

CHRISTOPHE WAVELET

AQUÍ Y AHORA, COALICIONES TEMPORALES

PROYECTO/OBJETO

Muchas veces olvidamos que el honor de las vanguardias históricas, provengan de la parte del siglo que provengan, es haber privilegiado constantemente el recurso a unos procedimientos críticos, y no a la constitución de objetos (que pueden convertirse en fetiches, en mercancías). Y, si el proyecto moderno no está tras nosotros (en contra de lo que algunos querrían hacernos creer, brutalmente y de forma interesada) esto se debe, en primer lugar, a que la obra moderna, de cualquier época, ha sido en un principio la que “tematiza explícitamente sus condiciones de posibilidad” (Lacoue-Labarthe). En la danza ha sido éste, ayer, el caso de los movimientos más disruptivos (la Alemania de los años 1910-1930, el *Judson Dance Theater* en la Nueva York de los años sesenta, y hasta ciertos fragmentos de la danza europea de los años 1980-1990). Hoy, resistiendo ásperamente a las lógicas rotativas del consumismo cultural neoliberal y a las conductas amnésicas que lo caracterizan, vuelve a darse el caso de unos proyectos afortunadamente más numerosos de lo que a menudo se cree. Así, el campo de la danza en Europa ve emerger al cabo de los meses, de los años, unas trayectorias que no sólo se caracterizan por su vitalidad o por su ímpetu, sino también por una toma de conciencia transversal, diversa, profusa, de lo que desde ahora, coreográficamente, ha hecho época. Si estos proyectos acceden con dificultad todavía a una visión pública amplia es, primero, por no haber sido detectados y, luego, relevados adecuadamente por esos *intermediarios* indispensables que mencionaba Deleuze (productores, distribuidores y críticos, por ejemplo). Pero la propia falta de detección debe ser sin duda imputada (más allá de una sospecha demasiado simplificada de pereza generalizada) al hecho de que, incluso aquellos que todavía hace unos años estaban en situación de producir ese trabajo indispensable de acompañamiento, tienen dificultades para levantar acta de las múltiples mutaciones estructurales surgidas recientemente. Así, la coreografía, lo mismo que la constitución de las redes de difusión de la danza y la definición de sus regímenes de prioridades, no son pensables hoy en día a nivel de un solo país, pongamos por caso Francia, país que, visto en relación a Europa, parece asumir un retraso exponencial en materia de artes contemporáneas, a pesar de (¿debido a?) su situación relativamente lujosa en el plano económico.

EL GRAN PÚBLICO

Por privilegiar el recurso a unas estrategias críticas que, de golpe, deshacen las expectativas de las conductas dominantes y formulan activamente la crítica de las mismas, esos proyectos recientes son tachados de “difíciles” (léase: inaccesibles al sacrosanto “gran público”). Difíciles lo son, en efecto, esos proyectos para muchos espectadores, pero como lo es ineluctablemente, necesariamente, todo encuentro. Porque no se da un *encuentro* como tal en tanto en cuanto no constituya un acontecimiento y abra la perspectiva de horizontes insospechados. Este hecho nos prescribe unos desplazamientos constantes de nuestros hábitos (tanto de percepción como de lectura), la

realización de un esfuerzo, de un trabajo para que accedamos a su demanda y también, con frecuencia, la renuncia a unos esquemas de análisis que, históricamente, se han vuelto insuficientes, inadecuados o inoperantes.

CONSTELACIÓN

Desde hace ahora tres o cuatro años, en el campo de la danza, numerosas circunstancias vienen a derribar el dique de las expectativas estandarizadas, abriendo unas brechas que no dejan de inquietar, muy fuertemente, y desde múltiples ángulos, el blando ordenamiento de los preceptos teórico-estilísticos. La herencia de los formalismos manieristas emanados de la Europa coreográfica de finales de los 80 (a la cual no se limita evidentemente el “campo coreográfico” de entonces, ni siquiera el de la “danza contemporánea”, sintagma coagulado, aunque nunca definido) se convierte así en objeto de examen e incluso muchas veces de una especie de obstinación heurística por parte de coreógrafos cada vez más numerosos. Se trata, por otra parte, más de una constelación, de una moción, que de un grupo o de una “generación” propiamente dicha. Sus diferencias son, por añadidura, demasiado marcadas para dar lugar a una enésima etiqueta en la historia de las camarillas del siglo, que podría dar solidez a algo condenado en sí mismo a la inestabilidad. No obstante, por citarlos por orden alfabético, de la serie de acontecimientos colectivos reunidos bajo el título de *Crash Landing* (recientemente anunciado en París como si fuera el proyecto de Meg Stuart, únicamente, cuando se trata de una colaboración inicial que da paso a una prioridad de tipo *happening* colectivo) de determinados coreógrafos del grupo belga Ballets de C. de la B., desde Jérôme Bel a Alain Buffard o Boris Charmatz, desde Xavier Le Roy a Vera Mantero, David Hernández o Emmanuelle Huynh, desde Jon Kinzel a Jennifer Lacey, pasando por Thomas Lehmen, el grupo Swedish Fame, pero también La Ribot, Loïc Touzé, Christine de Smelt, y muchos más, se va dibujando y se extiende alegremente el mapa de estos bailarines/coreógrafos cuyos proyectos emergen en un movimiento de adiós a las orillas modelizadas de un habitus coreográfico que, por otra parte, ha seguido siendo ampliamente mayoritario en el paisaje europeo (y cuyos campeones, dicho de paso, siguen beneficiándose de privilegios, en términos de medios de producción, que nada parece ya justificar en muchos casos por la propia naturaleza del trabajo presentado).

TRAYECTORIAS

Es preciso insistir en que las estrategias estéticas múltiples que se detectan en cada uno de los proyectos aquí mencionados no son en absoluto reducibles unas a otras. Como sucesión discontinua de insurrecciones aisladas, intervienen tras la ruina de los “grandes relatos” históricos y políticos y de las certidumbres teleológicas del modernismo (que, a su vez, no es más que una escansión momentánea y limitada de la modernidad). Se manifiestan sin embargo unos rasgos comunes que, por su naturaleza, abren el terreno a futuros análisis y al necesario afinamiento en el estudio de aquello que constituye la base de las singularidades, de las especificidades de cada una de las trayectorias consideradas. Como otros tantos caminos transversales, contribuiremos a trazarlos aquí para dar visibilidad a aquello que está perpetuamente situado bajo la amenaza de lo indistinto. Así, a semejanza de sus antecesores del *Judson Dance Theatre* (en los que, sin duda alguna, hacen

pensar muchas veces), y a diferencia de gran número de coreógrafos de los escenarios europeos de los años ochenta, se observará que estos “tardíos” tienen, casi todos, en común haber sido primeramente intérpretes. A voleo, Claudia Triozzi, Alain Michard y Georges Apaix con Odile Duboc, Jérôme Bel con Bouvier-Obadia y Danile Larrieu, Vera Mantero en el seno del Ballet Gulbenkian y con Catherine Diverrés, Boris Charmatz con Régine Chopinot y Duboc, Emmanuelle Huynch con Hervé Robbe, Duboc y Nathalie Collantes, Xavier Le Roy con Christian Bourrigault, Jennifer Lacey con Randy Warshaw, Loïc Touzé de la Ópera de París con François Verret y Diverrés, Thomas Lehmen con Marc Tompkins y Sasha Waltz, Alain Buffard con Brigitte Farges, Larrieu y Marie Christine Georghiu, David Hernandez y Christine de Smedt con Meg Stuart, etc. Sería interminable detallar así el recorrido que ha conducido a la mayoría de ellos a dedicarse inicialmente a proyectos firmados por otros.

GENEALOGÍAS

A este respecto, merecería nuestra atención la gestación de determinadas experiencias pedagógicas y el potencial de emancipación del que fueron portadoras, cada vez y para cada uno singularmente (de tal técnica de cuerpo a tal trabajo “de taller” o a tales procesos de improvisación). Más aún, sería fructífero examinar rigurosamente las genealogías, las transmisiones y otras transferencias. Por una parte, porque son explícitamente nombradas por esa parcela de artistas, en un gesto que se niega a la amnesia (no es fortuito y merece ser señalado). Por otra parte, porque esas genealogías, cosa que rara vez se cita, no son necesariamente directas, ni detectadas por los propios artistas (lo mismo que no implican por supuesto la totalidad de los parámetros inherentes a un proyecto cualquiera). Por eso precisamente sería inadecuado hablar de “generación” o de “fenómeno generacional”: determinadas líneas de fuerzas, entre las más destacadas de las que tratamos de detectar aquí transversalmente, están ya actuando en determinados proyectos iniciados hace ya tiempo. Así, además de las referencias que hacíamos a la “generación Judson” (a las que conviene añadir algunos momentos de la danza alemana de los años 1910-1930), los desplazamientos constantes producidos por un Tompkins desde el comienzo de su recorrido de coreógrafo (hasta el punto de que sería imposible aplicarle la noción unificadora de “autor”, que su trabajo no ha cesado de desbaratar, problematizando implícitamente todo efecto de firma y trabajando fuera de toda permanencia estilística identificable) no han perdido en nada su carácter de ejemplaridad. De modo idéntico, en un Verret se desarrolla el rechazo recurrente de toda pretensión de logro formal sea cual sea (lo que confiere a sus trabajos ese aspecto de estar “en obras”, testimonio explícito de los procesos en curso y que resiste a cualquier forma de estabilización). Y el trabajo iniciado por Mathilde Monnier a partir de *Nuit* (donde lo “compositivo” no ha vuelto a destacar en un conjunto de reglas formales transitando, relativamente invariables, de una pieza a otra), apunta en la dirección de problemáticas, también tematizadas en el seno de algunos de los proyectos más recientes que hemos evocado. Los tres ejemplos que acabamos de citar ilustran así unas proximidades puntuales locales, pero asimismo unas prioridades o unas opciones compartidas de manera transhistórica. Permiten también distinguir lo que tendría de excesivamente reduccionista, positivista o maniqueo todo discurso que tratara de producir unas distinciones demasiado categóricas. Se observará, en fin, que en cada

experiencia de intérprete intervienen unas pruebas (con buen resultado, o no) en el transcurso de las cuales se constituye a la vez lo que con razón se podría calificar de cultura del cuerpo (epistémica, sensorial-motriz) y el despertar a una conciencia crítica (que implica, entre otras cosas, una problematización despojada de angelismo referente a los arcanos de poder que intervienen en las relaciones coreógrafos/intérpretes). A partir de ahí, va asomando progresivamente el deseo de actuar (o no) en nombre propio (numerosos bailarines prefieren seguir recorriendo los caminos a veces extraordinariamente fecundos de la interpretación).

COALICIONES TEMPORALES, FIN DE LAS NOSTALGIAS COMUNITARIAS

A continuación está lo que llamaremos, siguiendo a otros, políticas de amistad. En este aspecto, es un hecho que, si los responsables de instituciones (centrales, regionales o locales) y de estructuras de difusión, si la crítica profesional así como la mayoría de los intercesores de oficio en la danza siguen ignorándolo casi todo, también ahí, de esos fenómenos recientes de *coaliciones temporales*, no resulta menos llamativo comprobar que se están organizando últimamente, de París a Berlín y de Bruselas a Viena, Estocolmo, Lisboa o Amsterdam, unas sesiones de trabajo que tienen en común ofrecer a los artistas la posibilidad de encontrarse, de confrontarse unos con otros, de intercambiar, de dialogar de modo múltiple, sin que estos trabajos compartidos se marquen nunca como finalidad, ni se vean obligados a la producción de “piezas” públicas (y por lo tanto “rentables”, como querían que fueran hasta la fecha). Salida radical del viejo mito del artista apartado del mundo. Sólo en el año 1997-1998 hay que mencionar al respecto las sesiones organizadas por iniciativa de: Boris Charmatz en Grenoble (acogido por el C.C.N. de Grenoble, y que conjugaba práctica y teoría en el campo de las artes plásticas contemporáneas), Xavier Le Roy en Berlín (*Namenlos Projekt*, acogido por el TanzWerkstatt en el Podewil, que reunía a bailarines, coreógrafos y músicos de ocho nacionalidades), el seminario *Body Currency* de Márten Spångberg y Hortencia Völkers en Viena (acogido por el Wiener Festwochen, que permitía a teóricos, bailarines-coreógrafos, plásticos y músicos venidos de distintos horizontes culturales y lingüísticos dialogar durante varios días, esta vez públicamente y en una perspectiva transdisciplinar de descompartimentación activa), la serie de talleres y encuentros impulsada por la doble iniciativa de las compañías Roch in Lichen y Artefact en el Centre des Bords de Marne (*Primer Encuentro/proximidades y resistencias*, que reunió a ocho coreógrafos), el taller evolutivo del Grupo del 22 de mayo (*Polaroid 1* en Bourg en Bresse, y luego *Polaroid 2* en Font-Rouvier, seguidos de otros, que reunían a seis bailarines-coreógrafos). Esta lista, aunque no pretende ser exhaustiva, permite por lo menos indicar una necesidad compartida por unos bailarines cuyo número va en aumento. En cada uno de los casos mencionados es lógico pensar que, sin llegar a los umbrales de visibilidad habitualmente fijados, esta miriada de ocasiones corresponde también a una necesidad de la época que, se observará, es también coextensiva de una conciencia política responsable que, cada vez más, es asumida y problematizada en actos. Si bien el horizonte del hecho estético no está nunca ausente de estas circunstancias compartidas, se están estableciendo unas líneas de resistencia que son tal vez en un principio otras tantas réplicas (espontáneas o deliberadas, pero en cualquier caso

activas) al endurecimiento del imperativo económico de producción.

HIC ET NUNC (POLÍTICAS Y SUBVERSIONES)

Puesto que todos esos artistas tienen también en común el pensar en nuevos esfuerzos y una actitud que no se conforma con un reparto categórico entre prácticas y proyectos por una parte, y conciencia y acción política por otra, las condiciones y los marcos histórico-políticos múltiples que constituyen su horizonte común obligado (y diferente cada vez: la situación no es la misma en 1998 según se baile en Bélgica, en Alemania, en Suecia, en Portugal, etc.). No hay más que pensar, por ejemplo, en la reciente aparición en Francia de grupos como los Firmantes de la carta del 20 de agosto, o también de Espacio Común, creados inicialmente para suscitar la toma de la palabra activa por parte de los bailarines y de los coreógrafos fuera de los centros coreográficos nacionales, frente a las orientaciones de la política cultural pública en materia de danza (en el momento en que entraba en aplicación el programa de descentralización de los créditos del Estado en las regiones). Lo que se pretendía, en primer lugar, era instaurar las condiciones para un debate necesario con los interlocutores presentes, en cada escalón de la jerarquía institucional. Un año más tarde, los marcos iniciales de este debate no han hecho más que ensancharse en el seno de los grupos, y están a punto de romperse en pedazos. Parece, efectivamente, que para estos artistas no se trata ya de posicionarse sólo según una necesidad de tipo corporativista frente a tal o cual decisión de política pública, sino de modo mucho más amplio, de pensar de otro modo la naturaleza de los distintos proyectos que tejen el campo de la danza hoy en día, a fin de determinar con conocimiento de causa las necesidades de mañana y las prioridades que exigen. Sin embargo, del mismo modo que no se trata de un retorno a las formas de “arte político” (entendido en el estricto sentido de instrumentalización de los proyectos al servicio de una “causa”), estos cruzamientos provisionales no tienen tampoco nada que ver con un fantasma, fusionista, de retorno a alguna hipotética “comunidad perdida” (del tipo de *la fiesta de la vendimia en Clarens* de *La Nueva Eloísa*). No queda ni rastro, en efecto, en la mayoría de los aquí citados, de aquella nostalgia comunitaria que obsesionaba ya a los filósofos de finales del siglo pasado, antes de desmoronarse un siglo más tarde en una facilidad de periodismo flojo. Es lícito, por supuesto, seguir soñando con un arte que “reúna a todos los espíritus”. Pero, desgraciadamente, esta reunión, o esta comunión, por decirlo de otro modo, por posible que sea, tiene todas las probabilidades de constituirse sobre la base del máximo común denominador y de que las obras resultantes se parezcan más a un éxito de los “cuarenta principales” que a un proceso complejo y exigente. El populismo, tanto si es estético como si es político, tiene un precio ¿Quién está dispuesto a pagarlo?

La “joven danza” europea, como se decía en los años ochenta, ya no es sin duda tan joven como para seguir necesitando referirse a toda costa a alguna autoridad tutelar, sea cual sea. Cada vez más nómada, por el hecho de la reconfiguración de los circuitos de difusión, hoy más ampliamente europeos, parece también más atentamente crítica, dado el caso, frente a las cortapisas autoritarias en el ámbito de la producción. Resuena por lo tanto con alegría aquel eslogan de los bailarines durante las manifestaciones de hace dos años por el mantenimiento del estatuto de eventuales del espectáculo: “¡No bajemos

los brazos para levantar la pierna!”

DEL SOLO A LO MÚLTIPLE: IDAS Y VENIDAS

Sabemos que el éxito del solo de danza no es de ayer (Duncan, Shawn, Berber, Füler, Gert, Wigman, Saint-Point, Kreutzberg...). Disfruta desde hace algún tiempo de un florecimiento significativo. Entre los nombres que citábamos más arriba es Jérôme Bel el único que no ha presentado ningún solo desde que firma sus propios proyectos. Todos los demás han debutado con él, o bien han experimentado la necesidad de recurrir a él de modo puntual (o con regularidad). Componer para uno mismo no es lo mismo, ya se sabe, que componer con y para otros. En cuanto a componer entre varios, firmantes de un número, trátase de composición instantánea (improvisación) o anticipada, es jugar con otras cartas. Cada una de estas opciones es portadora de envites tan significativos como diferentes. Pero el objeto de estas líneas no es entrar ahí en detalle (prefiero remitir al lector sobre este tema al excelente libro de Laurence Louppe *Poétique de la danse contemporaine*). Pero es cierto que la cuestión de los “formatos” (como dicen algunos productores) y de su (in)adecuación a las normas de difusión (tamaño de los escenarios, potencial de mediatización, etc.) es suscitada con demasiado poca frecuencia. Como si, de ahora en adelante, fuera evidente que son los proyectos artísticos los que tienen que adaptarse a los marcos (insisto sobre este tema) previstos para difundirlos.

Pero volvamos a las tres tendencias (solos, obra para varios y proyectos colectivos). Se reparten por turnos (o simultáneamente) los favores del sector coreográfico, y en proporciones que varían según las épocas. Esto es válido tanto para 1998 como para ayer, y me lleva a centrar la atención sobre un aspecto que no me parece que haya sido suscitado todavía, a pesar de que afecta a una mutación tan reciente como tal vez crucial en cuanto al pensamiento de lo coreográfico. De este modo, y sin presumir por otra parte el valor intrínseco de cada proyecto, es un hecho que de Platel (en *Bonjour Madame* de modo ejemplar) a Charmatz (*A...ttenen...ti...onon* y *Herses*) y de *Crash Landing* a las actividades del grupo Swedish Fame, pasando por Jérôme Bel, el *Namelos Projekt* de Xavier Le Roy, y otros como algunos coreógrafos de los Ballets C. de la B. y, recientemente, Vera Mantero, se está perfilando en efecto una tendencia cuyas implicaciones son considerables (superando ampliamente lo que podamos deducir aquí). Al implicar, más allá de una dimensión estética, una dimensión propiamente ética (siempre presente pero rara vez discutida) del trabajo coreográfico, esta tendencia, en cada uno de los casos citados, tiende a que el trabajo de composición (por lo tanto “coreográfico”) se niegue a fundir unos cuerpos, irreductiblemente distintos, en un mismo *organum* de movimiento. Se trata, por lo tanto, más bien de trabajar lo más posible con la atención puesta prioritariamente en las diferencias de las que cada uno de los cuerpos, de modo singular, son portadores.

COMPOSICIONES

De modo general, en la “danza contemporánea” el trabajo de composición se desarrolla en un principio entre coreógrafo y bailarines-intérpretes. En principio, cada proyecto no preexiste a su elaboración. Es más bien el resultado de los procesos iniciados por una labor en común. En tensión entre el ideal de cuerpo

y la materialidad del trabajo del movimiento, en el tiempo de elaboración de cada "obra" se instaura progresivamente el espacio de un intervalo que no "pertenece" (propriadamente) ni al coreógrafo ni a los bailarines. Este espacio de circulación de los deseos y de puesta en práctica de las posibilidades latentes es lo que constituye el objeto del trabajo que llamamos "coreográfico". Pero la historia de la danza del siglo XX indica de modo recurrente una orientación mayoritaria, si bien incluso da lugar a unas apuestas y a unos "resultados" muy diferentes entre sí: se trata la mayoría de las veces de propiciar, a favor de ese tiempo de trabajo compartido, el advenimiento de un "cuerpo común". Este cuerpo común no preexiste, él tampoco, casi nunca a los procesos puestos en acción tanto por los bailarines como por el/la coreógrafo(a). Pero ahí está, de modo distinto cada vez, es cierto, pero presente al término del trabajo. Me arriesgo incluso a afirmar lo siguiente: yo diría que es la propia posibilidad de un cuerpo común (o su imposibilidad) lo que se tematiza explícitamente en las trayectorias antes citadas. No hago aquí más que indicarlo, muy brevemente. Sobre esto, también, la historia (incluso reciente: pensemos por ejemplo en un Boivin) acarrea, si no unas genealogías precisas, sí por lo menos analogías anteriores. Este aspecto me parece que plantea sin embargo, al menos potencialmente, numerosas preguntas ricas en implicaciones.

PARA NO CONCLUIR...

Por supuesto, respecto a ese movimiento del que somos (querámoslo o no, da lo mismo) contemporáneos, merecerían ser destacadas otras líneas de fuerza transversales. Por ejemplo, el interés, a veces muy marcado, de algunos (que va entonces acompañado de una cultura sólidamente formada) por el campo de las artes plásticas (mucho más que por el del teatro). Así, igualmente, los cuestionamientos elaborados relativos a los cuerpos en tanto que sexuados (ocasionando una entrada en crisis recurrente de los códigos dominantes y conjuntamente una salida de los dispositivos normativos de representación). De modo más amplio, se observará la preocupación por anular todo efecto ligado a unos modelos de cuerpos, cualesquiera que sean, así como una repetida desconfianza frente a los procesos gratuitamente estetizantes.

Pero habría que estudiar también cómo la ampliación considerable del abanico de los procesos y de las prácticas corporales (y ya no de las técnicas constituidas, de Graham a Limòn o Cunningham, y más allá), con la tardía llegada a Francia de los enfoques de tipo kinesiológico, el recrudescimiento del interés por el yoga, el tai-chi y, a la vez, la puesta en circulación entre los bailarines de un pensamiento tan preciosista como el de un Hubert Godard que roza el análisis del movimiento bailado, están modificando profundamente las posibles posturas del "movimiento coreográfico".

El arte, sea de la época que sea, ha procedido siempre de una búsqueda, de un esfuerzo por enriquecer las formas de percepción y por hacer sensible aquello que sin él no lo habría sido. No tiene sentido, por lo tanto, tolerar unas posturas fuertemente reaccionarias reconocibles porque se arroguen el derecho a zanjar lo que es propio y lo que no es propio *de la danza* (lo que es, o no, muestra de lo coreográfico). Sin otra autoridad que la propia, es decir, su fantaseada omnipotencia, no producen más que esos discursos autoritarios, autocentrados, que nunca remitirán a otra cosa que a una repetición *ad libitum*

de lo mismo. Como más propicia, sin duda, y sobre todo más necesaria, se revela la postura vigilante que permite recoger atentamente las experiencias estéticas, muchas veces preciosas, frágiles, diversas y modestas que van surgiendo a nuestro alrededor y que se dirigen a nuestra sensibilidad responsable de espectadores y ciudadanos.

.....

Christophe Wavelet es crítico de arte.y bailarín. Vive en París.

Este texto es una traducción del texto original en francés *Ici et maintenant, coalitions temporaires* que publicó la revista *Mouvement de París* en su 2º número (Septiembre, Octubre, Noviembre de 1998).

>>> www.arteleku.net