

DANZA EN CONTEXTO. UNA INTRODUCCIÓN
Victoria Pérez Royo

Tejados. Garajes. Estaciones de metro. Lagos. Habitaciones de hotel. Casas privadas. Autobuses. Oficinas. Tiendas. Parques. Playas. Montañas. Museos. Galerías. Bosques. Escaleras. Escaparates. Bares. Puentes. Centros comerciales. Plazas. Fábricas. Paredes. Piscinas. En todos estos lugares se practica danza contemporánea.

Desde mediados de los años sesenta, la danza contemporánea ha ido invadiendo todo tipo de espacios fuera del recinto teatral. Ha acabado por conquistar la práctica totalidad del territorio de lo cotidiano.

Estos contextos, por lo general, no asumen una mera función de paisaje de fondo sobre el cual se presenta el baile, sino que el espacio determina radicalmente la danza que en él se presenta, hasta el punto de que ésta perdería gran parte de su sentido si se situara en otro lugar. La atención del espectador, por su parte, no se orienta tan sólo hacia el propio baile, sino que se dirige también hacia las condiciones del entorno que lo determinan y fundan. Las coordenadas de percepción ya no se establecen exclusivamente entre espectador y danza, sino entre ellos dos y el espacio que ambos comparten¹.

¹ Aquí he seguido el modelo de definición del arte de especificidad espacial propuesto por Douglas Crimp. Douglas CRIMP, «La redefinición de la especificidad espacial», en Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte, Marcelo Expósito (eds.). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p. 148.

El desplazamiento de este arte hacia contextos alternativos ha motivado el surgimiento de nuevas prácticas coreográficas, métodos y estrategias creativas que inevitablemente han operado un cambio significativo en su estética. En su búsqueda de nuevas motivaciones y en el deseo de encontrar nuevas realidades que explorar cinéticamente, la danza que se podría llamar extraescénica ha definido una estética de la espontaneidad, de la exploración, de la improvisación y de la adaptación. Elige, así, enfrentarse a las condiciones cambiantes que la cotidianidad ofrece, entrar en contacto con el mundo exterior al espacio que históricamente tenía adjudicado. Desde esta perspectiva el espacio público de la ciudad, la naturaleza y la esfera de lo privado son contextos que se revelan como espacios idóneos para la presentación de propuestas de danza. No obstante, también se conciben como lugares adecuados para la creación y el desarrollo de proyectos. Por ello la danza no tiene lugar necesariamente fuera del edificio del teatro, sino que también puede presentarse dentro de él. El giro hacia el contexto se produce en tal caso durante el proceso de creación de la obra, con lo que el mundo ajeno a la danza invade el escenario, bien en forma de movimiento recogido de la calle en torno al cual se lleva a cabo un estudio coreográfico, bien tomado de la vida cotidiana y realizado por los ciudadanos mismos. En este giro hacia el contexto se reconocen, pues, dos movimientos posibles: salir para explorar nuevos territorios y el inverso, llevar a la escena el movimiento y las peculiaridades del mundo exterior, ajenos en principio a ella.

Este universo con el que se relaciona el bailarín no se circunscribe únicamente a las cualidades físicas del espacio, sino que pueden tomarse en consideración también otras dimensiones del mismo, como la social, la política, la humana, la rítmica, la atmosférica, la histórica o la arquitectónica, por ejemplo. Cada creador percibe según su sensibilidad ciertas características de su entorno, que son las que privilegia respecto de otras, desarrollando cada vez una estrategia coreográfica distinta. De esta forma ha surgido un espectro de prácticas efectivamente muy amplio,

que abarca manifestaciones como la danza de especificidad espacial (*site-specific*), la de participación, los trabajos con comunidades, las microintervenciones o la *coreografía*, entre otras posibilidades.

Éstos son los tipos de danza que se analizarán en el presente texto. Se trata aquí de perfilar su especificidad, de descubrir sus metas y de esbozar las premisas estéticas de las que parten. Las piezas a las que se hará referencia resultan ciertamente heterogéneas en sus intenciones, en las estrategias de creación que despliegan, en la relación que establecen con el público y respecto al lugar en el que se producen. Lo que las une, como se ha indicado, es su interés por el entorno en el que se sitúan. Conviene por ello conocer, en primer lugar, las diferentes razones y motivaciones que han despertado el interés de tantos creadores contemporáneos por la práctica de *danza contextual*².

A LA BÚSQUEDA DE ESPACIOS ALTERNATIVOS

Una de las motivaciones principales para abandonar el estudio surge del deseo de relacionarse con otras condiciones espaciales distintas a las usuales a las que adaptar la anatomía humana y su movimiento; el suelo plano y despejado se sustituye por uno que se pliega formando escaleras, rampas y desniveles; la amplitud de la sala en la que los grandes saltos y los desplazamientos son posibles se reemplaza por espacios estrechos, esquinas y rincones donde el movimiento se encuentra limitado. Apartándose de los suelos de linóleo y las paredes de yeso habituales se investigan las reacciones del cuerpo frente a determinadas texturas como las que ofrecen los adoquines, el asfalto, el césped, la tierra o el agua. En lugar de un espacio alejado

² «Contextual» es un término que parece adecuado para definir este tipo de prácticas coreográficas, obviamente prestado de Paul ARDENNE, *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Murcia: CENDEAC, 2006.

del bullicio de la calle, en el que se elige la música que se desea escuchar, se buscan nuevas motivaciones para el cuerpo en los paisajes sonoros que conforman el espacio urbano o natural. En definitiva, todas estas propuestas responden al deseo de situar la danza en circunstancias cambiantes, en el gusto por proponerle al cuerpo condiciones variadas que sirvan de estímulo y le ofrezcan la posibilidad de (o le obliguen a) desarrollar nuevas estrategias coreográficas o improvisadoras.

El salir del edificio del teatro les ofrece entonces a los coreógrafos y bailarines la experimentación de una estética comunicativa, de intercambio con un ambiente distinto y en transformación; la posibilidad de abrirse a un espacio cotidiano e imprevisto, frente al del estudio, con condiciones siempre elegidas de antemano, favorece, así, una práctica coreográfica de la adaptación. Este espacio, cargado simbólicamente y materialmente de historia e historias, de emociones y de recuerdos, supone un lugar pleno de motivaciones para la danza. Como señala David Gutiérrez,

En la sala se aprovecha mucho el silencio, la concentración del espectador, la seguridad técnica que ofrece el espacio y que los espectadores hayan acudido deliberadamente. En la calle se aprovecha lo espontáneo, la ocasionalidad del espectador, la ruptura de la cotidianidad y todo lo referente a la imprevisibilidad³.

La pieza situada en el espacio público se caracteriza así por una inmanencia, por una creación espontánea. Una obra realizada en la escena puede corregirse, alterarse, permite decidir las mejores condiciones de su aparición, mientras que una pieza producida en un contexto no teatral depende de la realidad, está determinada por las circunstancias del mundo cotidiano en movimiento, «un mundo donde lo accidental toma el rango de esencial»⁴.

³ David GUTIÉRREZ, «Los artistas cuentan», en *Ciudades que danzan*, o (2006), p. 18.

⁴ P. ARDENNE, *Un arte contextual*, p. 36.

Precisamente para enfrentarse a las condiciones de imprevisibilidad de la calle la danza contemporánea ha desarrollado múltiples métodos de improvisación. Este tipo de generación de movimiento, frente a uno ya fijado y coreografiado con anterioridad, es el procedimiento más empleado en la danza extraescénica, siendo el más adaptable al entorno y el único que puede llevar a cabo un diálogo con un contexto en permanente cambio. En un espacio de estas características es donde la danza gana el calificativo de «efímera». Así lo afirma Joe Goode, de *Joe Goode Performance Group*: «La danza siempre se ha considerado un arte efímero, pero en esencia, gracias a la coreografía, ha sido repetible. En cambio, una improvisación en un entorno, motivado por las propiedades de ese entorno, es auténticamente efímera»⁵.

El deseo de cambio y de diversidad en muchos casos se materializa en una voluntad de relacionar la danza con otras artes, como la escultura o la arquitectura. En este sentido, los creadores se enfrentan a la danza con otro lenguaje artístico ya definido, con el que intentan dialogar, de forma que en la adaptación de un lenguaje al otro hacen surgir el momento creativo de la danza. Así afirma Toni Mira:

La danza es capaz de dar una nueva lectura a los espacios. Un buen trabajo coreográfico explora las dimensiones narrativas y dramáticas de los mismos. Detecta algunas cualidades ocultas funcionales y simbólicas de los espacios urbanos. Puede dar una visión dramática, poética o, simplemente, –¿por qué no?– geométrica⁶.

En este caso, la motivación coreográfica parte de la exploración cinética de una arquitectura, en la que el bailarín encuentra estímulos espaciales para desarrollar su discurso.

⁵ Joe Goode, en entrevista con Kate LAW «Thinking outside the Black Box. Site-specific Artists Speak Their Minds», en *Dance Magazine*, 2006, <http://www.bodycartography.org/news/pr.php4?art_id=45>, [consulta 20 marzo 2008]

⁶ Toni MIRA, «Danza... Arquitectura», en *Ciudades que danzan*, o, p. 22.

Un inconveniente que se encuentra en los edificios teatrales tradicionales y que impulsa a muchos coreógrafos a la práctica urbana es la separación radical entre las esferas de creadores y espectadores, entre bailarines y público, determinada por el escenario a la italiana. Esta composición espacial favorecía que los primeros actuaran casi ignorando la presencia concreta de la audiencia, rebajando con ello al espectador a la categoría de observador indiscreto, que penetra más o menos injustificadamente en la esfera del actor. En el entorno público, en cambio, el actor y el espectador pueden convivir en el mismo lugar sin que se distinga entre el espacio «sagrado» del ritual y el espacio del espectador. Se favorece con ello la creación de un contacto directo con el público, con el que se comparte un mismo espacio y un mismo ritual. En este sentido, una de las mayores motivaciones para los creadores de danza extraescénica es, según Jordi Galí, «la sensación de bajarse del pedestal para poder verle la cara al espectador, sentir de forma directa cómo reacciona a lo que le estás proponiendo y negociar con ello»⁷.

Por otro lado, situar la danza en el espacio de la cotidianidad urbana facilita también un intercambio con un espectador distinto al usual, ajeno a la danza. En ocasiones, sobre todo desde el ámbito de la programación de festivales, se parte de la voluntad de facilitar el acceso a nuevos espectadores, esperando una respuesta más inmediata y directa de un público *no domesticado*⁸. Así describen sus intenciones los responsables del festival Corpi Urbani de Génova: «Por un lado, se estimula al espectador a que mire el entorno con el que convive a diario de modo diferente; y por el otro, se le invita a descubrir una forma de expresión artística no siempre accesible al gran público»⁹.

Como se ve, la separación de la vida social que el edificio del teatro favorece constituye otro argumento decisivo

⁷ Jordi GALÍ, «Los artistas cuentan», en *Ciudades que danzan*, o, p. 17.

⁸ Inés BOUZA y Carles MALLOL, entrevista con Pasqual Mas, *La calle del teatro*, Hondarribia: Hiru, 2006, p. 24.

⁹ *Ciudades que danzan*, o, p. 27.

para abandonarlo. Un gran número de coreógrafos piensan que su función social ya no se encuentra dentro de este espacio; buscan, en cambio, una conexión con lo real y lo cotidiano en la calle misma porque el teatro ya no les ofrece un lugar adecuado como foro para una «discusión» social. Quieren formar parte de la vida y del desarrollo de una comunidad, para lo cual no deben trabajar en recintos apartados de ella, sino en aquellos espacios que aludan, representen y constituyan esa vida social de la que la escena los alejó: calles, metros, fábricas o estaciones. De esta forma se hace evidente que la búsqueda de contextos alternativos parte sobre todo del interés por un contacto directo con la esfera de lo social. Así lo formula Olive Bieringa: «Hemos decidido salir del teatro porque no estamos interesados en ser el centro del universo, sino parte activa de él»¹⁰. Salir al espacio público puede facilitar así un replanteamiento del propio quehacer artístico, en tanto se lo confronta con el entorno social contemporáneo en el que se desarrolla. Así, escribe Jordi Galí:

Sin duda merece la pena ponerse en una situación que nos obligue a replantearnos lo que hacemos, cómo lo hacemos y para quién. Invasión del espacio urbano es invasión del espacio del ciudadano, el espacio común donde la idea de sociedad existe de forma concreta, con todas sus contradicciones y asperezas¹¹.

Pero es precisamente también la falta de comunicación, el contacto social empobrecido característicos de la ciudad actual lo que impulsa a los artistas a abandonar el teatro y situarse en el espacio público. Tal y como la describe Marc Augé, la vida contemporánea de la calle y la experiencia social en general se caracterizan en la actualidad por la atomización, por la adopción de formas de contacto transitorias y fragmentarias. La ciudad ha desaparecido como

¹⁰ Olive Bieringa en entrevista con K. LAW, «Thinking outside the Black Box». <http://www.bodycartography.org/news/pr.php4?art_id=45> [consulta: 20 marzo 2008]

¹¹ Jordi GALÍ, *Ciudades que danzan*, o, p. 20.

lugar de la memoria, como tránsito para el diálogo, como recinto donde intercambiar la palabra subjetiva. Esto genera una despersonalización de los espacios y una dislocación permanente que radica en la imposibilidad de identificarse con el entorno de la sobremodernidad en el que se habita, cada vez más dominado por los *no lugares*¹². Justamente esta situación social y espacial es la que anima a ciertos coreógrafos a trasladar su práctica al ámbito urbano. De este modo afirma Martín Inthamoussú: «Nuestra obligación moral como artistas es generar esos espacios de reflexión e intercambio entre las artes y la ciudad»¹³. Estos artistas pretenden así, con su práctica en el espacio público, recuperar la calle como ámbito de convivencia y de intercambio, en la búsqueda de una relación estrecha entre artista y público.

No obstante, conviene recordar que las motivaciones coreográficas no siempre obedecen a un deseo de compromiso social y político. En ocasiones pueden responder a estímulos puramente sensoriales: la mera posibilidad de bailar al sol, disfrutando del aire y de la amplitud de la mirada son razones suficientes para llevar el baile fuera de sus ámbitos tradicionales. En cualquier caso, estas motivaciones, aunque no hayan constituido la causa principal para abandonar la sala de ensayos, parecen echarse de menos al volver a ella. Después de haber desarrollado un taller de danza en espacio urbano en Barcelona en el marco de *Dies de dansa*, Anton Lachky comenta: «Ahora, de vuelta en Bruselas me doy cuenta de lo triste que resulta volver a un estudio normal»¹⁴.

¹² Marc AUGÉ, *Los no lugares. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona: Gedisa, 2004.

¹³ Martín INTHAMOUSSÚ, «Interferir el espacio urbano», en *Ciudades que danzan*, o, p. 8.

¹⁴ Antón LACHKY, «Los artistas cuentan», en *Ciudades que danzan*, 1 (2008), p. 19.

LOS ORÍGENES

Pero este interés por la danza y por el entorno en el que ésta se crea no puede decirse que sea realmente nuevo, pues estaba ya presente en ciertas investigaciones que surgieron en torno a 1965. Desde mi punto de vista, las propuestas cuya especificidad intentaré perfilar en este texto tienen un origen claro en ciertos planteamientos de los creadores de la Danza Posmoderna neoyorquina. Esta tendencia surgió en un clima de experimentación y vanguardia, originado por una fusión singular de artistas de diversos géneros que favoreció la germinación de una serie de principios compositivos, propuestas e intereses que hoy en día siguen siendo de radical importancia para la danza contemporánea. En concreto, en el ámbito de la *Judson Dance Theater* se inauguraron algunas de las prácticas y tendencias que marcarían el desarrollo futuro de la danza en espacios públicos.

Dentro de este grupo, Lucinda Childs creó en el marco de las clases de Robert Dunn una pieza fundacional, *Street Dance* (1964), de seis minutos. En una cinta se habían grabado instrucciones dirigidas al público, al que se instaba a acercarse a una ventana y contemplar una porción de la calle; mientras tanto Childs bajaba allí junto con una compañera. En la cinta se mencionaban los diversos objetos y acciones que se podían ver en el espacio de la calle y que podrían haber pasado desapercibidos si las bailarinas y la cinta no hubieran llamado la atención sobre ellos. Esta pieza presenta varios aspectos interesantes desde el punto de vista de la búsqueda de nuevos contextos para la danza: por un lado, se sitúa en mitad de un entorno urbano habitual, atrayendo la atención del espectador hacia detalles en principio intrascendentes de la cotidianidad ciudadana. Por otro lado, introduce la preocupación por considerar la danza como una parte más del mundo urbano, planteando así en el contexto de la ciudad el que ha sido una de las preocupaciones cruciales de la danza posmoderna: la distinción entre el movimiento espontáneo y el movimiento sometido a una coreografía, entre la

acción cotidiana y la acción resultante de una planificación previa.

Después de esta pieza fundacional fue Trisha Brown, en torno a 1970, la que continuó interesándose por hallar contextos alternativos al espacio escénico en una serie de intervenciones denominada *Equipment Pieces*. Estas piezas requerían un equipamiento especial que permitía a los bailarines llevar a cabo acciones cotidianas en el marco de espacios insólitos¹⁵. Desafiando las posibilidades físicas ordinarias, sus bailarines emprendían una exploración de superficies verticales, caminando por fachadas y muros diversos. Esta coreógrafa, con piezas como *Man walking down the side of a building* (1970), *Walking on the wall* (1971), *Spiral* (1974) o *Roof Piece* (1973), descubre para la danza nuevos espacios susceptibles de ser ocupados por el cuerpo del bailarín. La importancia de estas piezas radica en el hecho de que todas ellas están diseñadas para conquistar lugares que hasta el momento habían sido impensables para el ejercicio de este arte: paredes, escaleras o tejados. Otros creadores de la Danza Posmoderna continuaron con la experimentación en nuevos espacios, como Twyla Tharp en parques o Meredith Monk en garajes; de hecho, el interés por abandonar el espacio escénico –y por acercarse a otro tipo de artes– se manifestó en la preferencia de estos creadores por presentar sus propuestas coreográficas en museos y galerías de arte¹⁶.

Estas piezas inauguran una práctica coreográfica que ya señala varios aspectos de la poética de la danza extraescénica: la búsqueda en el exterior de nuevos temas de investigación estética y coreográfica, la adaptación del movimiento al lugar elegido, un nuevo planteamiento de las

¹⁵ Una descripción y reflexión detalladas sobre estas piezas las realiza Isa Wortelkamp en «Man Walking Down the Side of a Buildings» en esta misma compilación.

¹⁶ La opción de la danza contemporánea de presentarse en el marco del museo o de la galería, o con condiciones similares a las que estos espacios ofrecen no se va a tratar en este texto, ya que ha sido suficientemente explicada en otra ocasión. Cfr. José Antonio SÁNCHEZ y Jaime CONDE SALAZAR (eds.), *Cuerpos sobre blanco*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.

formas de habitar el espacio, una nueva investigación de las posibilidades físicas, las posibles relaciones de la danza con el flujo de la vida urbana y con un público espontáneo, la confrontación con ciertos aspectos geométricos y arquitectónicos de la ciudad, la posibilidad de animar y vivir ésta de una forma novedosa por medio de la danza o una investigación cinética del movimiento cotidiano.

El desarrollo de estas preocupaciones, ampliadas, extendidas y complementadas con otras, ha acabado conformando el amplio espectro actual de investigaciones performativas en espacios cada vez menos insólitos. Los resultados de estas acciones han abierto nuevos ámbitos de reflexión que me propongo abordar en las siguientes páginas.

EL GIRO CONTEXTUAL Y SUS PROPUESTAS

Describiré a continuación un mapa de estas prácticas contemporáneas. No pretendo establecer una clasificación exhaustiva, ya que sería inviable cualquier intento de delimitar los innumerables planteamientos coreográficos que tienen lugar en la actualidad. La danza moderna desde sus orígenes ha estado fuertemente determinada por el sello autorial que cada coreógrafo ha imprimido a su obra, de manera que cualquier intento clasificatorio quedaría reducido a una mera relación de piezas individuales. No obstante, las estrategias desarrolladas por los diferentes coreógrafos, los métodos de relación con el entorno a los que han recurrido y los espacios mismos que emplean son en ocasiones comunes, lo cual proporciona una base para trazar algunas similitudes.

El panorama que planteo no pretende, por tanto, imponerse como una clasificación prescriptiva, sino más bien como un intento de describir y sugerir el amplio espectro de propuestas que se producen en la actualidad. Hay que entenderlo, pues, más que como una taxonomía, como un instrumento de reflexión que resulte útil al espectador cuando se acerque a estas propuestas. Naturalmente, dado que una obra es siempre más compleja que el género al

que se adscribe, muchos de los ejemplos aducidos podrían pertenecer simultáneamente a varias de las categorías que propongo. Los tipos de prácticas no son, pues, excluyentes entre sí: por ejemplo, una danza participativa puede desarrollarse también como investigación *coreocartográfica* del entorno y, a la vez, puede tener lugar en plena naturaleza, con lo que la pieza podría inscribirse simultáneamente en tres de las modalidades que se distinguen a continuación. El criterio organizador, por lo tanto, no es excluyente; he optado por destacar en cada apartado el principio que considero más adecuado para perfilar mejor la especificidad de cada planteamiento creativo, dentro de tres grandes áreas que definen los lugares elegidos para la actuación –entorno urbano o natural– o el tipo de relación con el público al que se aspira –entorno social–.

CONTEXTO URBANO

Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque, como explican todos los libros de la economía, pero estos trueques son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos.

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*

Danza al aire libre

Ésta es una de las prácticas coreográficas más extendidas en espacios públicos. La mayoría de festivales de danza que se desarrollan en ámbitos urbanos suelen acoger en cada edición algunas piezas de este tipo. Se trata de una obra previamente diseñada, creada para una sala, que se coloca en un contexto exterior. Naturalmente, sus relaciones con el espacio que la rodea son prácticamente inexistentes, en tanto la coreografía de la pieza, fijada de antemano, impide un intercambio con él.

El emplazamiento elegido hace las funciones de escenario. En ese caso se prefieren lugares que dispongan de una plataforma, una superficie plana elevada que repita lo más fielmente posible la disposición de un espacio escénico. En caso de que las coordenadas geométricas del lugar elegido sean distintas de las de un escenario, y en caso de que la pieza sea trasladable, la danza se adapta levemente a su entorno. Por lo que respecta a la situación del público, también se intenta recuperar la disposición de la pieza original.

Estas piezas no tienen un valor de intercambio con el contexto en el que se sitúan, por lo que en muchas ocasiones han sido minusvaloradas a la vez que se ha cuestionado el hecho de situarlas fuera del recinto para el que fueron concebidas. No obstante, resulta legítimo sacarlas de su espacio originario, pues aunque no existiera en ellas ningún propósito de investigar las relaciones de intercambio con el entorno, el nuevo emplazamiento puede ser utilizado con fines divulgativos permitiendo que el espectáculo pueda llegar a un público mucho más amplio.

De todas formas, la traslación de una pieza completa a un espacio abierto como el de la calle comporta algunos cambios; en el exterior resulta mucho más difícil mantener la atención perceptiva y la concentración sobre el bailarín. La danza puede quedar escondida o pasar más desapercibida en comparación con la escala del espacio urbano y con el ajeteo que lo caracteriza, de forma que la potencia de la actuación se diluye en el ambiente. No obstante, este hecho puede constituir un estímulo para los bailarines, quienes se ven obligados a desarrollar estrategias para atraer y retener la atención del espectador sobre sus acciones.

Danza de especificidad espacial (site-specific)

Este tipo de coreografías muestra una preferencia por el espacio urbano como el lugar idóneo de creación y presentación de sus propuestas. Se basan en un ejercicio de diálogo íntimo con el entorno, a lo largo del cual éste plantea

determinadas ofertas de movimiento, (subir o bajar en una escalera, por ejemplo) mientras que prohíbe otras (continuación del desplazamiento por medio de un muro); ello puede suponer, a su vez, una incitación al generar como respuesta un intento de superar o de evadir la dificultad (salto, desvío, choque).

Pero las motivaciones no proceden exclusivamente de la geometría del lugar, sino que el contexto urbano puede ofrecer muchos otros estímulos sobre los que basar una acción coreográfica o improvisadora: por ejemplo, una determinada dinámica urbana que se filtre a la danza o una actividad social predominante que sirva de material de movimiento para un desarrollo coreográfico. En este sentido, el entorno puede ofrecer una precisa atmósfera emocional que gestionar cinéticamente, como ocurre en la pieza *Lulu* (2003) de Kazue Ikeda; situada en el entorno del lago de Groß Leuthen, aprovecha la atmósfera romántica proporcionada por la luz del atardecer y la arquitectura del palacio situado en la orilla, para llevar a cabo una improvisación de tinte melancólico sobre una barca; el ritmo pausado que se imprime al movimiento se ve además suavizado y amortiguado por el agua. Pero la ciudad también puede inspirar una acción en función de la historia o historias que han ocurrido en sus rincones. De esta forma el coreógrafo Martin Nachbar en *Incidental Journey* invitó al público a un paseo por las zonas por las que discurría el muro de Berlín, relatando algunas historias que ocurrieron allí y reconstruyendo ciertos movimientos, como por ejemplo una escapada de la RDA hacia la RFA a través un túnel. Asimismo, una danza urbana puede aprovechar un determinado ritmo para contagiar con él a la danza; ese ritmo puede proceder de la propia dinámica de la ciudad, pero también, tener una base más concreta y evidente como, por ejemplo, la música que suena en una tienda de ropa para jóvenes. A lo largo de 2005, el colectivo SEEI de Colonia realizó varias incursiones en tiendas de moda, en las que el grupo comenzaba a bailar al ritmo de la música, a veces libremente o, en otras ocasiones, sobre coreografías pasadas de moda, convirtiendo el lugar en

una discoteca improvisada durante apenas unos minutos hasta que se veían obligados a desaparecer. Incluso un elemento en principio impensable y enormemente poético como el viento puede ser el motivador de un diálogo cinético con el entorno, tal y como sucede en *Pieza blanca* de Janet Rühl, en la que la bailarina aprovecha el aire para inflar su falda blanca y gigantesca y crear con ello una escultura dotada de tiempo. Todos estos elementos, en fin, pueden servir como entidades con las cuales confrontar el deseo de moverse en el espacio urbano, como parejas de baile con las cuales entablar un diálogo.

Con este tipo de danza, como es evidente, la relación del cuerpo del bailarín frente a su entorno cambia. Cuanta más información sea posible leer en éste, mayor será la oferta de movimiento a la que este lugar invite. En contraste con el espacio escénico se aprecia la diferencia con claridad: un escenario, en el que cualquier acción es posible (siempre ateniéndose a las leyes físicas), sería comparable a la página en blanco en la que se inscribe la escritura de un cuerpo, que va definiendo y determinando el espacio a su antojo. Frente al escenario como espacio vacío y en principio sin caracterizaciones ni determinaciones de ningún tipo, se sitúa la calle, que constituye una trama, un espacio repleto, escrito previamente por las trayectorias y los movimientos de los transeúntes que lo han recorrido. Se parte, así, ya no de un espacio escénico mudo, sino de un espacio lleno, dotado de una serie de planos de significado sedimentados a lo largo de su evolución. Sobre él se inscribe un nuevo texto, la danza, que altera y reformula los sentidos originarios del espacio, constituyéndose así como un hipertexto que se construye sobre el anterior, a partir de un juego con sus propiedades emocionales, geométricas y cinéticas. El mundo se convierte entonces en un inmenso territorio estético, una enorme tela sobre la que se dibuja con el movimiento. Al dialogar con las escrituras previas, con las peculiaridades del lugar, el cuerpo del bailarín va tomando nota de los sucesos que ocurren alrededor, la historia del lugar, las sensaciones que despierta, las variaciones, oscilaciones y desviaciones a las que obliga el

terreno urbano. De esta forma la estructura física del territorio se refleja sobre el cuerpo en movimiento.

Por ello, una danza de especificidad espacial que efectivamente se cree bajo estas condiciones no puede ser trasladada intacta a otro entorno. La adaptación al lugar donde ha sido concebida impide la fundación de un discurso de movimiento que, como el ejecutado sobre el escenario, tenga validez general en toda circunstancia, un orden y una jerarquía preestablecidas. Al contrario, las fórmulas creativas de especificidad espacial se adecuan a las circunstancias en cada caso. La danza ya no se presenta como discurso unidireccional y ajeno a todo entorno y a las influencias externas, presentable idéntica a sí misma en cualquier teatro del mundo sin alteraciones esenciales. Esta danza urbana supone, precisamente, un tipo de práctica performativa que descubre su carácter contingente en tanto que está alerta frente a su entorno y se dedica a revelar posibles usos de la calle que están sin descubrir, a explorar un territorio que de otra forma sólo se usa para actividades cotidianas. No defiende a ultranza un tipo de movimiento, sino que se adapta al lugar en el que se desarrolla y presenta. La danza de especificidad espacial privilegia, así, una poética de la adaptación y de la diferencia, frente a un discurso igual a sí mismo en cada contexto. Al salir a la calle la danza activa un mecanismo cinético cuyo estímulo principal es el momento y el lugar donde se produce y se presenta.

Diálogo con el espacio arquitectónico

Nuestra concepción del urbanismo no se limita a la construcción y a sus funciones, sino a todo uso que pueda hacerse de él o imaginarse para él.

Constant, *El gran juego por llegar*

Para aclarar la función que la danza de especificidad espacial puede asumir en relación con la arquitectura me baso en la distinción que sugiere Francesco Careri entre

dos concepciones distintas de ésta, relativas a dos maneras distintas de habitar la tierra: sedentaria y nomádica. Estas dos formas de estar en el mundo se corresponden con dos modos de concebir la propia arquitectura: una entendida como construcción física del espacio y de la forma, frente a otra arquitectura entendida como percepción y construcción simbólica del espacio¹⁷. Dentro de este segundo tipo de concepción se sitúa, desde mi punto de vista, la danza que ha salido del teatro y se presenta en el entorno conformado por la arquitectura urbana. La primera se refiere a la construcción material de espacios solidificados, mientras que la segunda se refiere a una reconstrucción efímera pero efectiva, simbólica, cultural o imaginativa del espacio preexistente. La danza, por medio de la lectura y reescritura del espacio urbano, *hace* ciudad: por un lado, mediante una construcción transitoria de formas, mientras que por el otro, otorga nuevos sentidos al proyectar sobre el espacio de la arquitectura urbana la subjetividad de su percepción y de su interpretación. La danza en la arquitectura urbana consiste, así, en un llenar ésta y sus recovecos de símbolos, vivencias, recuerdos e interpretaciones. La cuestión entonces radica en averiguar cuáles son los procesos que conducen a tal producción de imágenes.

Para investigar este procedimiento el *topoanálisis* resulta de gran utilidad¹⁸. Aunque esta doctrina se desarrolló para analizar los espacios en el ámbito de la poesía, también sirve para explicar el salto que la arquitectura puede dar del espacio geométrico al de la imaginación. Así lo explica Gaston Bachelard:

La casa es primeramente un objeto de fuerte geometría. Nos sentimos tentados de analizarlo racionalmente. Su realidad primera es visible y tangible. Está hecha de sólidos bien tallados, de armazones bien asociadas. Domi-

¹⁷ Francesco CARERI, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p. 36.

¹⁸ Gaston BACHELARD, *La poética del espacio*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1994. Esta doctrina sobre el espacio, complementada con la ayuda del psicoanálisis y con una fenomenología muy particular, creada y expuesta por Gaston Bachelard en su *Poética del espacio*, investiga los espacios de lo íntimo.

na la línea recta. [...] Un tal objeto geométrico debería resistir a metáforas que acogen el cuerpo humano, el alma humana. Pero la trasposición a lo humano se efectúa inmediatamente, en cuanto se toma la casa como un espacio de consuelo e intimidad, como un espacio que debe condensar y defender la intimidad. Entonces se abre, fuera de toda racionalidad, el onirismo¹⁹.

Una de las operaciones posibles del cuerpo en movimiento en un contexto arquitectónico es la de conseguir una nueva comprensión de éste, ya no determinado por las expectativas racionales que su construcción y la continuación de su geometría sugieren, sino por una lógica onírica que descubre por primera vez ciertas imágenes alternativas. Esta lógica alternativa opera en muchas ocasiones con metáforas, en las que el entorno real se interpreta, malinterpreta y tergiversa para otorgarle nuevos sentidos más cercanos al cuento, a la fábula y a la ficción que a la lógica geométrica, produciendo con ello un extrañamiento de lo real esencial a la expresión artística. Continúo citando a Bachelard:

La gracia de una curva es una invitación a permanecer. No puede uno evadirse de ella sin esperanza de retorno. La curva amada tiene poderes de nido; es un llamamiento a la posesión. Es un rincón curva. Es una geometría habitada. Estamos allí en un mínimo de refugio, en el esquema ultrasimplificado de un ensueño del reposo²⁰.

Mientras que la poesía habita los espacios con la imaginación, la danza es la que se ocupa de habitarlos y reinventarlos con el cuerpo, creando metáforas de su uso, evocando sensaciones, imágenes y recuerdos, estimulando también con ello la imaginación del público.

De esta forma los lugares donde el espectador individual vio ejecutar una danza de este tipo se solidifican en una figura en la que se condensa la actualidad material de la arquitectura junto con las imágenes, las sensaciones y las

¹⁹ *Ibíd.*, p. 80.

²⁰ *Ibíd.*, p. 182.

narraciones suscitadas por el cuerpo en movimiento. En la memoria del espectador ese lugar ya no constituirá un espacio ajeno, en principio banal o, incluso, que pasaba desapercibido, sino que en éste se han fusionado su materialidad y los usos desapasionados que se hacen de él junto con las emociones de atracción o de repulsión que la danza hizo surgir allí; para el transeúnte ese lugar es suyo, le pertenece a su memoria, ahora asociado a una cadena de connotaciones y significados, recuerdos y ensoñaciones que le atañen exclusivamente a él, como testigo de la transformación simbólica que la danza operó.

De este modo el espacio arquitectónico urbano se transforma en espacio vivido y transformado, manipulado por la imaginación. La danza descubre la necesidad de cartografiar el mundo de nuevo, no con reglas y compases, instrumentos de geometría, sino con el propio cuerpo en estado alerta frente a las experiencias que ofrezca, fijando el mundo en su cuerpo, a la vez que transformando con su presencia la comprensión y visión de los espacios que habita, transformando su función simbólica y metafórica, convirtiendo el espacio en espacio de la imaginación²¹. La danza en un entorno arquitectónico entonces sería la praxis por excelencia que puede transformar los «espacios desapasionados de lo conceptual». No se trata, pues, tanto de asignar un espacio a la danza, sino de rediseñar, reinventar el que ya existe por medio de este arte.

Con la práctica de especificidad espacial en el marco de la arquitectura urbana se ofrece un nuevo modelo de comprensión de la ciudad, la cual se descubre como lugar de

²¹ Bachelard propone dos imágenes también muy sugerentes para pensar la imagen de generación interactiva de individuo y arquitectura; se trata de la evolución conjunta entre espacio vital y el cuerpo que lo habita, que puede resultar en dos tipos de transformaciones: una representa la creación del espacio a la medida del cuerpo que lo habita (molusco): no se edifica la casa para vivir en ella, sino que al vivir se va conformando el espacio. Una casa que crece en la medida misma en la que crece el cuerpo que vive en ella. La segunda imagen es la del cuerpo que se adapta y se conforma adecuándose al espacio que habita, la de Quasimodo, para quien la catedral de Nôtre Dame había sido «el huevo, el nido, la casa, la patria, el universo.»

adquisición y formación de experiencia estética a la vez que se recupera como espacio social –dialogal, en suma–, como territorio de identificación del habitante con su entorno urbano. La ciudad se muestra, por lo tanto, como el espacio idóneo para la realización de estos proyectos, como depósito de huellas de la vida social o individual que se pueden rastrear, reproducir, generar o alterar por medio de la danza. La ciudad se transforma, así, en objeto de experiencia al que se accede desde el movimiento humano. La danza asume el papel de una interferencia leve que no obstante rompe la certeza tranquila de los usos cotidianos del entorno, afirmando ante todo el potencial de productividad lúdico y poético del movimiento inserto dentro de ella y desvinculado de su funcionalidad. Por otro lado, la ciudad, el espacio arquitectónico urbano se convierte en espacio escénico en el instante en el que un bailarín lo hace suyo. El hecho de desplazar la obra a la calle trastoca la noción de espacio público, ya que no hay lugares requeridos para el arte, sino que éste existe potencialmente en todos los entornos, por lo que la distinción espacio privado-público también se ve abolida.

Y en este punto radica el potencial transgresor de la danza de especificidad espacial en el entorno urbano. Tanto la calle como el recinto del teatro se caracterizan por normas y reglas de comportamiento. Ambos funcionan como mecanismos de disciplina y exclusión. En la arquitectura esta situación se percibe claramente: los pasajes, las casas y las escaleras, por ejemplo, prescriben modelos de movimiento. Pero no sólo la materialidad de un escalón o de una pared determinan y establecen posibilidades de acción, sino que los movimientos cotidianos se reglamentan de otra forma, mediante señalizaciones explícitas, así como normas implícitas de comportamiento. Con cada lugar están asociadas ciertas normas de actuación determinadas social y culturalmente, de forma que el cuerpo del transeúnte y el espacio urbano están ya en diálogo desde siempre: el primero ha aprendido a tratar con su entorno, de modo que a lo largo de este proceso ha fijado también su relación con él, adoptando un papel invariable, y con

ello convirtiéndose también en un cuidador de las normas: «El cuerpo orgánico (nuestro cuerpo) adopta papeles fijos en relación con el entorno construido: actuamos como ciudadanos, consumidores, guardianes; y estos puntos fijos de percepción limitan la posibilidad de la interacción entre el espacio y el ser humano»²². La danza en espacios públicos puede asumir, así, una función social, rebelarse contra los parámetros rígidos y establecidos, fomentar una desinhibición e incentivar la creatividad artística en la cotidianidad urbana. Puede regenerar la vida cotidiana en los espacios de la ciudad, permitiendo descubrir un sentido del tiempo distinto al del consumo y al de la producción, liberando al transeúnte del hábito del camino más corto.

La ciudad, por otro lado, en su calidad de productora de signos e imágenes proporciona una *arena* de representaciones. Las ciudades y los sujetos se definen mutuamente a través de sus relaciones, existe una relación bilateral que se podría definir como interfaz. Esta interfaz, la superficie de la ciudad con sus caracterizaciones y motivaciones para el movimiento, proporciona un espacio en el que se puede redescubrir la propia identidad, forjarla y jugar con ella. Si consideramos que las ciudades son espacios construidos y que por ello se encuentran investidas de poder, la coreografía puede servir para determinar, ocultar o revelar los constituyentes claves de esa construcción urbana. La danza puede explorar y poner al descubierto la naturaleza construida del espacio urbano y de los sujetos, aunque también puede optar por usar la ciudad de acuerdo a otros principios estéticos, que no presten atención a la compleja red de poder, espacio y diferencia que la constituye.

Este tipo de danza alberga por lo tanto un potencial subversivo en su incitación a la transformación de normas y reglas de comportamiento en el espacio urbano. Naturalmente, este potencial se actualiza cuando la intervención de la danza pierde su carácter espectacular y se diluye en el entorno; la danza despliega mayor efectividad cuando el espectador no se reconoce claramente como tal, como

²² Fearghus ó CONCHUÍR, *Ciudades que danzan*, o, p. 17.

parte de una masa de público frente a un espectáculo. En este caso al comportamiento subversivo se le otorga un carácter de ficción y excepcionalidad que favorece una suspensión momentánea de las reglas tácitas y explícitas de comportamiento en el espacio público. En cambio, cuando la danza se encuentra camuflada dentro del tejido cotidiano de la vida urbana es cuando mejor despliega su potencial transgresor; el transeúnte se enfrenta personalmente a una situación inesperada, llevada a cabo supuestamente por cualquier otro peatón como él. Éste es el caso de piezas que podríamos llamar *microintervenciones*.

Microcoreografía. Microintervenciones

Bajo estas denominaciones englobo ciertas acciones coreográficas mínimas que se insertan en la cotidianidad urbana y que por su carácter íntimo y su renuncia a la espectacularidad pueden pasar incluso desapercibidas. Se separan muy escasamente de la realidad y del movimiento cotidiano, a pesar de lo cual (o quizá precisamente por ello) encierran un considerable valor simbólico. Un ejemplo de este tipo de prácticas serían varias de las acciones que Laura Kalauz recoge en su proyecto *Turist*, emprendiendo a través de ellas un proceso de exploración del espacio público. Dicho proyecto se compone de varias acciones; por ejemplo en *Turist 3.1*, que tuvo lugar en Zúrich, Kalauz cierra los ojos y anda por la ciudad provocando distintas reacciones en los peatones con los que se cruza: unos le ayudan, otros se limitan a mirar y otros le cogen la mano. Otra intervención más llamativa consistía en viajar en un tranvía; con la particularidad de que lo hacía colgada de una de las barras y cabeza abajo, invirtiendo así verticalmente la posición de estar sentada.

Las microintervenciones están lejos del énfasis y de la espectacularidad que caracterizan a otro tipo de intervenciones en el espacio público. No quieren asustar ni llamar la atención excesivamente, no buscan un público masivo ni manifiestan interés por el aspecto ritual o ceremonial de

la representación ante un gran público. Los instrumentos manejados para indicar la presencia de una intervención, de una reflexión sobre el espacio público, son escasos, renunciando así la danza a un estudio coreográfico virtuosista. En vez de ello se opta por una microcoreografía, un movimiento o una serie de ellos reducidos a la mínima expresión.

A través de una fijación casi microscópica se llama la atención sobre los hábitos de comportamiento normativos que tejen la realidad social, a la vez que se los disuelve para redefinirlos desde una intromisión sutil en la rutina urbana. A través de estas intervenciones se mueve al transeúnte convertido en público a la reflexión sobre las convenciones y normas que rigen el espacio urbano. Así explica Laura Kalauz su experiencia bailando en el espacio público. «Ese trabajo es una conversación continua con los comportamientos y las situaciones que nos rodean, de forma tal que, mediante al observación y la respuesta se haga posible recontextualizar y repensar el significado de los movimientos»²³.

Se trata de acciones sencillas, casi triviales que irrumpen en medio de la cotidianidad pero que poseen un gran potencial de intensificación del presente. Ciertos comportamientos (sentarse en un transporte público) se ven completamente transformados por medio de una mínima pero decisiva alteración (hacerlo bocabajo). Esa inversión transforma totalmente el sentido originario y funciona como detonante de unas leyes de comportamiento. Con la mínima utilización de instrumentos retóricos y gestuales, las investigaciones cinéticas de las microcoreografías se dedican al estudio exhaustivo del gesto cotidiano. Parten de él para experimentar con grados sucesivos de manipulación, para explorar el límite entre el comportamiento cinético en el espacio privado y el público, entre el movimiento «natural» y el «artificial», Las microcoreografías exploran el juego de la desviación de un patrón originario de movimiento usual cuyo sentido se logra transformar mediante una

²³ Laura KALAUZ, *Ciudades que danzan*, 1, p. 18.

manipulación progresiva. Obviamente es la calle el lugar por excelencia donde probar la efectividad del extrañamiento que se produce mediante esta distorsión sutil; el espacio urbano constituye el marco en el que se puede estudiar mejor la potencialidad del gesto alterado.

Precisamente por la situación en la que estas prácticas se encuentran, en la frontera entre movimiento cotidiano y coreografiado, continúan una tendencia artística establecida por ciertas acciones del arte de la *performance*, como serían, por ejemplo, algunas de las intervenciones del artista checo Jiri Kovanda. Las acciones que desarrolló en Praga a finales de los años setenta y que están documentadas por medio de fotografías y descripciones, consistían en gestos sencillos, como echar a correr de repente, rozar el hombro de la persona que anda en sentido contrario por la acera o, en una escalera mecánica, darse la vuelta y mirar de frente a alguna persona situada detrás. La similitud de estas acciones con las microcoreografías es evidente. No obstante, existe una diferencia relevante en el interés que despliegan las *performances* surgidas de las artes plásticas respecto a las que han evolucionado desde el ámbito de la danza. Tal y como afirma Gabriele Klein²⁴, las acciones llevadas a cabo por coreógrafos presentan intereses distintos: no les interesa tanto cuestionar el carácter institucional del arte o criticar el carácter comercial del objeto artístico, como desarrollar una investigación sobre el movimiento cotidiano, el cual sirve como base para trabajar estética y coreográficamente. La novedad que ofrece la danza frente a las tendencias históricas del *happening* y de la *performance* radica en el interés cinético que despliegan, en el acento que colocan sobre el propio movimiento. Efectivamente, la *performance* derivada de las artes plásticas y la surgida del desplazamiento de las artes escénicas a nuevos contextos coinciden en ciertos aspectos, como la voluntad de implicar al público o la irritabilidad que provocan al alterar la

²⁴ Gabriele KLEIN, «Die Stadt als Szene. Zur Einführung», en Gabriele Klein (eds.). *Stadt. Szenen. Künstlerischen Praktiken und theoretische Positionen*, Viena: Passagen Verlag, 2005, pp. 24-25.

previsibilidad de la cotidianidad urbana. La diferencia radica en el peso que el cuerpo asume en la última, no tanto como depósito de una identidad cultural o social, sino en función de sus capacidades cinéticas. Así lo describe Gabriele Klein:

Al contrario de como ocurre en la *performance* que proviene de las artes plásticas, el cuerpo y el movimiento son para la coreografía y la danza no sólo recursos para el objetivo de la exploración del espacio, sino también sus medios artísticos; medir, cruzar o inaugurar un espacio son aquí mucho más que un método performativo²⁵.

El gesto cotidiano que la microintervención coreográfica no constituye sólo un medio para conseguir una subversión de la actuación en espacios públicos, sino también el material mismo sobre el que reflexionar estéticamente y sobre el que se construye la acción artística.

Recorridos y coreocartografía

Los mapas son representaciones de realidades psicológicas, emocionales, políticas, domésticas, privadas, públicas, personales, globales... Por medio de la actividad de trazar mapas nos localizamos como ciudadanos, como personas, como «uno mismo». Un mapa puede estar hecho de papel, pero también puede ser un pensamiento, puede ser tan breve como una deducción rápida o puede tener el poder para barrer una civilización entera. [...] puede representar nuestro mundo, nuestra ciudad, nuestra casa, nuestras percepciones o nuestros pensamientos²⁶.

En esta cita Gabriela Vaz ofrece varias concepciones alternativas al concepto tradicional de mapa, usualmente entendido como representación gráfica y métrica bidimensional de una parte de un territorio. El mapa se concibe no

²⁵ *Ibíd.*, p. 25.

²⁶ Gabriela VAZ, «Maps in Minds, Project Description», en Luis Firmo (eds.). *From Place Specific, the Connecting Sites and Communities. Documentation Project –APAP IV*, Torres Vedras: ArtinSite, 2006, p. 170.

sólo como una representación de un espacio, sino también de una realidad psicológica o emocional; carece también del propósito de objetividad y exactitud, de forma que se constituye como el recuerdo de las vivencias subjetivas, pudiendo asumir formas como un pensamiento, una emoción o una afirmación verbal. En el caso de la danza *cartográfica* la concepción de mapa se encuentra un poco más limitada de lo que en esta cita se sugiere, a pesar de lo cual sigue siendo más amplia que la acostumbrada; la realidad que se trata de cartografiar es siempre un espacio. Los medios para llevar a cabo este propósito son el cuerpo y su movimiento.

La práctica *coreocartográfica* consiste en la creación de un mapa vivencial y subjetivo surgido de la exploración física de un territorio mediante el desplazamiento. Ésta es una actividad que, evidentemente, sólo puede tener lugar fuera de los espacios del estudio y del escenario: el bailarín va creando un recorrido durante el cual inscribe una trayectoria coreográfica por la ciudad; ésta le incita a explorar su geografía y a cartografiarla con su cuerpo, siguiendo en ocasiones un camino predeterminado, en ocasiones optando por un desarrollo no fijado con anterioridad. La coreografía se organiza sobre la base de un diálogo con los entornos urbanos sucesivos, con los paisajes que progresivamente se le presentan al bailarín en su incursión, a lo largo del cual se va creando un discurso cinético²⁷.

Esta intervención se puede denominar *coreocartográfica* porque, en efecto, mediante la danza se trata de reconocer y conquistar un lugar, de descubrir sus propiedades espaciales, pero también las sensibles, acústicas, olfativas, visuales o táctiles, en definitiva, de trazar un mapa que no atiende sólo a las cualidades acostumbradas; en este proce-

²⁷ Esta práctica encuentra cierta similitud con el *Parkour*, o también llamado «el arte del desplazamiento», deporte fundado por David Belle, consistente en desplazarse con la mayor agilidad posible por un entorno, sea urbano o natural. Los obstáculos que éste pueda ofrecer son los verdaderos motivadores del movimiento gimnástico que se persigue.

so se van depositando las huellas del lugar en el bailarín²⁸. El método para ello no puede estar fijado de antemano, sino que ha de ser improvisado (aunque basado en ciertas reglas) para posibilitar la reacción ante el territorio a cartografiar, en un estado de disposición para responder frente a los estímulos exteriores que el terreno vaya presentando.

Efectivamente se elabora un mapa a lo largo de un proceso de *lectura* del lugar con el cuerpo, en el reconocimiento de las propiedades del espacio. Pero simultáneamente al proceso de lectura se da otro de escritura, según el cual el cuerpo en movimiento reformula el terreno que va registrando, otorgándole ciertos valores emocionales, simbólicos, culturales, cinéticos o dinámicos. Con estos movimientos los bailarines no sólo reconocen el lugar sino que también realizan *enunciaciones peatonales*²⁹ dentro del texto de la ciudad, ampliadas y extendidas por medio de la danza, convirtiéndose en enunciaciones coreográficas. Se parte del desplazamiento, del caminar cotidiano para desarrollar un movimiento más atrevido en su realización espacial del lugar, en la actualización y tergiversación de las posibilidades de desplazamiento que la arquitectura de la ciudad ofrece.

Este tipo de prácticas ha sido llevado a cabo por varios grupos, como por ejemplo Beacon Dance con su *Mapping Project* (2005-2006), que consistía en la construcción durante un año entero de un mapa de los diferentes parques de la ciudad; cada una de las excursiones mensuales estaban inspiradas en la interacción con las propiedades específicas

²⁸ Acerca de las similitudes entre las disciplinas de la cartografía y de la coreografía, cfr. Gabriele BRANDSTETTER: «Figur und Inversión. Kartographie als Dispositiv von Bewegung», en Gabriele Brandstetter y Sibylle Peters (eds.). *De figura. Rhetorik-Bewegung-Gestalt*, Munich: Wilhelm Fink, 2002, pp. 247-264. En concreto Brandstetter establece esta similitud en su argumentación basándose en la ambigüedad del término coreografía, que se puede entender tanto como escritura, anotación del movimiento sobre el papel, o como escritura del cuerpo en el espacio. Desde este punto de vista considera la coreografía como un tipo de crono-cartografía, en un (d)escribir el espacio, con una dimensión temporal añadida.

²⁹ Michel de CERTEAU, *L'invention du quotidien. Arts de faire*, París: Gallimard, 1990.

de ese entorno natural. Otro ejemplo sería la pieza *Converge* (2005) de Jennifer Monson, consistente en un encuentro de tres coreógrafos de Brooklyn, quienes salieron desde sus casas y bailaron desplazándose por la ciudad hasta converger en Fort Green Park. No obstante, el grupo que con más intensidad se ha dedicado a la tarea de investigar y desarrollar esta técnica *coreocartográfica* es Body Cartography con piezas como *Go*, presentado en diversas ciudades o *Condition Outside* (2006), entre muchas otras³⁰.

La danza cartográfica revoluciona el concepto de mapa; naturalmente la experiencia de la *coreocartografía* no es trasladable a un papel, a una grafía bidimensional, ya que su carácter principal está determinado por la vivencia subjetiva del bailarín. La idea tradicional de mapa, con referentes fijos y medidas, es incompatible con el flujo palpable y la fluidez de la vida metropolitana. A cambio se propone un mapa más acorde con la subjetividad y los deseos personales de movimiento. La *coreocartografía* en este sentido consiste en una praxis performativa que *produce ciudad*, una ciudad imaginaria y subjetiva, que crea mapas sobre el lugar, que busca alternativas al comportamiento urbano, tergiversando y reinterpretando sedimentaciones territoriales de todo tipo.

Las ideas de descubrimiento del entorno de la ciudad y de expedición por ella se sitúan en una línea abierta por los situacionistas. En concreto, es deudora de la deriva, la cual «implica un comportamiento lúdico-constructivo y la conciencia de los efectos psicogeográficos, en oposición a

³⁰ Ya su nombre hace referencia a la comprensión de la coreografía como un trazado de mapas. Olive Bieringa, codirectora del grupo, respondió con las siguientes líneas a la pregunta por el origen del nombre de su grupo:

«Body Mapping / bodymapping / the mapping of the body / the mapping with the body / the mapping of the body / within the landscape / the mapping of the body within the world / within our everyday experience / cartography as choreography / choreography as cartography». Katrinka SOMDAHL-SANDS, «Cultural Geographies in Practice: Triptych: Dancing in the Third Space», en *Cultural Geographies*, 2006, p. 611.

<<http://cgj.sagepub.com/cgi/reprint/13/4/610.pdf>>. [consulta: 20 marzo 2008]

las nociones clásicas del viaje y del paseo»³¹. La psicogeografía a la que se alude en la cita se refiere al estudio de la influencia del medio geográfico sobre el individuo que recorre la ciudad³². La investigación de los efectos que una configuración urbana concreta ejerce sobre el caminante se plantea de hecho en los desplazamientos de danza por la ciudad. Incluso, se podría argumentar que la implicación con el espacio en danza se desarrolla en un plano no sólo mental y emocional, sino también corporal y cinético. La actitud del bailarín podría, desde este punto de vista, ofrecer un complemento integral a la vivencia del psicogeógrafo a la deriva; el desplazamiento no constituye sólo un «hecho psíquico» (Thierry Davila), sino que el bailarín recorre la ciudad con el cuerpo, reaccionando y entablando un diálogo con el entorno, a menudo con un propósito lúdico, íntimamente relacionado con las premisas básicas de la deriva.

De todas formas, en muchas ocasiones, el recorrido de los actores está decidido de antemano, de forma que en principio podría parecer que se contradicen los principios originales de la práctica situacionista; en la experiencia psicogeográfica otros principios prevalecen sobre el sentido de la orientación espacial: el individuo está dispuesto a perderse en su recorrido por la ciudad. La desorientación sirve para facilitar al deambulante un estado emocional concreto en el que sea posible el desarrollo de un comportamiento lúdico constructivo, estando así dispuesto a cambiar su ruta en función de los imprevistos que vayan surgiendo. Aunque el recorrido del baile esté predeterminado, la coreocartografía presenta similitudes con estos procedimientos: la apertura esencial de la improvisación favorece la sorpresa, el desconocimiento previo de las vivencias, las experiencias y los movimientos a los que les va a llevar su

³¹ Guy Debord, en Xavier COSTA, «New Babylon: La ciudad situacionista», en Javier Maderuelo (dir.). *Arte público. Arte y naturaleza*, Huesca: Diputación de Huesca, 2000, p. 212.

³² Guy DEBORD, «Introducción a una crítica de la geografía urbana», en *La revolución del arte moderno y el arte moderno de la revolución*, La Rioja: Pepitas de calabaza, 2004, p. 114.

diálogo cinético con el entorno, de forma que el bailarín se encuentra a merced de él.

En este punto se plantea la cuestión de conocer cuáles son las estrategias propias de la danza para relacionarse lúdicamente con ese entorno, cuáles son los métodos para conseguir ese estado privilegiado de atención perceptiva. Como ya se ha indicado, cualquier tipo de coreografía predeterminada sería inútil. Es necesario algún tipo de improvisación para iniciar un diálogo cinético con el ambiente circundante. Jennifer Monson ha desarrollado técnicas muy interesantes. Uno de sus métodos parte de la estructura básica «persona que baila / testigo» que el Movimiento Auténtico propone y que se emplea a menudo en terapias que utilizan la danza para desarrollar las capacidades empáticas del individuo. Monson adapta esta estructura substituyendo a uno de los miembros de la pareja por el entorno. En primer lugar actúa el bailarín como testigo de su pareja de baile –el contexto– observando atentamente los movimientos que se generan a su alrededor para posteriormente elaborar un discurso cinético propio como respuesta o comentario al movimiento previamente percibido, desde la conciencia de que existe una entidad –la pareja, el espacio– que lo observa. Este método constituye una interpretación muy creativa del Movimiento Auténtico con el que pretende desarrollar una atención perceptiva más elevada en el bailarín que recorre un territorio. Es sólo una forma de acercarse cinéticamente al espacio en el que se actúa, pero sirve como ejemplo de la enorme cantidad de técnicas empleadas por los coreógrafos para generar un diálogo cinético con el entorno. Entre ellas, algunas de las que cabe destacar para mejorar la atención perceptiva y la capacidad de respuesta frente al espacio son la Técnica Alexander, Body Mind Centering, Somatic Movement e Improvisación de Contacto.

Las potencialidades subversivas de la deriva, el reconocimiento de ésta como una práctica revolucionaria se basa en que las deambulaciones por la ciudad consisten en un método de construcción experimental de la vida cotidiana. Con ellas se trataba de dominar los condicionamientos

inherentes a la ciudad, en cuyo ámbito están sedimentados diversos órdenes de poder. Dominar y determinar la propia vida y la propia experiencia consiste entonces en dominar los condicionamientos que impone la ciudad y subvertir su empleo. Con la deriva el hombre puede empezar a jugar con las circunstancias que lo determinan y a crear su propia experiencia inmediata. Se trata de reinterpretar y vivir la ciudad contra el orden establecido y de forma subjetiva. Si bien en pocas ocasiones la *coreocartografía* presenta un carácter tan subversivo, coincide con las premisas situacionistas en el interés por las formas alternativas de habitar el espacio, en la reivindicación de la ciudad como lugar para la experiencia lúdica, como espacio cotidiano que reconstruir y reformular.

CONTEXTO NATURAL

Danza en paisajes naturales o Landscape Dance

Landscape Dance parece una etiqueta adecuada para aquellas prácticas coreográficas que no sólo han salido del recinto teatral, sino también del ámbito urbano para desarrollar sus planteamientos coreográficos. Este nombre hace referencia a la denominación propuesta por Gerry Schum, *Landscape Art (Land Art)* para titular su exposición en televisión de obras de autores como Jan Dibbets, Richard Long, Walter de Maria o Robert Smithson entre otros; estos artistas utilizan el paisaje natural como el elemento primero con el que construir una obra. La naturaleza que visitan no es sólo el lugar en el que se encuentra la pieza, sino también el material con el que interacciona, con el que cuenta y dialoga para su creación. Por su parte, los bailarines y coreógrafos han decidido también abandonar los estudios y los teatros y plantear sus proyectos en otros contextos como montañas, lagos, playas y paisajes naturales en general.

Este tipo de planteamientos creativos es más escaso que los situados en un entorno urbano, debido en parte a que la

mayoría de festivales se establecen en ciudades, preferentemente capitales, contextos en los que es posible alcanzar un número mayor de público. No obstante, cabe mencionar festivales como La Ponderosa en Stolzenhagen o Mapa en Pontós (Girona), que abogan por una descentralización de la cultura y por la revalorización del espacio natural mediante la práctica artística. No obstante, existen piezas cuyo propósito de exploración del medio natural se expande más allá de la provincia, accediendo a paisajes desérticos o montañosos, de difícil acceso para el público y que difícilmente pueden ser programados en el marco de un festival.

Ejemplos de este tipo de prácticas son las *migraciones* de Jennifer Monson, coreógrafa especialmente preocupada por el fenómeno de los desplazamientos animales. Le interesan desde una perspectiva cinética los métodos y las capacidades de navegación que el hombre puede adquirir a partir del estudio de ciertas especies animales. Algunos de sus proyectos, como por ejemplo *Grey Whales* (2001), consistió en seguir la trayectoria de la migración de las ballenas grises desde California hasta Canadá. Ha continuado con diferentes proyectos, como *Ospreys* (2002) o *Ducks ans Geese* (2004), en los que llega a recorrer bailando continentes enteros³³.

Las propuestas de Body Cartography también son interesantes desde esta perspectiva. Esta compañía lleva trabajando desde 1998 (comenzó precisamente con un *Slow motion walk* en el centro de la ciudad en Aotearoa, práctica de la que se hablará más adelante) y progresivamente ha desarrollado un interés por la danza en lugares inusuales, generalmente alejados de la civilización. Algunos ejemplos de estas piezas son los proyectos *Dry Wash* (2005), *Seawall* (2004) o *Wharepapa* (2003). Los bailarines de este grupo se han dedicado de forma sistemática a la exploración del aspecto plástico del entorno, al juego y al diálogo con el espacio natural.

³³ Jennifer Monson explica detalladamente su práctica coreográfica en una entrevista en esta misma compilación: Nancy GALEOTA-WOZNY, «Bird Brain Dance. Entrevista con Jennifer Monson».

Las propuestas que se tratan en este apartado efectivamente se sitúan en entornos naturales; el paisaje no es tan sólo el fondo sobre el que se sitúa una danza, sino que los movimientos de los bailarines están íntimamente ligados al espacio en el que tienen lugar, siendo ciertos elementos de ese paisaje las parejas de baile, los elementos que generan un impulso de movimiento, los que motivan la creación de una imagen en relación al ejecutante y aquellos con los que su deseo de improvisar toma forma.

En su práctica, de hecho, esta danza no se distingue en realidad del tipo de técnicas desarrolladas en la danza cartográfica: las trayectorias y el desplazamiento son importantes también; se desarrollan y ponen en práctica los mismos métodos empleados para mejorar la atención y la percepción del bailarín durante el recorrido. La diferencia fundamental radica en el espacio en el que ocurre, que relega la experiencia estética del espectador a un lugar secundario. La actitud que se percibe respecto a esta cuestión en la *landscape dance* es la misma que se originó en el *land art*, planteada por el polémico artículo que Tony Smith publicó en *Artforum* en 1966 sobre su experiencia recorriendo la autopista New Jersey Turnpike en construcción. Como señala Francesco Careri, con este texto fundamental se plantearon dos cuestiones fundamentales:

La calle es vista por Tony Smith como dos posibilidades distintas, que serán analizadas por el arte minimalista y por el *land art*: la primera es la calle como signo y como objeto en el cual se realiza la travesía; la segunda es la propia travesía como experiencia, como *actitud que se convierte en forma*³⁴.

Con este texto se descubre como objetivo del arte el explorar el entorno que existe fuera del ámbito del museo, la galería y el estudio, en vez de emplear estas incursiones como meros procedimientos para crear un objeto final. Lo importante de esta experiencia de Tony Smith que el *land art* retoma –y la *landscape dance* también– consiste en

³⁴ F. CARERI, *Walkscapes*, p. 121.

valorar la vivencia del artista frente al objeto de arte resultado de ella. La danza en paisajes alejados de la civilización se sitúa en el camino abierto por estas propuestas en el valor que le conceden a la experiencia del artista, aparte de por otras afinidades más obvias como la elección del tipo de lugar que se escoge para realizar la obra o la relación que se establece con él durante el proceso creativo.

La profunda relevancia de la vivencia subjetiva del bailarín en la práctica *coreocartográfica* era evidente; en la danza en paisajes alejados de la civilización pienso que se da un paso más allá. La experiencia personal del creador es relevante, especialmente frente a otros valores que asumiría la coreografía de cara al hipotético público que pudiera observarla. Esta danza se lleva a cabo en lugares a los que el espectador difícilmente tiene acceso, de forma que éste se acerca al baile tan sólo a través de una documentación fílmica, videográfica, fotográfica o escrita. En este sentido, la experiencia del público resulta secundaria y en cualquier caso indirecta, ya que se obtiene normalmente por medio de una documentación. La experiencia estética importante, por lo tanto, es la del sujeto que enuncia, le pertenece por derecho propio al artista. Por ello, sin dejar de prestar atención a los posibles resultados de la danza, a los posibles efectos sobre un hipotético espectador, los coreógrafos se han centrado sobre todo en desarrollar formas cada vez más perfectas de relacionarse con el entorno. Los procedimientos y técnicas de improvisación han evolucionado en gran medida, mientras que los recursos técnicos a los que en tales lugares se podría recurrir con el fin de facilitar o mejorar la experiencia directa del espectador no se han desarrollado en la misma proporción. La alternativa ha sido en ocasiones ofrecerle al público la posibilidad de probar él mismo con una atención perceptiva elevada. En lugar de presentar un espectáculo pensado para impresionar sus sentidos, se le ofrecen talleres en los que probar los métodos que los coreógrafos emplean en su diálogo con el entorno natural.

Otro método de implicación o de transmisión de experiencias a terceros se basa en la posibilidad de la documen-

tación videográfica; *Body Cartography*, por ejemplo, ha desarrollado un interés creciente por el vídeo y las prácticas que éste genera. Es cierto que la imagen de la danza transmitida por este medio presenta desventajas; resulta difícil concebir la tridimensionalidad de ciertos movimientos espacialmente complejos, a la vez que se pierde el momento compartido de la copresencia de bailarín y público. Este grupo de danza, no obstante, ha encontrado en este instrumento múltiples posibilidades de transmitir sus prácticas con mayor eficacia y expresividad. Olive Bieringa subraya la importancia de la vista como acceso a otras dimensiones de lo real, señalando que este sentido constituye una puerta esencial no sólo hacia impresiones estrictamente visuales, sino también acústicas, cinéticas o de otro tipo³⁵. Desde este punto de vista, afirma que el vídeo favorece una perspectiva más directa y precisa del cuerpo en movimiento, con recursos como por ejemplo el uso del primer plano; por otro lado señala que la cámara ha potenciado la investigación de las posibles relaciones de los bailarines con el entorno natural en el que se mueven. La utilización del vídeo no ha conducido al abandono de los intereses de exploración del entorno ni al olvido de la especificidad espacial de su danza, sino que su interés contextual ha ido desarrollándose en una continuación del trabajo previo. Este medio, tal y como afirman los integrantes del grupo, permite un trabajo más concentrado en su contexto; en una improvisación sin vídeo el bailarín está muy preocupado por acotar dentro del espacio circundante el suyo propio de actuación, el espacio concreto y limitado con el que quiere trabajar. En cambio, trabajando con vídeo es la cámara directamente la que demarca este espacio con mayor precisión, estableciendo unos límites que

³⁵ Olive BIERINGA y Otto RAMSTAD, «Shifting the Territory alters the Map», en *Contact Quarterly*, 29-2, 2004, < http://www.bodycartography.org/media/media_00638.pdf >. [consulta: 20 marzo 2008]; Otto RAMSTAD, «Dance, place and Video», en *Contact Quarterly*, <http://www.bodycartography.org/news/art_view.php4?art_id=37>. [consulta: 20 marzo 2008].

señalan con nitidez cuál es el entorno significativo para la pieza y facilitando con ello una investigación de especificidad espacial más concentrada. La cámara ya no documenta, el baile no se ensaya o repite para grabar, sino que se crea un clima muy particular en el que el bailarín descubre un mundo y la cámara lo acompaña; el actor es consciente de que tiene que compartirlo, llamar la atención a la cámara, jugar con el espacio de la mirada, dirigiéndola también. No se trata, por tanto, del conocido binomio de videodanza bailarín-cámara, sino de una nueva experiencia constituida por ellos dos y el entorno, en un momento de diálogo con el espacio natural.

CONTEXTO SOCIAL

En este tipo de práctica el contexto no se considera en su dimensión arquitectónica, geográfica o geométrica, sino desde un punto de vista humano. A la danza le interesa la sociedad en la que se inserta, de modo individual o colectivo, de forma que el espacio con el que se interrelaciona se concibe ante todo como paisaje humano. Como ya se ha indicado, la participación del público en la obra, la interacción entre bailarín y espectador no son algo privativo de la danza que se ejecuta en espacios públicos ni tampoco puede decirse que se trate de un fenómeno nuevo, pues es una práctica a la que la danza escénica también recurre en ocasiones. No obstante, la ubicación del espectáculo en un espacio urbano favorece este tipo de relaciones, sugiere formas alternativas de organizar el contacto entre bailarín y espectador a la vez que permite acercar la danza a públicos distintos de los usuales.

Danza íntima

En este caso los encuentros entre creador y receptor se producen en el ámbito de la esfera privada, de forma que el baile se convierte en un tipo de «danza íntima».

El fundamento de su intimidad se basa precisamente en la búsqueda de un contexto que otorgue a la danza un grado suficiente de secreto, reserva y confidencialidad y en el que sea posible establecer un contacto personal con el espectador. Se busca, así, un nuevo tipo de comunicación con un público del que, no obstante, no se espera respuesta cinética. Un ejemplo paradigmático es la *Danza a domicilio* de Cláudia Müller³⁶. Días antes de su acción se cuelgan carteles por la ciudad en los que se ofrece un número de teléfono para hacer el encargo. Los futuros espectadores sólo tienen que llamar y realizar su pedido, que tendrá lugar en el espacio elegido por ellos. Esta llamada no se puede considerar una verdadera participación, pero en cualquier caso la experiencia perceptiva resulta mucho más intensa que la de un espectador sentado en la oscuridad de la platea; su implicación en el baile será mucho mayor –al menos en un plano emocional– desde el momento en que la danza se le dedica personalmente a él.

Los espacios en los que se presenta la danza íntima permiten una comunicación no mediatizada por las convenciones que impone el recinto teatral, de modo que las acciones del público no se encuentran censuradas. En el caso concreto de *Danza a domicilio*, Cláudia Müller prefiere que sea el espectador mismo el que decida el lugar en el que quiere disfrutar de su danza, de forma que la bailarina se relaciona con ellos en lugares personales, casas privadas, en los espacios de lo íntimo y lo cotidiano.

Una posibilidad aún más radical se plantea con el proyecto de vídeo *Retratos* de La societat Doctor Alonso. Para esta acción Sofia Asencio convive durante una semana con la persona que va a retratar, compartiendo sus espacios y costumbres, para posteriormente asumir su identidad en esos mismos lugares durante el tiempo de la realización del vídeo. En este caso la acción se constituye como investigación de la identidad que el gesto cotidiano e íntimo

³⁶ Una descripción detallada del proyecto se ofrece en la contribución de Isabel de NAVERÁN, «Danza contemporánea a domicilio. Entrevista con Cláudia Müller» en esta misma compilación.

confiere al individuo que lo ejecuta; el espacio idóneo para este estudio es naturalmente el entorno acostumbrado en el que se sitúa el movimiento.

Otra posibilidad la constituyen los *Solos para habitación de hotel* de Àngels Margarit, en los que, si bien el espacio no es el íntimo y personal de un espectador concreto, se consigue reducir el público a diez o doce individuos. Los dormitorios del hotel constituyen un espacio intermedio entre la intimidad y su simulación, un espacio que es a la vez individual y despersonalizado, destinado a un único usuario, pero que cambia continuamente. La intimidad en este caso radica, pues, en el número más limitado de espectadores, en la cercanía con la bailarina y en la peculiaridad que un espacio como un dormitorio le confiere a la *performance*. Así comenta Àngels Margarit el objetivo perseguido con esta pieza: «Me planteé un solo donde la soledad estuviera implícita en la escenografía, donde la intimidad fuera asequible al espectador, un solo para ver a solas»³⁷. Con un número similar de participantes es con el que suele operar la *danza de participación*.

Danza de participación

La danza de participación a la que me refiero toma contacto con la sociedad a través de encuentros personales con individuos concretos que se encuentran en el mismo lugar en el que sucede la acción. Si bien el número de participantes es mayor que en la danza íntima, se evita por lo general que éstos compongan una masa uniforme. Esta práctica trata de buscar por diferentes medios una recepción alternativa a la que la danza escénica suele ofrecer; rechaza la idea de un público concebido como una masa indiferenciada que reacciona de forma unitaria, para buscar a cambio un sistema más personal de comunicación. El público tiene la oportunidad de responder al planteamiento cinético no

³⁷ Àngels MARGARIT, *Àngels Margarit / Cia. Mudances*, Barcelona, 2000, p. 29.

sólo mediante el aplauso, sino también a través de una acción corporal más cercana a la propuesta del bailarín.

Un ejemplo de ello sería la pieza *Souvenir* de la compañía Mudances; en los jardines de la Fundació Joan Miró los bailarines les ofrecen individualmente a los visitantes la posibilidad de ejecutar con ellos una secuencia coreográfica. Mientras los actores describen y realizan la serie de movimientos, los participantes siguen las indicaciones; juntos se encuentran llevando a cabo una serie de gestos cotidianos apropiados para el entorno de un trozo de césped en un día soleado: tumbarse, relajarse, estar sentado o mirar al infinito. Los bailarines diseccionan los gestos acostumbrados del ocio, los analizan, estudian y desglosan para poder transmitirlos con precisión coreográfica a los participantes. Éstos toman conciencia de las operaciones corporales y las imágenes mentales necesarias para llevar a cabo movimientos que, por lo general, realizan de manera inconsciente.

La danza de participación no consiste en una pieza predeterminada y coreografiada, lista para ser presentada prácticamente igual a sí misma en cada actualización, sino que se construye cada vez a partir del contacto interpersonal entre el público (entendido como suma de individuos diferenciados) y los bailarines. La coreografía se construye como un diálogo en el que el bailarín hace confidencias a un transeúnte y le explica su mundo; se trata, en definitiva, de propiciar encuentros en los que se produzca un intercambio entre actor y espectador en un plano corporal y cinético y de forma individualizada. La otra diferencia sustancial respecto a las prácticas de danza escénica que también buscan interactuar con el espectador estriba, como es obvio, en el hecho de que los individuos que en plena calle se convierten en participantes no han acudido a un teatro ni habían imaginado previamente esta «confidencia» coreográfica que se le ofrece de forma inesperada. Frente a la danza escénica, este tipo de práctica conlleva una provocación evidente, ya que busca despertar la sensibilidad del ciudadano desprevenido a través de la experiencia de lo inesperado.

Estas piezas, al igual que las comentadas anteriormente, transgreden las expectativas sociales de comportamiento subvirtiendo las relaciones que entre seres humanos se consideran como normales. Aunque ya me he referido a su potencial transgresor, creo necesario perfilar la cuestión un poco más. Mientras que las expectativas de actuación en espacios públicos mencionadas en los apartados anteriores se referían a un comportamiento eminentemente espacial, a una gestión de las normas explícitas o implícitas de circulación y movimiento en el espacio público, en este caso son las normas de comunicación entre individuos las que se pretende reorganizar. Y este objetivo se lleva a cabo no sólo ofreciendo modelos alternativos de proceder en la calle, sino también promoviendo activamente la participación en formas inusuales de comunicación, apelando a los transeúntes a que se sumen a la construcción de un diálogo cinético y personal con su entorno humano. En este sentido, independientemente de si la coreografía implica o no una actitud de compromiso, son muchos los coreógrafos y bailarines que reconocen el carácter netamente político de sus acciones en la calle. Como comenta Olive Bieringa,

Como creadores de danza que trabajan en el espacio público no estamos haciendo teatro político, sino que el trabajo es irrefutablemente político en su acto de reclamación del espacio público; los espacios que a menudo están llenos de consumismo, miedo o intimidación. El envolver a la gente en una experiencia cinestética les ofrece oportunidades para valorar su cuerpo³⁸.

Respecto a las prácticas participativas provenientes de las artes plásticas se aprecia también una diferencia: como ya se dijo, el movimiento no sólo se considera el medio para conseguir una meta estética o social concreta, sino que es también el objeto mismo de estudio e investigación de la práctica coreográfica participativa. El tipo de acción que se requiere del espectador y participante es eminentemente cinética. Se le propone tomar parte en una actividad

³⁸ O. BIERINGA, «Thinking outside the black box».

comunicativa que, a la vez, le incita a reflexionar sobre su propio cuerpo y su movimiento, a revisar ciertos hábitos hasta entonces no cuestionados. Por ello, es el gesto cotidiano el material coreográfico por excelencia. En este sentido, una de las acciones preferidas es caminar. Este movimiento, acción peatonal por definición, se ve transformado cinéticamente a través de una praxis coreográfica que, en muchos casos, introduce una ralentización extrema de la ejecución de los pasos. Se opera de ese modo una reducción absoluta del material de movimiento, así como de los recursos y de las técnicas coreográficas y dramáticas (si todavía se puede hablar en estos términos) y del desarrollo de la acción, el cual se encuentra también simplificado al máximo.

El *slow motion walk* parte del andar como movimiento urbano básico para proceder a una alteración temporal de su ejecución, gracias a la cual reivindica una atención mayor. Este movimiento pierde su valor funcional de desplazamiento o de gesto de identificación social para convertirse en un signo autorreferencial, que invita a una segunda lectura en su calidad de gesto cinético formal. Dadas su simplicidad y la facilidad de su ejecución, este tipo de práctica ha sido llevada a cabo no sólo por grupos pertenecientes al ámbito de la danza, sino también por colectivos procedentes de otros ámbitos artísticos, como Conflux, festival neoyorquino de psicogeografía, con la *performance* comunitaria MTAA's *Super Slow 5K* o el grupo Treetheater con *Extreme Slow Soundwalk*, entre otros. El primer evento tuvo lugar en septiembre de 2007, en Nueva York. Se trata de una maratón organizada por el artista MTAA, consistente en recorrer 5 kilómetros en mínimo unas cinco horas. En realidad, se insta a hacerlo en el tiempo que se quiera o incluso a abandonar el propósito de hacerlo, ya que se trata de una maratón de atletas «no competitivos». El potencial lúdico de esta acción es evidente. La propuesta de Treetheater, en cambio, se basaba en un movimiento extremadamente ralentizado y, simultáneamente, en una atención perceptiva elevada sobre los paisajes sonoros del entorno.

Colaboración con comunidades

Al igual que la danza de participación, esta práctica también presenta una preocupación eminentemente social, pues toma forma concreta en proyectos coreográficos que organizan una colaboración con un grupo de personas. Correlatos en el ámbito de la danza de los llamados *community based works*, el contacto de la danza con el contexto humano se opera a través de una comunicación entre el coreógrafo y un colectivo de ciudadanos que puede ser más o menos heterogéneo, pero cuyos miembros están unidos por algo que los identifica como comunidad: pertenencia a un mismo barrio, condiciones económicas similares, habitantes de una ciudad o situaciones vitales comunes, por ejemplo. El espacio público en el que se desarrollan estas piezas designa el ámbito virtual de las relaciones interpersonales, el espacio de diálogo y de trato entre los miembros de una colectividad.

El hecho de que finalmente los resultados de la colaboración con ese grupo social se presenten en un escenario ortodoxo o en otro lugar carece de relevancia, ya que esta práctica es, en esencia, pública y compartida. El contexto está inserto en la danza desde el momento en el que ésta la realiza una comunidad, aunque de hecho el proyecto se lleve a cabo en un estudio, como en muchos casos sucede.

La danza de participación descrita anteriormente comparte con la sociedad circundante el momento de la ejecución; la representación se convierte en una especie de ritual, en el que el público no sólo observa, sino que también forma parte de él, asume un papel, en muchos casos de forma inesperada. En cambio, en los trabajos con una colectividad, los grupos de personas en principio «ajenos» a la danza contemporánea son incluidos, ya no en el momento de la ejecución, sino que directamente toman parte en el proceso mismo de producción. Al igual que en la danza de participación, en los proyectos con comunidades se rompe por lo general con el círculo cerrado de producción y recepción y se abre la danza a nuevos individuos, involucrándolos en el proceso de creación de la obra

y dotando a los participantes de responsabilidades escénicas, dramaturgicas y coreográficas.

En ciertas piezas la comunidad participante está constituida por un abanico lo más diversificado posible de estratos poblacionales pertenecientes a una misma ciudad, como por ejemplo ocurre con *Still Lives* de Good Work Productions y la Cie. Isabelle Schad³⁹; en otros proyectos, en cambio, se organiza el trabajo con grupos de débil cohesión social, como sucede en el proyecto *La consagración de la primavera*, en el que colaboraron la Filarmónica de Berlín y el coreógrafo Royston Maldoom, y que se documentaba en la película *Rythm is it!*; se trataba de un proyecto educacional en el que participaban las asociaciones *zukunft@bphil* y *Dance united*. El grupo social con el que se trabajaba constaba de 250 niños, en gran parte hijos de inmigrantes de un colegio con problemas de integración, con los que se organizó una representación de danza basada en la pieza musical de Igor Stravinsky.

Estos proyectos son abordados y realizados en parte como medios de acción social en ayuda de grupos desfavorecidos, dotando a ciertos ciudadanos de un lenguaje y de una forma de comunicación nueva para ellos e involucrándolos en un proyecto que les puede servir como plataforma para expresar sus problemas y reconfigurar la propia identidad. El trabajo corporal en grupo ofrece a los participantes la posibilidad de emplear un lenguaje más directo con el que construir actos de autoexpresión o autorrepresentación. Por su lado, los espectadores que asisten a la pieza se sienten identificados con lo que sucede en la escena, ya que pertenecen a la misma ciudad y en ocasiones al mismo barrio; los que actúan no son muy diferentes de ellos, carecen del virtuosismo técnico que podría generar una distancia mayor. Algunos de estos proyectos poseen una estructura que se actualiza cada vez en diferentes ciu-

³⁹ Una descripción detallada del proyecto se ofrece en la entrevista de Victoria PÉREZ ROYO, «*Still Lives*. Retratos de ciudades en la escena. Entrevista con Isabelle Schad y Bruno Pocheron» en esta misma compilación.

dades. El proyecto así sirve como filtro para medir su impacto en diversos entornos, de forma que se convierte en catalizador de una identidad social, cultural o histórica contenida en las ciudades o núcleos urbanos donde se desarrollen.

En estos trabajos se parte del convencimiento del poder de la danza para transformar la percepción y, en cierto modo, la vida de los participantes, en función de los diferentes niveles en los que la danza puede operar sobre el individuo. Así lo explica Royston Maldoom:

Una de las descripciones que se han usado en el Reino Unido para mí es «artista social». No estoy seguro de que me guste, pero es lo más fácil de entender. Yo trabajo exclusivamente como coreógrafo, exclusivamente como artista, es lo único que hago. Pero resulta que el acto de crear danza, de trabajar juntos y de actuar conlleva tantas cosas que puede transformar la vida de la gente. La actividad es en sí misma extraordinaria porque es una actividad física, una experiencia emocional, es una experiencia espiritual, es una experiencia social, es una experiencia cognitiva⁴⁰.

La danza facilita al individuo una experiencia integral que comparte con un colectivo, que conduce, tal y como plantea Maldoom, a una transformación tanto individual como comunitaria. Este tipo de proyectos con un propósito de cambio social se llevan a cabo usualmente fuera de Europa, en países con altos niveles de pobreza.

En cualquier caso, el trabajo cinético que cada coreógrafo desarrolla es distinto: en algunos casos a los participantes se les facilita una coreografía rudimentaria que deben ejecutar con una cierta apertura en pasajes de improvisación. En ese caso el trabajo está basado en una disciplina de movimiento desconocida para el grupo participante, pero conocida para el coreógrafo. Se introduce a los participantes en el aprendizaje de un nuevo lenguaje, al que deben intentar, en la medida de lo posible, adaptar su

⁴⁰ Royston MALDOOM en <http://www.rhythmisit.com/en/php/index_noflash.php?HM=2&SM=2&CM=19>. [consulta: 20 marzo 2008].

cuerpo y sus movimientos. En otros casos, en cambio, es precisamente la originalidad y la autenticidad del movimiento cotidiano del grupo social concreto lo que resulta especialmente atractivo para ser transportado a la escena. La comunidad se expresa en su lenguaje acostumbrado, de forma que el trabajo coreográfico y de preparación de la pieza consisten en una reflexión y en una toma de conciencia del propio movimiento individual y comunitario y, en caso necesario, en la organización coreográfica y dramática de todo ese material. El propio lenguaje gestual del colectivo configura los elementos a partir de los cuales se desarrollará la pieza. En este sentido, cabe citar a Antonio Tagliarini, quien defiende en su proyecto *I Box. Io sono questo* que el movimiento de cada uno de los participantes tiene ya valor en sí mismo por todos los significados, connotaciones y realidades a los que remite: «Antes de empezar a trabajar le digo a todo el mundo que no se preocupen por hacer nada especial, porque cada uno de nosotros ya es especial sin hacer nada más. Todo lo que añadimos a nuestra presencia es superfluo»⁴¹.

Otra de las motivaciones de estos trabajos con comunidades parten no tanto del interés por una transformación social a pequeña escala, como de la búsqueda de la autenticidad del movimiento urbano cotidiano. Este material se lleva a la escena, ya que a través de él se pueden obtener retratos fieles de las dinámicas urbanas y de las diferentes identidades que componen la ciudad. En la escena se sitúa un cuerpo «auténtico» con su movimiento acostumbrado, en el que hay cabida para una multiplicidad de lecturas, referidas a los diferentes planos de identidad social a los que el cuerpo remite en su movimiento normal.

En este sentido resulta provechoso citar el trabajo de Martin Nachbar y Jochen Roller en su investigación sobre el *cuerpo cotidiano* en su pieza *Mnemonic Nonstop*, donde recogen en una especie de diario cinético ciertos movi-

⁴¹ Antonio Tagliarini, en Daria BALDUCELLI, «The Salt of the Water. Dialogue with Antonio Tagliarini and Luca Trevisani», en L. Firmo, *From Place Specific*, p. 80.

mientos de la calle que posteriormente trasladan a la escena. Así lo explica Jochen Roller:

Ambos intentamos coreografiar cuerpos cotidianos. No queremos hacer primero dos horas de calentamiento para llegar a un estado totalmente libre de historia. Éste es el procedimiento normal en danza contemporánea. Se intenta instrumentalizar el cuerpo y trabajar en función de determinados principios de movimiento que se basan más en un modelo concreto de anatomía que en la experiencia cotidiana⁴².

Martin Nachbar puntualiza: «Calentamiento como enfriamiento de la historia cotidiana...»⁴³. Efectivamente, a través de un entrenamiento continuado durante años y de un calentamiento en cada sesión se consigue en la danza contemporánea una anatomía plástica y maleable que puede convertirse y adaptarse a cualquier modelo de cuerpo, a un cuerpo sin inscripciones *a priori* y que puede realizar todo tipo de movimiento humano. En cambio, al presentar en la escena un movimiento cotidiano, propio de individuos ajenos al ámbito de la danza, se pretende mostrar un cuerpo lleno de historia, tanto social como personal, con capacidades limitadas de movimiento, no maleable ni adaptable a disciplinas y lenguajes gestuales que no sean los propios desarrollados a lo largo de un vida entera.

Una última motivación para llevar el cuerpo cotidiano a la escena puede partir de una voluntad democrática de facilitar el acceso al escenario a todo tipo de cuerpos, sin privilegiar unos respecto a otros. Como comenta Antonio Tagliarini: «Lo que intento hacer en mi trabajo es darle humanidad y democracia»⁴⁴.

⁴² Jochen ROLLER, «Alltagskörper. Urbane Körper. Ein Gespräch mit Martin Nachbar und Jochen Roller», en G. Klein, *Stadt. Szenen*, p. 88.

⁴³ G. KLEIN, *Stadt. Szenen*, p. 88.

⁴⁴ A. TAGLIARINI, *From Place Specific*, p. 75.

RECAPITULACIÓN

Desde que decidió salir de los estudios y de los teatros para explorar nuevos espacios, la danza contemporánea ha optado por el empleo de materiales de movimiento diferentes, ha desarrollado nuevos métodos compositivos y ha concebido nuevas formas de posibilitar la experiencia estética.

El punto esencial que une a las prácticas tan divergentes que he descrito en estas páginas, como se ha dicho, radica en el hecho de que las coordenadas de la pieza no se establecen exclusivamente entre el bailarín y el público, sino que se confiere un protagonismo antes inexistente al entorno. En función del tipo de contexto que se elija y de las características de éste con las que se pretenda trabajar se han inaugurado, por un lado, prácticas de movimiento antes inexistentes, como el recorrido, las migraciones o la cartografía; por otro lado, se ha potenciado una comunicación más estrecha con el público, como en la danza íntima; por último, se han podido investigar con mayor precisión ciertas preocupaciones coreográficas como el gesto cotidiano. Precisamente en este contexto es donde mejor se puede explorar su diferencia y la eficacia de la desviación respecto a los patrones de movimiento usuales.

Al salir a nuevos territorios como el espacio público, la esfera privada, el entorno urbano o el natural, la danza se ha dedicado a una exploración sistemática de ellos por medio del cuerpo y su movimiento. El espacio de la danza ya no es el conocido y más o menos moldeable del estudio, sino uno repleto de motivaciones con las que dialogar corporalmente. Por ello, la coreografía ha cedido en la mayoría de los casos su lugar a la improvisación; si la acción del bailarín ya no consiste tanto en construir un mundo a partir de sí misma, como en desarrollar un comportamiento comunicativo con el entorno, su intervención tiene que ser eminentemente dialogal. Esta danza ha evolucionado así en la investigación de los métodos de potenciación de la atención perceptiva y reactiva del cuerpo en movimiento, en el desarrollo de técnicas de composición

instantánea, asimilando y transformando para ello métodos procedentes de otras disciplinas.

Respecto a la experiencia estética que la *danza contextual* propicia, se observan dos tendencias divergentes, una orientada hacia el bailarín y otra centrada en el espectador: la primera está interesada sobre todo en descubrir nuevos mundos para el actor, en facilitarle continuamente motivaciones con las cuales confrontar su deseo dialogal; frente a esta vivencia del artista, la creación de un producto coreográfico que el público pueda presenciar en directo pierde importancia; éste sólo tiene acceso a una experiencia de segundo grado, mediada y posibilitada por medio de la documentación. La otra tendencia de desarrollo opuesta es la que le concede atención sobre todo a la experiencia del espectador. En vez de ofrecerle un mundo terminado y cerrado que observar y enjuiciar, se le brinda la oportunidad de experimentar él mismo con la creación de movimiento y con la posibilidad de investigar coreográficamente dinámicas y gestos.

En todos estos procesos descritos y otros que probablemente se me escapan la *danza contextual* ha ido elaborando una poética de la adaptación y del diálogo, una poética comunicativa que está basada en la posibilidad de lectura atenta del entorno y en la capacidad de reacción frente a él, organizada en torno a la redefinición y la reconstrucción espacial simbólica y emocional del entorno, sea éste urbano, natural o social. El otro rasgo que define la estética de la danza extraescénica es, como se ha venido indicando, el de la adaptación a las diferentes condiciones que cada contexto ofrece al bailarín y que es precisamente el que ha determinado que hayan surgido prácticas tan distintas.

La investigación de nuevos contextos por parte de coreógrafos y bailarines no ha concluido, sino que continúa evolucionando, por lo que es de esperar que en los próximos años surjan nuevas estrategias creativas y métodos de tratar con el espacio circundante, cuyo desarrollo seguiremos atentos.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Àngels Margarit / Cia. Mudances*, Barcelona, 2000.
- AA.VV., *Ciudades que danzan. Danza en paisajes urbanos*, 0, Barcelona: Associació Marató de l'Espectacle, 12/2006.
- AA.VV., *Ciudades que danzan. Danza en paisajes urbanos*, 1, Barcelona: Associació Marató de l'Espectacle, 1/2008.
- AA.VV., *Freiräume. Das Jahrbuch von Ballettanz*, Berlín: Friedrich Berlin, 2006.
- AA.VV., *La revolución del arte moderno y el moderno arte de la revolución*, La Rioja: Pepitas de calabaza, 2004.
- AA.VV., *Scientifiquement danse. Quand la danse puise aux sciences et réciproquement*, Nouvelles de Danse 53, Bruselas: Contredanse, 2006.
- ARDENNE, Paul, *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Murcia: CENDEAC, 2006.
- AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona: Gedisa, 2004.
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- BIERINGA, Olive y RAMSTAD, Otto, «Shifting the Territory alters the Map», en *Contact Quarterly*, 29-2, 2004, <http://www.bodycartography.org/media/media_00638.pdf>. [consulta: 20 marzo 2008]
- BLANCO, Paloma, CARRILLO, Jesús, CLARAMONTE, Jordi, EXPÓSITO, Marcelo (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Relational Aesthetics*, Dijon-Quetigny: Les presses du réel, 2002.
- BRANDSTETTER, Gabriele y PETERS, Sibylle (eds.), *De figura. Rhetorik–Bewegung–Gestalt*, Munich: Wilhelm Fink, 2002.
- CARERI, Francesco, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien. Arts de faire*, París: Gallimard, 1990.

- COSTA, Xavier, «New Babylon: La ciudad situacionista», en Javier Maderuelo, dir., *Arte público. Arte y naturaleza*, Huesca: Diputación de Huesca, 2000.
- DAVILA, Thierry, *Marcher, Creer. Déplacements, flâneries, derives dans l'art de la fin du xx siècle*, París: Editions du Regard, 2002.
- DEBORD, Guy, «Introducción a una crítica de la geografía urbana», en *La revolución del arte moderno y el arte moderno de la revolución*, La Rioja: Pepitas de calabaza, 2004.
- FIRMO, Luis, (eds.), *From Place specific, the Connecting Sites and Communities Documentation Project—APAP IV*, Torres Vedras: ArtinSite, 2006.
- HARDT, Yvonne y MAAR, Kirsten (eds.), *Tanz Metropole Provinz*, Hamburgo: Lit, 2007.
- HEWITT, Andrew, *Social Choreography. Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*, Durham y Londres: Duke University Press, 2005.
- HILL, Leslie y PARIS, Helen (eds.), *Performance and Place*, Nueva York: Palgrave, 2006.
- KAYE, Nick, *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation*, Londres y Nueva York: Routledge, 2000.
- KLEIN, Gabriele, (eds.), *Stadt. Szenen. Künstlerische Praktiken und theoretische Positionen*, Viena: Passagen, 2005.
- LAW, Kate, «Thinking Outside the Black Box. Site-specific Artists Speak their Minds. A Conversation on Site-specific Work with the Artists who create it and make it possible», en *Dance Magazine*, 10.02.06, <http://www.bodycartography.org/news/pr.php4?art_id=45>. [consulta: 20 marzo 2008]
- MAS, Pasqual, *La calle del teatro*, Hondarribia: Hiru, 2006.
- RAMSTAD, Otto, «Shifting the Territory alters the Map», en *Contact Quarterly*, <http://www.bodycartography.org/news/art_view.php4?art_id=37>. [consulta: 20 marzo 2008].
- SÁNCHEZ, José Antonio y CONDE SALAZAR, Jaime, (eds.), *Cuerpos sobre blanco*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.
- SÁNCHEZ, José Antonio, (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España: 1987-2002*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006.

SOMDAHL-SANDS, Katrinka, «Cultural Geographies in Practice: Triptych: Dancing in the Third Space», en *Cultural Geographies*, 2006, pp. 610-616.

THOMAS, Helen, *Dance and the City*, Nueva York: St. Martin's Press, 1997.

www.artesescenicas.uclm.es



Fig. 1. Willi Dörner. *Stabsolo*. Foto: Ana Revuelta.



Fig. 2. Janet Rühl. *La pieza Blanca*. Foto: Ana Revuelta.



Fig. 3. Víctor Zambrana, *Solo*. Foto: Juan Eduardo López.



Fig. 4. Body Cartography. *Seawall*. Foto: Otto Ramstad.



Fig. 5. Body Cartography. *Research Laboratory en Dartmoor*.
Foto: Olive Bieringa.