

Bentivoglio, L. Teatro - Danza : Descripción de un paisaje. En "El Público"
Centro de Doc. Teatral - IMAEM, 1990 -
Nº 76 Enero / Febrero 1990,

MONOGRAFICO

TEATRO-DANZA

DESCRIPCIÓN DE UN PAISAJE

Restañando la vieja fractura entre el arte de la representación y el arte del cuerpo, emerge en Europa a finales de los sesenta un continente que se desplaza de los academicismos y las innovaciones de la danza contemporánea, para subvertir las viejas leyes del espectáculo coreográfico y definir un territorio independiente. Es un teatro que se ha puesto a danzar, casi sin darse cuenta de que sus pasos expresan una nueva emoción dramática. Es el teatro-danza.

Leonetta Bentivoglio

En colaboración con TEATRO IN EUROPA



Teatro danza: una etiqueta fuerte, una expresión generosa en sugerencias y también en trampas. "Passe-par-tout" periodístico, instrumento de exploración infinita, señal vaga y flexible, disponible para múltiples —demasiadas— realizaciones. Si se reflexiona un poco sobre las etiquetas que en estos años han sido más utilizadas en los ejercicios de interpretación estética, la fórmula de teatro-danza, así como la de "posmoderno" (otro término del que se ha abusado y que se aplica, por lo menos, a cuatro significados diferentes, pero ésa es otra historia) está entre los vencedores de la competición.

En resumen, ¿dónde habita y de qué se nutre esa palabra doble, teatro-danza, transformada a menudo en omnívora justificación expresiva? ¿Es todavía posible viajar en su interior? ¿Y con qué perspectiva debe ser observada?

¿Nace el teatro-danza a partir de las técnicas de la danza, de esos módulos expresivos —de ese árbol genealógico específico— que es la danza contemporánea "clásica", la que podríamos definir como tradición de lo moderno? ¿O más bien vive de los signos de una comunicación escénica que prescinde de los códigos fundamentales en uso, tanto en América como en Europa, en la danza moderna? ¿Háce teatro-danza Giorgio Barberio Corsetti, director que formula su teatro con tramas visuales y dinámicas, rítmicas y musicales, incluso sin utilizar nunca bailarines, sino más bien actores de una gestualidad relajada que no respeta código alguno? ¿O quizá es teatro-danza el de Maguy Marin, coreógrafa que nace de la escuela de ballet —estetizante y retórica— de Maurice Béjart, y que trabaja con bailarines profesionales sin llegar nunca a utilizar los códigos de la danza, ya que se trata de un teatro silencioso y no danzante?

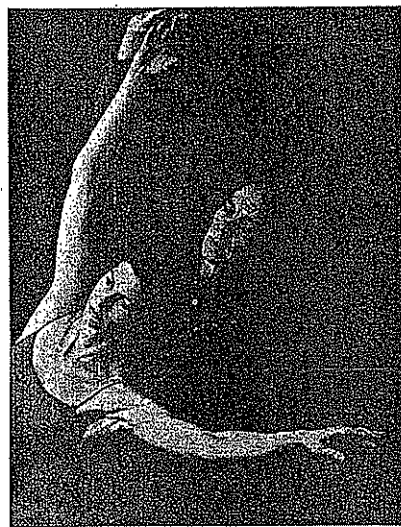
Dar respuestas exhaustivas a tales preguntas equivaldría a trazar el mapa de una gran parte de la cultura escénica occidental de los años sesenta en adelante, es decir, pretender contar tres décadas densas de interconexión experimental, hipetrófica y cuantitativamente rupturista.

Es precisamente en este ciclo reciente donde la danza ha hecho explosión como fenómeno cultural y de masas, proporcionando estímulos que se integran en el teatro. Paralelamente, redescubriendo la función del cuerpo en movimiento y los valores decisivos de una gestualidad expresiva ya no necesariamente ligada al supuesto de la palabra, el teatro contemporáneo más creativo, el menos anclado en las delimitaciones lingüísticas institucionales de las academias, se ha confiado a la noción funcional, libre y llena de posibilidades, de la escritura escénica. Y de semejante movimiento "interno" del teatro, la danza de investigación ha extraído a su vez motivos y sugerencias.

La geografía que emerge se desarrolla, co-

mo consecuencia de estos y otros encuentros, en un sinnúmero de mutaciones, es un hecho denso, irregular e inefable. Como si voláramos por encima de él, fotografiando panoramas parciales, en una evocación discontinua, recortamos alguna rápida sección. Tratamos de capturar fragmentos de paisaje, partes de esa materia que es un todo turbulento e inconstante.

Observas un rostro. Te parece que lo has fijado, que lo has definido en sus límites, que lo has encarrilado hacia la memoria. Pues bien, a pesar de ello, siempre te revela otras caras y nuevas metamorfosis. Teatro-danza es una etiqueta que traiciona con facilidad las miradas.



LOIS GREENFIELD

En los años sesenta, Cunningham derriba violentamente los prejuicios tecnicos sancionados por la danza moderna de principios de siglo. En la fotografía, un momento de su espectáculo "Phrases".

Teatro-danza o danza-teatro

El teatro-danza tal como se entiende en Italia, es un descubrimiento que llega a través de la mirada teatral. Desde esta perspectiva lo define bien Ugo Volli, identificando el término con "la recomposición posible de la fractura entre el arte de la representación (teatro) y el arte del cuerpo (danza) que es característica exclusiva, singular, y en verdad nada positiva, de nuestra cultura" ("La quercia del Duca", Feltrinelli, 1989, página 36).

Aunque el proyecto de semejante conjunción (que resulta mucho más clara y eterna en el teatro oriental) tiene sus raíces evidentes en Europa en el terreno de la danza —de hecho es con la llegada de Pina Bausch, en los años sesenta, cuando se empieza a adoptar el término—, el fenómeno emerge, comu-

nica, se revela y ocupa un espacio a partir de la vertiente del teatro. Son los observadores teatrales los primeros en darse cuenta de él y son, en principio, los festivales internacionales de teatro los que lo revelan al mundo. Mucho antes de que el público de la danza —habituaado a la percepción de esas formas "clásicas" o "modernas" en las que el lenguaje, la expresión, coincide siempre con la técnica adoptada como un trámite— la mirada del teatro recoge la revolución de una estética teatral "sensorial", de un cuerpo que se hace elocuente en la recuperación profunda de sus "verdades", de una biografía explícita y física, cálida y transgresora, de una producción de emociones, pura y directa, sin mediaciones, que se genera a partir del cuerpo. En el teatro-danza el sujeto —el individuo— toma drásticamente el lugar de aquel predispuerto y tranquilizador objeto —la forma— que hace posible, convencionalmente hablando, la representación.

Pero si el ojo del teatro es el primero que registra la fuerza del mensaje, el primero que advierte la energía revolucionaria de este desplazamiento de perspectiva, el supuesto del descubrimiento es un clima —una apertura sensorial— que se genera en el teatro desde los años sesenta, cuando Grotowsky, con su Teatro Laboratorio de Wrocław, llena el espacio teatral —purificado de todo elemento escenográfico— de gestos liberadores, no narrativos, contruidos a ritmo fragmentado, elemental; un gesto que quema energías para redistribuirlas y reabsorberlas de nuevo, un gesto que prolifera y descubre metáforas, en una lógica de correlación circular. Y mientras en Europa se desencadenan los laboratorios corporales, llega también, para romper la interpretación burguesa de la práctica teatral, el Living Theatre. La reivindicación política, la protesta social y cultural se reflejan en una escritura escénica que se proyecta en la experiencia; el gesto es inventado de nuevo, redefinido como núcleo provocador y esencial, exaltado por una exasperación del comportamiento en la que la historia se funde con lo subjetivo.

El ejercicio con base en técnicas corporales, tanto en Grotowsky como en el Living, aunque de manera distinta y con objetivos diferentes (uno se nutre de los mitos y de la ritualidad, el otro se proyecta por completo hacia la utopía anárquica), derrumba los cimientos de los caminos teatrales: un pasado que es también, sobre todo, teatro de palabras. El dato literario es reabsorbido, improrrogablemente, en un teatro dinámico y visual. Teatro de movimiento. El signo escénico es un verbo nuevo que no es verbal en absoluto porque es siempre físico, concreto, corpóreo.

Grotowsky y el Living son dos de los puntos cruciales de un clima en el que filosofía y política, poesía y artes figurativas hacen



PIERO TAURO

su ingreso en el mundo del teatro hasta subvertir sensiblemente los hábitos retórico-declamatorios y las dimensiones estereotipadas, puestas ya en tela de juicio, en sus raíces, por una vanguardia teatral nacida de la tradición de Antonin Artaud y de las categorías brechtianas.

Pero el verdadero terremoto del cuerpo en escena coincide, como hemos dicho, con la revelación de Pina Bausch. Así pues, es un fenómeno europeo, el Tanztheater alemán, y un fenómeno generado desde la danza —Bausch es coreógrafa— el que se hace portavoz de una etiqueta en la que, no por casualidad, la prepotente y abierta mirada del teatro invierte el orden de las dos palabras que la componen. No danza-teatro, como sería lógico afirmar según su traducción literal (y como hacen los franceses, que siempre hablan de "danse-théâtre"), sino teatro-danza. Como queriendo aunar la ilusión de un teatro que se ha puesto a danzar sin darse cuenta de que es efectivamente la danza, en el Tanztheater, la que expresa sus subversivas potencialidades dramáticas y su relación directa con las emociones.

Muy pronto se introduce la mirada de la danza que reivindica y afirma las raíces del

El verdadero terremoto del cuerpo en escena coincide con la revelación de Pina Bausch. (Arriba: "Gebirge" en el Wuppertal Tanztheater. Abajo, "Café Müller".



Tanztheater en la danza libre y en el expresionismo centroeuropeo. El modernismo —las nuevas formas académicas nacidas en los Estados Unidos en el siglo XX, la primera de todas la de Marta Graham— aparece, desde el punto de vista del teatro-danza, como una perspectiva inerte, una visión estética cerrada y superada. Y la brecha del teatro-danza se identifica —tanto bajo la mirada del teatro como bajo la de la danza— como una aventura antiamericana.

Pero justamente de América, del modernismo grahamiano (si bien edipicamente rechazado) nació Merce Cunningham. Y sin la noción cunninghamiana de espacio la idea articulada de teatro-danza, tal como se ha desarrollado hasta los años ochenta, no habría sido posible. Los observadores de teatro no lo saben, porque miran la danza de Cunningham, artista alejado de las emociones teatrales que abrasan, como una pura combinación de formas. Es sólo una apariencia. Cunningham, gélido santón de la nueva danza, ha redefinido la relación cuerpo-espacio y ha proyectado una nueva noción de montaje. Sin Cunningham no habrían existido los teatros de Bob Wilson y de Meredith Monk. Ni, sobre todo, la noción de danza de autor.

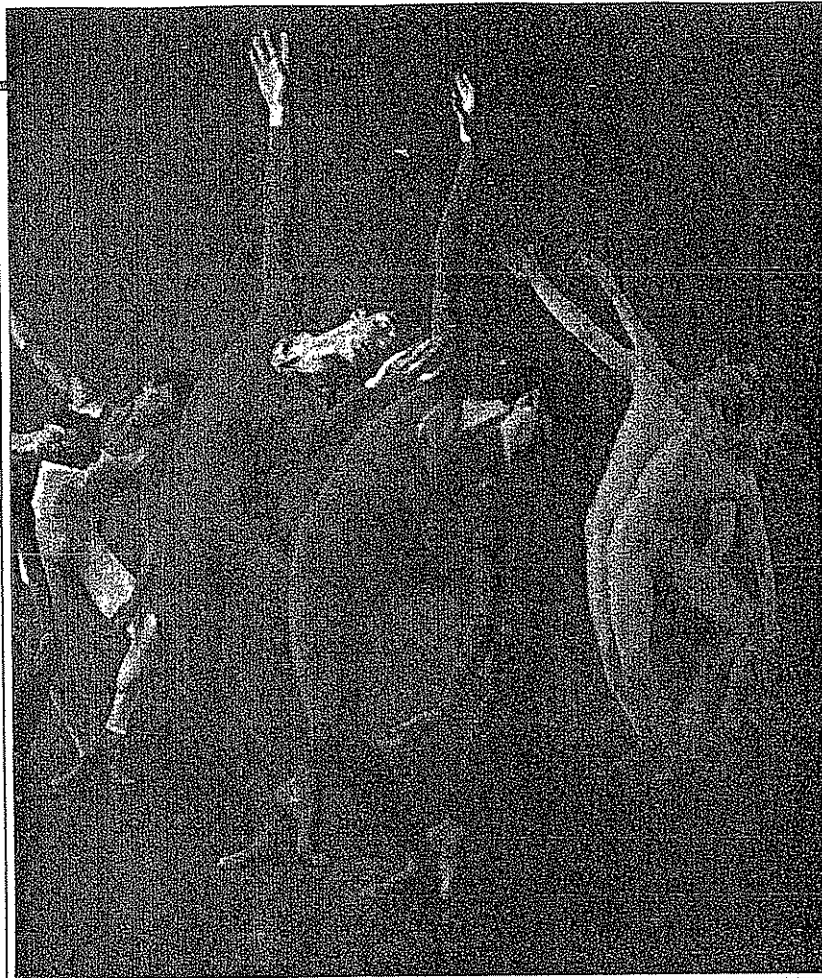
Merce Cunningham, el espacio del recorrido

Fue en los años sesenta cuando Cunningham logra derribar violentamente todo prejuicio tecnicista sancionado por la danza moderna, de los primeros decenios del siglo. Niega sus rígidas premisas y altera sus dictámenes. Descubre la no finitud del espacio escénico. Subvierte la lógica de los convencionales encasillamientos (clásicos y "modernistas") del montaje coreográfico. Revela que cualquier espacio adquiere un significado mediante la realidad del cuerpo que lo ocupa. El espacio, de este modo, no tiene ya un centro, es el bailarín quien transforma en centro su propia proporción de espacio, y quien puede desarrollar, crear y desplazar centros diferentes. No es el espacio el que condiciona el movimiento: es el movimiento del cuerpo el que describe el espacio del que se apropia.

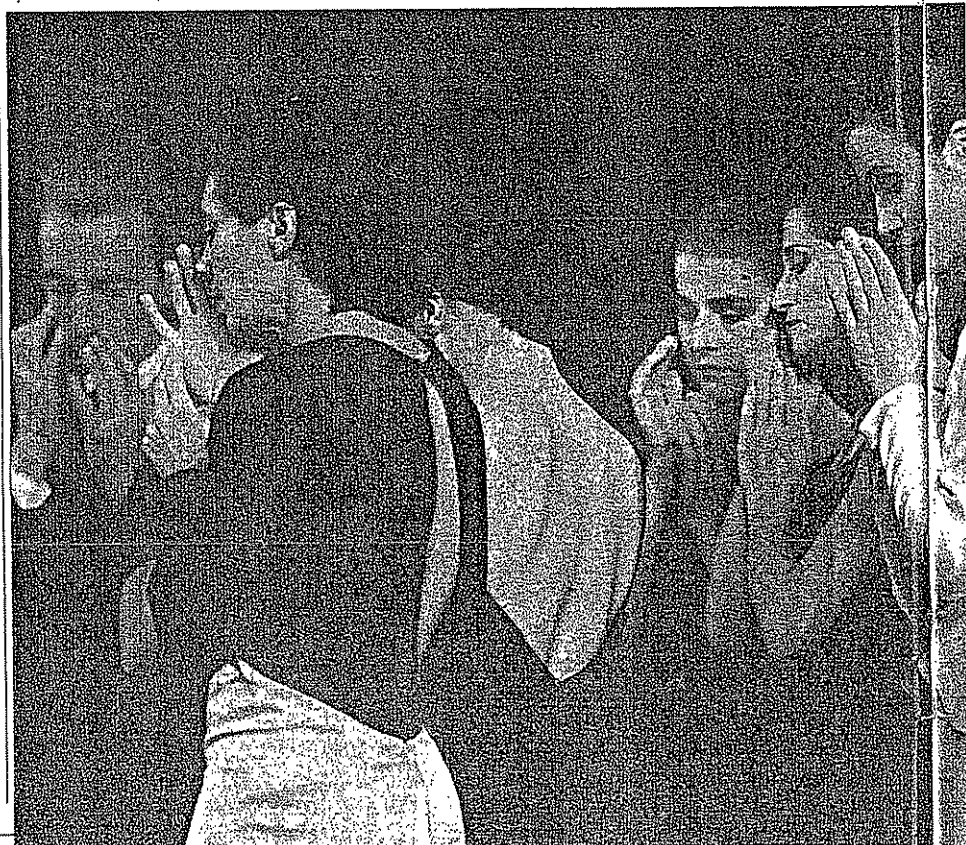
Así pues, la dirección nunca es inmutable y el desarrollo coreográfico (o dramático) nunca es previsible en su desarrollo espacio-temporal. El montaje de las imágenes puede definirse también en sentido horizontal, sin vértices dramáticos, sin "zonas" privilegiadas y sin relaciones graduales establecidas entre los distintos elementos que componen el espectáculo. También la música (como en el teatro-danza) se convierte en un soporte libre y funcional, nunca condicionante.

A propósito de la relación cuerpo-espacio en Cunningham, es esclarecedor lo que escribe Alain Fox: "Cunningham se plantea la misma pregunta que se hacía Leibniz frente a la concepción cartesiana del cuerpo en el espacio: ¿Qué puede un cuerpo? O bien: ¿Cuál es su poder expresivo? ¿Cómo justifica su presencia y su lugar en el espacio del todo? (...) El movimiento en el espacio no está garantizado por la omnipresencia de una mirada divina, central, extratemporal y extraterritorial. El espacio no es el lugar de la expresión de un poder central. El cuerpo en movimiento no expresa otra cosa que a sí mismo (...) Y desaparecerá, en consencuencia, el bailarín "estrella" como expresión de la centralización divina del todo". ("Le corps dans l'espace", en AA.VV. "La danse au défi", éditions Parachute, Montréal, 1987, página 12).

Aún más: toda coreografía, en Cunningham, no es un objeto sino un proceso. Y en cuanto tal implica la integración del espectador al movimiento. La idea de la coreografía como proceso descentralizado exige del que mira una posición activa en el proceso en el que se integra. El mismo se convierte en un punto de vista, en un centro, en un signo de lo que le dan a ver. Cunningham libera la mirada del espectador de la centralidad impuesta por el espacio escénico clásico, y le abre a la danza un infinito espacio para recorrer. La discontinuidad espa-



LOIS GREENFIELD





S. M. NEEDHAM

La coreografía en Cunningham no es un objeto en sí mismo, sino un proceso, que implica la integración del espectador al movimiento. En la fotografía de la izquierda, una imagen de "Phrases". Sobre estas líneas, Merce Cunningham, y abajo, un momento de "1980", de Pina Bausch.



PIERO TAURO

cio-temporal, la yuxtaposición de las secuencias y de los fragmentos, la posibilidad de su repetición, todos los elementos de la arquitectura del teatro-danza son factores (y productos) de esta infinitud.

La noción de danza de autor

Con la llegada de Tanztheater en Alemania y de la "post-modern dance" (a partir de Cunningham) en los Estados Unidos, se abre el camino a la danza de autor, implícitamente ligada al del teatro-danza. (El teatro-danza es siempre danza de autor —y no necesariamente viceversa, como veremos— en el sentido de que no es un fenómeno unificable desde un punto de vista escolásticamente técnico o estilístico).

La expresión, nacida en Francia ("danse d'auteur" es el término usado para la "nouvelle danse" francesa) viene prestada por el cine. Se propone como una original construcción de ideas y de signos correspondientes y se presenta como el equivalente en danza del "cinéma d'auteur". El coreógrafo edifica, como hace el director-autor en el ámbito cinematográfico, una dimensión, no sólo estético-coreográfica sino también teórica y filosófica, ideológica y política: existencial. Crea una perspectiva, una visión del mundo que lo refleja de lleno, fuera de las mediaciones de reconocibles técnicas inmediatas. En resumen, el autor reinventa la materia danza más allá del condicionamiento de un código, aunque por otra parte, un código objetivo puede entrar en el texto coreográfico como elemento funcional de la carrera del autor (es el caso de William Forsythe, que trabaja como autor con materiales de la danza de academia).

En la historia de la coreografía occidental el código, en el sentido de vocabulario estructurado, como sistema de movimiento lógico y acabado, ha sido siempre la premisa condicionante del desarrollo de la danza teatral. Hasta finales del siglo XIX la idea de código coincide, sin excepciones, con la técnica académica del ballet. Y ni siquiera a comienzos del siglo XX la extraordinaria aventura artística de los "Ballets Rusos" (con el consiguiente tronco de neoclasicismo posdiaghileviano, que se desarrollará a lo largo de todo el siglo) altera los cimientos o pone en tela de juicio las bases idiomáticas del código del ballet. Son la danza moderna americana y, paralelamente, la danza libre centro-europea las que llevan a cabo una labor de alteración. Martha Graham, Doris Humphrey y Mary Wigman identifican acabados códigos "distintos", revolucionarios respecto a la fulgurante y estática lógica de la "danse d'école". Ciertamente esta vez el vuelco es idiomático, gramatical. Pero no interviene en absoluto en la idea de que la adopción de un código cerrado en sí mismo es la premisa necesaria para cualquier estructuración coreográfica sucesiva. Toda la corriente del modernismo en danza persigue

una mitología de expresividad absoluta y totalizadora, confiada a un cuerpo disciplinado por una técnica que, a su vez, tiende a definirse, idealmente, como una visualización de emociones. La sistematización —en un vocabulario fijo— de materiales referentes a la esfera emotiva refleja la fe, típica de la corriente modernista, en la posibilidad de interiorización dramática y en el poder de exteriorización del cuerpo.

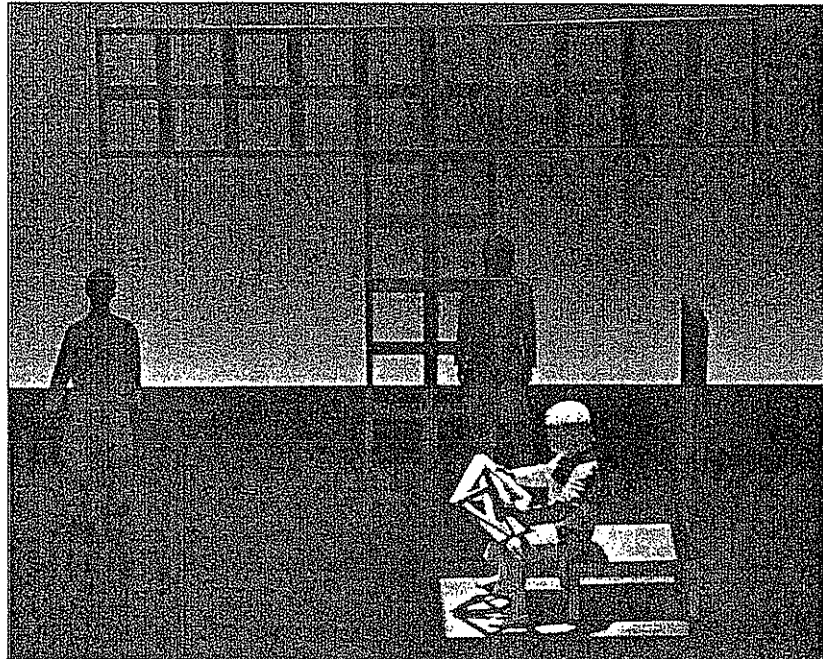
De todos modos, en la aceptación de un código objetivo (por lo tanto académico), la danza moderna adopta el mismo condicionamiento estructural apriorístico del ballet clásico: la identificación de la técnica de la danza con el lenguaje de la danza. El rechazo absoluto de la asimilación de los dos términos es condición indispensable para el nacimiento de la danza de autor.

El "Tanztheater" alemán

En Alemania, en los años setenta, es decir, en un momento de fertilísima y compleja redefinición de los lenguajes en el ámbito de la cultura alemana (teatro y cine, música y artes visuales), Pina Bausch, y con ella Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik y Susanne Linke, plantean el debate en una dirección que supera cualquier problemática de tipo formal. Rechazan la idea de un cuerpo "ideal" y, oponiéndose al imperativo ideológico de un "buen uso" del cuerpo, el Tanztheater descubre y deja al desnudo el poder transgresor del movimiento. En este itinerario recicla, reintegra elementos tomados de infinitas fuentes: gestualidad del comportamiento y tics nerviosos; movimientos elementales y explosiones acrobáticas; manifestaciones de lo cotidiano tanto en el sentido íntimo como en el social; huellas del sistema biológico y del subconsciente. De ese modo, con violencia, el Tanztheater establece límites amplios, drásticamente elásticos, respecto al área de legitimación teatral del cuerpo.

Esta nueva y turbadora elaboración coreográfica del gesto, deducida de un análisis preciso del sustrato "físico" de los signos de la comunicación interpersonal, sufre un montaje que sigue un criterio subjetivo de asociación de las imágenes. Una libertad de conexiones y acercamientos que, de manera particular en Pina Bausch, reclama un flujo de memoria y de conciencia, donde realidad e imaginación, en una continuidad horizontal, entrelazan sus recorridos.

En el Tanztheater la danza no puede nunca reducirse (como en la "modern dance") a una función significante. Lo que se mueve en escena tiene una autonomía inscrita en la cualidad de los gestos, en el tejido de los cuerpos que se relacionan dinámicamente entre sí, en el ritmo, en la repetición, en la obsesión energética y en los éxtasis, en la perversión polimórfica de lo humano, expresada por las diferencias entre los cuerpos.



fuertemente individualizados y nunca homologables (como lo son, sin embargo, en la danza abstracta americana), que viven la representación de sí mismos en la escena. Desvinculándose de funcionalidades simbólicas, rechazando toda literariedad, en el Tanztheater el cuerpo se convierte en agente de su propia historia individual. Reencontrando la unidad perdida con sus propios componentes irracionales, la danza en el Tanztheater puede transformarse en una central de emociones.

Las nuevas percepciones de Bob Wilson y Meredith Monk

Ambas forman parte, profundamente, del clima total que sirve de estímulo a la génesis del teatro-danza.

El americano Wilson llega al teatro desde la arquitectura y desde la danza. Cunningham, sobre todo, le enseña los infinitos recorridos del espacio escénico y la disociación entre música y danza, sonido y gesto. Wilson, como Cunningham, mira hacia Oriente. Del teatro Nô japonés aprende su exasperado formalismo, la ralentización y la ritualidad repetitiva de las acciones. La dilatación del ritmo, de la duración, favorece en sus intenciones una experiencia de tipo contemplativo, concepción motivada, más que por la ritualidad típica del teatro oriental, por la idea del presente continuo de Gertrude Stein y por los modos de percepción descubiertos por Wilson, gracias a estudios particulares sobre las facultades perceptivas de un muchacho con lesión cerebral (Christopher Knowles) y de un adolescente sordomudo (Raymond Andrews).

El tiempo dilatado de los espectáculos de Wilson en los setenta (*Ka Mountain and Gardenia Terrace*, 1972; *The Life and Times of Joseph Stalin*, 1973; *Einstein on the Beach*, 1976) tiende a restituir un papel dramático central, catalizador y protagonista a las acciones o imágenes estáticas, o bien cambiantes, sólo en una medida imperceptible a través de largos periodos de tiempo. Y el "trance music" de compositores como Philip Glass y Michael Galasso puede acentuar, en la percepción de las imágenes, el efecto hipnótico y la producción de fantasías oníricas. La extrema ralentización de las acciones tiende a privilegiar, más que la estructura general del movimiento, los elementos que componen el gesto, con el resultado de una división de comportamiento que sobrepasa los límites tranquilizadores de la gestualidad cotidiana, para trazar itinerarios sensoriales ambiguos, en contraste con la lógica discursiva racional. En este sentido es funcional para el director (véase *Deafman's Glance*, 1970) recurrir a las patologías perceptivas de sujetos minusválidos.

Meredith Monk, americana, coetánea de Wilson (ambos nacieron en 1943), formada en la danza por Merce Cunningham, se aventura en los años sesenta en la desconcentración y la arritmia típicas de la "post-modern dance". Luego, poco a poco, desarrolla un mundo de movimiento articulado en segmentos gestuales, acercamientos libres e indeterminados al espacio, análisis de gestos fragmentados, búsqueda de una fisicidad sumergida y lejana, antigua y ritual, inscrita en el espacio del sueño y de lo imaginario. Un ejemplo de ello es el fresco autobiográfico *Education of the Girlchild* (1973) y, sobre todo, la obra épica *Quarry*, del año 1976, que

representa quizá el punto más alto dentro de una producción global dominada por una estética en la que la idea del cuerpo (como voz, como movimiento) está en el centro de realizaciones plástico-dramáticas de corte operístico en las que se irradian las energías cruzadas del sonido, del espacio (que al modo de Cunningham se puede recorrer hasta el infinito), de la imagen (también filmica).

Religiosidad universalizadora, temas políticos convertidos en metafísicos, sentido de lo mágico y del inconsciente, del mundo onírico y de la memoria que late tras lo cotidiano, volverán como dimensiones privilegiadas del trabajo de la Monk, trabajo que con los años se hace cada vez más descarnado y simplificado. Con *Recent Ruins* (1979) y con *Specimen Days* (1981), vuelve la naturalidad de las emociones dentro de un lenguaje que sigue siendo totalizador en el uso de los "media" mientras que la voz se precisa definitivamente como lo específico de la Monk. Voz vivida como un cuerpo, centro espiritual, expresión del sentir, real, conexión directa con la sensibilidad. Voz directa y emocional, sin superposiciones intelectualistas. Cuerpo que se hace voz.

Gracias también a estas fundamentales dilataciones perceptivas se abre la panorámica móvil de los límites del teatro-danza.

Francia e Italia: un viaje mediterráneo

Son también estas nuevas tomas de conciencia teatrales las motivaciones que generan un nuevo terreno cultural y creativo que hace fecundo el desarrollo cada vez más imperioso del teatro-danza, dentro de una pers-



FERNANDO BERENJETO

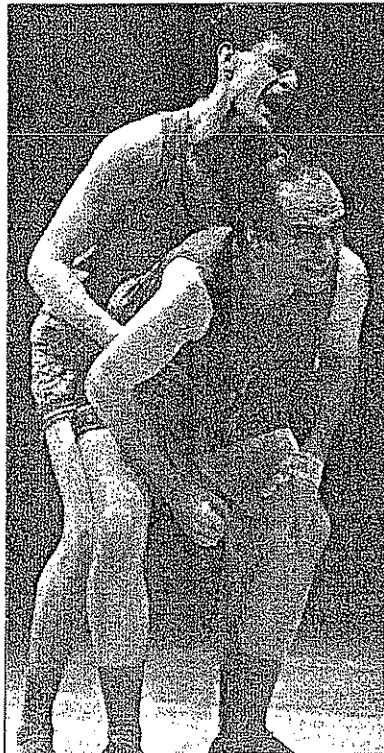
pectiva que toma distancia, drásticamente, de la "posmodern dance" americana de los años sesenta, en la que los coreógrafos, en una aproximación al arte despojado de todo pathos y de cualquier referente ligado a un cliché (el ensayo de Susan Sontag "Contra la interpretación" fue el paradigma de aquel posmodernismo) se interesaban por la forma mucho más que por el sentido de la obra, en la reafirmación de la experiencia inmediata y fenomenológica del arte.

En el teatro-danza contemporáneo el objetivo no es nunca la exploración o el descubrimiento de nuevos movimientos en cuanto tales, sino la identificación de nuevos modos de comunicar mediante el trámite del movimiento. Gracias a las recientes experiencias sobre la "narración" —y no importa que aquí se entienda una narración metafórica, indirecta o traducida— el desprestigiado "contenido", palabra críticamente caída en desgracia, totalmente terrorífica y pasada de moda, parece casi reencontrarse su respetabilidad. Y mientras coreógrafas americanas como Jane Comfort, Joahna Boyce, Dana Reitz, Eva Karczag y Kinematic (un trío formado por Tammer Kotoske, María Lakis y Mary Richter) parecen abrir las puertas a la exploración del significado del movimiento (aunque a la espera de respuestas de todos modos problemáticas: no rígidas ni explícitas), algunos entre los más importantes posmodernistas, como Trisha Brown, David Gordon y Laura Dean, optan por una conversión a una teatralidad espectacular y multi-media que contradice los paradigmas utópicos y ascéticos de los años sesenta.

En Europa, mientras tanto, y particularmente gracias a la nueva actitud engendradora en las nuevas generaciones por la volup-

En la página de la izquierda, junto a Bob Wilson, una escena de su espectáculo "The Knee Plays". Sobre estas líneas, la también norteamericana Meredith Monk. Abojo, "Mammame", de Jean Claude Gallota.

PIERO TAURO



tuosa y chocante concreción del Tanztheater alemán, la danza de autor identifica cada vez más una propia, nueva y muy concreta escritura teatral.

Rápidamente, es la cultura mediterránea, genéticamente distante de un acercamiento analítico y formal al arte (actitud que está en la base de la abstracción de tanta nueva danza americana) la que advierte una exigencia (cada vez más acuciante e inevitable en una época descreída, autoidealista y asediada por enormes problemas concretos como es la muestra) hacia la densidad de una narración teatral.

En el primer lugar, en el ciclón mediterráneo del teatro-danza, se encuentra sin duda, Francia, con su "nouvelle danse" de corte decididamente teatral. Es, sin duda, el movimiento artístico más innovador e importante que se ha desarrollado en el contexto cultural francés de los últimos diez años. La danza en Francia, en los primeros años ochenta, se convierte en un elemento catalizador al que hacen referencia la música, el teatro, las artes visuales, la moda y el videoarte, en una relación circular y recíproca entre funciones y materiales.

Lejos del ballet clásico (que sigue en Francia un camino sin fracturas), reflejo de una época cambiante y confusa, arte vivo y no elitista, la "nouvelle danse" conquista en Francia a un público que no tiene ningún parentesco con el típico público del ballet. A la nueva danza francesa que surge en toda su evidencia como acontecimiento en 1980, se dirige un público juvenil, cinéfilo, aficionado a los conciertos de rock, al comic, al videoclip. Y los artistas, la generación de coreógrafos que hacen la "nouvelle danse", se forman todos en el clima abiertamente posterior al mayo del 68.

En los presupuestos técnico-lingüísticos, esta generación debe mucho a la danza contemporánea americana. En los años setenta, en París desembarca triunfalmente una invasión de enseñanzas técnicas estadounidenses. En el mismo período Francia descubre a Merce Cunningham que representa, para el desarrollo del nuevo gusto coreográfico francés, la revolución más incisiva y radical. En el 72 Carolyn Carlson, portavoz del "credo" americano de Alwin Nikolais, se establece en Francia. La Carlson funda en París, en 1975, aquel Groupe de Recherches Théâtrales de l'Opera de París dentro del cual empezará a desarrollarse una nueva generación de autores franceses (Caroline Marcadé, Dominique Petit, Daniel Larrieu).

En el 68, entretanto, había surgido el Concurso de Coreografía de Bagnolet, observatorio de una creatividad anárquica de la cual emergen los que serán pioneros de la nueva creación de autor: Dominique Bagouet, Maguy Marin, François Verret, Régine Chopinot, Jean Claude Gallota. En torno a ellos explota una caótica galaxia de creadores cunnighamianos —por filiación directa o



PIERO TAURO

por inspiración indirecta (Jean Pomarés, Kilina Crèmona, Michel Hallet, Jean-Marc Matos)— hijos de la "contact-improvisation" americana de Steve Paxton (Marie-Christine Gheorghiu), o de la danza atípica y seductora, interiorizada y visceral, del japonés (establecido en París en 1973) Hideyuki Yano (con él estudian Karine Saporta y Sidonie Rochon). O incluso los tráfugas americanos (Mark Tompkins, Andy Degroat), minimalistas a la francesa (George Appaix, Odile Duboc), herederos directos del Tanztheater alemán (Jacques Patarozzi), francotiradores de compleja ubicación (L'Esquisse, Jean Gaudin).

Así pues, salidos de la preponderante fascinación de las técnicas americanas, los bailarines franceses manifiestan motivaciones cada vez más originales, interesándose por una gestualidad que expresa en su aspecto negativo y doloroso la soledad, la violencia, la búsqueda inextinguible de amor, la dificultad de las relaciones, el atropello, las frustraciones colectivas e individuales, la imposibilidad de comunicación social, con un trabajo gestual, con una destilación de los signos de la comunicación que parece haber asimilado profundamente la lección teatral de Pina Bausch.

Por ejemplo, en el trabajo de la pareja Joëlle Bouvier-Régis Obadia, fundadores y directores de la compañía L'Esquisse, el esce-

siones y ternuras, en la persecución de las huellas de un misterioso y arcaico estado pre-danza. "El público, —ha escrito François Verret—, se enfrenta al deseo de los bailarines de vivir algo que existe solamente en el momento en que se produce. Ya no hay tiempo, hoy, para ir a ver espectáculos en los que no se desliza el deseo".

Sensual como las exploraciones táctiles y las "tomas" violentas de la pareja Bouvier-Obadia, es la energía ambigua de Karine Saporta con sus sadismos a lo femenino y su gusto por los climas densamente oníricos.

Permanece en una posición central, para todos, el debate y el intercambio de motivaciones con itinerarios expresivos externos a la danza, como es el caso de George Appaix, cuya búsqueda nace a partir de la literatura, o como L'Esquisse, que se nutre del cine y de las artes visuales. O también como Jean Claude Gallota, el coreógrafo de Grenoble nacido en los estudios de Beaux Arts. Como ha escrito Marcelle Michel, Gallota, "tras haber asimilado inteligentemente los principios de Cunningham sobre la desestructuración del espacio euclidiano, abandona el paralelismo entre danza y pintura abstracta para aplicar a su coreografía recetas inspiradas en el cine".

Solicitando la memoria de los cuerpos para reencontrar la esencia de las relaciones amorosas (como sucede en *Daphnis et Chloé*), reinventando una historia de la humanidad con sus héroes apócrifos (*Yvan Vaffan*), sus

supervivientes del apocalipsis (*Les Survivants*), y sus inocentes neófitos del mundo de un venidero futuro próximo (*Mammams*), en una odisea de libres asociaciones de imágenes donde la danza tiende un espacio en la memoria interior, una virginidad emocional que huye de conceptualismos y simbolismos, el surrealista Gallota construye largos poemas coreográficos "donde todo es alusivo, y donde aflora, perenne, un grandioso sentido del humorismo" (De Gubernavtis).

Al humorismo intelectual de Jean Claude Gallotta hace eco el humor impertinente de Régine Chopinot, campeona de una danza al estilo del comic, tan de moda, ácida y superficial, fantasiosa y neo-punk. De su universo de encendidos colores y secuencias coreográficas frenéticas, como sucesiones de videoclip, nace el niño prodigio Philippe Découfle, cuya danza humorística y acrobática parece la animación de un tebeo funambulista: "Los movimientos del metro, de la calle, de la televisión, de los conciertos de rock. Éste es el material que adapto coreográficamente".

La noción de autor domina por completo ese mundo de comunicación teatral irregularísima que es la "nouvelle danse", que desde la filosofía animista y neo-romántica del extraño Daniel Larrieu puede deslizarse hasta el teatro-danza potente, caricaturesco, didáctico y violento de Maguy Marin, hija re-

belde del ballet clásico. Y cómo olvidar a la evanescente Dominique Bagouet, con su danza rebuscada y austera, o a su descendiente directo Angelin Preljocaj con sus imprudentes parábolas sobre el erotismo (*Liqueurs de chair*) y su huida extremada del estereotipo. Por otra parte, no se da nunca una reiteración estilística en la escritura coreográfica de autor. Si algunos manantiales, temperaturas o climas pueden ser comunes, los códigos deben ser atravesados sólo para arribar a conciencias originales. El cuerpo de la "nouvelle danse" es una infinita fuente de signos, un terreno saturado de historia (clásica y modernista) que trata de reinventarse una virginidad. Vivimos todos en el presente, dice François Verret. "Lo que nos une es la naturaleza de lo que se atraviesa y la singularidad del medio de expresión que hemos elegido".

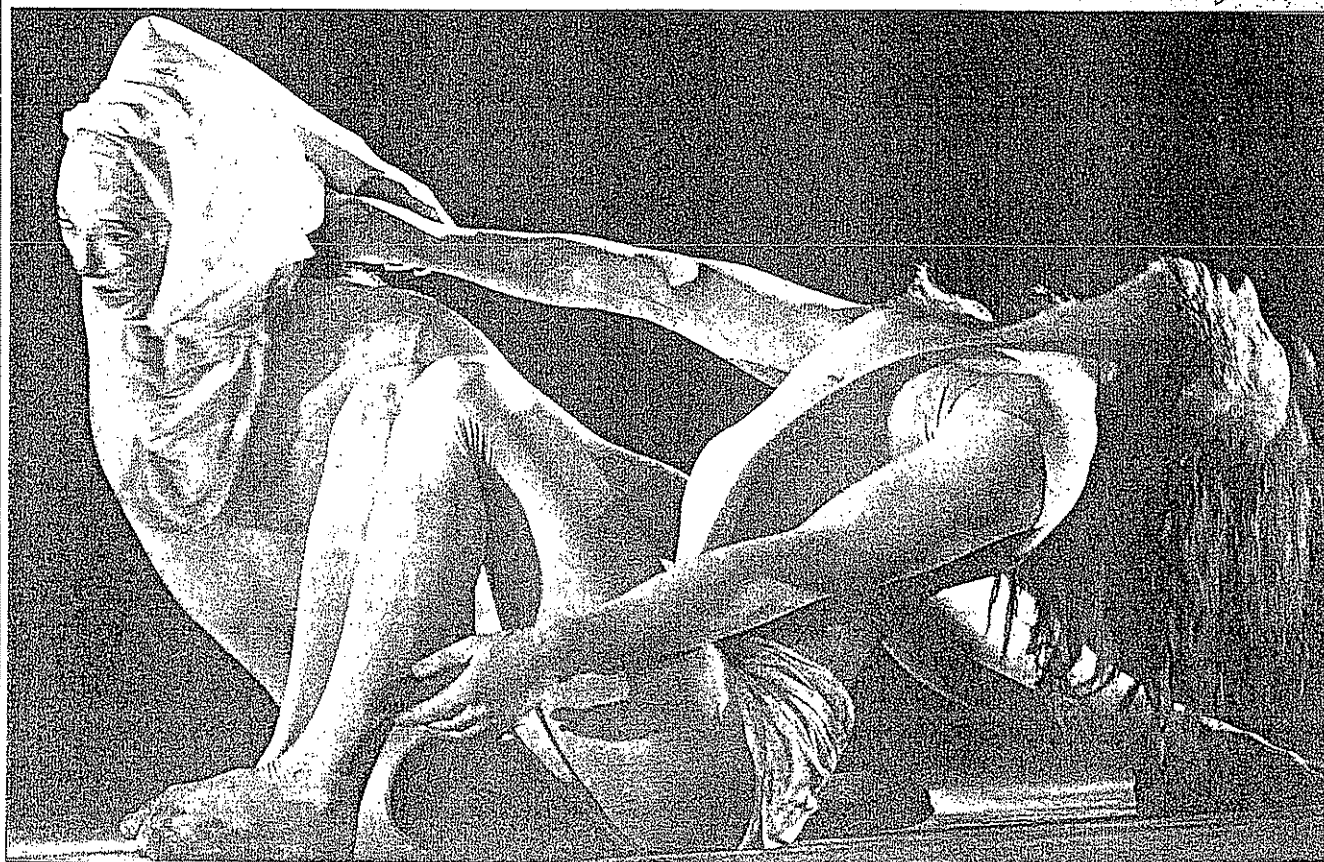
El teatro-danza italiano está emparentado

En la imagen de la izquierda, escena de "Solo", de Carolyn Carlson, una figura puente entre la danza americana y europea. Bajo estas líneas, "Edén", un espectáculo de Maguy Marin, considerada como la Pina Bausch francesa.

en algunas cosas con esta filosofía de acercamiento a la obra de autor. Fuera de la primera generación de la danza moderna italiana (ligada al modernismo americano) y de aquella típica escritura modernista que concebía el lenguaje coreográfico como una prolongación en el escenario teatral, de la enseñanza técnica, el teatro-danza italiano de los años ochenta no se puede en absoluto reducir a una homologación lingüística.

La exigencia es la de una búsqueda dirigida hacia resultados originales donde la finalidad, el objeto único es el producto teatral: la obra. Y cada creación individual tiende (idealmente) a la conquista de un mundo de autor. Pero siempre más allá de una técnica cerrada. Tanto, que incluso el ballet académico (lo usa, a menudo, el coreógrafo Enzo Cosimi) puede sufrir manipulaciones.

El amor por la narración queda, de todos modos, como una característica central de la danza italiana de los años ochenta que, a favor de una concreción dirigida a valores explícitamente expresivos, excluye el frío análisis y la adopción de un movimiento geométrico. Quebrada, como siempre en el teatro-danza, la linealidad de la narración, la historia puede apuntar hacia metáforas visuales, repletas de asociaciones simbólicas (es el caso de Cosimi) o puede tender a un extraño carácter visionario rico en motivaciones oníricas (es el caso del grupo Sosta Pal-



PIERO TAURO

mizi). O bien, la pasión por la narración puede ser declarada hasta el punto de inducir a asumir puntos literarios de referencia (los adopta por ejemplo Frabrizio Monteverde y el grupo Vera Stasi).

El fuerte corte visual (la danza no está nunca sola en escena sino que implica el uso de objetos y la contaminación que de ellos se deriva); un uso teatral de la música (comentario sonoro a los hechos concretos más que base espejular de la danza); unas ganas continuas de ensuciar la danza con la introducción de una gestualidad derivada de lo cotidiano, de una danza del comportamiento, son los factores que confirman esta general vocación por el teatro. Por otra parte, grupos del nuevo teatro han estado entre los modelos que más han incidido en la génesis de la reciente ola de experimenta-

culturales francesas (es en Francia donde se forma este coreógrafo), tiene una génesis internacional el trabajo de Adriana Borriello, ex bailarina de la compañía flamenca Rosas y ya bailarina en París junto a Pierre Droulers.

También las innumerables giras de Pina Bausch por Italia en los primeros años ochenta han estimulado, naturalmente, la creatividad de los jóvenes coreógrafos. Filtradas pero prepotentes, las influencias dramáticas del Tanztheater alemán reverberan en el teatro-danza italiano como fantasmas inamovibles.

La crisis del teatro-danza

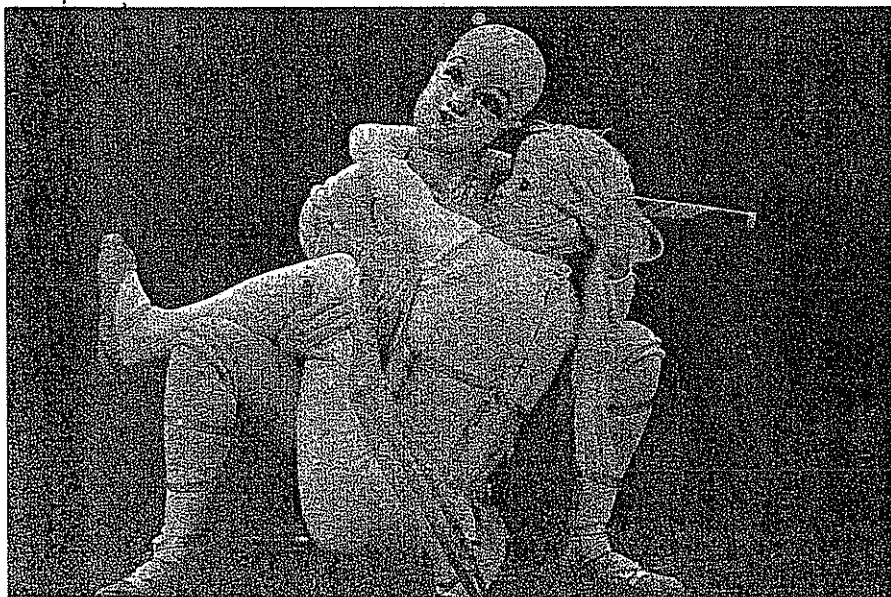
Considerar el teatro-danza contemporáneo propiamente dicho equivale a pensar so-

antididáctica, antiepigonal y antitecnicista del teatro-danza considera ampliamente superados.

Para aclarar bien estas diferencias es útil retomar lo que afirma el crítico alemán Norbert Servos a propósito de las cualidades específicas que distinguen la danza-teatro (por una vez, usamos correctamente el término) desde la danza tradicional (romántica, clásica, neoclásica o modernista). Entre ellas la distancia es tan vasta como la que existe entre la representación impuesta por el poder y la asimilación individual del mundo, entre el dominio de sí y el abandono.

Entre danza tradicional y danza-teatro se pone de manifiesto la contradicción entre el "yo forzado" y el "yo verdadero" que ha dominado durante largo tiempo una gran parte de la cultura occidental. Mientras que la danza-teatro apunta a una libre expresión en danza, la otra aprisiona el deseo de libertad en un rígido corsé de reglas. Mientras una reitera con determinación su rebelión contra las obligaciones externas, la otra se arrodilla delante del ideal frío y sonriente de las condiciones dominantes". ("Le corps est une fabrique d'émotions" en "La danse au défi" op. cit. página 134). Como escribe eficazmente Servos, en la danza-teatro el cuerpo es fábrica de emociones. ¿Lo es verdaderamente también en el caso de Maguy Marin, la coreógrafa que tan a menudo ha sido situada a la cabeza del teatro-danza francés? Bejartiana por formación, ajena a las grandes corrientes de la danza contemporánea, es en 1981 cuando se convierte en objeto de culto con un espectáculo, *May B*, inspirado en la obra teatral de Samuel Beckett y construido en clara contraposición a los grafismos de la danza americana. Emotivamente intenso, violento y excesivo (justamente como la tortuosa y visceral danza Buthó, que es la danza moderna japonesa), contra toda lógica de lo bello, *May B* es el manifiesto de una estética que causa estrépito. Hay quien habla incluso de una Pina Bausch francesa. Poco a poco, a través de sus sucesivas "pièces", a través de *Babel Babel* (1982), *Hymen* (1984), *Calambre* (1985) y *Eden* (1986), Maguy Marin pone a punto una lógica dramática propia que refleja siempre los mismos criterios: división en cuadros, espectacularidad que persigue las formas más atrayentes del teatro popular, fáciles alegorías, ideologismos descarados e intentos pedagógicos brechtianos. Cada vez más claramente descriptiva, Maguy Marin desfila por las etapas de un recorrido que, de manera evidente, termina por emparentarse con los rechazados centelleos de una exterioridad bejartiana.

Maguy crea espectáculos como guiones cinematográficos. Escribe un guión inicial, subdivide las acciones en cuadros y visualiza parábolas en sentido discursivo. Proyecta un formalismo que, aunque se dilata en lo grotesco, se aleja de toda noción



GERARD AMSELLEM

ción coreográfica en Italia. Enzo Cosimi, en sus primeros espectáculos se ha sentido parcialmente influenciado por las experiencias de I Magazzini. El grupo siciliano Efesto ha sufrido mucho las influencias del llamado Tercer Teatro. Y Virgilio Sieni, el coreógrafo de Parco Butterfly, representa el caso más explícito, dado que ha trabajado directamente con el grupo teatral I Magazzini.

Privada (como la "nouvelle danse" francesa) de raíces culturales autónomas, es decir, sin tener a sus espaldas una escuela autóctona de danza moderna (como ha sucedido en América y en Alemania) la nueva danza italiana, nacida mediante técnicas de importación, ha encontrado una originalidad propia sólo cuando se ha dirigido a modelos diferentes: teatrales y no solamente teatrales. Nace a partir de las artes visuales (arquitectura y pintura) el trabajo de la romana Lucia Latour, directora del grupo Altrteatro. Y si el teatro-danza del napolitano Paco Decina se desarrolla en un clima de influencias

bre todo en un movimiento situado en un eje cultural geográfico, que se extiende desde la Alemania del Tanztheater hasta el área mediterránea. Más allá de la coreografía de autor francesa e italiana, también la joven danza española, que es la más reciente de los tres fenómenos, tiene una preeminente vocación teatral. Y aparte del caso extremo y especialísimo de la flamenca Anna Teresa de Keersmaeker, fundadora del grupo Rosas (de la que hablaremos más tarde) es, sin duda, menos interesante, desde el punto de vista de la mirada teatral, la situación de la coreografía de autor en el norte de Europa, donde a menudo dominan —por ejemplo en Gran Bretaña o en Holanda— modelos analíticos americanos (pensemos en la influencia que en la danza experimental de los Países Bajos ha ejercido el minimalista estadounidense Lucinda Childs (1), o también, ciertos modernismos grahamianos (véase el London Contemporary Dance Theatre, en Inglaterra) que la perspectiva antipsicologista,

de cuerpo como fábrica de emociones.

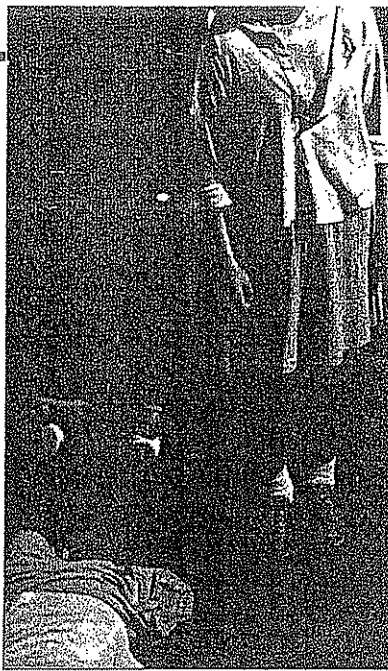
Encorsetado en una concepción didáctica y ornamental, elemento funcional, parte que no existe sin el todo, pincelada de color que por sí misma, sin la imagen a la que pertenece, resultaría vana e inconsciente, el cuerpo, en Maguy Marin, no produce ya emoción alguna. No hay trabajo sobre los impulsos ni reflexiones sobre lo gestual ni, en modo alguno, un intento de referencia a ese terreno (de imágenes de un cuerpo en movimiento) arcaico y primordial que es, sin embargo, tan querido, por ejemplo, de un autor como Gallotta. Las emociones del cuerpo en Maguy Marin (particularmente en sus dos espectáculos más recientes: *Coups d'États*, de 1988 y *Eh, qu'est ce que ça m'fait à moi*, del 89) se han reducido al silencio.

Con otras motivaciones y otra sustancia, también arriba a una crisis, a otro silencio del cuerpo, la flamenca Anne Teresa de Keersmaeker, nacida en los escenarios como una de las más auténticas promesas del teatro-danza internacional.

Artífice de un duro y lacerante minimalismo, fundado sobre la reiteración obsesiva de gestos secos y expresivos (*Rosas danst Rosas* fue el título que la lanzó en el mundo), prematuramente elegida como cabeza de escuela (ella se remonta a un género, un filón a menudo citado o incluso adoptado al pie de la letra como en el caso de las españolas Mudances), con *Elena's Aria* la De Keersmaeker se ha aventurado en el intrigante territorio del Tanztheater para llegar más tarde, en 1986, a una obra tan fuertemente estructurada como *Bartók-Aentekeningen*, donde el signo originario, brusco y minimal, aflora de nuevo dentro de una perspectiva teatral rica y densa.

Pero con *Ottone Ottone*, en 1988 (y tras la dirección teatral de un texto de Heiner Müller), la treintañera De Keersmaeker radicaliza, en un mero sentido teatral, toda su investigación coreográfica. Y ligándose en exclusiva, y ya sin ninguna autonomía estilística y expresiva, a un mundo escénico a lo Pina Bausch (en el montaje, en el marco figurativo, en el tipo de gestualidad, en los enlaces musicales adoptados) genera, con impúdica evidencia, un producto dramático propio de un epígono.

Ottone Ottone, como los últimos espectáculos de la Marin, es el manifiesto feroz de una crisis. Por otra parte, existe una inquietante avidez de consumo que hoy determina mucho la producción en danza, un arte de moda pero siempre frágil, afirmado desde hace poco en los grandes circuitos internacionales de la cultura teatral y, por tanto, ansiosa de reconocimientos, afirmaciones y definiciones de identidad. Y en una panorámica donde los festivales se multiplican hasta el infinito, con todo el mundo exigiendo toda clase de estrenos para sus programas, el mercado lanza frenéticas peticiones a los artistas que, condicionados por un clima seme-



JEAN-LUC TANGHE

La obra "*Rosas danst Rosas*" (foto superior) vino a ser el lanzamiento internacional de la flamenca Anne Teresa de Keersmaeker. En la página anterior, "*Cendrillon*", una versión de la Cenicienta, que Maguy Marin realizó con el Ballet de la Ópera de Lyon.

jante, hiperproducen sin respetar los tiempos naturales de crecimiento.

Pero no es ésta la cuestión, o no es solamente ésta. Aparecido en los años setenta con la floración alemana y explotado como fenómeno de consumo en los ochenta con la aventura francesa, el teatro-danza que inicia la década de los noventa busca definiciones nuevas, perspectivas lingüísticas inusitadas. Y no es en absoluto casual el hecho de que en el presente esté floreciendo de nuevo —filtrado en otras dimensiones técnicas, estilísticas e ideológicas— el uso del código más secular, el clásico, por parte de los coreógrafos más innovadores. Como sucede con William Forsythe, un autor obligado para el que comienza.

El redescubrimiento del código: William Forsythe

En un reto terrible y fabuloso al formalismo en el ballet, que en su trámite supera génesis y funciones, Forsythe desarrolla un análisis de autor, original, del vocabulario de la danza de academia. Paradójicamente, justo en la forma del ballet, vuelve el cuerpo a hacerse propulsor de soluciones intelectuales y fuertemente emotivas.

Forsythe juega con los signos extremos del teatro. Diseña escrituras de luces: blancos cortes que se abren improvisadamente, alternándose con conos de sombra que devo-

ran espacios. Usa continuamente textos hablados contaminándolos con el neoclásico hielo de la danza. Vuela en un riesgo extremo de imposible equilibrio entre sueño y realidad, memoria y olvido, abstracción y narración, serenidad académica y rudo Tanztheater. Arroja las líneas del ballet más conservador en una trama de absoluta transgresión del lenguaje. Se atreve con partituras para movimientos clásicos crueles, llenos de aristas, para traicionar luego toda geometría imperiosa en happenings aparentemente casuales. Se interroga sobre la comunicación, sobre la construcción en danza de un discurso, sobre el sentido interno de la obra, sobre el equilibrio inestable entre danza y pensamiento de danza, sobre danza y teoría, danza y mirada sobre su propia historia, sobre su propio ser en cuanto historia de un cuerpo teatral. Busca una poética mental que trabaje a fondo con la locura de la emoción. Halla el inefable límite que separa la abstracción de la concreción, el recorrido analítico de exploración del movimiento (desde la voluptuosidad sensual de la narración de emociones) típico del teatro-danza. Construye la belleza visual concediéndole una profundidad emotiva que supera la exterioridad del discurso. Excava en la estructura lingüística de la tradición para hacer aflorar arquetipos y estimular provocaciones. Se interroga sobre la idea contemporánea de cuerpo, ya afásico, ya fuertemente cuestionado, desestructurado y recompuesto por decenios de exasperada investigación teatral reabsorbido en sus códigos y relanzado en las libertades de los impulsos; educido por las crisis a un emotivo silencio; terozmente estimulado por los inevitables y continuos renacimientos.

La interdisciplinaria de Forsythe, la complejidad estructural de sus textos coreográficos, la potencia de su manipulación lingüística, su debate interno sobre el más regio código de la danza, su problemática poética, pícaramente en contraste con las etiquetas (incluso la de teatro-danza), testimonian visiones que están por llegar. Visiones distintas, que huyen de las categorías teatrales actuales. Más dispuestas a señalarnos ese cuerpo escénico capaz de fabricar emociones en los años noventa.

La expansión del teatro-danza conduce de nuevo a la danza a dialogar consigo misma.

(Traducido del italiano por Rosalía Gómez)

(1) El ejemplo de Lucinda Childs, creadora de una danza abstracta, repetitiva, minimalista, profundamente antiteatral, es particularmente ilustrativa de la diferencia existente entre los conceptos de teatro-danza y de danza de autor. Childs trabaja formalmente sobre el movimiento puro, posición radicalmente alejada de cualquier forma de teatro-danza, aunque al mismo tiempo puede considerarse como una legítima exponente de la danza de autor contemporánea.