

Reflexiones sobre

PASS WORLD – destino: Brasil en Europa

Un proyecto de
UNIA - UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA
ELÉCTRICA PROYECTOS CULTURALES

Sede de la **UNIA** del Monasterio de la Cartuja, Sevilla
Jueves 27 de septiembre de 2007

La reflexión sobre la práctica en las artes escénicas contemporáneas

Índice

Rosalía GÓMEZ	Introducción	2
Alicia ALMÁRCEGUI	El hilo de la historia en Pass-World Brasil	3
Celina FIGUEIREDO LAGE	Diálogos interculturales: artistas brasileños en Europa	9
Roberto FRATINI	El cuerpo adormecido de la danza	13
Ana VALLÉS	El arte de la inmediatez	21

Introducción

Rosalía Gómez

El Proyecto Pass World, promovido por *Eléctrica proyectos culturales* y la Universidad Internacional de Andalucía con el objetivo de convertirse en “un receptáculo de propuestas de artistas que están trabajando en las fronteras del arte...” estuvo en 2007 dedicado a Brasil y representado por tres artistas de origen brasileño que viven y crean en España (Bebeto Cidra), Francia (Gustavo Schettino) y Grecia (Celina Lage). Tres creadores muy diferentes entre sí que mostraron la noche del 27 de septiembre, en varios espacios del Monasterio de la Cartuja de Sevilla, su propia visión del mundo y del arte a través de la utilización de lenguajes como la danza, el vídeoarte, la música (clásica y electrónica), la poesía visual...

Sus trabajos pertenecen ya a la memoria de cuantos asistieron a ellos, pero el objetivo de este proyecto va más allá del comentario crítico de sus presentaciones. Pass World se propuso, y lo ha conseguido, abrir un espacio de reflexión en torno a los múltiples interrogantes que se plantean cada día, en el mundo cada vez más tecnologizado que estamos viviendo, frente a un arte –la danza, en sus diferentes manifestaciones- que, desde el principio de los tiempos, mantiene la presencia viva y la fugacidad como rasgos esenciales. Una reflexión tan difícil como necesaria en la que han colaborado en esta ocasión, en calidad de observadores privilegiados, Alicia Almárcegui, Ana Vallés, el italiano Roberto Fratini y una de las protagonistas, la brasileña Celina Lage.

De las valiosas aportaciones de todos ellos se desprenden las preocupaciones más compartidas y actuales, si bien cada uno las ha analizado desde su atalaya particular. Entre ellas, y con el problema añadido y admitido de una nomenclatura cada vez más caduca e incapaz de definir algo que se encuentra en constante movimiento, las ideas más recurrentes giran en torno a dos temas. En primer lugar, a la pérdida de las fronteras en el arte en general y en la danza en particular. En realidad, se trata de una doble eliminación de los límites. Por un lado, la de un objeto u hecho artístico que entra y deja entrar a las demás artes en sus dominios, como recalca Alicia Almárcegui recurriendo a ejemplos como los de Juan Brossa en la poesía; por otro, la del creador que, como sucede cada vez más frecuentemente en este planeta cada vez más mestizo y, de forma especial en un país como Brasil, cuya cultura se a formado a través de la mezcla y de la convivencia entre diferentes pueblos, es, según Celina Lage, “un antropófago inmigrante” capaz de absorber lo que encuentra y, al mismo tiempo, de mirar con distancia tanto a su cultura de origen como a la cultura del lugar donde se establece.

El otro gran tema que aparece en todas las reflexiones sin excepción es el papel del espectador. En los artículos que siguen se plantean cuestiones como la de si éste es o no parte activa de la creación, si le están permitidos cambios de perspectiva reales al sacar a la creación de sus espacios habituales, si es el único autorizado a reescribir la obra según su bagaje vital y cultural, si su única función es observar sin juzgar o si, como dice Fratini, el espectador es “el que espera” que el creador le cumpla una promesa que éste no siempre puede o quiere mantener. Cuestiones que las páginas siguientes dejarán sobre la mesa para que cada lector las retome y las haga rodar. Porque el mundo, como la danza, es puro movimiento.

EL HILO DE LA HISTORIA EN PASS-WORLD BRASIL

Alicia Almárcegui

En España, hace más de cincuenta años, el catalán **Joan Brossa** (Barcelona 1919-1998) se atrevió a romper las fronteras de la poesía. No es que la liberara del arnés del verso o del corsé del ritmo, sino que la cambió de especialidad: convirtió las palabras en objetos y a éstos en obras de arte. De esta manera su poesía pasó de la literatura a la pintura y la escultura, y de las colecciones líricas a las galerías de arte

Sus poemas visuales y sus objetos-poema fueron algo más que un soplo de aire fresco en aquella oscura España del Franquismo. Joan Brossa no sólo hacía caligramas, al estilo del escritor Guillaume Apollinaire, sino que redescubría objetos cotidianos (una peineta, un balón, una bombilla, una máquina de escribir), los alteraba ligeramente y los convertía en poemas con mensaje.

Estos objetos, que le dieron fama mundial, evolucionaron a veces hacia las instalaciones, cuando apenas nadie conocía el significado y las implicaciones artísticas de esta palabra. Pero la inquietud intelectual de Brossa fue todavía más lejos. Desde la poesía caminó hacia otros campos de las artes: escribió obras teatrales, colaboró en la creación de óperas (con Carles Santos) e, incluso, creó espectáculos genuinos como sus representaciones de strip-tease o sus acciones musicales. En definitiva, este artista se atrevió con casi todo e hizo de la ruptura de géneros una constante creativa.

Brossa, cuyo trabajo literario no le eximió de cultivar siempre un compromiso político, es sólo un ejemplo de artista para quien la existencia de los géneros tenía como única razón de ser mutarlos, combinarlos, repensarlos, recrearlos y llevarlos a su presente.

Mucho antes de la época que le tocó vivir a Brossa, hubo escuelas enteras que entendieron que era imposible crear una obra de arte sin adaptarla a su presente. Que no había que copiar a los antiguos, sino que lo importante era avanzar en la historia del arte sin olvidarse del momento en el que se estaba trabajando. Los delicados **pintores primitivos flamencos**, por ejemplo, no dudaron en retratar escenas de la vida de Cristo en los retablos que les eran encargados vistiendo a las vírgenes y apóstoles protagonistas de sus lienzos como auténticos burgueses de la Edad Media, es decir como si los santos fuesen sus contemporáneos.

Los mártires y los miembros de la familia de Jesús compartían espacio en sus retablos con los caballeros, los comerciantes o los representantes de los gremios que tenían suficiente dinero para encargar un cuadro a un famoso autor llamado Jan Van Eyck, Roger Van der Weiden o de otra manera. Presente y pasado juntos en un mismo cuadro.

Un patrón que también siguieron, por ejemplo, los **artistas italianos de los primeros albores del Renacimiento**. No hay más que ver algún fresco de Giotto o una obra de Fra Angélico para reconocer en su telón de fondo el fidedigno retrato de la arquitectura de las ciudades italianas del momento, pues para ellos homenajear a los santos no estaba reñido con incorporar a sus óleos elementos de la modernidad, tanto en la técnica pictórica como en el contexto de sus escenas religiosas.

A caballo entre pasado, presente y futuro se situó también el trabajo de **Auguste Rodin**. Hijo de la tradición artística del siglo XX –a lo largo de su carrera sólo hizo esculturas figurativas y también realistas- sus obras abrieron paso a la modernidad. ‘El beso’, ‘El pensador’ o ‘Los burgueses de Calais’

invirtieron las normas académicas casi inmutables hasta entonces. Sus proporciones y sus volúmenes no siguieron los preceptos naturalistas ni obedecieron a la lectura formal de un modelo humano. Y es que su factura respondía únicamente a la visión subjetiva que tenía Rodin del sentimiento que quiere expresar con cada pieza: amor ('El beso'), meditación ante un conflicto interno ('El pensador') y sacrificio de unas almas generosas ('Los burgueses de Calais') en pos del bien de la comunidad.

Rodin fue precisamente uno de los artistas –junto a, por ejemplo, Pablo Picasso, Igor Stravinski, Eric Satié, Jean Cocteau, Giacomo Balla, Fortunato Depero o Henri Matisse- que a inicios del siglo XX ayudaron a dar a la danza un estatus de arte con mayúsculas. Famosa es la polémica que se produjo tras el estreno, el 29 de mayo de 1912 en el teatro Chatelet de París, del ballet 'Preludio para la Siesta de un Fauno', coreografiado e interpretado por **Vaslav Nijinski** para los Ballets Rusos sobre la música de Debussy. El escándalo estuvo servido por la fuerte carga sexual que parecía tener la obra.

Al caer el telón, el público se fracturó entre los que aplaudían y los que abucheaban a los bailarines. La división se reprodujo en la opinión pública, y el *tout paris* se posicionó entre los anti-faunos, comandados por el editor de 'Le Figaro', Gaston Calmette, y los pro-faunos, cuya cabeza visible fue Rodin. El escultor sostuvo ante la opinión pública que el cuerpo y el baile magnífico de Nijinski lo convertían en una escultura en movimiento y que la obra expresaba una completa armonía entre la mímica y la plasticidad del movimiento (aunque, finalmente, Rodin, quien realizó varias esculturas de bailarines, una de ellas de Nijinski, se retractó de sus palabras para no perder un suculento contrato que le habilitaba a instalar su estudio en un precioso palacete).

Las **vanguardias** de inicios del siglo XX, en las que los Ballets Rusos y su director Sergei Diaguilev jugaron un papel protagonista, querían incorporar al arte elementos de la modernidad, en oposición visceral a lo antiguo, lo naturalista, lo burgués, lo decimonónico y lo académico. Ya no se trataba sólo de respetar lo antiguo y teñirlo con elementos del presente para avanzar en el desarrollo de la historia del arte. Para los inventores de las vanguardias pictóricas -expresionismo, cubismo, fauvismo, surrealismo...- era un imperativo moral cuestionar las reglas de composición clásicas para demostrar que múltiples maneras de ver la realidad, de representarla y de recrearla. En literatura, había que romper la narración tradicional y encontrar un nuevo uso del lenguaje. En la Música, el verdadero salto se produjo al abandonar la tonalidad....

Las vanguardias históricas también reaccionan contra la idea de que el arte debía estar encerrado en los museos, lo que entroncaba con la necesidad, de carácter urgente, llevar a cabo una renovación estética. El joven artista brasileño, Gustavo Schettino, recordaba en la reunión previa a la actuación del triple programa de Pass World Brasil, el acontecimiento que supuso la exposición-*performance* que el todopoderoso museo del Louvre dedicó a finales del pasado año al coreógrafo **William Forsythe**. Un coreógrafo en las cuatro paredes de un museo, una acción que en realidad sólo eleva a categoría de oficial lo que desde hace ya más de un década ocurre en algunos (pocos) centros de arte –que no museos- españoles. En cabeza de esta iniciativa se puso, a inicios de los años noventa, el centro Arteleku, de San Sebastián. Fue de los primeros de España en propiciar programas creativos que consistían en invitar a los artistas a que hagan una residencia o un proyecto de corta o media duración en sus salas, y entre estos artistas se encuentran, por fin, bailarines, músicos y coreógrafos.

En el caso de **Pass World Brasil**, la entidad que hace la propuesta artística es una universidad –la Internacional de Andalucía–, en coordinación con los agentes de Eléctrica, proyectos culturales. Con el objetivo de ser “un receptáculo de propuestas de artistas que están trabajando en las fronteras del arte, utilizando nuevos elementos y recursos expresivos y construyendo lenguajes personales y propios”, Pass World Brasil convocó a finales de septiembre de 2007 en Sevilla a tres creadores de ese país. No lo hizo en un teatro, ni en un museo, ni en una galería, sino al aire libre en tres espacios, muy próximos entre sí, del Monasterio de la Cartuja.

Danza, vídeo, artes plásticas, suites de Bach interpretadas en vivo por un cellista, música experimental, poesía leída de la ‘Tierra Baldía’, poemas visuales y música electrónica. Al menos, siete lenguajes contenidos en tres espectáculos distintos. No guardaban relación entre sí, más allá del origen brasileño de sus tres creadores y su naturaleza de inmigrantes, voluntarios o forzosos, en España (Bebeto Cidra), Francia (Gustavo Schettino) y Grecia (Celina Lage). De hecho, ni siquiera ellos tres se conocían. Se vieron las caras por vez primera en Sevilla y observaron las propuestas de los otros por vez primera en ese preciso mismo momento.

ODA A BACH

El primer montaje de la noche, la coreografía de **Bebeto Cidra**, se puede entender como un clásico contemporáneo, ya que una de sus metas parece ser descubrir al público el íntimo placer que produce bailar a Bach (1685-1750) en pleno siglo XXI. Bailar a Bach desde el presente, con pantalones y camisas, con el lenguaje corporal preciso y rabiosamente contemporáneo de tres espléndidos bailarines: Bebeto Cidra, Natalia Jiménez e Iris Heitzinger.

Ayudados sólo por el cello de Marçal Ayats, los intérpretes convirtieron un patio del Monasterio de la Cartuja en un cuadrilátero de baile. Entraron y salieron de escena, no desde las bambalinas, sino desde unas sillas colocadas entre el público. Los espectadores podían oír su respiración entrecortada por el esfuerzo de treinta minutos frenéticos de danza, oler su sudor e incluso sonreírles mirándoles directamente a los ojos.

“En el proceso de creación investigaremos en el precioso legado de Johan Sebastian Bach, intentando descubrir algún reflejo de sus misterios a través del movimiento. Una mirada profunda que huya de códigos establecidos y que nos permita mirar directamente hacia lo más íntimo de la música. Intentaremos crear nuevas formas de movimiento que respondan al carácter de las suites”, señalan los miembros de la compañía en el dossier de presentación de su obra. La compañía de Bebeto Cidra piensa que hoy día no se puede bailar a Bach de otra manera. Del mismo modo que los **pintores flamencos** de los siglos XIV y XV no podrían interpretar la religión católica, en la que profesaban su fe, de otro modo que no fuese a través de nuevas técnicas de representación, perspectiva e iconografía. Y si los pintores tenían por costumbre incluir a sus mecenas en los cuadros, ahora es el público el que se implica, de un modo u otro, en el desarrollo de la obra de arte / espectáculo.

De la misma manera que **Rodin** bebía en las fuentes del arte académico antes de transgredirlo y ayudarlo así a avanzar, la investigación de la compañía de Bebeto Cidra persigue hallar nuevos movimientos hundiendo sus raíces en una confesa admiración –declaración de amor, utilizando las palabras del coreógrafo brasileño- a Bach y una prolongada formación en las barras del ballet clásico.

Los argumentos que Rodin utilizó para defender el lenguaje innovador de Nijinski –su cuerpo y su baile magnífico catapultaban al bailarín al rango de una escultura en movimiento; la armonía entre la mímica y la plasticidad del movimiento eran fabulosos- sirven también, por qué no, para describir, casi un siglo más tarde, el baile de Bebeto Cidra. Y es que en ambos casos, al final lo que importa es que triunfe el arte. “Es la palabra arte la que consagra una obra, porque sin arte la obra de por sí no incita

nada”, concluye el escrito de presentación de la obra ‘Solochelobach’.

UN CUBO ENTRE VARIAS ÁREAS DE CONOCIMIENTO

La segunda obra del programa Pass World Brasil, el espectáculo de **Gustavo Schettino**, se articula en gran parte tomando como base el mundo del vídeo. Su cubo tridimensional, siempre cambiante, se atreve a unir música experimental, imágenes urbanas y un cuerpo en movimiento que traslada el cubo y lo llena de luces y sombras. “Se trata de un trabajo de investigación multidisciplinar que busca conectar la ciencia de la información y las artes escénicas, de danza y teatro, a través de un entrecruzamiento de las lecturas”, señala el propio Schettino.

Para el joven artista y estudiante brasileño, afincado en París, el proceso de investigación para la creación de la danza contemporánea no puede, de ninguna manera, dar la espalda a la realidad de su tiempo. Y el contexto en el que estamos inmersos, la llamada “era de la información”, según la definición del sociólogo catalán Manuel Castells, impele a la obra de arte a teñirse de proyecciones de vídeo y música experimental. Pero en el trabajo de Schettino la *dictadura* de la imagen no llega hasta el último extremo, de modo que el origen de todo, el movimiento, también mantiene su papel protagonista.

“La investigación pasa por integrar varias áreas de conocimiento”, insiste Schettino. Una máxima que también podría servir para definir las vanguardias artísticas de inicios de siglo. Sirva como ejemplo la coreografía ‘**Parade**’, interpretado por los Ballets Rusos, en los que la modernidad se coló no sólo a través de los decorados y vestuarios cubistas de Picasso y la coreografía de Massine, sino incorporando a la partitura sonidos tomados de la cotidianeidad de 1917: el ruido de una hélice, un teletipo, el motor de un coche y el disparo de un arma de fuego.

La obra de Schettino incorpora otros elementos de la modernidad – imágenes de los filmes ‘Y la nave va’, de Federico Fellini, y ‘Dead Man’ de Jim Jarmusch, y de los videoartistas Elisa Gazzinelli, Sávio Leite, Leandro HBL y los hermanos Pedro e Paulo Villela-, mezcla géneros –danza, teatro, concierto, *performance*- utiliza una nueva técnica de representación de la acción –un cubo tridimensional en movimiento del que entra y sale su cuerpo- y deja claro que hay múltiples formas de ver lo que ocurre dentro según sea el momento y el lugar de la observación.

POESÍA SONORA DIGITAL

De entre las tres propuestas de Pass World Brasil quizá la de la artista y especialista en literatura comparada **Celina Lage** sea la que está más cercana a la tradición de las vanguardias, ya que rompe las fronteras entre las artes -poesía, música y pintura- y crea un nuevo género bautizado como “poesía sonora digital”. “El espectáculo busca reinventar el placer de escuchar poesía proponiendo un diálogo entre la cultura brasileña y la griega a través de la conjunción entre poesía sonora, música experimental y poesía digital”, explica la escritora.

En sus *performances*, la artista, acompañada del compositor griego Thanos Kois, interpreta primero poemas de los autores que conforman su biblioteca de favoritos, mientras proyecta imágenes de la Grecia clásica y suenan acordes en vivo y grabados de instrumentos musicales tradicionales helenos y bizantinos.

Cuando la tensión alcanza la cúspide, Celina Lage deja de leer a otros para interpretarse a sí misma. Proyecta sus propias creaciones –los círculos poéticos- y los hace girar mientras los lee, pausadamente, una y otra vez. En esto consiste su poesía sonora digital. Un género tan único y genuino como los que inventó, muchos años antes, el polifacético artista catalán **Joan Brossa**.

LA OBRA ABIERTA

Quizá **Celina Lage** no conozca los poemas visuales, los poemas objetos o las acciones musicales de **Joan Brossa**.

Es posible que **Gustavo Schettino**, quien también trabaja como programador cultural, esté al corriente de las propuestas más arriesgadas de la escena contemporánea actual. Sin embargo, quizá no sepa los detalles del ballet **'Parade'**, que crearon el equipo formado por Massine, Satie, Cocteau y Picasso y que supuso un brillante ejemplo de investigación en varias áreas de conocimiento en aquel ya lejano año de 1917 (ejemplo ahora admirado pero que entonces fue criticado por frívolo por haberse presentado al público en el momento en el que Europa estaba dividida y ensangrentada por la Primera Guerra Mundial).

No sé si **Bebeto Cidra** y sus dos bailarinas, Natalia Jiménez e Iris Hetzinger, se han parado a pensar que igual que ellos admiran y homenajean a Bach, sin más pretensión que crear juntos una obra de arte, pintores de otras épocas eran devotos de Cristo y de la Virgen pero no dudaban ni un momento, igual que hacen ellos, en interpretar las escenas de la Biblia a su terreno.

No importa que así ocurra. Las relaciones que hemos establecido con la historia han tenido a Rodin, Van Eyck, Massine o Brossa como protagonistas, pero podrían haber sido otros. Porque es imposible contemplar una obra de arte o asistir a un espectáculo, en este caso de Cidra, Lage o Schettino, sin que, casi como un resorte, bullan en nuestra cabeza otras obras y otros nombres vividos o estudiados con anterioridad.

En nuestro caso, enseguida percibimos el esfuerzo que supone bailar a Bach no sólo por el placer de dejarse llevar por su música sino como vehículo de investigación hacia nuevos movimientos (y Rodin, autor de varias esculturas de bailarines, fue, en nuestra mente, el referente de artista que desgranó nuevas y rupturistas formas para que sus piezas pudiera expresar sentimientos de verdad). Comprendimos que Schettino quiere que la danza contemporánea, el vídeo y las artes visuales trabajen hombro con hombro en la creación de una propuesta cultural (como los artistas del París de principios del siglo XX, convencidos de que las fronteras entre los géneros sólo existían para ser transgredidas). Y la acción de spoken-world de Celina Lage nos llevó casi automáticamente al terreno de Joan Brossa.

El artista suele tener muy claro cuáles con las fuentes creativas de las que bebe directamente su obra. Pero no puede controlar los resortes que se activan en la mente de su público cuando asiste a su espectáculo o va a ver su exposición. Un efecto descrito como "la obra abierta" por el crítico literario y semiólogo italiano **Umberto Eco**. En el ensayo del mismo nombre, Eco deja claro que cada lector reescribe el texto que lee, al pasarlo por el filtro de su experiencia y, de este modo el público se convierte en autor. Cada obra de arte, aunque completa y cerrada, también es abierta porque contiene la probabilidad de ser interpretada de distintas maneras.

Una apertura que se da con mucha mayor nitidez en el caso del **arte contemporáneo**, quizá porque los códigos que se utilizan son múltiples y porque en muchas ocasiones el artista **se limita a sugerir antes que a afirmar**.

El **público**, como se desprende de las repuestas escritas en los cuestionarios repartidos antes del inicio de los espectáculos de Pass-World Brasil, está abierto a todas las posibilidades. Sus ganas de experimentar cosas por sí mismo es tal que, según escribe alguien, quiere asistir a los espectáculos con la mirada incontaminada y por ese motivo ni siquiera lee los folletos o programas explicativos que les han sido repartidos antes de que suba el telón.

El público no siente rechazo hacia lo desconocido. Acepta con naturalidad la variedad de lenguajes –vídeo, danza contemporánea, suites de cello, poesía digital sonora, música experimental- y no cree que la fuerte impronta de la tecnología pueda llegar a anular a la obra de arte ni a su intérprete.

Pero si se le pregunta sobre la posibilidad de que la obra de arte no sea abierta, sino que tenga un mensaje codificado de una manera nítida no se llega a un acuerdo: “¿Necesita que la obra de arte le transmita un mensaje claro?": “No”; “¿Que me transmitan!”; “Es lo más importante para mí, si el artista no tiene claro lo que quiere contar ¿para qué me hace verlo?”; “No tiene por qué”; “Me gusta sentir que una cosa ha atravesado mi cabeza sin saber lo que es”; “Al menos, que haya un mensaje”.

Según el parecer de Umberto Eco, el arte en el siglo XX no genera nuevos conocimientos sino que recrea lo ya conocido. Algo así como si la obra de arte contemporánea produjese variaciones de algo que ya es conocido por otros caminos, por lo que **su verdadero objetivo es establecer un flujo comunicativo entre la obra/intérprete y su público/receptor**. Una afirmación dura de digerir para los creadores, a quienes entonces queda vedada cualquier posibilidad de mantenerse atrincherados en su *torre de marfil* y sobre los que recae una gran posibilidad: sugerir, conmover y comunicarse con los que están al otro lado del estrado/escenario.

Los artistas saben, o deberían saber, que lo que ellos crean no es del todo suyo. Que la acción de presentar su trabajo en público implica mucho más que conseguir el asentimiento (aplauso) momentáneo del respetable, pues supone ceder a unos extraños parte de su creación, para que la piensen, la sientan y la incorporen a su experiencia. Algo que puede motivar mirar al pasado, como hemos hecho nosotros, o al futuro si el público tiene veleidades artísticas o literarias.

Imagínese un pintor al óleo que exhibe orgulloso ante un grupo de aficionados al arte una marina que acaba de terminar y de la que se siente especialmente orgulloso. Uno de los que la observa se confiesa encantado con la obra que expresa la serenidad de un mar en calma. Otro asegura que corresponde al color con la que queda el agua y el cielo después de una tormenta y el último los mira sorprendido porque lo que él ve es un bodegón casi impresionista, pero en ningún caso un paisaje con océano. Discuten, uno habla de William Turner y sus inolvidables paisajes como referente; otro no puede dejar de evocar el famoso cuadro de Caspar David Friedrich ‘Monje mirando al mar’, mientras el último calla porque no comparte la interpretación de la iconografía del cuadro.

Es posible que cuando cada uno de ellos llegue a su domicilio –los amantes del arte son obsesivos y necesitan confirmar sus impresiones- corra a buscar, en algún libro con ilustraciones o en internet, otros cuadros en los que aparezca un hombre y un mar, para que confirmen o invaliden su primera intuición. Una vez realizada la consulta, es casi seguro que su percepción inicial del cuadro cambiará de un modo u otro. Toda una pirámide de antes, durante y después, causada por la contemplación de una primera obra de arte.

¿Tiene el artista que pensar en el efecto que puede producir su mensaje? ¿O debe centrarse en su trabajo de investigación y olvidarse de su función? Suponemos que ya es de por sí demasiado difícil sentarse ante un lienzo vacío, una sala de ensayo con espejos, una pantalla de ordenador o una hoja en blanco cómo para que un artista se deje influir por una futura lectura de su trabajo.

En cualquier caso, una buena técnica para propiciar que realmente se produzcan los mecanismos de interacción entre obra de arte y su público de los que estamos hablando puede ser incluir sus representaciones en programas o ciclos no específicamente artísticos. Se pulsa así la reacción de quién no está habituado a consumir danza contemporánea o *performances*.

Esto es precisamente lo que propone Pass-World Brasil. El público aprecia el esfuerzo de los programadores por sacar el arte de su *contendor* habitual y asegura que hace tiempo la obra de arte no

necesita ser contemplada en un museo o representada en un teatro convencional para adquirir este estatus.

El público, sin duda, disfruta con emoción de los nuevos escenarios que les propone esta iniciativa cultural, pero no se siente parte activa de los espectáculos. Quizá no lo fue o no sintió serlo durante los tres intervalos de treinta minutos que duró la actuación de cada una de las tres compañías brasileñas que comparecieron en el Monasterio de la Cartuja. Pero no hay duda de que una parte de lo que observaron sí ha pasado a formar parte activa de sus conocimientos: ya no podrán ver ningún nuevo espectáculo sin tener en cuenta los de esa noche, independientemente de que les hayan gustado o no.

DIÁLOGOS INTERCULTURALES: ARTISTAS BRASILEÑOS EN EUROPA

Celina Figueiredo Lage

"Las migraciones. La fuga de los estados tediosos. Contra las esclerosis urbanas. Contra los conservatorios y el tedio especulativo."

(Mário de Andrade, "Manifiesto Antropófago")

El 27 de septiembre de 2007, los habitantes de Sevilla, España, tuvieron la oportunidad de contactar con la obra de tres artistas brasileños emigrantes que viven en Europa. Los espectáculos se situaban entre la danza, música, artes visuales y poesía, presentando una mirada extranjera con un lenguaje múltiple y contemporáneo. Los espacios abiertos de la Universidad Internacional de Andalucía en el Monasterio de la Cartuja se transformaron en el escenario para este experimento de la diversidad, del ejercicio de sobrepasar los límites entre las artes y la vivencia de la pluralidad del diálogo intercultural.

La iniciativa fue propuesta por la Asociación Eléctrica Proyectos Culturales, dentro del proyecto "Pass-World: Destino Brasil en Europa".

A pesar de que cada uno de los espectáculos contengan propuestas artísticas totalmente diferentes entre ellas, se puede enumerar algunas de las características que son comunes a todos ellos, y que iluminan de un modo especial el tema de las inmigraciones en el arte contemporáneo, lo que propongo comentar en este ensayo. Desde el punto de vista sociológico, podría inicialmente apuntarse como un factor importante la condición de los artistas como inmigrantes.

Debo resaltar que el movimiento de inmigrar parte muchas veces de una actitud personal, que puede provenir de una inquietud, de una incomodidad, de una búsqueda de nuevas experiencias y, en el caso de los artistas, de la necesidad latente de ampliación de los horizontes artísticos. El acto de traspasar la frontera, permite al artista situarse con un distanciamiento en relación a su propia cultura, y al mismo tiempo en relación a la cultura local en que vive, confiriéndole una mirada panorámica y distanciada, propia del extranjero. Este distanciamiento posibilita una mirada más crítica sobre la cultura brasileña - en este caso la cultura de origen- sobre la cultura del país en que viven actualmente cada uno de los artistas y al mismo tiempo de la cultura europea.

La propia cultura europea mira cada vez con más atención la cuestión de la inmigración, tanto la inmigración entre los países miembros de la Comunidad Europea, como la de otros países. La Comunidad Europea, en conjunto con la UNESCO, estableció el año 2008 como el “Año Europeo del Diálogo Intercultural”, demostrando así la actualidad y la relevancia del tema. Se nota que la convivencia pacífica entre los distintos pueblos, la igualdad y el diálogo intercultural cada día se tornan la tendencia dominante en Europa, en detrimento de una filosofía nacionalista y xenófoba que tuvo lugar en algunos momentos de la historia, en determinados países. Así, en este terreno propicio, el contacto con “el otro”, con el diferente, puede fluir con más naturalidad y posibilitar un verdadero intercambio de experiencias y de miradas.

Sobre este tema, me gustaría citar a una de las espectadoras que asistió a los espectáculos, que en respuesta a una pregunta sobre el arte contemporáneo que formaba parte de un cuestionario distribuido al público este día, formuló el siguiente pensamiento: “(...) *el arte contemporáneo me permite mirar más lejos, y formar mi propia mirada para entender más el mundo.*”

La espectadora se refirió a la sensación de libertad que sintió, una vez que los espectáculos fueron presentados al aire libre, y no en un espacio teatral convencional. Esta libertad, según ella, resultó también una “*libertad para mi propia mirada*”. Su testimonio (por casualidad también ella inmigrante, venida de otro país europeo) resalta la práctica de la quiebra del distanciamiento entre el artista y el público y la importancia del intercambio de miradas.

Me gustaría recordar que el país de origen de los artistas en cuestión es Brasil, un país multicultural. Su cultura ha sido formada a través de la mezcla y de la convivencia entre diferentes pueblos: indígenas, portugueses y africanos en un principio, y más tarde inmigrantes procedentes de todas las partes: Europa, Asia, Medio Oriente, Latinoamérica, etc. Podemos afirmar que Brasil es un país de inmigrantes, eso sin desconsiderar la presencia de los indígenas, que a pesar de ser autóctonos fueron muchas veces obligados a migrar a otras regiones del país, para huir de genocidios y así garantizar su supervivencia. De esta forma, añadida al hecho de que los artistas en cuestión son inmigrantes, debo resaltar que también son descendientes de inmigrantes, y por eso cargan una herencia mixta, múltiple y multicultural. Así, el acto de sobrepasar fronteras y el ejercicio del diálogo intercultural se presenta como factor determinante y como base fundadora para el hacer artístico, sea explícitamente en las obras, sea como elemento más subjetivo, que a priori determina la forma de expresión.

Oswald de Andrade, en su *Manifiesto Antropófago* (Manifiesto Antropófago), escrito en 1928, propone la antropofagia como una actitud a ser tomada por la cultura brasileña, en el sentido de que esta debería alimentarse de las influencias extranjeras, uniéndolas a su propia cultura, a través de la digestión crítica. La imagen del artista antropófago proviene de los rituales indígenas, de la creencia en que el acto devorador permitía a los indios guerreros absorber las cualidades positivas de sus enemigos, como la fuerza, el coraje, etc. Este manifiesto, considerado el más radical de todos los manifiestos de la primera fase del modernismo brasileño, estaría así defendiendo el acto de la digestión como un acto crítico de relación con otras culturas, a fin de garantizar a la cultura brasileña una producción cultural rica, creativa, única y propia; sin, por otro lado, negar la influencia y la presencia de otras culturas.

En ese sentido, y teniendo en cuenta la contemporaneidad de los espectáculos vistos, me atrevería a afirmar que los artistas en cuestión son verdaderos “antropófagos”, inmigrantes, que digirieron en su estómago cultural todas las influencias que poseen, tanto de su cultura original como de la cultura en donde se encuentran ahora insertados; son capaces de desnudarse de conceptos preestablecidos y literalmente producir una obra única, la cual puede considerarse apenas brasileña o europea, ya que se sitúa en los meandros de esta mezcla. Se debe notar que ninguno de los espectáculos puede ser considerado un prototipo del arte brasileño, ni tampoco un manifiesto nacionalista, pero que las propuestas estéticas se caracterizan sobretodo por su contemporaneidad y por su plena libertad de expresión artística.

Otra de las características de los espectáculos puede ser pensada a partir de la condición de los artistas como inmigrantes, no sólo desde el punto de vista geopolítico y sociológico, sino también desde el punto de vista semiótico y estético. Desde este punto de vista, los artistas estarían extrapolando y rompiendo fronteras semióticas, más específicamente sobrepasando los límites entre las artes mismas. Como se podrá ver más adelante, las obras presentan un lenguaje mixto, promoviendo un diálogo entre diferentes lenguajes artísticos. El diálogo inter semiótico, a su vez, resalta las semejanzas pero también las diferencias entre los medios de que se sirve cada arte, proporcionando al artista la oportunidad de recorrer territorios que le eran por veces desconocidos, entrar en contacto con otros artistas de otras áreas y expresarse de una forma más diversificada y libre.

Haciendo referencia a los diálogos inter semióticos presentes en cada una de las propuestas y haciendo un breve apunte sobre los espectáculos del proyecto **Pass-World: Destino Brasil en Europa**, destacaría en primer lugar el ejercicio de la traducción inter-semiótica realizada en la pieza "Solochelobach", de Beбето Cidra, inmigrante brasileño residente en España. El coreógrafo y bailarín buscó traducir en movimientos corporales las suites de Johann Sebastian Bach. Bajo el sonido del violonchelo, tres bailarines utilizan el lenguaje de la danza para traducir la música de uno de los más afamados y eruditos compositores de todos los tiempos. Teniendo el ritmo como elemento mediador entre dos artes, la danza y la música, los bailarines utilizan el cuerpo y el espacio para reflejar a su modo las secuencias de sonidos y de los movimientos invocados por la melodía. La perfección técnica, la matemática y el carácter clásico de la música de Bach son, de este modo, incorporados al lenguaje libre de la danza contemporánea, proporcionando a los espectadores un experimento único e inusitado.

El espectáculo "Cubo Imagético: Corpo audiovisual" de Gustavo Schettino, inmigrante brasileño residente en Francia, se sitúa en la frontera entre el vídeo, la instalación, el teatro de sombras, la danza, la música electrónica y la poesía. Con un lenguaje joven y actual, Gustavo se mueve de modo despojado, interactúa y entra dentro de un cubo semitransparente donde se proyectan vídeos en cuatro de sus caras, proporcionando así visiones múltiples para el público. Un DJ manipula los sonidos en directo, mientras diversos fragmentos de vídeo, vídeo-poesía y cine conforman un espacio virtual, donde están insertados también el propio cuerpo del bailarín, sus sombras y reflejos. El cuerpo parece ser absorbido por esta avalancha de imágenes y proyecciones fantasmagóricas, que nos trasladan a un universo electrónico y virtual, típico de la sociedad posmoderna. Guy Debord define la sociedad posmoderna como sociedad del espectáculo y afirma: "El espectáculo constituye el modelo actual de la vida dominante en la sociedad". Completa diciendo que "la realidad surge en el espectáculo y el espectáculo es real", resaltando que los medios de comunicación tienen un papel fundamental en el montaje del espectáculo y, como consecuencia, en la representación que todos hacemos del mundo en el que vivimos. Yo diría, por lo tanto, que la pluralidad y la fusión de los lenguajes artísticos propuestos por Gustavo se transforman en la imagen "cúbica" de la inserción del ser humano en el mundo de la tecnología y de la sociedad del espectáculo.

Por fin, la última propuesta que fue presentada por mí en el espectáculo "Círculos Poéticos", propone un casamiento entre poesía sonora, poesía digital-visual y música experimental, en la actual vertiente del *Spoken World*. En este punto, debo hacer referencia al hecho de que soy inmigrante brasileña residente en Grecia, doctora especializada en literatura griega antigua, y actualmente en contacto directo con la cultura griega contemporánea. Para la construcción del espectáculo, el compositor griego Thanos Kois elaboró una banda sonora de música electrónica, que fue acompañada con la performance en directo de instrumentos tradicionales de Grecia. Yo producía sonidos con instrumentos brasileños, declamaba fragmentos elegidos de Homero, James Joyce, Miguel de Cervantes, Paulo Leminski, T.S. Eliot y Jorge Luis Borges, y proyectaba imágenes de la Grecia antigua y poemas digitales de mi propia autoría. La propuesta era la de recoger la tradición poética desde un punto de vista íntimo, mezclando lenguas (español, portugués brasileño, griego antiguo e inglés) y referencias que marcaban mi trabajo poético y personal. Por fin, los poemas digitales circulares eran manipulados en directo y acompañados de una performance vocal, representando la metáfora de uno ciclo infinito, donde principio y fin se confunden.

Como he dicho anteriormente, a pesar de que los espectáculos referidos sean totalmente distintos entre si, podría afirmar que representan tanto la producción del arte brasileño contemporáneo, como la del arte europeo contemporáneo, pues se sitúan en los meandros de estas dos culturas. La antropofagia, tal como describía Oswald de Andrade, sería justamente la metáfora del proceso de selección y transformación de las influencias culturales, que garantice una postura crítica para los artistas y la posibilidad de creación de una obra original. La originalidad de estos artistas, sin embargo, no reside apenas en la multiculturalidad de la cultura brasileña y ni en el modo “devorador-digestivo” con que ellos soportan su propia cultura y las otras culturas, sino también en el hecho de que los artistas sean inmigrantes descendientes de inmigrantes y ejerzan continuamente el acto de sobrepasar las fronteras, sean geopolíticas, culturales y estéticas. Me gustaría, para finalizar, citar las reflexiones del antropólogo Darcy Ribeiro sobre la identidad de la cultura brasileña que, creo, refleja de alguna forma el carácter múltiple y dinámico de estos “artistas- inmigrantes-antropófagos”:

“¿Quiénes somos nosotros, los brasileños, hechos de tantos y tan variados contingentes humanos? ¿La fusión de todos en nosotros ya se completó, está en curso, o jamás se concluirá? ¿Estaremos condenados a ser para siempre un pueblo multicolor en el plano racial y cultural?”

Bibliografía

ANDRADE, Oswald de. "Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias". *Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.*

DEBORD, Guy. "A sociedade do espetáculo". *Río de Janeiro, Contraponto, 2003.*

RIBEIRO, Darcy. "O Povo Brasileiro: A Formação e o Sentido do Brasil". *São Paulo, Ed. Cia. das Letras, 1995.*

Traducción: Alysso Maia / Ángeles Roquero

EL CUERPO ADORMECIDO DE LA DANZA

Roberto Fratini Serafide

La nomenclatura crítica, tomada en su globalidad y en sus numerosos (demasiados) sectores de intervención, constituye desde hace más de cien años la manera más sutil de enmascarar una cierta basteza en la percepción de los hechos artísticos. Ridiculizado por la sátira teatral, adelgazado por la competencia (en el siglo XX –admitámoslo- se ha hecho mucha más crítica que arte, sobre todo teniendo en cuenta que una gran parte del arte de ese siglo contenía una crítica enmascarada) el crítico se asoma al borde del nuevo milenio con la actitud más bien torpe del cazador de mariposas que rinde homenaje a la belleza clavándola con un poco de cloroformo y cuatro alfileres en una etiqueta de cartón. Y no se exagera la malevolencia de los artistas sospechando que, más o menos, todos esperan con ansiedad un paso en falso, un fatal impulso estético capaz de precipitar para siempre a los coleccionistas de este tipo en el abismo del siglo que acaba de comenzar. Afortunada crítica –y pobres críticos-.

Mucho más pobres, mucho más desarmados frente al marasmo de la danza que, como toda manifestación artística, no sólo huye de cualquier etiqueta sino que, además, ha elegido la “fugacidad” como su principal misión poética. Es difícil ensartar algo que se mueve todo el tiempo.

Tal vez se deba a esta dificultad añadida el hecho de que, precisamente con ellos, con los críticos, la danza haya sido en ciertos aspectos más severa que las demás artes (arrojándolos a un abismo de incompreensión), y en otros, más dócil (apoyándose demasiado a menudo, con un cierto oportunismo, en la considerable ventaja de una crítica amiga, y aceptando demasiado a menudo –con un cierto cinismo– ignorar las sensaciones del público). Los amores entre Terpsícore y la crítica oscilan, aún hoy, entre la inocencia excesiva (la puerilidad) y la culpabilidad (la complicidad).

Y del mismo modo, salvo poquísimas y reconocibles voces, el diálogo entre teoría y danza sigue presentándose bajo la forma de un chachareo interesado, a menudo ocioso, raramente *dialéctico*, y bastante parecido al cotilleo, si cotilleo, técnicamente, es el falso diálogo en el que dos interlocutores fingen hablarse mientras *hablan mal* de un ausente.

Está claro que el gran ausente, cuya pobreza de espíritu se ve implícitamente escarnecida por el esoterismo del parloteo de los críticos y los artistas, es casi siempre el público. Hay que admitir que esa comunicación entre iniciados se ha llevado a cabo en los últimos años de una forma tan sometida, tan marginal, que incluso escucharla parece una gran empresa. Resultado: una difusa y perdonable hostilidad del público frente a la nueva danza por una parte, y frente a la nueva crítica por otra.

¿Tres retos para el futuro? Crear una verdadera dialéctica entre danza y pensamiento teórico; crear una verdadera dialéctica entre las personas (“público” es una palabrota) y la danza; crear una verdadera dialéctica entre las personas y los críticos; en resumen, hacer que este triángulo no sea simplemente lo que ha sido en los últimos treinta años: una historia de cuernos.

En esa historia, a la nomenclatura se le asigna un papel especialmente sórdido. Pero lo preocupante no es tanto el hecho de que los críticos se mantengan fieles a ella como a una vieja coartada para agravantes siempre nuevos, como la constatación de que el público (valga la palabra) está adoptándola también él de forma progresiva para dar lustre a su propia incompreensión, para disimular una cercanía al hecho artístico que aún está por llegar. Y efectivamente, aplicando las rancias categorías de la peor crítica es como la persona, siempre sola ante la obra de arte, se encuentra de nuevo en una habitación abarrotada; es uniéndose a la falsa complejidad (y de hecho a su simplismo desarmante) de esas categorías, como la persona se convierte en *público*.

Con estas premisas, sólo puedo saludar con terror la perspectiva de intervenir aquí, en calidad de crítico, y con algunas reflexiones sobre la denominada “danza contemporánea” (es decir, sobre el macrofenómeno de danza que lleva el nombre más rancio de todos).

Sin embargo, leyendo las respuestas del público al cuestionario que acompañaba a la velada de los coreógrafos y artistas brasileños en la Cartuja (Schettino, Cidra, Lage), he podido constatar que las respuestas han sido precipitadas en el mejor de los casos y casi lapidarias en el peor. No por miopía del público, sino porque después de una larga velada de danza (y la danza, más que otras cosas, invita al silencio) es casi impensable dedicar tiempo y energías a una reflexión amplia. La danza es tan breve precisamente para que pueda vivir en la memoria larga de quien la mira.

Ahora, aun cuando toda su credibilidad se haya evaporado por la crueldad del arte, por la frialdad de la gente, por la hostilidad de los colegas y por la de mis palabras anteriores, el crítico sería aún, de entre todos los espectadores, el que dispone de más tiempo (aunque no necesariamente de más medios) para reflexionar sobre cuanto ha visto y, probablemente, el tiempo sigue siendo su mayor riqueza, su instrumento menos engañoso. Ruego pues a todos los que lean estas elucubraciones dispersas que piensen en quien las ha escrito no como en un crítico, sino como un espectador holgazán, o como alguien a quien ha abandonado la urgencia, de la que, invariablemente, son hijas la nomenclatura y todas sus categorías; que recuerden, en suma, que, sobre todo en danza, *experto* no es solamente el comentarista, sino cada uno de los espectadores, porque su *experiencia* del hecho artístico no es inferior a la del crítico llamado a “explicar” ese hecho; que, para terminar, el talento y el privilegio del verdadero crítico no es tanto explicar lo que ha visto, sino explicarse (y des-plegarse) a sí mismo. Dramáticamente, danza, crítica y público tienen necesidad de redescubrir la paciencia.

Y precisamente porque mi reflexión comienza bajo el signo de la paciencia y con el rechazo a la falsa urgencia que entretiene el consumo cultural, es por lo que esta reflexión parte de un cierto desprecio hacia cualquier forma de apresuramiento, la primera de todas la que preside la reciente eflorescencia de las categorías críticas.

La expresión *Danza Contemporánea* constituye, bajo esta óptica, un típico ejemplo de mentira fácil de pescar; es decir, de lugar común inaugurado en su momento para definir y aislar *con urgencia* la todavía oscura identidad de cosas más bien irreconocibles, lugar común cuya eficacia identitaria, justo es decirlo, no llegó muy lejos.

Cualquier crítico francés, interpelado sobre el tema, declarará no sin un cierto candor y chovinismo que la danza contemporánea es un fenómeno que surgió en Francia en los años ochenta (para entendernos, cuando la herencia de Carolyn Carlson dejó sitio a las múltiples formas de la denominada *Nouvelle Danse*, otra formulita muy del gusto de los recensores). Un alemán responderá que *danza contemporánea* es en sentido estricto toda esa danza marcada por la irrupción de la poética de Pina Bausch a finales de los setenta. Un americano hará referencia al siglo de los *Post-modernos* reconvertidos al formalismo (como Trisha Brown). Un holandés invocará a Anne Teresa de Keersmaecker y a toda la genealogía de la denominada *jeune danse belge*. El crítico avezado en materia neoclásica insistirá finalmente en la rigurosa contemporaneidad de los mayores coreógrafos *Post-clásicos*, Forsythe, Ek, Kylián. Hay que decir también que, mientras la expresión *danza contemporánea* se ponía en boga, marcando un cierto rechazo hacia los fenómenos *sólo* modernos que la habían precedido, la compleja geognóstica de la danza global, que estaba hecha de todos los fenómenos citados, tramaba ya una impagable *liquidación* no sólo del sistema de los géneros y de los estilos, sino también de la exigencia, de la *urgencia* de definir géneros y estilos. Como muchas otras fórmulas de éxito aprobadas en los años ochenta (*Teatro Danza* entre ellas), *danza contemporánea* pasó a no significar nada, en sentido estricto, salvo una cercanía en el tiempo a los fenómenos designados, con la consecuencia de arrojar al abismo de una antigüedad vagamente innoberable aquellos mismos hechos artísticos que en su momento habían apadrinado la nueva categoría: la *Nouvelle Danse* es ya arqueología; el Teatro Danza es tan invasor que no hay espectáculo, por abstracto o formalista que sea, que no recurra actualmente a alguna de sus estrategias poéticas. Incluso las técnicas y las pedagogías elaboradas en los años noventa parecen destinadas a la neutralización, en un ámbito, el presente, en el que lo que se liquida es la noción misma de técnica, y en el que la estética de la danza vira con fuerza hacia los transformismos recientes de la *Danza conceptual* o de la *No Danza*, que a su vez se declara deudora de una idea de danza que el Post-modernismo americano había plasmado en los años sesenta, es decir, en un contexto decididamente pre-contemporáneo.

Si este cuadrito resumen parece confuso, es porque, efectivamente, es confuso.

O es lo bastante confuso como para convencer a quien escribe de que la palabra *contemporaneidad* a fin de cuentas no define sino una forma fatalmente múltiple de lo *Irreconocible*; de que por consiguiente pertenecen de pleno derecho a la categoría incriminada todos los síntomas ya treintañeros de una marcada tendencia de la danza a *exterminar* las categorías que la organizan; y a *exterminarse* a sí misma. No me refiero a un temido suicidio (como por ejemplo en la denominada No Danza), que es sólo aparente. En contra de su facultad actual de *ex-terminarse*, de derribar sus confines, *e-eliminarse* en sentido literal, saliendo de sí para incluir o asimilar *otros* fenómenos. Se ha hecho demasiado amplia y universal, demasiado heterogénea formalmente heterogénea para que se la siga pudiendo reconocer. Si, como dice Agamben, el problema espiritual del nuevo milenio no es la muerte del arte, sino su incapacidad de morir, su facultad de extenderse a todo el campo de la experiencia humana, podemos saludar con alivio, en su carácter *ilimitado*, la forma más actual de la danza y esperar que su apertura, su voracidad infinita induzcan, al menos, en los ojos que la contemplan, una cierta humildad. De este modo, por ejemplo, no es un problema admitir que los experimentos de poesía visual escenificados por Celine Lage para “Eléctrica” pudieran figurar legítimamente en un programa de danza contemporánea; y no es ya un problema admitir que la enorme diversidad de las propuestas coreográficas reunidas en la misma velada fuera quizá un síntoma no tanto de *variedad*, como de *liquidez* del género, es decir, de un estado en el que la diferencia entre categorías enuncia más sencillamente una genérica y beatífica indiferenciación de las categorías mismas.

Por eso encuentro más bien emblemático que, interpelada acerca de sus criterios de elección en el acto de consumir danza, una parte del público haya respondido que, entre cosas desconocidas y cosas conocidas, prefiere atenerse a lo que, sobre el papel, parece más experimentado. Tal vez el público esté sencillamente exasperado por esa tiranía de la novedad que durante todo el siglo XX, y de manera cada vez más arrogante, ha estrangulado las trayectorias artísticas con la furia de una diosa Kali. Pero la inaudita preferencia por lo ya conocido no resta perplejidad a la actitud de aquellos espectadores que se declaran más atraídos por lo desconocido. Lo que aparece en ambos casos es una idea bastante consumista del hecho artístico, nunca percibido en sí mismo como debería ser, es decir, como un jirón en el tiempo de la historia, sino siempre vivido en sí como un “producto de temporada”, más o menos deseable según constituya, en las lógicas del mercado, un valor seguro o un *último grito*. El espectador sediento de novedades no es un consumidor más actual que el espectador sediento de tradición. Uno y otro corresponden de hecho a dos objetivos distintos en un mercado tendencialmente horizontal (el encarnado por el llamado “público”) donde los valores intelectuales han suplantado efectivamente a esos materiales, pero únicamente para imitar su intercambiabilidad. No hay mercado menos sorprendente en sí que aquél al que pedimos en todo momento que nos sorprenda.

Con esto no quiero sugerir que el público tenga mala fe sino solamente (y quizá sea peor) que también en el espectador más entusiasta, el más puro de corazón –y espectadores de este tipo abundan bastante en el ámbito de la danza– la fe prestada a los fenómenos artísticos está sirviendo a la causa de una mala fe más fraudulenta y general, que es el *mercado* como forma última de la contemplación. Pocas cosas me asustan tanto como un cierto cándido entusiasmo que finge sorpresa para ocultarse a sí mismo una real y consolidada incapacidad de sorprenderse.

En el caso de la danza, lo que quizá tenga que volver a definirse es la deontología del espectador. Deberíamos volver a preguntarnos *quiénes somos* mientras vemos danza, qué busca verdaderamente nuestra mirada, en qué consiste la experiencia de esa mirada y, en consecuencia, cuáles son las formas en que va articulándose, desde la escena hasta la sala, la *pro-vocación* (su manera de involucrarnos o de hacernos reaccionar) que la danza ceba sin la mecha de las palabras.

Estoy convencido, además, de que la danza de los últimos treinta años se ha estructurado a sí misma, para bien o para mal, sobre la exigencia primaria, sobre la urgencia de elaborar esa *provocación* de un modo estratégicamente eficaz. Y lo ha hecho con resultados discontinuos y con una tasa más o menos alta de sano histerismo. De cualquier forma, es innegable que su problema principal es aún captar la mirada del público, y no simplemente para adjudicarle un papel testimonial, sino para que el testimonio de su mirada se cargue de un segundo sentido muy parecido a una especie de *responsabilidad*.

Porque la danza *desaparece* por vocación y porque el testigo de la danza es siempre *testigo de la desaparición de algo*. El último que la vio viva.

Si esto resulta válido para cualquier danza, lo es mucho más para la danza de finales de siglo, amenazada (y también atraída) por esa desaparición más literal, más histórica y más clamorosa que es su invasión de los géneros limítrofes, su drástica abdicación de sí misma. Haber intuido que el problema genérico de la relación entre mirada y desaparición se estaba convirtiendo en un problema histórico de relación entre unos usuarios y todo un género en vías de extinción ha determinado, en las últimas generaciones de creadores, un recrudescimiento de las modalidades conativas, es decir, de los modos de llamar al público para que, con su mirada, sea testigo de la débil presencia –luego, ausencia cierta- de la danza misma. *Look at me* (parafraseando el título de una novela de Anita Brookner): Una llamada tanto más enérgica cuanto menos evidente, cuanto más periférico se va haciendo quien, desde la escena, la dirige a la sala.

Ahora, neutralizadas por la lógica del mercado, las viejas formas de tratamiento de la danza como pura experiencia de la mirada debían ser reemplazadas por estrategias más agresivas. En los últimos años fue una ligereza imperdonable creer que la implicación del *cuerpo* del público podía sustituir la pérdida co-participación de su mirada y, en consecuencia, la de su espíritu. Apuntando al doble escamoteo que supone el acercarse por una parte el cuerpo de la danza al de las personas y, por otra, hacer que confluya el cuerpo de las personas en el hecho danzado (la velada en la Cartuja ofrecía, a través del trabajo de Gustavo Schettino y de Beбето Cidra, un ejemplo revelador de ambas modalidades), la danza reciente ha decidido cultivar el mito de la presencia en su versión más literal. Y ésta no tenía por qué ser la vía más eficaz; de hecho, no lo ha sido: cuanto más se le acerca el público, más desaparece la danza en un cierto sentido. Sobre todo, esta “inclusión” del cuerpo en el trabajo de la mirada no tenía por qué ser más orgánica para la danza ni más “corpórea” *tout court* que la exclusión que la había precedido en los tiempos jurásicos en los que la danza era pura imagen y el público pura mirada. Digamos que, si en un mundo superpoblado la cercanía de los cuerpos no es garantía de comunión sino sólo, en todo caso, de esa falsa co-participación que todos llaman “comunicación”, no hay motivo para que, en danza, las cosas tengan que ir de otro modo. Incluso nos preguntamos si la *cualidad de la presencia* invocada por la danza no es –o no debería ser- de otro tipo. Si, en resumidas cuentas, más que una cualidad de la presencia, la danza no está destinada a expresar una *cualidad de la ausencia*.

Pero entonces, ¿qué es un espectador? En italiano, las palabras “*spettare*” (corresponder, tocar), “*aspettare*” (esperar) y “*sperare*” (tener esperanza, confiar) poseen una raíz latina común en el verbo que significa “mirar delante de sí”. El espectador es todas estas cosas: el que mira lo que está frente a él; el que espera algo y el que espera a alguien. Espectadora y *es-peradora*, animada en suma por un amplio horizonte de expectativas más o menos vitales, la persona que se coloca frente a algún espectáculo lleva siempre consigo una parte de lo que Ernst Bloch llamó, en los años cuarenta, “Principio de Esperanza”. Matiz ético antes aún que estético, el subrepticio parentesco entre mirada y esperanza avala desde siempre, en el léxico del teatro, la vieja tesis de que las artes existen para contraponer a la falsedad del mundo real las rectificaciones de un mundo virtuoso (y desde hace algún tiempo cada vez más virtual), donde la belleza se da como sucedáneo de una falta de justicia, y donde la falsedad se eleva milagrosamente al rango de verdad más verdadera. Si es así, si verdaderamente es un principio de esperanza lo que atraviesa profundamente la mirada del espectador, no hay espectáculo que no sea, a su vez, una *promesa*; es decir, en su pequeñez, la oferta al mundo de una versión más o menos articulada de eso que otros filósofos llamaron “promesa de felicidad”, el móvil mismo de cualquier existencia humana. Promesa en sentido estricto, si *pro-meter* significa antes que nada “poner delante”, es decir colocar en la espacialidad de un “aquí” la manifestación de lo que vendrá, de lo que se encuentra, temporalmente, *delante* de nosotros. Toda performatividad teatral, en este sentido, produce también la ilusión de algo así como una profecía cierta sobre la belleza, sobre la verdad, sobre la justicia y la felicidad.

Pero hacer una promesa y mantenerla, anunciar la posesión de algo y entregarlo son acciones muy diferentes y, quizá, incompatibles. La diferencia que las separa es la misma que determina la fatal línea divisoria que existe entre obra de arte y producto de consumo. Si existe un abismo real entre arte y puro consumo cultural, ese abismo hay que buscarlo en el hecho de que el segundo tiene como objeto las promesas mantenidas mientras que la primera, el arte, las promesas *solamente* formuladas. Leída desde esta óptica, la misma prontitud de juicio –que el crítico experto y el espectador avisado parecen

reivindicar como una virtud- constituye sólo la ratificación inmediata, el ticket de un consumo realizado: el indicio seguro de que la promesa se ha mantenido.

Esta actitud, que ha contribuido durante décadas a congelar el arte en una lógica mercantil, se ha revelado también como algo singularmente inadecuado para comprender los mecanismos reales de la danza. Porque la danza es, de todas las manifestaciones performativas, la más congénitamente dinámica, la más entregada a la inestabilidad, al desequilibrio de la forma. Si en resumidas cuentas no hay espectáculo que no sea la formulación de una promesa, no existe un sólo instante, de los muchos que componen una coreografía, que no se olvide de la promesa implícita en su forma. Y si la danza se constituye como una promesa *doblemente* no cumplida, es porque en el sistema periódico de esas artes cuya forma es la performance, la danza es también la única cuyo objeto, cuyo tema y contenido son la performatividad de la performance misma; en resumen, la danza enuncia en quien la realiza un *acto* en su estado más puro, es decir una acción que no procede de nada, que no produce nada y que se deshace obstinadamente a sí misma. Y viceversa, el resultado para quien la observa es una efectividad igualmente pura: la danza es un *hecho* extremo, un efecto absoluto y sin causas aparentes, que no tiene perspectivas de cambiar o causar nada, en el orden de la realidad física, fuera del cuerpo de quien danza.

Pero este desenfrenado incumplimiento suyo hace también de la danza la promesa más osada; no es ya simple promesa sino *utopía* en el verdadero sentido de la palabra: el no-lugar infinito en el que el cuerpo va des-ubicándose todo el tiempo. Precisamente a través de la desubicación sistemática de su objeto la danza, en primera instancia, da forma al deseo de identificar cuerpo y mundo y, en segunda, al de celebrar su versión de un mundo *drásticamente alternativo* al mundo real en la desaparición sistemática del cuerpo. Esa es su “promesa de felicidad”.

Utopía o, todo lo más, *heterotopía*: palabra muy del gusto de Ann Halprin, y que Pierre Legendre sintetizó en la expresión “La passion d’être un autre” (“La pasión de ser otro”); es decir, el deseo irrealizable de estar en el cuerpo de otros, o de ser otro cuerpo distinto del cuerpo que se es. Y una misma heterotopía es la fuente de la agitación del cuerpo danzante -que es un cuerpo lanzado a la persecución de la propia multiplicidad imposible- y del secreto de la mirada que se posa sobre la danza como acariciando la ilusión de desaparecer en el cuerpo que *sabe desaparecer*.

La danza es en verdad el arte más mimético. Y lo es por dos razones: en primer lugar, porque el transformismo del cuerpo que danza es siempre imitación de “otros” cuerpos (aunque no necesariamente del cuerpos de otros); y en segundo lugar porque el resultado de ese transformismo es, en danza, semejante al mimetismo de los insectos: un vertiginoso trasfundirse en el escenario, en el contexto, en el “medio” que es el espacio.

Los griegos percibieron con exactitud este grado de mimetismo, recurriendo a la danza en todos aquellos contextos rituales en los que era fundamental que se produjese una indiferenciación, una unanimidad sacrificial de intenciones, o ese principio de contagio cruel que, de Nietzsche a Artaud, ha permitido releer a la luz de la danza toda verdadera utopía teatral.

Pero si se trata de utopía, y si su des-ubicación es después de todo un repetido intento de ubicuidad, la danza es también el arte menos político y, al mismo tiempo, el más manipulable políticamente. Me explico: por todas sus características de dinamicidad e inestabilidad de la forma que encarna, la danza no produce un estado, sino su negación. Para ser exactos, ni un estado, ni un Estado. Nada, en suma, que haga pensar en una paralización y por tanto en un asentamiento, en una habitabilidad o gobernabilidad. Su rectificación del mundo no va en la dirección de un Nuevo Orden, sino en la de un Desorden Generalizado. Si la danza es realmente el arte de lo *inesperado* (porque su movimiento no obedece más que a sí mismo, y por tanto resulta imprevisible), el suyo es también un estatuto de indecisión sistemática: una coreografía no es nunca el conjunto de las decisiones o finalidades relativas a un cuerpo y a un espacio sino, al contrario, el conjunto de las desorientaciones de ese cuerpo y de ese espacio, el conjunto de sus decisiones abortadas. Es su manera de liberar cuerpo y espacio de la carga de *servir para algo*.

La decisión es el principio motor de toda política; es a través de la decisión como se celebra, en política, el principio de la participación. Obviamente, por tanto, no se puede imaginar nada menos participativo

que la danza, que es una utopía en la que se concede ciudadanía únicamente al deseo, y que sigue siendo una isla feliz mientras que nadie la habite y el cuerpo mismo la *des-habite*.

La única alternativa a este canon de no participación es la participación indiscriminada de la humanidad. Cuando las potencialidades miméticas de la danza trascienden el mero equilibrio del deseo entre imagen del cuerpo y mirada; cuando el mimetismo tiende a implicar a los cuerpos físicos, literales, el resultado puede ser una super-participación, o lo que René Girard llamaba unanimidad mimética: para entendernos, el mecanismo que en la Grecia arcaica aprovechaba el contagio de la danza para instituir un acuerdo general entre los cuerpos de la comunidad con el intento de distribuir entre todos la culpa del sacrificio, del homicidio ritual. Antes de suspirar con nostalgia por la exquisita barbarie de aquellos rituales en los que la danza funcionaba efectivamente como un elemento de unión político, es oportuno recordar que mecanismos análogos han presidido, en los totalitarismos del siglo pasado, las peores aberraciones de la historia humana. Las jerarquías del III Reich intuyeron esa posibilidad cuando, con la complicidad de toda una generación de coreógrafos de la vanguardia alemana, acunaron el proyecto de convertir a toda Alemania en una nación danzante. Ellos sabían que la danza era un óptimo instrumento de consenso. Sabían que, si es verdaderamente participada y colectiva, la danza puede acabar con cualquier escrúpulo.

Y precisamente porque es así de apolítica por su propia constitución, la danza puede ser peligrosamente política. Pero, insisto, para determinar o no este deslizamiento, está el principio de inclusión o exclusión del cuerpo literal, orgánico, biológico.

De este modo, aunque hoy estemos a años luz de aquellos extremismos (principalmente porque desde hace 50 años la danza no está seriamente vinculada a ningún proyecto político), queda el hecho de que el problema de la pro-vocación, de su carácter conativo, de la “implicación del público” en la danza está bien lejos de ser algo moralmente neutro o sencillamente estético.

La cercanía física del público lleva siempre consigo el presupuesto de que “sentir el cuerpo” significa, en danza, “sentir” su organicidad. Pero ésta es, en realidad, sólo otra forma del “exterminio”, del abatimiento de sus fronteras: un modo para el cuerpo de escabullirse de lo desmedido de la imagen para entregarse a la medida de la vida en todas sus manifestaciones, desde la más asépticamente metalingüística a la más estrictamente biológica.

La danza reciente ha practicado este tipo de ruptura de fronteras de múltiples maneras: descontextualizándose respecto al marco teatral (“trasladándose” a espacios y tiempos alternativos a los del consumo espectacular habitual); rompiendo el silencio para apostrofar directamente al mundo (es lo que sucede típicamente en la Tanz Theater); incluyendo el cuerpo del espectador en la performance (es lo que, por poner un ejemplo, sucede en el solo de Gustavo Schettino); incluyendo el cuerpo del bailarín en el espacio del espectador (uno de los aspectos del trabajo de Bebetto Cidra); o también incluyendo ese cuerpo en la esfera puramente semiótica y racional del discurso (la característica más reconocible de la corriente conceptual).

Estrategias diferentes para una provocación de signo único. Pero para avalarla, existen tendencias generales. Mayormente generacionales. La primera de todas es la acentuada relevancia del “proceso” que caracteriza desde hace algunas décadas a las nuevas danzas: la difusión de la práctica improvisada, la supremacía de la retórica del *work in progress* y del principio de performance, la fascinación de la *obra abierta*. En el estado actual nada hay más *démodé* que referirse al trabajo creativo en términos de “obra”, y nada más *branché* que hacerlo en términos de “proyecto”. Todas estas modalidades de la dilación, que conservan el trabajo en una esfera de rectificabilidad, de corregibilidad constante, no son solamente el producto de una cierta cautela creativa, y mucho menos un corolario de humildad en los creadores (sustancialmente casi todos) que las practican. Viceversa, existe una evidente arrogancia conceptual en esta perfectibilidad; y la arrogancia es la indestructible resistencia del creador a desistir de la creación, a dejarla existir en una dimensión en la que ya no pertenece a nadie, ni siquiera a ese público al que de hecho, si es una obra de arte, nunca jamás pertenecerá. Así, por encima de la misma danza, que trata provocativamente de suscitar la “vigilancia” de quien la mira irrumpiendo en su ámbito de realidad, existe muy a menudo irrupción una igualmente invasiva del espacio de realidad del artista en el ámbito de la obra, una “vigilancia” del creador. Se nos llama a la obra llamando a los otros a entrar en ella.

En todo ello el espacio de la obra, la *danza en sí*, comprendida en los límites de esta doble vigilancia, de este insomnio colectivo que quiere al cuerpo bien presente para sí mismo y para los demás cuerpos, se asemeja cada vez más a un estado de “encantamiento” o “ensoñación”, que es su indescifrabilidad, su última barrera. Indiferente al estruendo que sacude de arriba a abajo todo su proceso creativo, parece como si durmiera, apretada entre las provocaciones que se intercambian en voz alta dos amantes celosos. Y aún así, amodorrada, es la única cosa realmente provocadora.

La anhelada reunificación entre danza y vida es sin duda la megatendencia de los últimos cincuenta años. En la escuela Postmoderna el proyecto era una planificación ex novo de las relaciones sociales sobre la base de la danza; en el Teatro-Danza, un pasaje de la dimensión prestacional a la dimensión existencial; en la danza más reciente, y de manera aún más radical, la voluntad de declarar una “porosidad” del cuerpo danzante respecto al mundo y viceversa. Claro que, cuanto más se iba acercando el objeto de estas estrategias de participación al “cuerpo en sí”, más atrevida se hacía la cercanía física entre bailarines y espectadores.

Ahora, aunque en muchos casos el aumento del carácter conativo de la danza ha producido resultados escénicamente brillantes, queda el hecho de que casi siempre su buena fe presta un servicio discutible a su corporeidad. Porque entregándole al público un cuerpo orgánico, una fisiología viva, y apostando por el valor probatorio de los datos fisiológicos, la danza más reciente está entregando al imaginario una versión de cuerpo que es exactamente la opuesta a la versión de cuerpo “alternativa” que la danza persigue desde que existe. El nuevo cuerpo, en suma, es físicamente un cuerpo científico, no figural; y conceptualmente una *idea de cuerpo*, una unidad lingüística fácilmente manipulable, es decir, una vez más, ese *Cuerpo* indiferenciado, disponible y susceptible de muestreo que constituye la base de los *cuerpos* sobre los que se desencadena desde siempre todo poder físico, económico e ideológico. Transformando al espectador en un Santo Tomás que debe tocar para creer, se quita autoridad a su facultad de creer en el cuerpo sin tocarlo, se lo somete, en un cierto sentido, a la privación de esa esperanza que es su estatuto en cuanto espectador.

Y demasiado a menudo (como también se ve en las respuestas de los cuestionarios) la implicación buscada con las mejores intenciones desemboca en un sentimiento de participación por parte del público que puede parecerse a ciertas formas de intrigante interactividad (se está en el espectáculo como en cualquier simulación tecnológica de la realidad): el resultado no es un incremento de realidad del danzante o de la danza, sino una disminución de realidad del público. En otros casos lo que aparece es una especie de “curiosidad orgánica”, muy cercana al sensacionalismo (con el que, por otra parte, comparte toda la hipocresía): uno se excita y se queda agradablemente perplejo al constatar que el cuerpo es en verdad *un cuerpo*, mientras deberíamos conmovernos y turbarnos la sospecha de que el cuerpo danzante es todo excepto él mismo. Como inciso, diré que en toda esta variedad de falsas participaciones (en la gama que va de la solidaridad a la unanimidad) sigo pensando que la manera más sana (y también la más sincera, aunque la menos declarada) de relacionarse con la corporeidad del bailarín, es la envidia.

Si la cuestión de la corporeidad del cuerpo danzante hubiera sido afrontada por el siglo XX de manera más articulada, y si no se hubiera resuelto tan pronto en una rendición incondicionada al prejuicio mítico de un cuerpo *orgánico, natural, espontáneo* y a fin de cuentas *literal*, el debate surgido en torno a las artes performativas, en el momento en que las nuevas tecnologías y el espantapájaros de la virtualidad las tomaron por asalto, habría sido menos estéril de lo que parece.

Casi siempre la interacción entre cuerpo real y reproducción virtual del cuerpo (desde las formas más elementales a las más brillantes simulaciones tecnológicas, del *videotape* a la *motion capture*) ha avalado la convicción de que había una diferencia sustancial entre el tipo de realidad expresado en el cuerpo orgánico del danzante y el tipo de realidad expresado por el soporte tecnológico. Que, más sencillamente, la primera realidad era *verdadera* y la segunda *ficticia*. Nada más convincente, sobre todo si se cree que la verdad del cuerpo danzante reside enteramente en su carácter tangible, en su demostrabilidad orgánica. De ese modo, con un enfoque ya polémico (rebelión del cuerpo contra la tecnología) ya conciliador (asociación para delinquir de cuerpo y tecnología), la idea ha sido siempre la

de aprovechar un contraste que debía suscitar humana indignación en el primer caso y un admirado estupor en el segundo; y que, en resumen, como sucede en el cuestionario, entre las muchas provocaciones hechas al público figurase también una llamada directa a expresar una opinión, a tomar una posición frente al viejo problema “tecnología sí - tecnología no”. Todo ello, repito, puede tener sentido únicamente si se acepta la idea, en absoluto obvia, de que el cuerpo físico puesto en juego por la danza es un cuerpo natural, un cuerpo “real”. Pero *cuerpo real* significa cuerpo que res-iste (“realidad” procede, como el verbo “resistir”, del latín *res*, “cosa”); es decir que se opone a cualquier forma de proyección, representación y deseo. Un cuerpo opaco. No es casual que, desde que el destino de la tecnología se cruzó con el de la danza (me refiero a experimentos muy antiguos, como los *chromakeys* de Birgit Cullberg), el instinto primario sugiere aprovechar los nuevos medios para colocar el cuerpo danzante en un escenario, en un paisaje virtual. La idea, ya entonces, era incrementar la resistencia del cuerpo poniéndolo de modo artificial en un espacio idealmente más resistente que el de un linóleo perfectamente liso.

Ahora, precisamente porque toda la gama de manifestaciones contemporáneas descritas hasta este momento, desde la idea de *work in progress* a la de provocación y co-acción, del Postmodernismo a Pina Bausch, camina bajo el signo de una resistencia del cuerpo a la danza en sí misma (un interponerse, un entrometerse del cuerpo entre danza y mirada), es evidente que el cuerpo de toda la danza anterior, y de la danza en general, no ha aspirado nunca a ese tipo de realidad, de opacidad. Como no es congénitamente un arte de la presencia, sino más bien una forma de la ausencia, la danza no busca un cuerpo real, sino irreal. En danza el contraste entre carne y simulacro es un gesto de hipocresía. Y así también la gran sed de soporte tecnológico que la está habitando expresa sencillamente el impulso largamente reprimido de recuperar su carácter fantasmagórico frente a una idea de cuerpo físico cada vez más creíble en la óptica de Santo Tomás, y cada vez menos creíble en la del mito. La danza por una parte se sustrae al régimen de la imagen y por el otro se le entrega, renunciando a la enorme aventura dinámica que es, para el cuerpo físico, *convertirse en una imagen en sí misma*. Cuerpo real y virtualidad son solamente la polarización, y en muchos aspectos la simplificación, de un dilema que el cuerpo ha comenzado a vivir desde que danza. Nada en contra, pues, a que el espacio de las tecnologías absorba cada iniciativa del cuerpo. Sólo la sospecha de que, actuando de ese modo, la danza declina una responsabilidad del cuerpo en sí, que es saber ser irreal sin delegar la irrealidad al soporte. Y la sospecha de que, una vez más, gracias a las nuevas tecnologías, el irrumpir del cuerpo en la imagen y de la imagen en el cuerpo no expresa, como está de moda pensar, una verdadera insurgencia de la carne, sino demasiado a menudo su inercia, una prejubilación en la literalidad. La idea de que el cuerpo vivo es *sólo* cuerpo, cuando podía ser mucho más.

Con todo esto, llevada a hombros y en procesión, como una Virgen en Semana Santa, por una multitud de cuerpos que la adoran sin verla, la danza no ha sido nunca tan venerada. Nunca ha habido tanta. Ni ha sido nunca tan pesada sobre todos esos hombros que han decidido advertir su peso, considerarla incluso como un cuerpo. Superviviente de las violencias más vergonzosas de la historia, sobrevivirá también a este montón de falseamientos, que son quizá su manera de pasar la aduana hacia un futuro próximo, de sobrevivirse, sobreviviendo a todos esos cuerpos.

Personalmente puedo creer en un cuerpo sin danza. Me resulta más difícil creer en una danza sin cuerpo. Pero todo puede ser, y espero confiado.

Tal vez un día el cuerpo literal registre el dolor de cargar siempre y solo sobre sí mismo y dará comienzo una nueva estación de levedad. ¿Podemos esperarlo?

De un miembro que haya permanecido demasiado tiempo en la misma posición, o que haya hecho el mismo esfuerzo durante demasiado tiempo, se dice que “está dormido”.

Pero si un miembro, si un cuerpo puede dormir, no se excluye que pueda soñar. La danza, estoy seguro de ello, es el sueño de ese cuerpo dormido.

(Barcelona, octubre de 2007)

Traducción: Rosalía Gómez

EL ARTE DE LA INMEDIATEZ

Por Ana Vallés

INTRODUCCIÓN

El punto de partida, el pretexto, es la reflexión tras un encuentro entre creadores y observadores en el marco la Universidad Internacional de Sevilla (UNIA); unas actuaciones ubicadas en espacios al aire libre no convencionales (dentro del Monasterio de La Cartuja); una invitación a ser testigo, a ejercer una mirada con atención a lo que allí sucede: a los creadores, al público que llena las actuaciones, a los espacios, al encuentro, a la mezcla: una gallega en Sevilla viendo a unos brasileños que trabajan en distintos países europeos, PASS WORLD – destino: Brasil en Europa. (Un buen título, este juego de palabras a partir de passport/pasaporte y passworld/contraseña). Un tema que interpreto como pretexto para reflexionar sobre lo que se ve, sobre lo que vemos hoy en artes escénicas contemporáneas, artes de la inmediatez.

MIRADA

El arte contemporáneo es lo que cada uno quiera ver o entender como tal.

Lo que me parece más estimulante es que propicia una mirada atenta, ya que no sabemos qué es lo que vamos a ver. Por supuesto, nuestra mirada está siempre condicionada por nuestros prejuicios, pero estos disminuyen o quedan en segundo plano cuando los artistas o las propuestas son absolutamente desconocidos para nosotros. De ahí la figura del creador como alguien que posibilita, y ya no sólo con cada creación si no con cada representación, pues no hay nunca actos idénticos, nada puede repetirse de igual manera, y “nada se verá ni se juzgará igual antes que después” (1).

No sólo vemos lo que vemos. Todo es una suma de asociaciones inmediatas en las que influyen muchos factores: nuestra cultura, nuestra edad, la memoria, otras experiencias. Y elegimos continuamente qué es lo que queremos ver.

En nuestra cultura occidental estamos acostumbrados a una saturación de imágenes. ¿Ya nada puede satisfacernos o estimularnos? ¿Hay que competir con esa saturación? ¿O buscar en el encuentro y la comunicación directa que tienen las artes escénicas? La mirada es la del observador que está aquí y ahora, en un contexto determinado que compartimos y que no puede eludirse.

La escena contemporánea refleja lo múltiple y la pluralidad. No hay respuestas; en todo caso, preguntas. Las propuestas se hacen más vivas cuanto más cuestionan.

¿Están sometidas a la interrogación del que observa? Más que la búsqueda de un mensaje claro, se valora la propia percepción, lo que cada uno retiene o percibe, la propia interpretación, la mirada propia.

No hay nada que entender; hay que librarse de un código lógico y, sobre todo, de un código narrativo, tanto desde el punto de vista del creador como del observador. Cuando esto sucede, el estímulo es muy grande y surge algo inasible que nos arrastra, que ya no está sujeto a las ideas ni a los prejuicios -si no más bien a la materia y a la forma escénica- y que es la base de la comunicación.

La danza está más libre que el teatro, más desligada del entender, de la búsqueda de un código narrativo. El cuerpo no se puede entender; el lenguaje del cuerpo abre de entrada más posibilidades que el texto escrito utilizado de forma convencional. No tiene lectura única y, generalmente, está lleno de contradicciones, dudas o ambigüedades.

ESPACIO

Etimológicamente teatro procede de *teatron*, un espacio para mirar.

La localización de espacios “alternativos” busca cambiar la perspectiva de la mirada y las convenciones asumidas por el observador. Los espacios abiertos, al aire libre, no teatrales, propician un tipo de relación diferente con el espectador.

Sobre todo en espacios exteriores, en “la calle”, se da ya un espacio común, compartido, un espacio ligado a priori a otras manifestaciones sociales relacionadas con los espacios públicos. De lo privado a lo público: se parte de una relación más orgánica, tanto con el propio espacio como con el espectador.

Ahí no es suficiente el traslado de la representación de las paredes del teatro a la calle o al exterior; se impone otro tipo de relación. Trasladar simplemente la danza o el teatro a un espacio abierto o a la calle no transforma o anula las convenciones; para ello es necesario anteponer lo fortuito del espacio, sus características físicas y sus imprevistos: el viento, el sonido, la atmósfera, un niño que habla, un perro que pasa...; todo es parte activa del acontecimiento. Si se aprovecha la peculiaridad del espacio, la representación se convierte efectivamente en un acontecimiento único, en la que todos, intérpretes y espectadores, habremos sido partícipes. En muchos casos las características del espacio y las interrelaciones que se producen transforman las propuestas escénicas, cobrando otros matices.

Al contrario de lo que ocurre con las atracciones multitudinarias de animación cultural que inundan las calles todos los veranos y se diseñan como atractivo del turismo cultural (mercados medievales, grandes escenarios que colapsan las plazas, vallas de separación (¿seguridad?), etc.), lo bueno es el contacto directo y cuanto menos aparataje técnico, mejor. Lo principal es la presencia compartida de intérprete y espectador. El límite viene marcado por los cuerpos de los intérpretes y el espacio escénico es simplemente el que contiene la acción, como cualquier otro acontecimiento al que asistimos en un espacio público. O sea, el acontecimiento crea el espacio escénico. El espectador pasa a ser sujeto activo de la acción, está implicado en la experiencia escénica y es cohabitante de un espacio ya conocido por él o visitado, pero redescubierto, visto ahora con otra perspectiva. Un espacio con historia al que se suman las experiencias vividas y la memoria y que impregna e influye o transforma lo que allí se contempla.

Espacios en los que sería posible preguntarse “¿quién mira a quién?”, (título de un artículo de la poeta Ana Román sobre el Teatro Galán) una pregunta que define tanto un espacio como una manera de entender la escena. Uno sería al mismo tiempo el observado y el observador.

Y esto me recuerda la teoría de Tadeusz Kantor en “El teatro de la muerte”, que cité en el espectáculo “Acto seguido” de Matarile, sobre la creación del actor (el bailarín, el performer), sobre el momento exacto en que una persona cualquiera se convierte en actor: “Kantor se lo figura en una congregación cualquiera de personas –un rito, una ceremonia-; ese momento concreto (de transformación) sería cuando una de ellas, temerariamente, decide abandonar el grupo y situarse frente a los demás. Es en ese preciso momento cuando cambia la mirada del espectador, y se produce una dualidad extraña: el espectador lo sigue viendo como una imagen de sí mismo, como uno más del grupo, pero al mismo tiempo lo ve también completamente lejano, con una distancia infranqueable, como si estuviera muerto”

Sacar fuera de su contexto habitual a la danza supone ya un atractivo, pero de todas maneras sería un error mitificar la desubicación del teatro o la danza y pensar erróneamente que un cambio de espacio significa un cambio de propuesta o una relación diferente con el espectador. Y tampoco caer en la trampa de creer que el espectador de estos espacios acudiría a ver teatro o danza si fuera en un espacio convencional. El público de la calle generalmente no revierte en el de los teatros.

En todo caso debe existir una voluntad artística (que verdaderamente cree partiendo de la peculiaridad de un espacio y su atmósfera) más que una mera demostración de la capacidad de adaptación de las propuestas a cualquier espacio o circunstancia.

FUSIÓN

Las fronteras en artes escénicas están cada vez más diluidas. El oficio y las técnicas y los métodos han perdido protagonismo o no tienen mucho sentido; están trasnochados. Se impone abiertamente la fusión de lenguajes.

Pero al mismo tiempo que la danza se desliga de una técnica concreta, se apoya en técnicas sofisticadas de otros lenguajes, los audiovisuales, y se supedita a las nuevas tecnologías. Hasta tal punto están asumidas que forman ya parte de lo que se supone que obliga la industria del espectáculo.

Se tiene a menudo la sensación de que la tecnología ha llegado a monopolizar las propuestas, a veces su presencia se percibe como abusiva por parte del espectador.

COMUNICACIÓN

Entiendo la creación artística como un ejercicio que moviliza la imaginación y el pensamiento, que exige del espectador una posición crítica frente a lo que ve, frente a la mirada del artista sobre su entorno y sobre el contexto compartido. El arte contemporáneo puede propiciar la posibilidad de cuestionarnos las convenciones en las que nos movemos y poner en crisis las estructuras narrativas todavía dominantes.

Y el arte de la escena no es algo que sólo se ve; es algo de lo que se participa. Pero nos encontramos muchas veces con propuestas vacías de discurso, ante las que el espectador no puede hacer otra cosa más que contemplarlas como un objeto, desde fuera.

El espectador ha pasado del “qué se hace” o “de qué trata” al “qué se experimenta” o “qué me provoca”. En la escena contemporánea se busca la transmisión de emociones; en lo inmediato, en el instante. Suscribo esta opinión, al igual que muchos espectadores que han rellenado los cuestionarios que se les ofrecían a la entrada de las actuaciones. Es ahí donde reside la fuerza y la peculiaridad de la escena con respecto a otras artes, en el espacio y el tiempo inmediatos, o sea, en el encuentro personal. Importantísimo si tenemos en cuenta que en nuestra sociedad se imponen las relaciones virtuales ante las personales o sensoriales.

“En general hay una merma del conocimiento directo de las cosas a favor de los aparatos (no de las máquinas, que son simplemente una prolongación de nuestros cuerpos, sino de los aparatos que no controlamos, que son inteligentes). Se pierde memoria y relación personal.” (2)

Y es esta relación la que busca también el espectador, siguiendo la información recogida en los cuestionarios. Un espectador que valora sentirse involucrado y aprecia la proximidad física, la sencillez, la comunicación y la elección de espacios no convencionales.

- 1) Del texto de “*Historia natural (eloxio do entusiasmo)*”, compañía Matarile Teatro
- 2) *Notas previas a los actores de “Me acordaré de todos vosotros”, compañía Teatro de La Abadía*

www.unia.es

www.electricacultura.com