antojan demasiado pequeños para que alguien pueda entrar. Todo lo que alcancé a entender fue que cobijan y protegen el grano de los pantanos. Pero la verdad más profunda de su existencia la guardan las historias que se cuentan alrededor de la mesa de la cocina, y el alimento y la hospitalidad dispensada a los forasteros. Estamos cerrando el círculo; debo llevar esta imagen conmigo hasta la isla y de regreso.

## Un cuento europeo

—¿Quién lo iba a pensar? –dijo con un aire perplejo teñido de presunción, o tal vez de jocosidad. Fuese lo que fuese, me hizo sentir incómoda– ¡Votar «no» en el referéndum después de todo lo que Europa ha hecho por Irlanda! ¡Increíble!

—Lo sé –admití desde mi situación de inferioridad, flanqueada por un alemán enorme, el protagonista, a mi izquierda, y por un distinguido inglés a mi derecha–. Me siento avergonzada por todo este asunto. Sin embargo, hay cosas que... ya sabes; aunque no creo que sean insalvables, ¿entiendes?

—¿Cosas? ¿Qué cosas? –intervino el inglés–. Sí, asuntos que no tienen absolutamente nada que ver con Europa. Asuntos irlandeses: el aborto, la neutralidad...

—Perder al comisionado. Eso es algo grave para un país pequeño como el nuestro –interrumpí–.

—Que Irlanda perteneciera a Europa ayudó a llevar paz a la isla –rebatió–. Paz y prosperidad. Todo ese dinero... No logro entenderlo.

Ya estábamos llegando a la vieja plaza del pueblo. El peso de estos recuerdos me hacía arrastrar más los pies; el referéndum de Irlanda sobre el Tratado de Lisboa se había celebrado dos días antes. Hacía demasiado poco.

—No estoy seguro de hacia dónde ir ahora. Ha pasado bastante tiempo –admitió el alemán–.

Aparece un pájaro de plumaje negro, grande y brillante; vuela bajo, grazna y da vueltas sobre la plaza. Permanecemos los dos espalda contra espalda (¿o retrocedimos en círculo?) mientras los edificios circundantes empiezan a rotar a nuestro alrededor, girando cada vez más deprisa. Anclados al suelo por la fuerza del movimiento. Oímos al pájaro remontar hacia lo alto e imagino que debe de seguir la sinuosa ruta de un autocar, posiblemente de dos, mientras avanzan hacia la ría de Vigo. No descansa hasta alcanzar el ferry. Les aguarda en la proa cuando los viajeros salen de los vehículos y llenan poco a poco la embarcación que les llevará, tras un corto viaje, a la isla de San Simón.

La rotación se detiene abrupta y completamente. Ya no es necesario permanecer aquí.

## Nuestra idílica utopía

A esta isla la rodea un peso casi tangible. La gente se reúne en grupos cerca del lugar de (des)embarque, ¿recién llegados o acaso a punto de partir? Nosotros, por supuesto, acabamos de llegar. Cenamos el refrigerio que se nos ofrece. Soy consciente de que estamos siendo vigilados detenida y cuidadosamente por una gran lente que sobresale y que documenta cada uno de nuestros movimientos. Nos sigue silenciosa y vigilante. Me mantengo a distancia. Tras las cordialidades de las presentaciones y la información, estoy lista para separarme de la multitud y explorar este pequeño afloramiento terrestre.

San Simón ha sido designada como patrimonio cultural. Lo que se celebra aquí es el evento inaugural: un encuentro coreográfico, una

oportunidad de bailar con los fantasmas del ayer y los visionarios del mañana, sacudiendo tímida o decididamente las bases del pasado predominantemente turbulento de la isla.

> «Lets all get up and dance to a song that was hit before your mother was born. Though she was born a long, long time ago your mother should know. Oh. Oh, your mother should know...»[1]

Ha empezado la fiesta de la boda y el baile se anima. Soy arrastrada por una de las jóvenes novias. Me ponen una venda en los ojos, me adornan (me cargan) con una ristra de ruidosas latas y, luego, mi reina sirena me guía por un laberinto de matas de laurel que me llegan a las rodillas. El corazón de una oveja, un corazón despojado de su dueña, no es el regalo que quiero hacerte. Es demasiado fácil. En esta ceremonia nupcial, el baile se basa en falsas esperanzas; es imposible mantener las promesas. El encanto de lo exótico no es para mí. No volveré a ser llevada en el baile. Pero haré mi papel y planearé mi huida con dignidad.

> «... entonces soñaría
> nubes que se entreabren y me muestran riquezas
> que llueven sobre mí... y lloraría al despertar
> por no poder soñar de nuevo.»[2]

Allí, en la lejanía del muelle, una mujer mayor baila una danza solitaria. Tomo asiento para contemplarla desde la distancia, aunque me siento cercana a ella. La intimidad y la seducción de su danza ondulante

---

1 Nota del traductor: The Beatles, *Your Mother Should Know*, del album *Magical Mystery Tour*. El fragmento dice: «Levantémonos y pongámonos a bailar una canción que fue un éxito antes de que tu madre naciera. Aunque ella nació hace mucho y mucho tiempo, ella debería de conocerla. Oh. Oh, debería de conocerla».

2 Nota del traductor: La cita es del acto III, escena 2ª, v. 138-141, de *La tempestad*, de William Shakespeare. La traducción es la dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer para la edición en la colección «Letras Universales», de Cátedra.

cambian finalmente cuando ella hace su ofrenda final, alejándose por el malecón; es una marcha lenta y desafiante lejos de esta isla, sin echar la vista atrás, sumergiéndose en lo profundo. ¡Sí! Ahora puedo sentir cómo crece la energía creativa.

> «La isla está llena de rumores,
> sonidos y dulces cánticos que dan placer y no hieren...»[3]

Soy consciente de que ella volverá a emerger de las profundidades para recrear algunos de estos conflictos, pero tan sólo en mis sueños.

Las contribuciones creativas de los coreógrafos a este lugar han sido, o bien formadas conscientemente o, por el contrario, por la historia utópica y distópica de San Simón: el ascetismo espiritual de un asentamiento monástico temprano que, más tarde, cedió a la propensión aislacionista de la vida en una isla y se empleó para las cuarentenas sanitarias, después como colonia de leprosos y, finalmente, como prisión. En su pasado más reciente, sirvió como residencia de verano de la guardia de Franco. Por último, antes de ser abandonada, se dice que funcionó como orfanato para hijos de marineros.

Él relaciona su danza –un ditirambo– con un mapa coreográfico de tiempos pasados. Este joven que parece surgir de la nada nos invita, o quizás nos reta, a unirnos a él en un paseo itinerante por la historia de la isla. Le seguimos en grupos, pasivamente. Observamos. Se revuelca en la tierra como un perro que cubriera su cuerpo con las historias del lugar. Absorbemos ciegamente las recreaciones de la incertidumbre, que no pertenecen al presente ni al pasado.

> «You may say I'm a dreamer but I'm not the only one.»[4]

Continuamos el viaje a través de los accidentados lugares de la memoria, unos reales, la mayoría imaginados. Hasta que más tarde,

---

3 Nota del traductor: Ibid., v. 133-134.

4 Nota del traductor: John Lennon, *Imagine:* «Podrías decir que soy un soñador, pero no soy el único».

más arriba, camino del caserío nos encontramos con dos filas de soldados con los torsos desnudos, unos frente a otros, listos para entrenar o pelearse.

Todo son fantasías. Aun así, camino erguida y aparto a un lado partículas de polvo y plumas sueltas. Hemos cerrado el círculo. Ya no puedo acatar más órdenes. Llegan demasiado rápido y son muy difíciles de descifrar. Escucho a lo lejos el jolgorio de la risa y la alegría. Hacia allí debo encaminar mis pasos. El pájaro negro abandona su puesto en el pilar del puente y desciende en picado hacia la estatua de San Simón, picoteando unos ojos que ya se han convertido en piedra.

Días repletos de charla.

Revelación o refugio.

El reto es la danza.

Hoy, 16 de junio, es el Bloomsday, que conmemora el viaje por Dublín de Leopold Bloom en el *Ulises* de James Joyce. Éste será mi punto de partida para encontrar la manera de hacer que todo tenga sentido. Todo debe fluir desde este día.

La rotación se detiene abrupta y completamente. Ya no es necesario permanecer aquí.

—Ah, ahora me acuerdo. Es por ahí. Todo recto.

Continuamos el viaje que nos reunirá con nuestros colegas en el Teatro Principal de Pontevedra para la recepción inaugural de MOV-S Galicia 2008.

De camino a casa se habla de fútbol, algo poco habitual en un encuentro artístico. Fútbol durante todo el fin de semana: la eliminatoria de la Copa de Europa. Juega Alemania contra Holanda. Irlanda no lo consigue. Esto me va a costar caro.

A la mañana siguiente no oigo el despertador.

*MARY BRADY trabaja por cuenta propia como escritora y como directora de Dance Strategy for Plymouth (Reino Unido). Tiene una amplia experiencia en el mundo de la danza en ámbitos tan diversos como los de coreógrafa, actriz, escritora, directora e incluso responsable de políticas culturales sobre danza en Irlanda. Fue directora fundadora del Instituto de Coreografía y Danza de Cork, además de editora fundadora de Choreographic Encounters y productora de dos libros sobre práctica coreográfica. Miembro del Board of the Irish Arts Council del 1998 al 2003, ha sido directora del Dance Council of Ireland.*

# Fenómeno Flandes

Omar Khan

No resulta en absoluto sorprendente que, siendo el tema de este segundo MOV-S *Las condiciones para la creación coreográfica,* se haya decidido colocar el acento sobre Bélgica, país europeo donde la danza ha llegado a un punto de efervescencia sorprendente y ejemplar. Vino a este MOV-S una muestra representativa de los hacedores de lo que se ha dado por llamar el *fenómeno flandes,* y sus ponencias nos ofrecieron una composición de lugar que ha permitido comprender y asimilar la configuración de un movimiento de danza sin precedentes, donde converge talento, organización y voluntad política para la consolidación de un patrón envidiable y, por muchas razones, un ejemplo a seguir.

Hugo de Greef, director general de Flagey, presidente de la escuela PARTS, testigo y partícipe del fenómeno belga, trajo información de primera mano sobre la génesis de este movimiento. Se remontó 25 años atrás para recordar que en Bruselas estaba la sede de la compañía y escuela de Maurice Béjart, artista marsellés que sembró en el sector las inquietudes y puso en marcha los cimientos del fenómeno. Cuando se fue a Suiza, a Lausanne, Béjart dejó en Bélgica la semilla de la inquietud. De Greef cree que la aparición como de la nada de una serie de creadores de talento ha sido el punto de arranque. «Eran artistas jóvenes, como Anne Teresa de Keersmaeker o Jan Fabre, que querían hacer algo nuevo. Surgieron al unísono, hicieron su trabajo gratis, en un contexto en el que no había nada, ni apoyo ni dinero», relataba señalando que el otro factor relevante y clave fue la repercusión internacional que tuvo el trabajo de estos creadores. «Los talentos tienen que ser visibles, conectar con los centros de la danza internacional», aseveró.

La fórmula «talento + reconocimiento» internacional produjo como efecto una conducta determinada del gobierno y diez años más tarde se creó una plataforma de apoyo. Surgieron las escuelas de formación, siendo PARTS fundamental, y en este paisaje lógicamente apareció una segunda generación. «Bruselas es pluricultural», recuerda De Greef, «es la sede del parlamento y el pensamiento europeo, artistas de diferentes culturas encuentran su lugar aquí». También parece importante destacar que este apoyo no fue para la danza sino para todas las artes, lo que parecía en sintonía con la nueva situación, en la que los artistas son eclécticos como Jan Fabre, que trabaja indistinta o simultáneamente en danza, ópera y artes plásticas, sin hacer distinciones ni erigiendo murallas entre las disciplinas.

Roxana Huilmand, docente en PARTS, exbailarina y directora de repertorio de Rosas, rememoró cómo fueron aquellos días. «Llegué a Bruselas en los años ochenta y lo que era especial en aquel momento es que se trabajaba con gente que creía en los artistas», dijo. «Estábamos todos muy ocupados y los gestos cotidianos subieron a escena en forma de danza. Con PARTS ha surgido un importante programa de formación donde el eje es la investigación en el mundo de la danza, pero ¿cómo podemos mantener ese sistema vivo?, nos preguntamos, y entre las respuestas con las que dimos estaba la convivencia, el apoyo diario y mantenernos en contacto con los artistas amateurs. Tener cercanía con los barrios, con la gente».

Salva Sanchis, creador y docente español, hoy independiente y vinculado tanto a Rosas como a PARTS, que llegó a Bruselas con inquietudes por Bellas Artes, aportó el testimonio de su trayectoria. Llegó en 1995, el año en que se funda PARTS, y se unió a la escuela con entusiasmo. «Había una ola», nos dijo, «y nosotros, los que llegamos en ese momento, surfeamos sobre ella. Terminé en 1998 y era un momento en Bélgica en el que era fácil conseguir apoyo financiero y espacios para trabajar, pero hay que tener cuidado con el modelo de Flandes», advierte, «porque es un modelo que no es

un modelo, aquello no estaba prediseñado para que ocurriera sino que fue la consecuencia de una reacción muy rápida a lo que estaba ocurriendo y las personas de la administración eran tan aventureras como los mismos artistas, así que no creo que el fenómeno se pueda transplantar ni aplicar en lugares con otras circunstancias».

## Boom belga

Éste es el ambiente en el que han florecido compañías y creadores que hoy conocemos por su notable presencia en los principales festivales internacionales, en las temporadas de los teatros de mayor prestigio y su influencia en los centros de la danza internacional. No hay festival internacional de renombre que se precie que no haya incluido en su programación a colectivos belgas como Les Ballets C de la B, liderado por Alain Platel, que aglutina un grupo de coreógrafos, Ultima Vez, que dirige Wim Vandekeybus, Sidi Larbi Cherkaoui, Rosas, Jan Fabre, Peeping Tom o tantas otras agrupaciones belgas innovadoras del momento. Conocida y asimilada esta experiencia, pasaron por el MOV-S los testimonios detallados de algunos de los hacedores de este movimiento, una aproximación al detalle no ya de cómo se formó el fenómeno Flandes sino de cómo opera. En la exposición de proyectos, Barbara Raes nos trajo informaciones detalladas, reveladoras y relevantes del Buda Arts Center, en el que es directora artística. Se trata de un espacio para la creación artística en Kortrijk, fuera del circuito principal de ciudades como Bruselas o Brujas, y que dejó en evidencia por qué nos referimos al Fenómeno Flandes y no al Fenómeno Bruselas. Tienen un inteligente programa de residencia con varias modalidades y dos laboratorios que se mueven en dos campos de investigación: el papel de las artes escénicas en el siglo XXI y las relaciones entre Economía y Arte, procurando, y aquí la novedad, involucrar y conectar a las empresas con los artistas. Por su parte, Kristof Blom, de Gent, detalló el funcionamiento de la casa de producción Victoria, y de Campo Arts Center, centros de ebullición creativa, que ofrecen facilidades a los artistas, comprenden

sus necesidades y ponen en marcha ayudas a través de diversas fórmulas. Organizan un festival, pero también incentivan la creación con propuestas e iniciativas creativas e insólitas como reunir a siete coreógrafos internacionales y proponerles montar un espectáculo no con bailarines sino con *strippers* profesionales. Se llamaba *Belladonna* y en él participaron creadores de renombre como Vandekeybus, Alain Platel, creador de Les Ballets C de la B, Claudia Troizzi o Vera Mantero.

## Autocríticos

Pero los belgas también trajeron su sentido de la autocrítica, y esto habría que añadirlo a las virtudes de su sistema. Hugo de Greef se quejaba del excesivo papeleo burocrático que suponía para un artista joven llegar a las subvenciones y ayudas del gobierno, y Barbara Raes sorprendió a todos con el proyecto *Canaries in the Coal Mine*. «El crecimiento ha sido espectacular desde los ochenta», relató. «En 2004-2005 la producción se cuadruplicó. La última ronda de subvenciones creó la sensación de que no había suficiente apoyo para los jóvenes y que las compañías estables no podrían seguir creciendo». Y explicó cómo se ha creado una movilización, un debate del que ha salido esta propuesta para el gobierno, en la que se exponen las necesidades del sector, siendo destacable una llamada de atención sobre la singularidad de la danza como medio y aspectos relacionados con la producción, los artistas como una individualidad, la proyección internacional, el desarrollo de la audiencia y políticas educativas con recomendaciones acerca de la continuidad, la innovación, una mayor atención a los aspectos de *pre-* y *post-* producción y especialmente, mejorar la visibilidad de la danza. Aún no tienen una respuesta y el debate está en el aire pero la lección probablemente viene de cómo han unido esfuerzos artistas, representantes de espacios, productores, programadores, representantes de los jóvenes y compañías. Inicialmente tenían reuniones una vez al mes y, cuando el tiempo apremiaba, cada quince días.

Aunque probablemente tenga razón Salva Sanchis cuando decía que el Fenómeno Flandes no se puede transplantar, este MOV-S ha demostrado las bondades de su ejemplo y ha dado luces sobre las condiciones idóneas para la creación geográfica. El carácter plural y abierto de su fenómeno está consiguiendo expandirse por caminos diversos. Aquí mismo estuvo Roberto Oliván, artista español que se formó en ese ambiente belga de ebullición y por razones personales, según contó en su testimonio, ha decidido volver a España. Pero no ha venido solo, se ha traído toda aquella experiencia y algo de ello está seguro presente en ese *Kiosco de las almas perdidas,* una producción del Centro Coreográfico Galego presentada en los días de MOV-S.

*OMAR KHAN es periodista. Ha sido redactor de la revista* Cinemanía, *jefe de Redacción de la revista* Por la Danza, *que publica la Asociación de Profesionales de la Danza de Madrid, y es miembro fundador y actual director de la revista de danza* SusyQ, *además de redactor de las páginas culturales del diario* El Economista *y colaborador habitual en diversas publicaciones como el diario* El País, EP3, Babelia y On Madrid, *entre otras.*

# El espacio «entre»

Claudia Galhós

Está tan cercano a nosotros y es tan sencillo que casi ya no pronunciamos ese deseo. Es un deseo antiguo. ¿Qué pedimos? Complicidades, recordó Margarida Troguet (de Lleida, en Cataluña) en la mesa que debatió «los entornos y el acompañamiento artístico». Complicidades que a lo mejor también implican la revaluación del peso de algunos conceptos. «Acompañamiento», por ejemplo, está lleno de buenas intenciones, pero quizás ser cómplice pueda generar más creatividad cuando se permite al artista la posibilidad de decidir estar desacompañado, porque tiene el derecho a elegir el desacompañamiento.

De ese derecho al desacompañamiento forma parte recobrar la noción de libertad, como derecho en general, pero también del artista en particular. Y a partir de ahí debemos permitir que se desarrolle el trabajo en este dibujo en progreso del texto que crea el contexto, según Rui Horta, puesto que ese texto y ese contexto producen sentidos que el cuerpo articula. Y este cuerpo, que articula sentidos, crea espacio y crea tiempo, en cuanto vive y revive en la memoria y el olvido, que son pequeñas muertes y pequeños renacimientos de distintas posibilidades de cuerpos, de perspectivas del mirar, posibilidades de ser y de sociedad que debemos celebrar y que aquí discutimos.

Aquí llegados, estamos en el orden del interior. El indecible. Del Ser, que es bucear en la camada superficial de la piel del parecer.

Más atentos y próximos al otro, quizás podamos escuchar las modulaciones murmurantes de estos distintos cuerpos, partiendo de sus diferencias. Tenemos entonces la respuesta a uno de los desafíos planteados por Margarida: que los teóricos ayuden a definir el qué y el porqué de la creación.

El qué, en estos casos, es este cuerpo que crea texto, contexto, sentidos, habitado de recuerdo y olvido. El porqué está en reconocer el valor del movimiento que el baile estimula al pensamiento.

Podemos, entonces, interrumpir las lógicas instaladas. Podemos entonces coreografiar el gesto que tiene en vista el proseguir del deseo de transformación o, al menos, de este constante movimiento del cuerpo y de la mente, para que podamos alcanzar el sueño de la permanencia, que se traduce en desarrollo, de cada individuo y de la humanidad.

Aquí es importante referir algunas buenas prácticas y/o interrogantes:

- Redefinir la noción de creación es fundamental, como recordaba Natalia Balseiro, del Centro Coreográfico Galego. Discutirla, repensarla, así como reflexionar modos creativos de ser espectador de estos objetos que no son obras acabadas, pero no serán menos objetos artísticos.
- Subrayar la importancia de la idea de testigo, en las palabras de Mehdi Idir, de La Villete, o la noción de compañeros, en las palabras de Barbara Raes, del Buda Arts Centre. ¿Y por qué no pensar en un desacompañamiento para los espectadores, pensados como individuos? ¿Y esta incorporación del conocimiento del que hablamos no puede pasar también por el cuerpo de los espectadores?
- Estar siempre en duda. En la documentación, por ejemplo, cuestionar si los procesos de fijación y documentación de la memoria no serán formas de alimentar el olvido más voraz y menos vívido, como acusaba Platón a la escritura, tal como nos recordaba José Antonio Sánchez.
- Plantearse cómo abrir y instalar la danza en nuevos espacios que sean ellos mismos posibilidades de recontextualizar o repensar la escritura del movimiento, como hizo referencia Natalia Balseiro.

Tendríamos entonces la posibilidad de ese imposible que parece la continuidad, algo muy comentado como una de las principales preocupaciones compartidas. ¿O, por lo menos, como preguntaba Oscar Dasí, «¿cómo podríamos mejorar esta discontinuidad endémica?»

En este constante cuestionar, podemos compartir algunos de los interrogantes aquí expuestos.

- Christine Greiner hablaba del desarrollo de la historia de la cultura occidental sostenida por el ejercicio del poder de construcción de conocimiento, pero proponía que nos interrogáramos a partir de qué mirada nos volcamos al otro.
- ¿Quién es el otro?
- ¿Aquel otro que supuestamente está en lo que se considera supuestamente la periferia de este supuesto centralismo que es la cultura occidental?

Tan preocupados estamos en la producción y en los cambios de mercado que nos damos prisa en producir lo artificial. Nos desconectamos del cuerpo. Automatizamos el gesto. El juicio se produce, también él producto, mecánicamente.

Quizás la reconfiguración del cuerpo, rehabilitando el conocimiento como poder del otro y de uno mismo, esté en algo más esencial y próximo de una pureza, honestidad e inocencia cuyos vestigios quedan en nosotros como sombras y fantasmas. Cada vez más invisibles y menos tangibles. En este Otro a lo mejor respire aún la inocencia que necesitamos recobrar. Mientras nos debatimos en el conflicto entre el intento de preservar la memoria y la atracción por el olvido. Porque este movimiento que la danza produce en el pensamiento no es solamente intelectual, también es sentimiento y sensibilidad poética. Es sueño y utopia.

Pregunta: ¿No habrá llegado el momento de aceptar la ruina de los supuestos parámetros reconocibles del molde contemporáneo europeo?

Pregunta: Entonces, ¿cómo interrumpimos nuestras supuestas presunciones?

La cuestión se vuelve aún más relevante cuando tantos hablan de que los artistas se deben arriesgar, equivocarse, que se deben permitir ser vulnerables, compartir fragilidades y exponer algo de su interior, delicado, tembloroso... Con tanta representación y mentira, necesitamos alguna honestidad.

No es sólo la obra la que está abierta, como defiende Umberto Eco, puesto que cada uno de nosotros es una posibilidad abierta. O mejor aún, un ensayo abierto.

Christine habló de los «diálogos culturales que deben ser construidos en la multiplicidad». Sería interesante poder mirar al otro desplazando nuestra mirada del lugar donde estamos hacia una perspectiva más abierta, un lugar que no existe, un lugar en permanente construcción. En este movimiento de la mirada, sería interesante habitar en este lugar que no existe, pero manteniendo el lugar donde estamos y la distancia-proximidad entre ambos.

Entonces, ¿cómo se inventa este lugar para la mirada que no es el no-lugar de Marc Augé sino un lugar inexistente?

Quizás pueda ser adecuado un lugar «entre», como en estas artes, un lugar entre individuos. Christine mencionó Giorgio Agamben, y las posibles formas de viajar, o el arte de hacer visible al otro en nosotros. ¿Por qué no partimos, en este viaje, con la misma responsabilidad que esperamos que los políticos adopten en el desempeño de sus funciones? Es decir, como mencionó Hugo de Greef, en Bélgica, en que la política se dibuja a partir del terreno, informada por los artistas. ¿Seremos hipócritas? La verdad es que no es con esta mirada que nos sentimos tocados, o somos cruzados, por una propuesta artística. Nos posicionamos más con una mirada cargada de referencias definidas, formateadas, cristalizadas. Aunque esta mirada pida, en su discurso, categorías que expresan un deseo de libertad o palabras y conceptos que sugieren romper con esas normas (como «transdisciplinar», «híbrido», «interdisciplinar», «creación», «pieza», «performance»), pero, en el fondo, son nuevas y más artificiosas prisiones con las

que atamos el movimiento del cuerpo y del pensamiento. Aquello que tornamos visible en nosotros, cuando miramos al otro, es normalmente el reflejo o la resonancia de un «yo». Por lo tanto, el desafío sería destruir a cada nueva mirada las referencias específicas, ser creativo en el inventar referencias efímeras, que signifiquen un acercamiento al otro, o a múltiples otros, en un lugar entre ellos.

El colectivo resulta de la multiplicación de muchas especificidades y muchos dos enlazados y en constante cambio de parejas o cómplices. Son redes. Son por lo menos las redes que funcionan.

Se daba por supuesto que todo eso sería fácil, si tenemos en mente lo que Rui Horta recordó. Al final, éste es un lenguaje artístico muy joven, no es un peso que el cuerpo tenga que cargar y que le oprima el movimiento. Dijo también que el cuerpo tiene esta historia de posibilidad de descubrimiento muy rápido. ¿Entonces, cuál es la explicación? ¿Por qué no se activan las complicidades? ¿Quizás porque no se construyen relaciones de intimidad, de confianza, de cambio de informaciones, de partición de vocabulario? Cuestiones apuntadas en el foro sobre «los entornos y el acompañamiento artístico».

¿Por qué siguen faltando estructuras de producción, de *back-up*, carencia seguramente identificada por oposición de una existencia significativa de espacios de presentación, de muestras (escaparates)?

¿Por qué sigue faltando distancia, un lugar que permita distanciamiento, algo que el arte tanto necesita?

¿Por qué es tan importante proteger al artista? ¿Es importante proteger al artista si eso significa hacerle posible ese espacio de libertad, y hasta equivocarse solo, entrar en sí mismo, que la complicidad puede facilitar?

¿Por qué es tan importante defender, públicamente, la relevancia fundamental del trabajo invisible?

Tenemos un modelo de sociedad en crisis, sostenido por una lógica de mercado asfixiante. Por oposición, esta danza, que es movimiento, que es cuerpo y pensamiento, es este trabajo invisible de cuestionamiento, de liberación del gesto de su lógica funcional, de trabajo de experimentación, tiene el deseo de viajar hacia lo

desconocido, y ahí recobrar el sueño y superar la crisis, porque la acción constante del contemporáneo es el cuerpo que se pone en desequilibrio y que, por un instante, encuentra un equilibrio precario, que otra vez se volverá a desequilibrar. Y en este balance cambia de posición porque, como escribió Rui Horta un día, danzar es cambiar de posición.

Oscar Dasí, de la estructura La Porta, de Barcelona, hablaba de inventar algo en conjunto, de la disponibilidad de ordenarse en función de un artista o de un proyecto, que es la misma identidad que define la actitud de Maral Kakejian, de La Casa Encendida (de Madrid). Son proyectos que trabajan en el «entre», en aquel «entre» al que me refería, pero también en el «entre» definiciones artísticas: teatro, baile, música, literatura, pensamiento, artes plásticas. Lo que es semejante a la «permeabilidad hacia lo que existe fuera» referida por Xesus Ron, de la Sala Nasa, de Santiago de Compostela. Con esta apertura y disponibilidad, ¿cómo se explican algunos problemas identificados como la carencia de circulación de la información entre las distintas estructuras y, por otro lado, el hecho de no encontrarse una forma operacional de transmisión de contenidos? Y ¿cómo no vemos que un espacio «entre» es un lugar privilegiado donde estar, que es por naturaleza inter-relacional, y por eso mismo es el lugar donde el cambio, el reparto, la posibilidad de descubrimiento, la esperanza y el futuro pueden tener lugar?

*CLAUDIA GALHÓS es periodista y escritora. Escribe para el periódico* O Expresso, *fue editora del programa* Artes de Palco, *de la televisión pública portuguesa, y ha publicado bastantes textos sobre cultura, especializada en las artes performativas. Además, es autora de novelas y de un libro sobre danza, de cuentos y de muchos artículos sobre danza y teatro en Portugal y en el extranjero, una temática acerca de la que también ha impartido clases y pronunciado conferencias.*

# De Voltaire a Ratatouille, danza para todos

J. N.

Como hemos dicho muchas veces a la hora de presentar esta última sesión del MOV-S a cargo de una serie de testigos (cuatro críticos, provenientes de muy distintos contextos y con diferentes bagajes de partida), esto no son propiamente unas conclusiones. Son miradas en presente, son un ejemplo de las puestas en marcha de distintos motores una vez cargados con el combustible de estos tres días.

Los cuatro críticos nos sabemos obligados a dar cuenta de cuáles son nuestras primeras impresiones de cómo se ha vivido el encuentro, de lo que se ha dicho y debatido, pero nuestro papel no es el de dar por buenas unas conclusiones cerradas ni el de pretender resumir las líneas centrales de las distintas mesas, una tarea imposible y reductora, simplificadora, cuando la fuerza del MOV-S está en buena medida en su vitalismo y en la pluralidad de tantas líneas de acción puestas en contacto. No pretendemos sacar pequeños cromos del encuentro, sino que ya creemos útil ofrecernos tan sólo como ejemplo de lo que no deja de apuntar su acción: conseguir balances provisionales desde las distintas perspectivas de cada uno. Que son muy diferentes. Porque la cercanía aquí no elimina los distintos ángulos de la perspectiva, sino que, al revés, los aumenta: la inmediatez acrecenta precisamente el punto de vista personal desde el que cada uno ha activado lo oído y compartido estos tres días.

Dicho en el lenguaje guerrillero de los miembros de la Sala NASA, la sala alternativa gallega presente en una de las mesas que me tocó cubrir a mí en calidad de testigo, todos asumimos que podemos estar cada uno en su trinchera y viendo lo que nos rodea con la parcialidad de nuestro periscopio, eso sí, pero también estamos seguros de que todo combate (también los de ideas) es comunitario y presenta a la larga indiscutibles e imprevistos efectos colaterales que, a bien seguro, se notan luego –en este caso, positivamente– como pequeñas

semillas que germinarán de forma distinta según el terreno donde se siembren (con lo que admita y lo que proporcione nuestro propio ecosistema a esas semillas), una vez vueltos todos a casa, a cada uno de nuestros distintos contextos en danza. Nuestro trabajo no concluye nada, insisto en ello: más bien espera seguir creciendo, una vez aplicado a lo particular del territorio donde sepamos trasplantarlo, y se plantea como unos simples ejemplos de la labor reflexiva que en el fondo cada asistente va a practicar a su vez si de aquí quiere sacar algún provecho adaptado a sus necesidades.

Estos días hemos compartido una pequeña isla, un mundo cerrado cuya proximidad nos ha acercado y ha puesto en contacto cada una de las diminutas islas que en el fondo también somos todos particularmente, con nuestros muy distintos bagajes a cuestas. Y ésta es precisamente la vocación del MOV-S: unir, plantearse como archipiélago, crear redes, coser tramas, constituir hilados, proporcionar vías interpretativas y coherentes de actuación, que es lo que más necesitamos todavía aquí en el país. En esta mesa, pues, el hecho de no querer cerrar conclusiones no elude responsabilidades: al contrario, se moja a señalar que no hay otra forma de sacar partido a nuestro bagaje personal que el de adoptar conclusiones adaptadas a cada necesidad concreta (adoptar siempre pasa por adaptar), puesto que comprometerse de verdad pasa por hacerlo de acuerdo con lo particular de cada caso.

Datos aquí hay de sobras para conseguirlo. Estos han sido días de relaciones personales y profesionales, pero también deben ser jornadas de pensamientos relacionados y de datos puestos en red, vertebrados, materia prima de la arquitectura de un esqueleto que sirva luego como sostén de todo nuestro poner la carne en el asador de los proyectos. Información tenemos y nos damos de sobra. Pero sus elementos deberán ser articulados y conjugados para que cobren sentido.

Como las frases, que exigen sintaxis. Como la danza, que pide coreografía. La libertad viene luego, cuando nos planteamos poder abrir y expandir un coto bien delimitado. Para que la excepción

confirme las reglas y establezcamos con ello un itinerario más o menos personal aprovechable colectivamente, primero hay que poder romper –porque existe– el mapa conjunto de unas reglas compartidas.

## Fragmentación

En las presentaciones anteriores, se nos ha sumergido en un universo fragmentado, múltiple, en el que hoy nos inundan los datos, como en esa imagen que nos ha proporcionado Mary Brady de algunos de los asistentes con más de un teléfono móvil a mano. Bien: eso hoy en día es así y el MOV-S simplemente lo refleja. Es a esta misma multiplicidad y fragmentación del universo referencial aquello a lo que en estos momentos se enfrentan diariamente los creadores, el público y sus intermediarios, desde los gestores hasta la crítica. Por eso es interesante ver la presentación de la singularidad que caracteriza a tantos proyectos particulares.

De la misma forma que decimos a menudo que el cuerpo no miente, lo mismo podemos decir de los ejemplos: servirnos de ellos, tomarlos de modelo, representa partir de la realidad en lugar de fantasearla con el monitor de vuelo simulado de tantas teorías fantasmas. Es bueno ver qué caracteriza aquello que nos interesa de los modelos fértiles y hacerse las reglas a partir de lo que los particulariza. Recuerdo que, de pequeño, esperando a veces de noche a mi padre para hacer los deberes de matemáticas, colapsado a menudo por una regla que no acababa de entender del libro de texto, él siempre me proponía: «veamos el ejemplo», y era a partir de éste que entendíamos los principios que luego debía aplicar al problema planteado.

La lección me sirvió años después para la crítica, que también debe atreverse a inducir posibles modelos y construir un sentido a partir de lo que tiene ante los ojos y no de la aplicación mecánica –y mucho menos rutinaria– de lo que lleva aprendido de carrerilla. Y la misma lección nos sirve a todos hoy aquí para subrayarnos

que, de lo que llevamos visto, de la selva enorme a la que hoy se enfrenta todo creador consciente, lo realmente importante es –si tenemos los conocimientos de botánica suficientes, si adquirimos con criterio las semillas que nos interesan para el ecosistema de nuestro pequeño huerto y si disponemos del tiempo preciso para dejar que arraiguen– conseguir elaborar nuestro propio tratado de jardinería o de horticultura a la medida de cada caso, según sea el clima que lo alimente o según demanden las necesidades alimenticias de aquellos a los que pretende servir; o sea, debemos servirnos de los ejemplos como modelo para crear, distinto, el nuestro. No otra cosa fundamenta, precisamente, las actuaciones de los espacios, creadores y gestores que mejor sirven a su comunidad.

Con lo dicho no niego la posibilidad de la teoría. Digo que llega después (inductivamente), que va por dentro, y que debe servir de sostén, de auténtico esqueleto, y no de armadura (una maniobra defensiva que, al fin, no deja luego crecer al cuerpo que contiene y lo lastra indiscutiblemente). Si acogiéramos sin más cualquiera de los modelos vistos, si adoptáramos acríticamente los datos de otros, si nos sirviéramos de ellos como simple traducción o ilustración de una teoría que no hemos sabido inducir por nuestra cuenta, si no hemos asimilado lo aprendido para que, como en el uno más uno biológico, sume tres, o sea, se digiera en más cuerpo y nos proporcione carne y músculo nuestros (y no más mochila, con el peso externo de otros); es decir, si pretendemos acogernos a un tratado, en lugar de tratarlo por cuenta propia, nada de lo visto en otros nos servirá de nada.

Algo que ha quedado claro estos días, con la misma multiplicidad de los ejemplos (el de Portugal, el de Bélgica, el de Alemania, etc.) es que de poco sirve y nada garantiza copiar modelos al pie de la letra. Si alguien programa, tiene muchos ejemplos en los que inspirarse para hacer lo propio en su territorio; pero, si no hace suyo ese material y no se lo adapta antes de adoptarlo, no cabe ninguna duda de que siempre obtendrá resultados mucho peores que los que pretende imitar y repetir. Lo deja muy claro una ley científica de la conservación de energía de la que el filósofo Rubert de Ventós se ha

servido muchas veces para hablar del conocimiento: si un profesor se limita a dar una clase magistral (y no digamos si la ha sacado ya de un solo manual, que pretende resumir) y el alumno se limita a aprender de los apuntes que ha tomado (sin consultar ninguna otra bibliografía o sin remezclarlos y activarlos con su experiencia) y otro los copia a su vez de los suyos y así sucesivamente, vamos a perder conocimiento en cada paso, en cada trasvase habrá una pérdida de información, de forma similar a cuando pasamos agua de un vaso a otro si no volvemos a rellenarlo en algún momento del proceso. La cultura no puede ser, pues, una simple traslación: es intercambio, exige paso de corriente, trasvase de fluidos, una danza viva de formas; es organicidad en movimiento.

De ahí la flexibilidad de adopción de modelos y la capacidad de observación de su terreno que presentan proyectos como los que, en la mesa redonda sobre «Los entornos y el acompañamiento artístico» que moderó Rui Horta, expusieron Oscar Dasí (codirector artístico y coordinador de la asociación La Porta, en Barcelona), Xesus Ron (comandante de nave de Servizos Artísticos-Sala NASA, en Santiago de Compostela) y Maral Kekejian (responsable de artes escénicas de La Casa Encendida, en Madrid). Presento brevemente los proyectos y comento algunas reflexiones surgidas de ahí, a partir de lo que me sugirieron y lo que creo que puede hacerse extensible a muchos otros debates del MOV-S. La Casa Encendida es un proyecto transversal, no es extraño que hayan optado por la interdisciplinariedad porque algo que da lugar a ello ya es de entrada la convivencia entre formas y artistas: ellos programan instalados en esta multidisciplinariedad por convicción, pero surgiría de forma natural del hecho mismo de compartir ese espacio conjunto tan distintas actividades distribuidas en los ámbitos de medio ambiente, solidaridad y cultura, dividida ésta en exposiciones, literatura y pensamiento, audiovisuales y artes escénicas. Es evidente que hoy las artes escénicas se alimentan de lo audiovisual, van a compartir literatura y pensamiento y exigen una mirada curiosa, un espectador que ate cabos entre un gran mosaico de pequeñas piezas, como ocurre a menudo en las exposiciones.

Por tanto, que la realidad de este panorama contemporáneo comparta espacios, en plural, gana espacio y pluralidad para el terreno de las artes escénicas, lo abre hacia afuera. Y otro punto interesante también de La Casa Encendida es su interés por proyectos con una cierta continuidad y su preocupación por seguirlos después, por saber qué sucede luego con cada creador que antes han acompañado, algo que percibimos también que era muy importante en la presentación de los proyectos belgas, alemanes o el de La Villette de París: no se trata de tener en residencia a un artista durante un año y luego despreocuparse de él, sino de seguir su trayectoria y ver cómo evoluciona para seguir siendo su cómplice. No se trata de conseguirle bolos, como –según dijo Oscar Dasí– hay quien quizás pretendería, sino de recorrer itinerarios conjuntamente y de dejar las puertas abiertas a poder volver a establecer contactos.

De La Porta en concreto, Oscar Dasí nos contó que es una estructura nacida de las necesidades directas de los propios creadores, con el objetivo de promover y de difundir la creación con un espacio, un tiempo y unas estrategias a su medida. Trabajan con artistas que faciliten conexiones con otros territorios, se interesan por propuestas innovadoras, para poder darles espacio y un entorno temporal protegido de creación. Facilitan la circulación de otras miradas. Se trabaja con la convicción de que todos los públicos cuentan y de que, contra el cliché hoy en boga, hay público (poco o mucho) para todo. No se trata, por tanto, de comprar bolos, de facilitar la simple exhibición, sino de crear momentos y de abrir espacios que pongan en contacto a los artistas y el público, para que ambos se encuentren, surjan momentos únicos y así se lleguen a crear complicidades. El de La Porta también es, pues, un intento de dar visibilidad, de crear entornos, de proporcionar continuidad.

Y de la Sala NASA, Xesus Rom expuso, por presentarla aquí en los mismos términos que él, que es un espacio de rebelión, por mucho que quizás se encuentren algo desmotivados en el momento actual –reconocían–, casi planteándose a veces «dejar las armas», pero al mismo tiempo, tras dieciséis años de actividades, convencidos

al cien por cien del valor de la resistencia, de unas estrategias que se han probado operativas y que la práctica ha demostrado que funcionan, porque el papel de zanja o de trinchera establecido entre el barrio periférico en el que se instalaron y el campus universitario de Santiago de Compostela se ha reconvertido hoy en un canal más o menos fluido entre uno y otro lado, en un espacio de cruce, que no deja de ser de rebelión cuando su simple existencia implica cambiar hábitos mentales demasiado establecidos y salirse de los esquemas mayoritarios del *mainstream* comercial, a menudo tan reductor o simplificador de la realidad (mucho más plural y rica).

## Proximidad

En estas tres experiencias hay una serie de puntos compartidos que me parece interesante abordar. Por un lado, el hecho de estar instalados en cierta forma en un barrio (menos cierto físicamente en el caso de La Porta, pero es una plataforma al fin y al cabo muy vinculada al barrio de Gracia). Eso me parece que ayuda a no perder el norte. Contribuye a hacer tocar de pies en un suelo concreto este hecho de poner el centro de las actividades en Lavapiés, en Gracia o en el barrio de Santiago de Compostela que Xesus adjetivaba como «marginal» al lado del campus universitario. Por mucho que las actividades para nada sean locales o de barrio, por supuesto. Pero esta filiación asegura y se trabaja un contacto con gente con nombre y apellidos, con quien se establecen complicidades y a los que se tiene en mente como primer referente.

Siempre es positiva la proximidad. Eso permite tener conciencia de la falta de familiaridad de algunos sectores con parte de los referentes del arte contemporáneo y, en cambio, no por eso privarte de nada, sino tender puentes, buscar formas de compartir con ellos todas las mochilas que forman parte del bagaje del creador contemporáneo fiel a su tiempo y a la tradición que lleva sobre sus espaldas. Hay que dejar de ver la vanguardia por encima de nada, sino pensarla en su sentido más guerrillero, de fuerzas de choque de primera línea. No

debería haber esnobismo en la vanguardia: su capacidad de sorpresa es tan solo una reacción contra acciones paradas, una forma de desautomatización de lo fosilizado. Y, puesto que es imposible ser del futuro, o se es de verdad del presente en la vanguardia o se será –por decirlo como Joan Brossa– un retrasado en la retaguardia, un dandi anclado en las pajaritas del pasado, nostálgico de fórmulas decorativas (y, a lo peor, inquisidoras) en lugar de, como debiéramos, un amante de formas inquisitivas que puedan removernos.

Visibilizar proyectos creadores con personalidad propia es, por tanto, dar lugar a la auténtica posibilidad de que el espectador pueda elegir lo que le gusta. Esto es lo que permite democratizar la cultura. Plantearse esta formación no es un ejercicio paternalista. Maral Kekejian habló de la necesidad de hacer consciente al artista de sus posibilidades, y se volvió a este concepto en distintos momentos, en el sentido de saber transmitirle que, si dispone de unas herramientas y sabe cómo aplicarlas en un terreno concreto, puede exigir un lugar propio en la comunidad. Y hay que hacerles comprender también, a los creadores de la danza, que si se juntan van a tener mucha más fuerza ante el político. Omar Khan nos ha contado muy bien todas las complicidades que se conjugaron en un momento dado en Bélgica, como expone también al detalle el documento presentado por Barbara Raes, pero a mí me gustaría destacar igualmente los puntos de conexión subyacentes, de una coherencia absoluta, que junta las presentaciones de un creador como Rui Horta, un gestor como Gil Mendo y una periodista y crítica como Claudia Galhós. Envidiamos intelectualmente a los belgas por su eficacia gestora, y admiramos afectivamente a los portugueses porque creo que es a partir de los afectos, precisamente, de amplias ramificaciones de complicidades entre colegas muy distintos y con el público, que han sentado las bases para conseguir conjuntamente indiscutibles efectos con muchos menos medios. Se comparten los instrumentos, como nos ha contado Rui. Pero estos se comparten sin problemas porque, para empezar, ya se comparte el discurso (los fundamentos), por mucho que luego obtenga materializaciones distintas y lo exprese

cada uno de acuerdo con su personal poética creadora. Se convive y hay acciones conjuntas porque, se piense o no lo mismo, se reflexiona de lado y se avanza en compañía. Ésa es su riqueza.

En Portugal ya hay varias generaciones que caminan juntas como compañeras de viaje desde la corresponsabilidad de sus distintos puestos, y esto es algo de lo que deberíamos saber tomar tanto ejemplo en Cataluña y España, ¡tanto! Porque un político puede estar dispuesto a satisfacer las demandas de la danza (su necesidad concreta de instrumentos) si los fundamentos le quedan claros y eso permite acallar con sus acciones la reacción crítica del sector. Por minoritario que el ámbito de la danza sea a sus ojos, lo prefiere satisfecho que crispado. Pero, si el panorama aparece disgregado, si apagar un fuego es encender otro, y por mucho que se comprometa ese político que nos ha escuchado al final siempre se le va a complicar la vida, porque difícil solución tiene el conflicto que aún no ha sabido plantear ni siquiera el enunciado exacto del problema, entonces la abstención política es la posibilidad más clara. Y lo será incluso con la excusa medio tramposa de una falta de rentabilidad social suficiente («tramposa» si el cálculo no se traduce en términos formativos).

Quizás todo ello se conciba en índices de audiencia y simple electoralismo, no digo que no (interesante es desde este punto de vista la reflexión de Héctor M. Pose aplicada a la política cultural gallega), quizás no haya estrategia ni ningún planteamiento tras el «no», pero mientras nuestra exposición de un plan u otro no sea conjunta –por mucho que los proyectos concretos continúen siendo plurales (faltaría más)–, mientras no coreografiemos nuestras acciones (con libertad, pero las coreografiemos), la pelota está en nuestro tejado y siempre se nos podrá hacer la misma objeción. Luego así nos va.

## Espacio y tiempo

Oscar Dasí habló de continuidad. Recurrió a dos términos como espacio y tiempo para referirse también a las necesidades de la gestión en danza. Dar espacio es imprescindible. Dar visibilidad es

primero que nada proporcionar un lugar físico, porque para que las cosas se formalicen y existan deben tener lugar en un sitio específico, en un marco material estable. Igual que decíamos antes que la verdad está en los ejemplos, en sus cristalizaciones particulares, las obras sólo se crean y existen en el formato físico en el que acabamos viéndolas, y eso necesita un emplazamiento concreto de la misma forma que exige un tiempo, unas esperas. La danza ya es espacio y tiempo en su ser esencial, en sus fundamentos, pero como cualquier otro arte necesita ambas cosas también entre los instrumentos que van a facilitar su posibilidad creadora y van a contribuir a que ésta se dé sin coacciones.

Asumir riesgos y aceptar corresponsabilidades son otros factores de adopción necesaria por parte de cualquier plataforma de exhibición y colaboración con los creadores. En ello, la labor de La Porta, La Casa Encendida y la Sala NASA es indiscutible. Pero es importante que sepan transmitir esa misma capacidad de adopción de riesgos y compromisos entre los artistas más jóvenes. Llevo una vez más la reflexión al terreno hispánico en el que nos movemos los anfitriones del encuentro, ya que en nuestras demarcaciones territoriales conviene coger el toro por los cuernos y advertir de los riesgos de ciertas tendencias.

Un ejemplo: hace poco el diario *El Periódico* se hacía eco de una encuesta realizada entre jóvenes veinteañeros españoles y comparaba los resultados con los que, ante las mismas preguntas, se habían obtenido en otros países europeos. La encuesta planteaba algunas cuestiones para medir cuál era el grado de autopercepción de los jóvenes como «emprendedores» y luego les interrogaba sobre sus ambiciones profesionales futuras. Lo curioso es que jóvenes europeos que aspiraban a tener sus propias empresas, y a realizar proyectos artísticos, científicos o empresariales que exigían trabajo, compromiso y riesgo, se atrevían en una proporción relativamente menor a autodesignarse como «emprendedores», mientras que los jóvenes españoles no mostraban ningún reparo en hacerlo. ¿Quizás es que el país ha cambiado tanto que vamos a estar en seguida

en primera línea europea gracias a la labor de muchos de estos chicos? Si para evaluarlo, en comparación a lo dicho antes sobre los interesantes sueños de esos otros europeos, en el caso de los españoles nos sirve tener en cuenta sus limitadas metas laborales vamos a salir escaldados y desilusionados del baño de realidad que suponían sus respuestas. En un tanto por ciento significativo, los mismos que se autoconsideraban «emprendedores» aspiraban, ¿lo adivinan?, a conseguir ser... funcionarios. Perfecto, hombre: a vivir de papi estado, que es progre y no pide demasiadas cuentas de nuestro ritmo de trabajo o nuestro rendimiento a fin de mes.

No vamos bien si muchos jóvenes españoles se revelan mayoritariamente como unos comodones, pero resulta que estos mismos que prefieren no arriesgarse y para muchas cosas (su futuro laboral, su permanencia en casa de los padres sin independizarse, etc.) parecen unos apalancados, encima se comprueba en la base de datos que no son nada críticos consigo mismos y ni siquiera se muestran mínimamente conscientes de sus gustos, de sus limitaciones o de sus contradicciones y debilidades, tan pícaros y/o fantasmones como el estereotipo atribuye a lo peor del carácter latino. El adjetivo «emprendedor» ni siquiera conciben poder llegar a sustantivarlo: simplemente perciben su aura como una medalla, hace bonito, sirve para ligar, para sentirse más guapo, como un peinado, poco más.

Evidentemente no es el caso de todos los jóvenes. Pero la tendencia social, lo que se lleva en nuestro país, premia esto y parece conducir a ello. Por eso es importante desmarcase en nuestro terreno. Obtener una subvención para cualquier proyecto que asuma riesgos, implique corresponsabilidad, establezca complicidades en su ámbito, gracias a dar visibilidad a ciertas propuestas y a familiarizarlas en nuevos públicos, con lo que todo esto conlleva ya de por sí de alta rentabilidad social, independientemente de los números concretos de entradas vendidas, ser subvencionado por esto no resta ni un ápice del ser realmente «emprendedor» de los jóvenes creadores que dediquen a ello sus fuerzas. Esta tarea exige, sin ninguna duda, un esfuerzo continuado y enorme, y no tiene nada que ver con el peor

tópico de las disfunciones del funcionariado. Vale su peso en oro social, y se paga mucho más barato, pero es que si no fuera así, si no exigiera vocación y rigor y continuidad y no hubiera que rendir cuentas del resultado de su tarea, cualquiera querría ser artista. Y entonces, si no quedara clara su labor social y comunitaria, ¿cómo justificaríamos que se premiara al artista por delante de un albañil o de un fontanero, que también la bailan complicado en tiempos como estos de crisis?

Llegan tiempos difíciles, en los que van a peligrar cuentas del estado del bienestar para la cultura con las que habíamos contado en los últimos tiempos. Van a ser tiempos de compartir, sin duda, inquietudes e instrumentos, parte de las producciones y gestión, si lo que queremos precisamente es garantizar que lo que no se uniforme ni estandarice a la baja sean las creaciones.

De todo esto es de lo que hablamos, de lo que se hablaba en las mesas, cuando se sacan a colación términos como asunción de riesgos o corresponsabilidad.

## La formación del espectador

Como ha quedado comentado ya más arriba, visibilizar los proyectos más pequeños o distintos es la mejor garantía para la democratización de la cultura. La especie de criterio de audiencia con que algunos programadores o políticos se rinden al tópico de que «esto es lo que quiere el público» es falso: ¿cómo alguien va a elegir lo que no conoce?, ¿cómo los espectadores potenciales pueden elegir de verdad qué les gusta de entre las distintas posibilidades en juego, si de diez propuestas posibles, o quince o veinte o las que sean, el mercado de los circuitos establecidos apenas les ofrece una opción o dos?

Si este criterio «preventivo» de audiencia se aplicara a otros ámbitos culturales, veríamos cosas hoy aún imposibles (crucemos los dedos), desde el cierre de bibliotecas hasta –como argumentaba Oscar Dasí, de forma retórica *ad absurdum*, por supuesto– la eliminación de los departamentos universitarios de metafísica o las facultades de filosofía

en pleno. Pero es porque ni él ni La Porta no lo ven así que Oscar defendía el derecho que debería tener cada espectador potencial a ser atendido siempre como individuo, sumen lo que sumen en conjunto como público; lo que cuenta es la formación de cada espectador en persona, y si la actividad que se organiza –como algunas charlas de La Porta con importantes creadores– reúne una quincena de personas en La Caldera de Barcelona, a La Porta ya le sirven, porque considera que se suman a otros quince, y a otros quince, y a otros quince, lo que supone en conjunto montones de pequeños grupúsculos inquietos dentro de la ciudad. Queda claro que el combate es de guerrillas, como también se desprendía irónicamente del vocabulario resistente usado en sus intervenciones por el «comandante de nave de servizos artísticos» de la Sala NASA.

Si tienes clara la programación, si crees de verdad en unas determinadas piezas, sabrás cómo presentarlas, con qué articularlas, cómo poner en contacto unas obras con otras para que traben sentido y comuniquen, y que así, al final, en su interacción, establezcan contacto también con un nuevo público, al que familiaricen con sus nuevas formas gracias a la continuidad y a los contrastes de su acción, y al que formen con dicha convivencia y vitalidad al pillarle en una red cosida con semejante objetivo y tendida en su camino y a su medida. Una programación coherente acaba estableciendo sus propias claves (llaves) de acceso a las obras que presenta. Y, de hecho, en dichos casos, mostrar «obras en proceso» no persigue a menudo otro objetivo que hacer accesible y comprensible el «proceso de la obra», pues indaga sobre cuáles son sus fundamentos y pretende mostrarlos, lo que contribuirá luego a esclarecer cualquiera de los posibles resultados finales.

Hace un año la pedagoga francesa Marcelle Bonjour, presidenta y fundadora de Danse au Coeur, nos explicó que cuando trabajaba en según qué escuelas y barrios marginales siempre había alguien que le decía que no podría llevar a según qué bailarín al aula porque sería un choteo y los alumnos más conflictivos e hiperactivos lo iban a encontrar una mariconada, por decirlo a lo bruto. ¿Dejaba ella de

llevarles a ningún tipo de bailarín por eso? No, pero allanaba el camino. Primero recurría a presentar delante de los chicos a los bailarines con mayor energía y virtuosismo físico, ejemplos muy fuertes y enérgicos de *hip hop* o de *capoeira* que los seducían tanto como si llevara al aula a un practicante de kung-fu o de kárate; se trata en este primer estadio de alucinarles, de quedarse con ellos, de demostrarles que si pretendieran competir físicamente con el bailarín no iban a poder con él. Y, sólo tras este primer estadio, luego, por sorpresa, como contraste, se les presenta a otro intérprete de una levedad impactante, cuya sensibilidad primero les habría pasado desapercibida, pero que ahora llama su atención por el contraste que ofrece con el anterior y, en cambio, constatarlo igualmente valorado por los mismos que habían destacado a ese otro intérprete espectacular que ya los ha seducido.

Comprendemos por analogía. Entendemos más y mejor cuanto más podemos comparar, porque mayor es nuestro bagaje. Bonjour sostenía en este principio su trabajo en los primeros niveles de la escuela. Y en la mesa moderada por Rui Horta, Oscar Dasí recordó de forma similar el trabajo de iniciación a la danza contemporánea de mejor nivel que Ana Rovira había programado en la ciudad de Girona, en Cataluña, en los ciclos Singular y Plural a lo largo de los años noventa. Oscar mencionó que el mismo tipo que al primer año les había abordado a veces ante según qué obra con un «oye, dime de qué va esto, que no he entendido nada», a la segunda y a la tercera temporada se les acercaba igualmente crítico, pero ahora para decirles: «oye, que me gustó más lo del año pasado».

¡Perfecto! Esto es poder elegir de verdad. Cuando los espectadores asiduos pueden ya comparar, se saben familiarizados con distintas propuestas y, así pues, exhiben un criterio propio y eligen sin cortarse un pelo. Los compañeros de La Fundición, en Bilbao, una sala alternativa que en el País Vasco ha ejercido una labor formativa muy similar para la danza contemporánea, con la riqueza y sobre todo la continuidad y la variedad de su programación, cuentan experiencias muy similares en su trato cómplice con los espectadores habituales.

Democratizar es facilitar este abanico de posibilidades de elección. En cambio, rebajar propuestas, esconderlas bajo el uniforme de lo estandarizado (nunca mejor dicho lo de «uniforme»), será populismo, pero no es popular cuando la acción que plantea apunta de arriba a abajo y no de abajo a arriba, como debiera.

Ahora bien, matizado esto, porque corrige el uso que se hace de estos términos desde según qué despachos, estoy de acuerdo con las prevenciones que mostraba Xesus Ron a referirse con los términos «arriba» y «abajo» a la indudable jerarquización que existe entre las formas artísticas, como si el público bajara o subiera de nivel por la torre de marfil de las élites según acceda en mayor o menor medida a dichas formas creativas. Antes, Rui Horta había dicho lo siguiente: «es el público el que debe elegir sus creaciones», o sea, aquellas con las que se identifica, «y no los creadores los que deben *bajar* al nivel general» (la cursiva es mía), o sea, ningún artista debe renunciar a parte de lo que sabe y le interesa para nivelarse de acuerdo con las expectativas del espectador empírico (la media de conocimientos a la baja del espectador «real», por decirlo en términos semióticos) en lugar de dirigirse –como siempre ha hecho todo creador interesante– a su espectador implícito (o sea, a su receptor «ideal», a aquel que idealmente compartiría sus mismos intereses y referentes).

Todos aquí estamos de acuerdo con que el creador no debe renunciar a nada (tampoco el espectador, por eso de entrada no debe hacerlo el encargado de proporcionarle material de calidad), pero todos percibimos también un problema en el hecho de hablar de arriba y abajo como si hubiera una gradación dialéctica de tipo jerárquico entre unos y otros en lugar de entre partes de una misma materia, según sea su complejidad. Rui intentaba arreglar el conflicto que intuía en esta tensión dialéctica con una distinción que se presenta interesante y podría resultar fructífera entre «arte» y «cultura»: para Rui, la cultura es democrática, pero el arte es

«jerárquico y elitista». Puede sorprender la distinción, que ya se está extendiendo, de todas formas, al revelarse práctica por culpa de cómo hemos multiplicado la noción de «cultura» en el siglo XX (la cultura del ahorro, la cultura política, la cultura gastronómica..., si aquí hasta cabe la cultura mediterránea de la ensalada, no es extraño que lo que al final se haya convertido en una ensalada sea la cultura en pleno). Digo que puede sorprender, porque al fin y al cabo arte y cultura no son sólo participación o entretenimiento, son también entendimiento, una forma de conocer el mundo. Y en el seno de esta noción de conocimiento, que es la que ahora nos ocupa cuando hablamos de creación y no la simplemente antropológica, las obras siempre implican jerarquía y no nivelación populista a la baja.

Tanto el arte como la cultura-como-conocimiento exigen formalizaciones de calidad, de élite. También la cultura, sí: la filosofía es discutible que sea un arte, y también jerarquiza el pensamiento y exige resultados de élite. Pero hablar así de «élite» no implica para nada ser «elitista» o poder ser acusado de «elitismo»: uno puede aspirar perfectamente a que la cultura y el arte de élite sean para todos... los que quieran. O sea, lo ideal sería que todas aquellas manifestaciones artísticas que aporten conocimiento por cómo nos hacen replantear lo que sabíamos hasta ese momento (en lugar de confirmarnos recreativamente en nuestros lugares comunes) no queden restringidas a una minoría, sino que sean accesibles a todos los que deseen participar de sus formas. Pero una vez se garantice socialmente ese acceso, todo el mundo es individualmente libre de disfrutar lo que quiera. De entrada, los que sí quieran acercarse al arte (y más todavía si pretenden cultivarlo en alguna de sus formas), primero se verán obligados a aceptar que será a menudo al precio de pagar con esfuerzo, dedicación y tiempo el rigor exigible. Lo que debe ser democrático no es el arte y la cultura en sí, sino su acceso. Lo que es democrática es la posibilidad de elección, en una gradación que ya no se quiere mesocrática sino meritocrática puesto que se presenta a examen.

Como el arte se debe a unas determinadas reglas, ni que sea para alterarlas o romperlas, y a una tradición a la que como mínimo oponerse (y en algunos casos, mira por dónde, incluso asimilarla a cachos), tanto para practicarlo como para disfrutarlo son necesarios unos conocimientos previos y, por tanto, el arte jerarquiza las expresiones creativas según sea su densidad. Como en el método científico, la fórmula (la forma) que englobe más con menos se lleva el gato al agua; la que lo logre con más sencillez en sus medios expresivos para el fin que se ha propuesto (que NO obedece a iguales fundamentos en el minimalismo que en el barroco, por eso tampoco pueden serlo sus medios, sus instrumentos), dicha forma artística es mejor, está más arriba en la escala, es más de élite. Hasta aquí, lo afirmado vale desde el punto de vista de la cultura y el arte en un sentido estricto. Que luego, además, dicha forma sea o no elitista ya es sociología: ahí hablamos ya de divulgación, y eso depende de las instituciones formativas y de los mediadores, en general, del país (desde los programadores hasta los críticos, pasando por distintos empresarios que también tienen su responsabilidad social, como los editores, exhibidores cinematográficos, productores, etc.).

El arte de élite no excluye a nadie. Lo que excluye, de forma paternalista, es la suficiencia de quien cree que otros no van a llegar a comprender lo que él y corta el hilo de esa comunicación antes de que se establezca. No es excluyente –por centrar el ejemplo en la prensa– contar a los demás lo que te ha gustado, por complejo que sea (de hecho, en casa lo harías naturalmente con más detalle cuanto más complejo sea lo que cuentas). No, no es excluyente tratar al lector como si fuera uno de tus amigos y creerle, por tanto, tan inteligente como a ti mismo, capaz de interesarse por lo mismo que a nosotros nos apasiona, si se le informa bien de que algo interesante existe y le es accesible. La seducción, si se da, nace del convencimiento. En cambio, lo paternalista más bien es ponerse por encima y creer que a la inmensa mayoría social no le va a interesar nada que sea mínimamente complejo o distinto, para así dejar caer el periodismo y tantas programaciones municipales en la rutina de repetir los lugares

comunes de siempre, en lugar de comprometerse a rodear cada propuesta del entorno de acompañamiento adecuado que pudiera hacerla más significativa y seductora.

En el otro caso, si a ratos das por sentado que tú sabes algo que el lector o el espectador (todavía) no conocen, simplemente es porque les cuentas aquello de lo que te has enterado antes, nada más. Al fin y al cabo, es tu profesión. Constatar esto no es ponerse por encima de nadie, es tocar de pies en el suelo para en seguida poder colocarnos todos al mismo nivel. Que la escuela haya acabado medio en crisis a veces también es por la extensión de malentendidos como estos.

Hace un año, en el MOV-S 07, al hablar de la formación de públicos y entrar con detalle en la enseñanza, tuvimos ocasiones de sobras de reflexionar y extendernos sobre estos mismos aspectos.

## Desinstalar

Las obras nos interesan por un juego dialéctico entre aquellas partes que reconocemos y con las que nos identificamos, por un lado, y las expectativas que genera aquello que tira de nosotros, es decir, lo que desconocemos y por lo que nos preguntamos.

Un niño pequeño necesita en seguida sentirse reflejado en su exploración del mundo; un adulto se entiende que puede alejarse mucho más de su sombra ya sin perderse e incluso descubriéndose excitado, en lugar de atemorizado, por su atrevimiento. Hay un innegable proceso piramidal de crecimiento en este itinerario de recepción y disfrute cultural, pero quizás lo que deberíamos evitar es hablar de subir y bajar, de arriba y abajo, de alto y bajo, porque parece que los que se sitúan en la cúspide del proceso formativo menosprecien a los otros, cuando el problema no es de inteligencia o sensibilidad sino de acceso, o sea, de familiaridad y de (in)formación (una lleva a la otra: la suficiente y buena información *forma* tan pronto como se la organiza).

Hablar de alta y baja cultura lleva a equívocos porque alguien puede pensar, bajo el tópico social, que la ópera y el ballet son

siempre alta cultura, y que el cómic y el cine de género son baja cultura, cuando hay algunas óperas y también ballets que hoy sobreviven como puro entretenimiento, meros cromos manieristas, y, al contrario, hay cómics como *Maus*, del periodista Art Spiegelman (premiado con el Pulitzer 1992 por esta obra), que son auténticas disecciones del espíritu humano llevadas a cabo con el eficaz bisturí del conocimiento contemporáneo. En lugar de eso, pues, es preferible usar términos como a los que se adhería Xesus Ron de la Sala NASA: él hablaba de «cambiar los hábitos de la gente» y de «incentivar su curiosidad» y de «aumentar los instrumentos de que dispone para ejercer un auténtico control consciente sobre el medio en el que vive». Es evidente que Xesus apostaba por una cultura y un arte exigentes, de élite, pero los quiere al servicio de todos, sobre todo de los que más lo necesitan. Y Xesus cree sin duda en el papel formador de las instancias mediadoras, lo que no es extraño cuando el objetivo de toda NASA parece haber sido siempre llevarnos a lo más alto, pero sin dejarnos en la luna. Al contrario.

Quizás la posmodernidad ha creado un malentendido. El periodismo, hijo de la razón ilustrada, siempre ha sentido una cierta prevención ante lo que muchas veces le ha parecido vacío relativismo y, pues, una invitación a la pasividad, si todo vale. Pero el escepticismo posmoderno quizás no intentaba subrayar ese «todo vale» tan discutible, sino, al contrario, que no valía una sola cosa para todo y para todos. Eliminar el pensamiento único del canon ilustrado no implica que valga cualquier cosa y ni tan sólo elimina la idea de jerarquización: suprime tan solo la jerarquización regulada por un solo canon, fruto además de elecciones subjetivas del pasado. No vale, por ejemplo, el cuerpo idealizado del canon del ballet romántico, y tampoco vamos a elevar como único canon el cuerpo de Raimund Hogue en su lago de los cisnes, concebido en dialéctica con el anterior. Pero, dentro de la gramática que hace funcionar en escena a uno y al otro, sí hay jerarquía y sí podemos hablar de calidades.

El escepticismo como filtro no debe darnos miedo. Sólo es inútil como barrera. Pero como autorregulación lúcida ya estaba en

el pensamiento ilustrado, al fin y al cabo: Voltaire tiene una frase bien explícita en esta línea donde viene a decir más o menos, cito de memoria, que la única seguridad razonable es la duda o –dicho de otra forma– que, de entre las cosas seguras, dudar es la más segura. Apostemos, pues, por un arte que desinstale al otro de sus posiciones establecidas, que lo mueva de sitio (en lugar de decir que «lo eleve»).

El problema del entretenimiento no es que nos divierta, si crea curiosidades y nos (con)mueve: el problema es que nos entretenga y nos mantenga despistados sin movernos de sitio, que nos entretenga con respecto de cosas más importantes o con respecto a nosotros mismos, que nos olvidemos de lo que podría importarnos si llegáramos a conocerlo y que nos aparte superficialmente de los otros.

La di-versión no es un problema si se plantea, como anuncia la palabra, en más de una versión y contribuye a formarnos.

## Malditos roedores

Y acabo. Nada de lo que he dicho y que parece preocuparnos a todos queda reducido sólo a nuestro ámbito, la danza. Las dudas que nos planteamos sobre lo que implica democratizar hoy la cultura flotan en el aire de nuestros tiempos, expresadas incluso en películas populares que, así, contribuyen a su vez a la formación general ofreciendo diversión sin renunciar a nada.

Un ejemplo reciente es *Ratatouille*, la película de dibujos animados de Disney dirigida por Brad Bird: la protagonista es Rémy, alguien que desde que conoció el libro de quien se anuncia como el chef más importante de París y leyó que cualquiera puede ser un gran chef, sueña con ello a pesar de encarnar lo que posiblemente sea el ser más odiado dentro de una cocina: una rata. ¿Puede, realmente, incluso quien parece el menos indicado para ello ser el mejor en el gran arte de la cocina, en la elaboración sofisticada y sensitiva de platos? Ahí queda la pregunta para los niños, primero, y es enormemente didáctico (y adulto) ver cómo lo resuelve el film. Porque

hay un gran malo en esta historia que no cree en esa pretendida democratización, ya que la entiende como una macdonalización de la cultura culinaria de élite, como una pérdida de calidad de la gastronomía entendida como arte: este gran malo de la historia, este ser pérfido con pinta de Nosferatu es, sí, ¿quién iba a ser sino?, un crítico, alguien siniestro, significativamente apellidado Antón Ego, *ejem*, que aparece demacrado como si no le gustara comer (cuando es crítico gastronómico) y lo que pasa es que no le gusta comer cualquier cosa.

Pues bien, cuando al final, Rémy llega a ser un gran cocinero y el crítico lo comprueba en directo –viaje proustiano a la infancia mediante, por medio de los sabores de un plato (emocionante escena)–, entonces Antón Ego se da cuenta de que esa frase es verdad, pero no como siempre la había entendido. Cuando el gran chef decía que cualquiera podía ser un gran cocinero –comprende ahora el crítico–, no significaba que todos vayan a llegar a serlo, sino que no importa la procedencia del aspirante y lo pueden ser –procedan del país, la clase social, el sexo o la raza que sea– todos aquellos que incansablemente e inteligentemente pongan todo el esfuerzo y los medios y saberes necesarios para serlo; es decir, que cualquiera puede ser el mejor y escalar hasta lo más alto de su arte –sin que ello socave, sino justifique, una democracia bien entendida– si tiene claros los fundamentos de sus objetivos y, gracias a ello, elige bien los instrumentos para su trayecto.

Sin prisas, pues. Y buscando poco a poco hacerse su propio espacio compartido. Con el escepticismo del moderno Voltaire como filtro, eso por descontado; pero sin los relativismos incapacitadores de un posmodernismo mal entendido y, por tanto, con la misma fe y la total entrega del Rémy de *Ratatouille* como bandera de un «uno para todos» que acaba siendo el mejor «todos para uno» de los siempre coreográficos tres mosqueteros.

A la fe por la acción. Así se danza.

# Luna llena en San Simón

## Francesc Casadesús

Era el último día del MOV-S Galicia y me encontraba sentado en una roca, en una punta de la isla de San Simón, enfrente de una enorme luna llena reflejada en el agua de la ría de Vigo. No muy lejos se escuchaba todavía música de gaitas y panderetas y las melodías de canciones gallegas. Creo que me lesioné bailando una muñeira, los peligros de la danza.... Estaba cansado. Y entonces se escuchó la sirena del último transbordador que nos llevaría al hotel de Pontevedra, aunque apetecía quedarse a dormir en ese rincón. ¿Cómo hemos podido transformar esta isla, un lugar de reclusión, en un espacio de libertad para la mente? Junto a mí, en la roca, una finlandesa y una alemana, hablando de nuestras memorias personales, recordando otras aguas, otras noches de veranos, otras sensaciones almacenadas en el cuerpo. Ya en el transbordador los cantos no acabaron y realizamos todo el viaje hasta el muelle tatareando, en no sé qué idioma, mezclados viejos y jóvenes, bailarines, coreógrafos, programadores, políticos. Quizás son esas memorias de momentos compartidos las que crean comunidad, la sensación de pertenencia a algo que nos trasciende.

La aventura de organizar un MOV-S viajero nació de una complicidad personal, la de una gran profesional, Natalia Balseiro, con el equipo organizador del MOV-S. En nuestra primera visita, junto con Toni González, era invierno, un día húmedo, como solo puede serlo en Galicia, leímos las tristes historias de San Simón y nos preguntamos si ése era el lugar para juntar a 300 personas a hablar de danza. Pero pusimos por delante la confianza en el equipo de Galicia, su fuerza e ilusión, y decidimos seguir con la aventura.

Galicia se nos presentaba como un territorio con una gran potencialidad para las artes y sobre el que podíamos reflexionar. Nos ofrecía la posibilidad de mirar hacia Portugal y hacia Brasil y nos sugería explorar cómo surgió la danza en Flandes, donde la

complicidad pudo más que la planificación, tal como nos explicaron sus políticos y sus artistas. Por eso quizás empezamos la primera ponencia hablando de un mundo global, de las posibilidades del trabajo en red. Disfrutamos también de ese regalo que es el espacio para el tiempo, sea para crear o para pensar, para salir de las urgencias diarias, para tomar impulso, para plantearse preguntas, los porqués de las soluciones que adoptamos de manera automática. Muchos de los temas de discusión se centraron en las necesidades de los artistas en el mundo actual, espacios para investigar, para equivocarse, y se habló de la importancia del proceso frente al resultado y del papel del artista en el mundo de hoy. Las políticas culturales fueron un importante tema de debate y al cierre de esta edición los cambios en la política vuelven a mostrarse como la más grande debilidad para la construcción de estructuras estables y de un entorno de crecimiento cultural en nuestro país. La estabilidad y la creación de una red fuerte en el sector son esenciales y no podemos permanecer quietos.

Por no citar a todos los que han participado en la organización, por lo menos y entre otros, deben ser nombrados Geni Iglesias, Diana Sieira, Fátima Rodríguez, Marcos Vieitez y Pitita Vilariño en la producción desde Galicia o Anna Lorente, Maria Ros, Mariana Soares y Cristina Salvador desde Barcelona.

Hemos descubierto que el proyecto MOV-S es viajero y mutable. Se adapta a las personas y a las necesidades, siempre con el objetivo de ofrecer un espacio de intercambio internacional para las gentes de la danza y artes del movimiento en España. El MOV-S será lo que queramos hacer de él los profesionales de este país.

Quizás por eso y después de haber realizado múltiples consultas, tenemos la intención de celebrar el próximo MOV-S en un entorno urbano, en Madrid, en junio de 2010, con la complicidad del Centro de Arte Reina Sofía y de varias instituciones de la capital de España. ¿Cómo va a ser el próximo MOV-S? ¿Cuáles van a ser las preguntas? Seguimos con la viva necesidad de encuentro y de intercambio, con la idea que ya no es posible hacer las cosas uno solo, de que existe la urgencia y la necesidad de diálogo humano en un mundo global.

Nos seduce la idea de acercarnos a una ciudad apasionante como Madrid, en la que se están creando increíbles oportunidades para la danza, y hacerlo en un centro especializado (de momento) en Artes Visuales, para averiguar si nuestras preguntas son las mismas que se dan en otras disciplinas artísticas, permitiéndonos incluso incorporar a las más «indisciplinadas». Quizás como dice Rui Horta, en Madrid como centro, pueda escucharse más alta la voz de los artistas de la periferia. En un momento en que el papel de la cultura se vuelve cada vez más clave para cuestionar modelos y anticipar los cambios en una sociedad despistada, nos seduce la idea de hablar de «públicos», de cómo se producen esos intercambios de intangibles, esas comunicaciones a través de la danza y las vivencias de nuestro cuerpo. De cómo, después de hablar de las condiciones que necesita un creador, podemos acercarnos a sus testigos.

Esa noche en la isla de San Simón forma parte de mi memoria, de nuestra memoria como profesionales de la danza, y es sin duda un estímulo, como lo son por supuesto todas las aportaciones de las ponencias y las mesas, una parte de las cuales hemos intentado recuperar a partir de los textos que forman parte de esta edición. La danza que queremos para el futuro debe reflejar el mundo contemporáneo, las preocupaciones y contradicciones del público, encontrar nuevas formas de relación y de conocimiento a través del arte. Estoy además convencido de que se puede pensar a través de la danza y que es un arte innovador y comprometido.

Me pregunto qué nos aporta el MOV-S y si sigue siendo necesario. Pero esas conversaciones, esos rayos de luna, están ya integrados, agazapados, en algun lugar de mi cuerpo.

*FRANCESC CASADESÚS es el director del Mercat de les Flors de Barcelona desde el año 2005. Con experiencia de trabajos en distintas disciplinas contemporáneas, la danza en especial es su principal motivación para su acercamiento al mundo de la cultura. Es licenciado en Psicopedagogía y tiene un máster en Gestión cultural.*

# Bloc de notas

El Mercat de les Flors es un consorcio formado por:

Ajuntament de Barcelona
Institut de Cultura

Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura
i Mitjans de Comunicació

Con el apoyo de: