

PADULLÉS, Xavier (2006): *Estudi escoles de teatre de Barcelona. Sobre la necessitat de reconeixement i regularització de l'ensenyament privat*, Entitat Autònoma de Difusió Cultural de la Generalitat de Catalunya/ACET/El Timbal, Barcelona.

www.escolesteatre.org

www.institutdelteatre.org

Notas

1. Las universidades catalanas, y tras muchos años de lucha, disponen de aulas de teatro en las que se imparten talleres, seminarios y conferencias. Además, producen espectáculos teatrales, con circuitos propios como la Mostra de teatre universitari dels Països Catalans. A lo largo de las décadas diversos profesionales han surgido de las aulas universitarias a pesar de que, como es natural, a menudo no dispongan de escuelas de teatro porque éste no es su principal cometido.

2. No analizaremos aquellos centros que son más estudios que escuelas dado que hay profesores que imparten formación a alumnos de forma completamente (o casi) personalizada.

3. Tomamos el concepto sociopolítico del libro de Xavier Fàbregas (1976).

4. En la ACET, Asociación Catalana de Escuelas de Teatro, con fecha de julio de 2011, encontramos las siguientes escuelas: El Timbal, Col·legi del Teatre, La Casona, Estudis Bertó Toviás, Youkali, Moveo, Memory, Nancy Tuñón i Jordi Oliver, Aula de Teatre de Lleida, El Galliner y Escola de Teatre del Centre de Lectura de Reus.

Periferias, periplos, peligros. La nueva danza catalana y las poéticas del errar

Roberto Fratini

Institut del Teatre

Uno de los acontecimientos culturalmente más señalados de la Cataluña de los años noventa fue la oficialidad y la territorialidad de aquella vanguardia *de la danza* cuyo crecimiento –en cuanto a consenso, visibilidad y repercusión internacional– se había originado de manera indeleble durante el decenio anterior. Al excepcional florecimiento de esta propuesta poética que se extendió a lo largo de los años ochenta, le siguió la afortunada situación de un reconocimiento tardío, de todas las instituciones, de un frente amplio de actividad y de investigación que, si hasta entonces se había mantenido en posiciones anónimas y, por decirlo de alguna manera, al margen de la cultura del ballet oficial, ahora cumplía el proverbial anacronismo de las llamadas «políticas culturales» y se beneficiaba de una consolidación *après coup*, cuya celeridad era directamente proporcional al beneficio político que obtenían de ello sus promotores en el seno de las administraciones. Una vez nacida la danza contemporánea catalana como institución cultural, apareció también el rentable espejismo de una alianza incondicional entre administración y creación contemporánea que por un cierto tiempo constituyó la excelencia de las políticas culturales catalanas si lo comparábamos con aquello que podía suceder (o, lo que era más frecuente, no suceder) en otras partes del sur de Europa y del propio Estado español. En este sentido, la vocación europeísta de las instituciones catalanas las hizo sensibles a la atención creciente que en otros mercados culturales merecían las creaciones artísticas de Margarit, Gelabert, Malpelo, Danat y Lanònima. Y promoverlas en el propio país fue, por decirlo de alguna manera, una obsesión fija de la Bar-

celona postolímpica. Pero aun así, estoy convencido de que tanta concordia, más allá del modesto *welfare* que comportó, por inercia y en cuanto a toda la actividad de danza en estas latitudes, ya contenía embrionariamente muchos de los elementos de los lapsus culturales y de unas determinadas tendencias que acontecerían en el decenio posterior (y me estoy refiriendo a estos diez o doce últimos años de creaciones), que propiciaron una revulsión sistemática de los valores poéticos y de las estrategias operativas afianzadas durante los años noventa. El estado actual de la danza catalana está marcado por la propensión hacia la *desterritorialidad* de la poética, por la progresiva desaparición de los formatos, y por un cierto tipo de negación institucional, por un aumento de desconfianza en el sistema (por no decir de clara deserción); todos estos son fenómenos que configuran la «disidencia» de la danza actual no tanto como revolución consciente, sino como arraigo sintomático de patologías, antinomias y anamorfosis que la creación catalana ya incubaba desde el tiempo en el que disfrutaba de una salud excelente.

Poéticas huérfanas

Por supuesto, me alejo de los lamentos un poco nostálgicos de quienes al grito de «*mala tempora currunt*» piensan el presente sólo en términos de decadencia y disolución. Prefiero interpretar el malestar de la creación reciente no tanto como lacras de senectud (los últimos disparates de una contemporaneidad que agoniza), sino como «enfermedades del crecimiento»: es posible que la innegable contracción y confusión de las poéticas actuales (el hecho de que, por ejemplo, la presencia de la creación catalana en los escenarios internacionales haya perdido aquella función de «tracción» que todavía poseía en los años noventa) sea la parte viva de una crisis que sacude la praxis de la danza mundial a todos los niveles; que el estado de crisis de la danza catalana, in-

cluso su extinción, frente a una cierta vitalidad que se aprecia recientemente en otros rincones de la Península, sea el primer síntoma de un acuerdo real con lo que está sucediendo fuera del propio territorio, en el «teatro conflictivo» de la danza europea y americana; que la pretendida pobreza, e incluso la parcial invisibilidad de la creación catalana reciente sea el síntoma del hermanamiento poético con corrientes y vibraciones que se mueven en la investigación con una transversalidad inaudita y que invalidan casi en todas partes la vieja idea de una «manera nacional» de entender la danza contemporánea. En este sentido, la conciencia del aislamiento y, paradójicamente, el factor que con más fuerza define el rol y el lugar específico de los nuevos creadores catalanes en el actual «archipiélago» de las vanguardias, se entreteje con muchas resonancias distantes, discontinuidades programáticas y filiaciones heterodoxas.

Insisto en la heterodoxia de las filiaciones, porque, de hecho, las «familias» de la danza global cada vez se desvinculan más de los modelos verticales y genealógicos. Si para la vanguardia histórica el problema de la relación con escuelas, padres y maestros se configuró normalmente en términos de herencia poética, o incluso de parricidio simbólico, las vanguardias actuales, sobre todo en Cataluña, parecen más bien planificadas en términos, un poco melancólicos y desorientados, de orfandad: *Rimasto Orfano*, el título de un trabajo de Emio Greco del año 2002, es, en este sentido, el epígrafe más elocuente del nuevo milenio. Tanto para los huérfanos de la tradición narrativa occidental, como para todos aquellos que se han lanzado a la creación en los últimos diez años, el repudio vital de los referentes asignados no ha estado privado de una cierta sensación de pérdida (pérdida de garantías institucionales, pérdida de atribuciones locales, pérdida de la fe en los grandes sistemas técnicos y poéticos), y de la consiguiente necesidad de construir nuevas filiaciones insospechadas, de plasmar la bús-

queda como una vacilación, un error efectivo: la vanguardia está desorientada, agotada –o condenada– a vivir de expedientes (tanto económicos como poéticos), reticente a echar raíces (en un lugar o en un protocolo operativo) demasiado sólidas, y en general, bastante pobres. Al mismo tiempo, en Cataluña más que en cualquier otro lugar, se contrasta en cada momento el mito de una felicidad (la de las subvenciones congruentes y del reconocimiento institucional) irremediablemente perdida; y, *en passant*, alimenta posiciones muy ambivalentes en comparación con la generación de aquellos que, antes que ellos, fabricaron una poética con la cual ya no se reconocen, y obtuvieron privilegios que a esta vanguardia parece que se le nieguen. El hecho mismo de que una parte considerable de los nuevos coreógrafos haya desertado de las formas de la «danza danzada» que en Cataluña eran resultado, en los años noventa, de un feliz sincretismo de los modelos técnicos americanos y europeos (de Merce Cunningham a Trisha Brown y a Anne Teresa de Keersmaeker) cediendo todavía en no pocas ocasiones a la sugestión de la Non Danse de matriz francesa, no indica un repudio objetivo de la danza, sino una cierta perplejidad y reticencia a la hora de penetrar en la obviedad lujosa, la prodigiosidad del signo bailado en una época oscura, de subsistencia, resistencia y ponderación: la No Danza, en Cataluña, se asemeja a una versión dinámica de la cautela. Y es justamente porque se trata de cautela, y de la conciencia de estar moviéndose en un terreno poéticamente accidentado, con pobreza de medios e incertidumbre en los resultados, en un estado de peligro general del lenguaje, que la fenomenología de la nueva danza, alejada del formalismo técnico de los años noventa, se aleja asimismo de la poética del Tanztheater catalán que se había consolidado, también en los años noventa, con el trabajo de Danat Dansa, Malpelo, Senza Tempo, Iliacan, Zotal, Búbulus y otros grupos: aunque no hay duda del parentesco lejano que hay entre la Non Danse y el Tanztheater, en las creacio-

nes actuales apenas aparece ninguna emoción franca, el componente neurótico, la teatralidad generosa ni la focalización temática que caracterizaron este sector de la creación bajo los auspicios de los modelos alemanes. Asistimos a una deflación general del acercamiento psicológico: incluso Alta Realidad de Jordi Cortés, la compañía que, entre las que se fundaron después del año 2000 y que eran especialmente afines a una cierta modalidad de teatro danza, rechaza de hecho una versión extrema de teatro físico que bebe, genéticamente, más de fuentes anglosajonas que centroeuropeas.

La tendencia general de la nueva danza es más radicalmente conceptual, o radicalmente orgánica, que emotiva; en ella domina ciertamente un escepticismo generalizado que es el correlativo exacto, la versión «huérfana», de aquel acto holístico de fe en la danza, en los símbolos y en la verdad de las emociones que había fomentado, veinte años antes, la eclosión extraordinaria de la danza catalana: con una comprensible desconfianza en los protocolos escénicos, en los formatos espectaculares y en cualquier tipo de emotividad directa, por muy espontánea o ficticia que fuera, los creadores recientes parecen en cambio expresar la idea de que si los «conceptos» son la única riqueza del indigente, la única emoción que queda es la actitud de duda, entre medida, irónica y melancólica, en contra del concepto y de su «insuficiencia» programática (puesto que es evidente, dada la situación, que el *eurismo* conceptual no garantiza ni la supervivencia del artista, ni la distribución de la obra que, por otro lado, cada vez se asemeja menos a un *opus* en sentido estricto). Sería un error, por lo tanto, interpretar el minimalismo de las propuestas formales, o su claro pauperismo, como simple reflejo, para decirlo como Sloterdijk, de aquella «razón cínica» que ha invadido de igual manera el conjunto de la sociedad y de la creación, sin mencionar la modalidad del cinismo histórico, que era una síntesis entre desprendimiento y pobreza programática combinados con la búsqueda de una

especie de honestidad residual, más que una actitud de indiferencia moral combinada con la deshonestidad que se deriva de ella. Si en este sentido hay alguna diferencia importante entre los esfuerzos de la vanguardia surgidos en Cataluña durante los últimos años y el tipo de vanguardia que desde los años noventa se ha ido estableciendo en Francia, en los Países Bajos y en Alemania, se encuentra justamente en el hecho de que, mientras la Non Danse europea se ha visto atravesada por fuertes corrientes de cinismo y de derrotismo (que, por otro lado, han asegurado en general gratificaciones importantes a las instituciones de los mencionados países), la No Danza catalana (entendida en un sentido bastante amplio de deconstrucción general de todo aquello que se entiende como danza en estas latitudes) viene más bien marcada por un estado de duda heurística que casi siempre acaba por disolver el programa conceptual en varias formas de repliegue paradójico hacia la intimidad, la relación, la autobiografía, la familiaridad; marcada, por decirlo de alguna manera, por un tipo de debilidad congénita del programa que la coloca ante todo como si esto fuera un valor poético por él mismo: si *Mi madre y yo* (2004) de Sònia Gómez fue, por muchos aspectos, el manifiesto de una cierta manera de entender la creación conceptual en este lado de los Pirineos, era porque el desparpajo con el cual deconstruía las expectativas del público en materia de danza y espectáculo, la reconducía, por decirlo de alguna manera, hacia el prestigio sometido de la historia íntima en lo que pudiera tener de más elemental. Por eso, el hecho de añadir al lenguaje un elemento extraño, que es el factor cínico por excelencia de las operaciones conceptuales, y de hacer estas operaciones en las antípodas de las tendencias *larmoyants* que suelen firmar el carácter autobiográfico de muchas formas del Tanztheater, confería a la presencia de la madre de Gómez el poder singular de desarmar el cinismo con el mismo medio con el que parecía armarlo. De reconducir el motivo de la deconstrucción al registro

de una historia personal que no se dejaba absorber por ningún programa general. Justamente atendida esta singularidad, esta revocación autobiográfica de la pureza conceptual, se entiende que el procedimiento de Gómez «hiciera escuela», tanto en el seno de la nueva danza (estoy pensando en los trabajos de Pere Faura, de Patricia Caballero, del colectivo Las Santas), como en otros sectores de la experimentación europea comprometidos en los últimos años con un absoluto «*narrativist turnpoint*» (un cambio narrativo) de las poéticas conceptuales; cada vez más orientadas, para entendernos, a reformular la detención del movimiento (el «agotamiento» de la danza analizado por Lepecki) en modalidad performativa «impura» y monologante donde la danza tiende a asentarse para buscar en el relato autobiográfico la razón visceral, el refugio efectivo, y afectivo, de su latir (pienso en los trabajos de Olga Mesa, Germana Civera, Ezster Salomón, Rita Quaglia y otras).

La danza catalana entre mapa de la crisis y crisis del mapa

Pero volvamos a la cuestión de la territorialidad. Es lícito preguntarse por qué razones parece tan imperiosa, actualmente, la necesidad de responder con tanta virulencia a las conquistas del fin del milenio. Estas conquistas en cuestión fueron dictadas por la voluntad de configurar una «identidad» de la vanguardia, para cartografiar su presencia, para definir su área de influencia, para aislar su especificidad. El objetivo era, en cierto sentido, «retratar» la danza catalana de aquel momento (en todos los aspectos: ponerle una fisionomía, representarla, cristalizarla y, en cierta medida, darle una forma, «retenerla»). El resultado de esta cartografía del tesoro, que toda una comunidad activa de creadores de vanguardia podía constituir en cuanto a prestigio cultural, resultó ser el pequeño sistema que conocemos de centros, de residencia fija y subven-

ciones periódicas, cuya tónica inamovible repetía la que habían mantenido las políticas triunfales pro danza de la Francia mitterandiana de unos años atrás, y que había constituido, aunque con alguna diferencia de base, el modelo del procedimiento catalán: subsistencia a cambio de productividad anual. De este modo, el imperativo de reconocer/premiar/estabilizar la masa crítica de la danza experimental comportaba la paradoja de exigir que fuera «constructiva» y permanente como aquellas parábolas poéticas cuyo mandamiento franco había sido siempre «deconstruir» los modelos de la danza oficial y activar el panorama de la creación. Orgullo de la administración, las ciudadelas de la nueva danza, como sedes físicas y nichos económicos en que se concedía y se exigía a la vanguardia del momento desarrollar con comodidad su idea de modernidad, no tardaron en derivar en un sistema encubiertamente feudal de prebendas y garantías. A la larga, me da la impresión, este fenómeno de asimilación por la vía institucional reveló marcados elementos de toxicidad hacia el propio organismo que debía vitalizar. El proceso descrito se produjo, en estas latitudes, con relativa celeridad y no, como se hubiera podido creer, debido a la extensión bastante reducida del área de intervención (aquí se invalidaba aquella lógica de la descentralización a toda costa que en Francia había dado lugar a una titánica red de financiaciones, lugares y medios), sino por el interés específico, en el caso catalán, por configurar el sistema de la nueva danza según unos principios drásticos, y de alguna manera simbólicos, de localidad y titularidad. Así, mientras las políticas de Jacques Lang, aplicadas ante la contemporánea Nouvelle Danse, la preservaron, al menos nominalmente, de cualquier peligro de feudalismo aparente al instituir los centros nacionales como entidades públicas, desvinculados de privilegios, siempre pendientes de revisión según este o aquel coreógrafo titular (modelo que tardó veinte años en desarrollar sus desviaciones de clientelismo), las insti-

tuciones catalanas en cambio obedecieron el instinto imperioso de dar nombres, apellidos, títulos y direcciones a un «campeón» de la galaxia vanguardista de los años ochenta que se convirtió, *ipso facto*, en el gran «divo» de la creación local. Este gesto administrativo no hizo más que comenzar una discriminación entre artistas consolidados y emergentes, discriminación que en pocos años resultó una grieta insalvable entre compañías «estables» y compañías «rescatables», según un modelo que exentaba a título preventivo a las instituciones culturales de la obligación de revisar periódicamente su idea de contemporaneidad. Las escalofrantes desproporciones todavía vigentes en materia de financiación pública hacia las compañías («americanas» en lo que tiene de malévolo la abolición de una «clase media» de la creación), agravadas posteriormente, según parece, por la crisis económica, indican todavía lo fuerte que era entonces, y como es patente todavía, la reticencia a aceptar que, si existiera un «territorio» de la danza catalana, no habría que objetivarlo en un sistema fijo de privilegios y en una intrincada cartografía de límites, demarcaciones y protectorados. El medio más infalible para apropiarse de la vanguardia fue, institucionalmente hablando, configurar una pequeña parte de ella como un enjambre de pequeñas propiedades, y reservar para el proletario poético un cierto número de alojamientos, para decirlo de alguna manera, de protección oficial. Los mapas siempre mantienen un relación exquisita con el poder. En el caso de la danza contemporánea, considerada la asfixia del mercado que mueve y que la mueve, este poder es ciertamente un poder de vida o muerte que el sistema de financiación oficial, cuando disuade a las compañías para buscar otro reconocimiento y otra subsistencia que no sea el reconocimiento ni la subsistencia provenientes de los entes públicos, no hace nada más que confirmar. La lógica del poder se traduce, vasallamente, en una arborescencia distributiva de poderes: aceptablemente generosos para unos

pocos afortunados; ínfimos y hasta el límite de la subsistencia para otros, y esto en parte independientemente, hay que admitirlo, de los méritos artísticos reales.

Una vez establecido quiénes eran los «excelentes» y quiénes los «emergentes», la longevidad artística de los unos y de los otros dependía en gran medida de su disponibilidad para ocupar un lugar asignado en la cartografía oficial, por muy representativo o marginal que fuera, y de aceptar que aquel lugar fuera lo menos errático posible. Aquellos que, por las razones que fuera, se resistieron al modelo, desaparecieron con una celeridad inquietante (Danat Dansa es, en este sentido, un caso de manual). A otros, que han defendido un estilo de trabajo poéticamente extraño a las lógicas de compañía, o que han sostenido un ritmo de creación demasiado distendido para poder entrar en los cómputos de la administración, no les ha sido nunca reconocida, en términos de financiación, su excelencia artística (es el caso por ejemplo de Damián Muñoz y Virginia García, o de creadores solitarios como por ejemplo Jordi Puigdefàbregas). Algunos de los coreógrafos más vitales de la segunda mitad de los años noventa (época que marcó la última oleada de «sedentarismo» de un cierto peso) adoptaron como reflejo este mandamiento de la localización y crearon una sede colectiva en La Caldera (1995), donde la vocación de porosidad operativa (heredera de un modelo vital que en los años ochenta se situaba en la Fàbrica) se mezclaba siempre, por parte de las compañías «coinquilinas», con justificaciones de una permanencia en el sentido más clásico. Hay que creer que con el tiempo este modelo «territorial» fue haciéndose rígido: no sólo aumentó de manera preocupante la indigencia de las compañías pequeñas, sino también la de las grandes compañías de los años noventa, en el intento, creo, de ofrecer una catarsis al descontento creciente de la creación de base, las subvenciones castigan actualmente aquellas compañías que en su momento no quisieron (o perdieron) el beneficio de una

clara ubicación geográfica e institucional, o que en cierta medida fueron reticentes a la hora de asumir un marco poético claramente nacional: es el caso flagrante de Lanònima Imperial. Y es el caso de Mudances, cuya cautela creativa, en los últimos años, ya justifica sus primeras penalizaciones. Viceversa, continúan disfrutando de plena visibilidad y de todos los medios para subsistir, justamente, las compañías asociadas a un centro o teatro y, si puede ser, publicitariamente entendidas como compañías-símbolo de la danza contemporánea catalana. En ningún momento se ha impuesto ningún análisis comparativo de la pluralidad de las fuentes de financiación aparte de los fondos públicos que reciben ciertas compañías. Y en ningún momento ha prevalecido la idea de que la tarea de las políticas culturales pudiera ser justamente proteger a los artistas con menos acceso a los patrocinadores privados y controlar la concesión de ayudas públicas destinadas a aquellos que ya disfrutaban de muchos medios económicos y de programaciones suculentas. Que las compañías más «ricas» sean, además, las más financiadas no es una tautología o no debería serlo. Y durante años la alternativa de este modelo se ha limitado a la iniciativa *iluminada* de unas pocas compañías bastante privilegiadas de poderse permitir el lujo: es admirable, en este sentido, el esfuerzo hecho por Maria Muñoz y Pep Ramis o de Lipi Hernández y Alexis Eupierre por transformar, respectivamente, Celrà y La Caldera en verdaderas encrucijadas de propuestas poéticas y de experiencias formativas. En cuanto a «movilización y revisión de los flujos poéticos», el esfuerzo institucional ha sido infinitamente más limitado. Recientemente ha crecido de manera bastante exponencial la perplejidad de la base para convencer a las instituciones de la oportunidad de ofrecer, al menos nominalmente, un instrumento de «meritocratización» (si se acepta el neologismo) de los medios de subsistencia. Pero en cuanto al modelo anglosajón del Arts Council, el actual Consell Nacional de la

Cultura i de les Arts (el espectral CoNCA) parece tener, dada la realidad y evolución de las subvenciones actuales, una función refinadamente mítica: constituyen, para decirlo como Blumenberg, un «embellecimiento de las causas».

Pero para ser justos, también hay que decir que el modelo instituido en los años noventa durante un tiempo mantuvo una coherencia seductora: una parte de la crítica extranjera (pienso en J. M. Adolphe o en G. Mayen) se complació en los atributos de la vanguardia catalana con la prerrogativa de una «geopoética» que revelaba, como trazo específico, el hecho de que esta vanguardia aunara los códigos de la contemporaneidad con las nociones de tierra y de identidad; la idea, no exenta de una buena dosis de paternalismo, de que pudiera haber una especie de «formalismo mediterráneo»: alimentada por modelos norteamericanos, belgas y, en menor medida, alemanes, pretendía que esta vanguardia fuera también *genuinamente* catalana en cuanto a temas y movimientos. Pero ya no tanto para ratificar su genuinidad, en el extranjero había mucha gente que la reconocía como modelo. Durante un tiempo, muchas de las creaciones que se hicieron (y, en algunos casos, con éxitos poéticos excepcionales) acentuaron con entusiasmo esta vocación de identidad, la celebración, en los lugares más increíblemente abstractos, del territorio y de sus poéticas. Incluso este año *La muntanya al teu voltant* de Cesc Gelabert ha demostrado, con el asentimiento del Grec, que un cierto tipo de «variaciones contemporáneas sobre temas nacionales», especialmente si vienen sazonadas con una cuota aceptable de danza danzada según los estilos consagrados durante la época dorada de la danza catalana, todavía hermana a todo el mundo, y hace aumentar la representatividad institucional de quien la confecciona. Es también significativo que, en su momento, *Larandland* (2004) de Margarit buscara, con toda otra densidad problemática, modular el tema de la territorialidad en términos ciertamente abstractos, que alimenta-

ban una reflexión sobre el sentido cinético de la metrópoli moderna que, en el mismo contexto temporal, desembocaría hacia la teoría (Augé, Delgado) y de nuevo, hacia la praxis de la danza con los trabajos de Constantza Macras y Frédéric Flamand; y es emblemático que la visión de Mudances cayera en una especie de vacío receptivo. Desde entonces pareció que Margarit se alejaba cada vez más del contexto poético de la territorialidad colectiva para acercarse ahora a una especie de medida topografía de la domesticidad (*Solo por placer*, 2006), se convertía en la sede protegida de toda intimidad y de cualquier abstracción residual. Su caso todavía ahora me parece representativo de una «dislocación», de un cierto nomadismo y privatización de los territorios poéticos, destinada a marcar como destino común la praxis de los nuevos creadores. «Desterritorialidad» es una de las palabras clave del pensamiento de Deleuze, fetiche filosófico de buena parte de la Non Danse. Este mismo principio, sin embargo, no ha comportado, en el contexto de la praxis catalana, la abolición de la localidad, pero sí una singular «autopropulsión», «automoción» o «como-moción» del estatismo implícito en la propia noción de «territorio»: toda la poética de Margarit, en los últimos años, ha estado marcada por esta dialéctica entre una idea, por decirlo de alguna manera, euclidiana de «campo», y un fuerte imperativo de dispersión, de deshebrar, literalmente, los espacios de la danza en «líneas de fuga» (otra expresión deleuziana) cada vez más complejas, más flexibles, ingeniosas, espiraliformes (desde *Origami* hasta *flexelf*); es como si del espacio geométrico de la danza se escaparan, para poblar el exterior o para complicarlos y multiplicarlos hacia el interior, innumerables hilos y trazados que en Margarit acaban casi invariablemente por funcionar como auténticos «hilos discursivos»: digresiones emotivas, o narrativas, o teóricas que de alguna manera relativizan la claridad y la abstracción del espacio, para recortar la conjetura infinita de otros espacios, lugares

y «nidos» de intimidad. Incluso la poética de Malpelo ha cedido en los últimos años a la tentación de «abrir» los territorios de una manera cada vez más peligrosa, los límites del espectáculo, y hacerlo repensando el tema del viaje, del errar y de la búsqueda según categorías místicas (*Atlas*, 2005), o repensando la idea de la tragedia a partir de categorías cada vez más instintivas e intuitivas; por eso en *Testimoni de llops* (2006) y en *He visto caballos* (2008), la idea de un espectáculo «abierto», que se puede difractar en mil historias diferentes, en mil conjeturas temáticas posibles, y con todas las suturas a la vista, recogía justamente la noción de un espacio siempre menos *traçable*, atravesado, talmente un territorio de cacería, por la irreducible, selvática pluralidad de todas las «pistas» posibles.

La sensación, pues, es que esta crisis de la territorialidad, que la nueva praxis persigue como mera modalidad creativa, o como condición política, ya estaba presente en una parte de las poéticas maduras de las mismas compañías que, en su tiempo, ya habían articulado el *epos* de la apariencia, de la identidad, del «arraigo» simbólico. Diría, casi parafraseando un célebre título de Cunningham, *Root of an unfocus* (raíz de un desenfoque), que la tendencia general del último decenio ha sido un desenfoque creciente del prestigio de las fuentes, una fluctuación creciente, de manera intermitente, sobre el motivo de la filiación.

Exilios, retornos, lejanías

También por eso, conciliar la fidelidad a una vocación abiertamente autóctona con la necesidad instintiva de una cierta movilidad, la danza catalana de los últimos años ha modulado ambos, pertenencia y *erratismo*, según el tópico del «regreso»: protagonistas de la danza catalana reciente son, en proporción notable, artistas, cuya aventura formativa, su propio *Bildungsroman* como coreógrafos, se ha constituido, en la mayoría de casos, en el seno de otras poéticas y

otras escuelas: Salva Sanchis, Roberto Oliván, Sònia Gómez, Pere Faure, Rosa López, Iker Gómez son sólo algunos de los nombres que, formados en P.A.R.T.S o en el extraordinario vivero de poéticas de los Países Bajos, han vuelto para constituir aquí nuevos modelos *críticos* de permanencia. Y aunque este modelo de «inmigración autóctona» no sea ninguna novedad en Cataluña, también es verdad que mientras los protagonistas de la oleada precedente de «retornados», la misma que en los años ochenta hizo deflagrar el fenómeno de la vanguardia, habían aportado del extranjero principalmente un conjunto de técnicas y de habilidades corporales, los nuevos coreógrafos parecen poseer un gran bagaje de poéticas todas ellas marcadas de una cierta «excentricidad» en relación con los modos y formatos de danza contemporánea establecidos en los años noventa: ya sea el formalismo analítico de Sanchis; el acercamiento a las artes circenses de Oliván; la aproximación de Rosa López a las formas de la instalación coreográfica y del minimalismo, o la despreocupada versión de conceptualismo de Pere Faure. Todos estos lenguajes se refieren a una idea de danza en la que la antigua supremacía de la escritura coreográfica «sólida» queda sustituida por una poética que se centra más bien en la gestión y premeditación del «contexto» de la acción danzada (esto es, de sus condiciones de percepción y recepción, de su entorno espacial, de sus interfaces tecnológicas o de las reglas y condiciones que permiten que el movimiento se «haga solo», según la lógica de aquellos «dispositivos coreográficos» que durante este tiempo han caracterizado las vanguardias francófonas y portuguesas); en resumen, para decirlo de otro modo, el antiguo prestigio de la inspiración o del método ha cedido paso al espíritu de sistema. La danza, por decirlo así, cada vez es menos un territorio habitable y cada vez es más un «lugar» (sino un tópico) transitable, uno entre otros muchos «lugares», temas y formas que se pueden tocar en el ámbito de un mismo programa poético. De

este modo, incluso en el trabajo de Marcos Morau, uno de los más interesantes entre los nuevos coreógrafos, y seguramente el más fiel a los protocolos tradicionales de la escritura coreográfica, la poética está concebida como un tránsito renovado en cada nueva creación, por el «entorno» o el «clima» de la forma danzada que también son proyecciones fantasmagóricas de lugares «lejanos» (Maryland, Finlandia, Suecia, Rusia), casi siempre «fríos», porque justamente es dentro de la frialdad un poco inhospitalaria de estas comarcas que el coreógrafo valenciano prefiere objetivar su idea de abstracción siempre «infestada» (con la complicidad del dramaturgo Pablo Gisbert) de espectros, trazas, fragmentos de mundos extranjeros. Esta autopropulsión simbólica y ocupación íntima de la geografía contrasta, en la praxis coreográfica catalana, con una autopropulsión análoga y privatización de la historia que, en los últimos quince años, se ha declarado igualmente como tendencia europea (de Boivin, pasando por Bel a Le Roy): reescribir la historia de la danza a partir de una singularidad irreducible, ajena a cualquier tipo de triunfalismo. Es como si, en nuestro país, la única manera de eludir o ignorar las expectativas de una gran historia, todavía demasiado reciente en cuanto a modelos y procedimientos, fuera justamente arrogarse el lujo ilegítimo de interpelar geografías absolutamente «otras», y de mirar hacia poéticas remotas: en la última bella performance de Patricia Caballero, *Aquí gloria, y después paz* (2011), la historia y la geografía creaban una espiral que, desde la danza también espiraliforme de Loïe Fuller (no podríamos imaginarnos fuentes más remotas hablando de modernidad) bajaba en soliloquio hacia el territorio íntimo de la historia personal, sin pasar en ningún momento por el *hic et nunc* de la danza catalana, por su historia excelente, ni por sus lugares escogidos. El viaje, el errar poético de los nuevos creadores, ya no atraviesa los lugares que uno espera: los rodea, los circunda, los elude. Es, segura-

mente, la única manera de ratificar su territorialidad.

Pero la crisis de la territorialidad que hemos mencionado se expresa en muchos niveles: tiende a renunciar a gramáticas cerradas, a los formatos espectaculares, a las estructuras adyacentes, a la geografía determinada de las salas, incluso, en cierta medida, al principio de la titularidad y del corporativismo profesional. Incremento de las experiencias preliminares, de los mestizajes e hibridaciones; incremento de las obras abiertas; potenciación de las alianzas poéticas entre «huérfanos» de sistemas geográficamente alejados. La plataforma Sweet and Tender, que nació ya hace algunos años para facilitar conexiones, intercambios y ayuda mutua entre jóvenes artistas independientes de toda Europa, se inspira justamente en esta idea de hermanamiento basado en motivos de afinidad poética y existencial sin tener en cuenta ningún tipo de pertenencia territorial o institucional.

Y todavía más, durante estos diez años no han nacido, significativamente, nuevas compañías en el sentido clásico. Ante una práctica cada vez más molecular y cada vez más incierta en cuanto a la visibilidad y distribución, la joven creación catalana, haciéndose eco de una tendencia transnacional, parece decidida a acabar con los límites del producto espectacular (es el caso de muchos proyectos abiertos y realizaciones erráticas que constituyen un volumen considerable de la actividad de la danza actual), con todas las estructuras de contención que hasta ahora se habían objetivado en el concepto de compañía. Además, la impresión es que la parte más viva de esta nueva poética descansa, por decirlo de alguna manera, en estrategias elusivas, de «circunloquios» e inversiones de los formatos espectaculares y de las expectativas poéticas en las cuales el uso impropio de los canales mediáticos y de los medios informativos sirve para justificar un engaño del sistema a través del propio sistema. Me da la impresión de que en esta táctica de inversión (que consiste en «no entrar en deta-

lles», cayendo en una apretada red de canales mediáticos), de *disavowal* (decepcionar las expectativas inherentes al producto espectacular), de temporalización (disolver la lógica del espectáculo en un «trabajo de paciencia», que puede durar días, semanas y meses, dejando constancia de ello gracias a los medios tecnológicos), hay algo radicalmente femenino; me parece que, en general, toda la danza catalana reciente está marcada por un cierto recorrido de los lenguajes sobre esta «sinuosidad» del procedimiento de la *femina ex machina* (título de un espectáculo de Simona Levi del año 2000), que, entre otras cosas, toca los fundamentos de la centralidad del problema de la identidad femenina y de su deconstrucción en el trabajo de danza y performativo del último decenio, en todos los niveles: Las Santas, Simona Quartucci, Sònia Gómez, Angeliki Lamprianidou, Las Hijas Föllén, Olga López.

En este sentido, también el estilo de la mediación cultural que hay detrás, y las lógicas de las programaciones, se han transformado sensiblemente: los HUB de las creaciones recientes (estoy pensando en revisiones de nuevos creadores como las de La Caldera, de Escena Poblenou o del Festival Mapa, y en entidades de producciones y promociones como por ejemplo La Porta o Àrea Tangent) que tienden a ser más bien intérpretes de la vocación expresamente de tránsito de las últimas poéticas, atentas continuamente a proteger las aperturas y, consiguientemente, la fragilidad del trabajo de danza actual, favoreciendo, en contraposición a los canales de visibilidad de las otras programaciones, una mentalidad rigurosamente de acontecimiento que privilegia el trabajo activo de los nuevos creadores justamente cuando es plásticamente más viva, esto quiere decir, en plena transformación y cuando cristaliza en un producto «finito». Los festivales LP han marcado innegablemente, en este sentido, una tendencia. Justo es decir que esta filosofía en cuanto a programaciones de la nueva danza no ha sido dictada exclusivamente por la vo-

luntad de subvertir las reglas históricas del espectáculo, o de sabotear el mercado: bien es verdad que, aquí como en otros lugares, la respuesta a la asfixia creciente a la cual se abocaba una parte de la danza, con una «oferta» excepcionalmente redundante en relación con la demanda del mercado institucional (que, tratándose de danza contemporánea, era también el único mercado que podía ofrecer una cierta solvencia), fue crear un producto artístico bastante líquido para que pudiera infiltrarse en los intersticios del sistema allá donde fuera posible agrietarlo, y de este modo habitar todos los «vacíos», todos los *terrains vagues* del mapa oficial. Es por eso que, en Cataluña, casi con más dureza que en otros lugares, se hace más evidente la ambivalencia de las nuevas metodologías de creación: se hace difícil decir que sea realmente, como muchos pretenden, un acto de disidencia ante los mercados, o el reflejo de la docilidad de una vanguardia ahogada por el mercado que ha destinado a la creación progresiva los pocos excedentes de la parte sólida, tradicional, cartografiable, de su PIB. Cultivar la marginalidad como valor político y poético comporta siempre el riesgo de subestimar el potencial enorme de inclusión que cualquier sistema tiene para asimilar el margen justamente con la condición de perpetuar su marginalidad: la iniciativa voluntariosa de Radicals Lliure no deja de ser, en este sentido, un buen ejemplo de asimilación controlada y homeopática del potencial de novedad que las poéticas expresan. Esta *part maudite* concedida por oportunismo cultural a las cuatro o cinco danzas del panorama, al canalizarla en un circuito propio en el que no hay riesgo que la liquidez del producto artístico inunde los teatros estables, obviamente siempre es susceptible de ser revocada: la crisis, de hecho, está desencadenando en el seno de la creación líquida y errática la peor sequía de los últimos años. Añadirle la fragilidad de los lenguajes, o promoverla, es siempre más difícil y arriesgado. El daño incalculable provocado por el cierre del Espai (2005) de cara a

la visibilidad de la creación catalana, todavía no lo ha podido reparar la programación de danza de la red de los pequeños teatros de la ciudad, ni tampoco se puede pretender que sea el Mercat de les Flors, por el hecho de ser el único teatro del Estado español consagrado a las artes del movimiento, el encargado de suplir la carencia de distribución de una actividad poética ciudadana excepcionalmente extendida, por la sencilla razón de que también es el único teatro de Barcelona, salvo las incursiones ocasionales del Lliure, del TNC y del Liceu, capaz de programar con cierta regularidad grandes y medianas producciones extranjeras. La paradoja es, en este sentido, que se pretenda que el Mercat tenga un nivel de «municipalidad» de la programación más elevado que otras encomiables entidades catalanas que promueven la danza experimental y la creación independiente sobre bases coherentemente transnacionales e interdisciplinarias.

Nuevos protocolos performativos

¿Mala tempora currunt? No exactamente. Puede ser que la creación cada vez sea más huérfana, débil y solitaria. Pero como el mimetismo es la defensa natural de los organismos débiles y solitarios, las estrategias miméticas han sido el recurso natural de muchas de las praxis afectadas de anomia de los últimos años: una especie de mimetismo es, de hecho, la menudeada licuación del producto espectacular en proceso o proyecto –pienso en el trabajo reciente de la propia Sònia Gómez, de Sofía Asencio, de Silvia Sant Funk, de Carmelo Salazar–; hay fuertes elementos de mimetismo también en el hecho de que, como tendencia general, buena parte, y ciertamente no la menos interesante, de la creación barcelonesa reciente haya sido hecha disimulando, por decirlo de alguna manera, la danza por los «alrededores» de los lenguajes «otros», más por mimetismo que por eclecticismo (véase en este sentido la importancia de la danza

y el movimiento en Roger Bernat, Alex Serrano o Tomàs Aragay); que se haya optado también por renunciar simbólicamente a la titularidad del coreógrafo único, que se haya decantado hacia las lógicas de la creación colectiva, de la sinergia y del reagrupamiento en torno a proyectos poéticos generales: Erre que Erre, Las Santas, Los Corderos. Incluso los nombres de las compañías parecen validar algo parecido a una deconstrucción societaria irónica del principio de nominalidad: Sociedad Doctor Alonso, Agrupación Señor Serrano, General Elèctrica. Es significativo el hecho de que el propio lenguaje de frontera y el nomadismo de las creaciones estén en el centro de algunas de las iniciativas más sintomáticas de los últimos años: estoy pensando en el éxito creciente de festivales basados en el carácter itinerante de la performance o del espectador, y la variabilidad de los trayectos urbanos y extraurbanos señalados por la creación (como los Días de danza barcelonesa, el Festival Mapa de Pontós, los propios ciclos y festival LP), considero, más en general, una amplia tendencia a movilizar el público «fuera de metáfora» que, en Cataluña, constituye uno de los principales puntos de contacto entre creación danzada y lenguaje teatral. Que cada vez sea más sutil, en este aspecto, no es sólo la distinción performativa entre profesionalidad y no profesionalidad, entre performance y realidad, entre productividad e improductividad: cae tendencialmente, de hecho, el diafragma del consumo cultural que consistía en asegurar la especificidad y diferencia del producto artístico encuadrándolo en una noción estable de recepción. Así, si en el ámbito de la danza las fórmulas del teatro de inmersión parecen deflagrar en una performance como por ejemplo *La consagració de la primavera* del director de teatro Roger Bernat, donde los propios espectadores son, como consecuencia del protocolo participativo asignado, quienes «bailan» el espectáculo entero, en el ámbito crítico la estructura típica de la recensión se ha visto suplantada, en estos últimos

años, por la extraordinaria difusión de canales de opinión como el blog Teatron, cuyo sentido real es ciertamente una ósmosis entre gesto artístico y gesto participativo. En muchos aspectos, la tormenta dinámica, la pululación de juicios, pareceres, anécdotas y actos de presencia telemática que diariamente se ofrecen en Teatron constituyen la forma más extrema de todo aquello que se pueda imaginar, posmodernamente, en términos de «danza interdisciplinaria». Es bajo el signo de la interdisciplinarietà que se ha consumado la sintomática aventura de la AAE (Asociación Artistas Escénicos) que entre el 2008 y el 2009 reunió un grupo bastante numeroso de artistas relacionados con los sectores más variados de la creación performativa (muchos de ellos procedentes de experiencias radicales en materia de danza) con una reivindicación común que era conseguir una visibilidad diferente para las prácticas escénicas sincréticas y preliminares. El fracaso del experimento, y lo que la llevó al decaimiento, debe buscarse en el hecho de que en ningún momento la reflexión interna llegó a entender dentro de un mismo sistema el «problema» político de la marginalidad económica, y la «calidad» poética de la marginalidad operativa. Justamente la inanidad de la AAE hizo surgir, si no otro, el efecto de transformar el sentido de aquello que había nacido como estrategia política en una convulsión exquisitamente poética: una performance preliminar, provisoria, contradictoria. Igualmente, el actual debate interno sobre la danza experimental, todavía demasiado atrofico, tarda en reconocer que el verdadero nodo problemático de la situación presente es un quiasmo sustancial: el hecho de que una praxis cada vez más orientada a desmantelar los presupuestos del sistema poético precedente continúe imaginándose, melancólicamente, el sistema institucional correspondiente como la mejor de las salidas posible; y tarda en reconocer que su verdadero principio vital radica en otro quiasmo: el hecho de que las poéticas del espectáculo danzado vayan asumiendo con

fuerza creciente las formas de la acción política (premeditación, provocación, planificación a largo plazo, cálculo de riesgos), mientras la acción política propiamente dicha, la lucha por la supervivencia y la continuidad, parece cada vez más condenada, o llamada, a asumir las formas de un gesto poético.



El décimo aniversario del Conservatorio Superior de Danza del Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona

Agustí Ros

Ex director del Conservatorio Superior
de Danza

1

Que la danza es la Cenicienta de la cultura es un tópico que no deja de sonar cada vez que se habla de ella. Y aunque sea cierto, también es una enfermedad real y endémica. La cuestión es saber cuál es el remedio. Seguramente, la medicina más adecuada es el recurso económico. Sin embargo, para aplicarla en su justa medida, hay que saber cuál es el diagnóstico y esto no es fácil. Se piden más subvenciones, más presencia en los medios de comunicación o, incluso, más programación.

El proceso de la creación, yo diría que es un ciclo que pasa repetidamente por cuatro fases intrínsecamente ligadas entre sí. Una vez acabada la creación de la coreografía, hay que producirla, para después difundirla, con objeto de exhibirla en las mejores condiciones. Y naturalmente el ciclo vuelve a empezar para, poco a poco, acuñar el propio sello del coreógrafo.

¿Dónde es más necesaria la medicina? ¿En la creación, en la producción, en la difusión o en la exhibición? Cualquiera que sea la acción que hay que subvencionar debería