

PENSAR LA DANZA

Delfín Colomé



TURNER

Pensar la danza

DELFIN COLOME

TURNER MÚSICA



Título:

Pensar la danza

© Delfín Colomé, 2007

De esta edición:

© Turner Publicaciones S.L., 2011

Rafael Calvo, 42

28010 Madrid

www.turnerlibros.com

Primera edición: diciembre de 2007

Ilustración de cubierta:

Merce Cunningham y Martha Graham, Letter to the World

Fotografía de Philippe Halsman, 1947

© Magnum, Madrid, 2007

La editorial agradece todos los comentarios y observaciones: turner@turnerlibros.com

ISBN EPUB: 978-84-15427-02-5

Reservados todos los derechos en lengua castellana. No está permitida la reproducción total ni parcial de esta obra, ni su tratamiento o transmisión por ningún medio o método sin la autorización por escrito de la editorial.

*A mis padres, que me inculcaron
el gusto por las cosas bellas,
entre ellas, la danza*

-¡Qué encantadora diversión para la juventud, señor Darcy! Mirándolo bien, no hay nada como el baile. Lo considero uno de los mejores refinamientos de las sociedades más distinguidas.
-Ciertamente, señor, y también tiene la ventaja de estar de moda entre las sociedades menos distinguidas del mundo; todos los salvajes bailan.

JANE AUSTEN, *Orgullo y prejuicio* (1813)

PRÓLOGO

Tras la buena recepción de *El indiscreto encanto de la danza* (1989), diversos amigos -coreógrafos, críticos, bailarines o, simplemente, amantes de la danza- me venían sugiriendo juntar en un volumen los numerosos textos que, desde hace ahora veinticinco años, he venido escribiendo sobre danza.

En esencia, se trataba de recoger artículos publicados en los más diversos medios de difusión, notas para programas, colaboraciones en libros, conferencias o ponencias en estas últimas décadas, que arrancan de mis primeras colaboraciones en la malograda revista *Dansa '79*, a principios de la década de 1980.

Trabajos más urgentes iban aplazando el empeño hasta que, en una coyuntura favorable, he sido capaz de preparar esta edición de una selección de los papeles coreográficos de cuya autoría respondo.

Tras todos estos textos hay -por supuesto- una buena cantidad de especulación, de reflexión, de estudio. De pensamiento, en definitiva. Pero no quisiera ser tildado de pretencioso, ya que éste no es un tratado formal de teoría de la danza con ribetes filosóficos, ni un denso estudio universitario sobre cuestiones coreográficas, con prolijo aparato crítico. No. Los aquí recogidos son textos-muchos de ellos- que corresponden a un momento relativamente incipiente de la literatura sobre danza en nuestro país (un momento que podríamos enmarcar entre los años 1982 y 2007); dirigidos también a un público en crecimiento, con conocimientos tan elementales como espléndidamente voluntaristas del universo coreográfico, con la pretensión de

que los lectores, a su vez, encontraran en ellos buenas razones para, también, *pensar la danza*.

Son textos asimétricos, excéntricos incluso, que van de la liviandad de la presentación de un libro -con el público de pie, copa y canapé en la mano- a proclamas sesgadamente mitineras y reivindicativas o al escolasticismo de un trabajo académico.

Pero tengo la esperanza de que ello se perciba como un signo de vitalidad. De la riqueza de un sector artístico en plena efervescencia, en el que -pienso en nuestro país- todavía queda mucho que hacer, más que decir y -cómo no- que pensar.

Y en el fondo tengo la esperanza de que, de alguna manera, estos textos reflejen la evolución coreográfica de España en ese periodo, con lo que a su testimonio puntual se acumula el valor añadido de brindar una panorámica global de toda una época.

Al amparo de la intimidad con el lector que todo prólogo propicia, me gustaría confesar que este libro no es más que una pura consecuencia con mis propias ideas, ya que desde hace mucho tiempo, en todos los foros, en todas las circunstancias, me he batido el cobre con todo el coraje de que he sido capaz para que la bibliografía coreo-gráfica española alcance un mínimo nivel de normalidad.

Hay un hecho objetivo que habrá llamado la atención, inevitablemente, a todos los aficionados que alguna vez han preguntado en una librería: "Por favor, ¿la sección de danza?". Los vendedores suelen reaccionar con un displicente cabezazo -"¿Qué pregunta ahora éste?"- y, por simplista analogía, le envían a la sección de música -si es que la hay- donde, con suerte, puede cobrarse alguna pieza, normalmente cara y ostentosa, a menudo pretendidamente enciclopédica y, sobre todo, básicamente iconográfica.

La comparación con el medio circundante, es decir los libros de música -y ya no digo los de pintura, cine, o

diseño-, resulta catastrófica. La pregunta es inevitable: “Pero bueno, ¿es que no hay libros de danza?”. La respuesta es tan evidente como escueta: muy pocos. Poquísimos. Al menos en español.

Las razones son varias. Y me gustaría referirlas, de primera mano, a través de mi propia experiencia personal.

A principios de la década de 1980, el fraternal aliento y los buenos oficios del poeta José Ángel Valente me impulsaron a escribir sobre música en una experiencia periodística que daría unos ubérrimos frutos: el cuaderno semanal *Culturas* de *Diario16*, que por aquel entonces dirigía José-Miguel Ullán. En un momento determinado, el cuaderno creó una sección específica titulada *Libros*, donde un equipo de críticos hacíamos reseñas de las últimas apariciones bibliográficas. Mientras existió el suplemento – gloriosamente fenecido con el propio periódico– publiqué un par de centenares de reseñas sobre libros de música. En mis tratos con los editores –primero César Antonio Molina y más tarde la poeta Amalia Iglesias, que ha escrito bellísimos textos sobre danza– habíamos convenido que, si acaso aparecía algún día un libro de carácter coreográfico, haría yo también la crítica. Pues bien, en algo más de diez años, no se dio el caso. Cuidado: me refiero a libros de danza que merecieran un mínimo análisis estético, lo que excluyó algunas honradas –y a menudo voluntariosas, casi siempre institucionales– excepciones, ya que no es cierto que en una década no se publicara ningún libro de danza en España. Se publicaría una docena. ¿Dos? Quién sabe, ya que casi siempre aparecían por los canales más marginales y subterráneos: servicios de publicaciones de diputaciones provinciales y similares, con escaso margen de distribución, y por supuesto de comercialización; o bien no trascendían la categoría de catálogos, programas referidos a eventos puntuales (algunos de ellos eran espléndidos, sin duda, pero no podían ser considerados propiamente como los libros a los que el suplemento se ceñía); cierto es que aparecieron

unas pocas obras interesantes en catalán, pero por su especificidad lingüística quedaban excluidos de las páginas de un periódico esencialmente madrileño.

Hacia 1987, tras varios años trabajando en casi todos los sectores del universo coreográfico -pianista repetidor, director de orquesta en espectáculos de danza, organizador de cursos, conferenciante y crítico-, me embarqué en la redacción de un libro en el que intentaba retomar esa tradición, perdida en España, de bibliografía sobre danza no ligada a los aspectos más trillados -como las historias y enciclopedias de la danza, o las biografías, a menudo hagiográficas, de bailarines y coreógrafos- que con tanto coraje habían practicado autores como Adolfo Salazar o Sebastià Gasch, por citar dos patriarcales ejemplos.

Surgió así *El indiscreto encanto de la danza* para el cual me propuse desde el primer momento que fuera editado y distribuido comercialmente, sin ningún tipo de apoyo institucional.

Con el manuscrito bajo el brazo, recurrí a los editores que podían ser más abiertos a ese tipo de publicación, fiado en la calidad intelectual de algunas colecciones que se iban afianzando en el panorama editorial de la explosión cultural de los ochenta. No obtuve más que negativas que, para mayor inri, tenían doble filo. Por una parte, se me decía: "No encaja en nuestras colecciones", lo que era evidente. ¿Cómo iba a encajar algo tan raro como un libro de danza en unas colecciones que no se habían planteado, ni de la forma más remota, que un día alguien pudiera escribir una obra de ese género? No se trataba más que de hacerlo encajar, como se había hecho con muchísimos otros sectores vírgenes en su momento. Pero cuando les apretaban las clavijas, emergía la segunda parte de la negativa, mucho más cruda y descorazonadora: "Es un libro que no tiene mercado", aseguraban. Y se quedaban tan frescos.

De repente, en una tarde otoñal de 1988, me telefoneó el compositor Luis de Pablo, que entonces dirigía la espléndida

colección de Música en la editorial Turner, donde se habían publicado en español obras tan importantes de la musicología universal como la autobiografía de Wagner, las aproximaciones a Beethoven y Mozart de los Massin o los *Escritos críticos* de Glenn Gould.

Luis de Pablo, maestro y amigo, me dijo que el libro le había gustado y que recomendaría vivamente su edición al entonces gran patrón de Turner, Manuel Arroyo-Stephens, un osado empresario cultural, siempre a pie de obra de las más diversas iniciativas creativas, se trate ya de publicar códices iberoamericanos del siglo XVII, de montar un pabellón en la Expo de Sevilla o de recuperar -eso sí, con la eficaz ayuda de Pedro Almodóvar y Bibi Andersen- a un personaje de tal calibre como la Chavela Vargas.

El libro salió en 1989. Como yo estaba entonces viviendo en México, poca atención pude dedicar a su presentación, promoción y difusión. Pero el libro se vendió, y muy bien, convirtiéndose rápidamente en una obra difícil de encontrar, lo que fue una sorpresa para todos -incluido yo mismo- después de tan pésimos augurios.

Los argumentos de los editores recalcitrantes fallaron estrepitosamente. Había una colección en la que se podían publicar libros de danza, aunque fuera de música. La misma, por cierto, en la que, casi veinte años después, se publica este libro. Cuestión de sensibilidad sostenida, que honra a sus editores. Y había, por supuesto, un mercado. La demanda había agotado la oferta. Ciertamente es que muchos compraron el libro deslumbrados por la rutilante portada con una espléndida Judit Jamison, para luego, al menos de manera inmediata, ser incapaces de digerir diez capítulos de análisis, por más que me hubiera esmerado en escribir un libro que fuera riguroso, inteligible, entretenido y, al mismo tiempo -objetivo principal-, que captara lectores para abrir una brecha en el frente de la bibliografía coreográfica.

Donde sí conseguí lectores de verdad fue en el sector de los bailarines y coreógrafos, un grupo que, al menos hace quince o veinte años, no dedicaba excesivo tiempo a la lectura. Tampoco hace tantos años que, en un coloquio llamado *Danza y Sociedad* que se celebró en Barcelona, el vehemente coreógrafo Joan Tena señalaba con toda crudeza que, si juntábamos distintos profesionales del arte -un pintor, un músico y un bailarín, por ejemplo-, este último era, con gran diferencia, el menos leído de todos. Por aquel entonces también las emprendedoras editoras, directoras y propietarias de *Dansa '79* pudieron comprobar con horror que muchos bailarines y coreógrafos, suscriptores de la revista la recibían, pero no la leían, y en ocasiones no la sacaban ni del sobre postal.

Pero una de mis mayores satisfacciones en el curso de estos últimos años ha sido constatar que *El indiscreto...* fue leído por un amplísimo grupo de profesionales de la danza. Para muchos fue su primer libro de danza pero -felizmente- ni mucho menos el último. Claro que el mundo de la danza en España, en esta última década, ha cambiado mucho. Muchísimo. Pero sobre eso volveré al final porque ahora, tras extenderme tanto -y pido excusas- sobre mi aventura bibliográfica personal, porque creo que es ejemplar -como explicativa de una experiencia contrastada, ya que de ejemplar, en el sentido ético, no tiene nada-, quisiera profundizar algo más en las razones que puedan haber motivado ese secano ideológico en el jardín hispánico de Terpsícore.

En el prólogo que la crítica Mercedes Rico -doble compañera profesional y sin embargo amiga- escribió para mi libro explicaba, de forma magistral, la carencia de bibliografía coreográfica a través de dos argumentos básicos. Uno es el de la fisicalidad de la danza, un arte hecho con el cuerpo. Escribe Rico:

Incluso hoy, no resulta nada fácil para el hombre occidental aceptar que una creación artística de orden

superior pueda tener como instrumento y objeto único el cuerpo humano. No sólo son siglos de civilización judeo-cristiana y de tradición dualista; es la esencia misma de la concepción del arte -como proceso mental que se opera sobre los sentidos- que nos es consustancial y que facilitó mucho la tarea de quienes recelaban profundamente del carácter orgiástico y degradante de cualquier tipo de danza. Así, una tarea suplementaria y pesadísima de todos aquellos que -de Noverre a Isadora Duncan- han querido dignificar el arte de bailar, ha consistido en demostrar la capacidad de la danza de manifestar a través del cuerpo pulsiones del alma, algo que ningún músico, poeta o pintor ha tenido que perder el tiempo en hacer.

Y concluye:

Esto ha influido también en que muchos de los esfuerzos teóricos hayan insistido en el carácter puramente expresionista o imitativo de la danza, desdeñando los aspectos formales, lo que ha contribuido al retraso y a la pobreza de la teoría.

Otro argumento es el de la inasibilidad de la danza, un concepto que, a través de la propia reflexión de Mercedes Rico, he desarrollado extensamente en mis cursos de Estética, partiendo de una bella definición de Merce Cunningham: "La danza es como el agua", porque fluye y se escurre siempre entre los dedos del teórico que pretende asirla. Esa inasibilidad está ligada con el fracaso de todos los métodos que han pretendido escribirla, no sólo para transmitirla a la posteridad, sino para poder trabajar científicamente, con la calma y en las condiciones que toda investigación exige, sobre su propia escritura ya que, como subraya Rico, "la danza está en un estadio a muchos efectos analfabeto, y ninguna de las artes no-materiales prosperó ni pudo elaborarse su teoría hasta que no perfeccionó su peculiar forma de escritura". Mi convencimiento personal es, hoy, que la aplicación del ordenador a las técnicas coreográficas está solucionando enormemente el

problema; mucho más que lo que ya se había solucionado a través del video o el cine, porque el ordenador permite no sólo la reproducción de lo que ya ha sido, sino la creación de lo que va a ser. Merce Cunningham lleva ya varias coreografías creadas en la intimidad de su estudio, frente a la pantalla de su PC, utilizando un programa tan asequible como el *Life Forms*.

Esos dos importantes factores han abonado, al criterio de Mercedes Rico con el que coincido de forma casi absoluta, la carestía de teoría coreográfica y, por ende, de bibliografía.

Pero una de las reflexiones sustancialmente más interesantes con que me he topado al respecto ha sido la contenida en un inteligentísimo artículo de 1982, escrito Francis Sparshott, que llevaba el provocativo título de *On the Question: Why the Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?*; es decir, sobre la cuestión de por qué los filósofos descuidan la estética de la danza. Es un texto que recomiendo vivamente a quien se interese por estas cuestiones.

En un denso pero entretenido recorrido histórico - Sparshott practica un poco la filosofía-*thriller*, siempre provocativa, llena de interés y ritmo literario-, el autor subraya una serie de hitos que han ido llevando al planteamiento de la cuestión, de la pregunta que le ocupa y preocupa.

Existe en el pensamiento -al menos en el occidental- una especie de estigmatización de la danza que viene de antiguo, y que ha hecho que ésta no se moviera por zonas intelectuales prestigiadas. Y el desarrollo de toda teoría estética tiene mucho que ver con ese prestigio intelectual que han ostentado, sin solución de continuidad, las demás artes.

Sparshott nos recuerda, entre varios otros, dos ejemplos más que jugosos.

Cuando D'Alembert escribe el *Discours Préliminaire* de la *Encyclopédie* (1751), que constituye el gran manifiesto

intelectual de la Ilustración, enumera las bellas artes con todas sus subdivisiones: Pintura, Escultura, Arquitectura, Música y Poesía. La Danza no está ni incluida, ni mencionada. De ahí las continuas pataletas de Noverre en sus *Cartas* para que el coreógrafo fuera considerado tan artista como el pintor o el músico.

Y cuando Hegel, sobre cuyo pensamiento se articula prácticamente toda la Estética moderna, construye el esquema de su sistema de las artes, tampoco la incluye. La razón que esgrime es lacerante. Para Hegel, ninguna era de la historia expresó en la danza una orientación característica propia, como sucedió con la arquitectura en Egipto o en la India, o con la escultura en la Grecia clásica. Ello le permite afirmar que la danza pertenecía a los salvajes, a los hombres primitivos cuya expresión era inarticulada. Y –subraya Sparshott, con malicia– “los monos y los pavos reales bailan”.

Dos posturas tan decisivas generaron esa carencia de prestigio que llevó a los filósofos a descuidar totalmente la estética de la danza. ¿Para qué se iban a ocupar de algo que no interesó a Hegel? Y esa actitud ha tenido un peso enorme, mayor de lo que a primera vista se pueda imaginar, no sólo en la negligencia de los pensadores, sino en la propia incardinación de lo coreográfico en el esquema cultural del mundo moderno.

Sparshott cita otro ejemplo ilustrativo de esa cruel resaca: las bibliotecas de todo el mundo han estado organizadas de acuerdo con el llamado sistema Dewey de clasificación decimal, ese rengloncito de cifras que los bibliotecarios, antes de la invención del código de barras informatizado, anotaban en las contraportadas de los libros y en sus correspondientes fichas. Pues bien, en el sistema Dewey, la ubicación del concepto “danza” muestra una preocupante dispersión. La danza espectáculo va por un lado, mientras que la danza como entrenamiento físico va por otro, en un mismo saco junto con otras dispares misceláneas, como los

juegos de naipes (!). Pero lo más importante del artículo de Sparshott es que, de repente, un filósofo como él haga un alto en el camino y dé la voz de alarma, planteándose la cuestión, dirigiéndosela a sus colegas. Él mismo lo pone de relieve en una de sus últimas frases: “Lo que es significativo no es tanto que los filósofos hayamos prestado poca atención a la danza, cuanto que ahora hayamos empezado a notarlo”. ¿Un signo de los tiempos? Probablemente.

Y la conclusión final del propio Sparshott va también por estos derroteros, en lo que él, de forma ingeniosa, denomina la teoría de la pesca:

A la filosofía le sucede como a otras disciplinas que admiten un vacío entre su profesión y su práctica. Cada ciencia tiene un campo, una serie de problemas sobre los que admite su propia responsabilidad y sobre los que reclama una jurisdicción. Pero, durante un tiempo dado, la atención de los que practican esa ciencia se concentra únicamente en pequeñas zonas comprendidas en aquel campo. Se trata de áreas que uno aprende en la escuela, en las que empieza con buen pie, o que son más fáciles de estudiar con técnicas inmediatamente aplicables, o en las que los nuevos métodos prometen resultados fáciles, o en las que la moda augura respetabilidad. Es como la pesca: uno pesca donde otro haya ya atrapado un pez, o donde su padre pescó unos años ha, o donde el aparejo de uno le permite pescar, o donde uno llega rápidamente desde su casa, o donde todo el mundo pesca porque todo el mundo sabe que es un sitio para pescar; pero ello no quiere decir necesariamente que esos sean los sitios donde pueda haber más captura. Los filósofos no son distintos. La mayoría de publicistas y plumíferos escriben de lo que se les ha enseñado, o contestan a lo que han escrito otros, o remedan las preocupaciones de los grandes *chantres* del momento. La práctica de ignorar la danza se sostendrá sólo hasta que una serie de nuevos factores cambien la situación.

O sea que el futuro no es tan trágico. Porque en la medida en que la sociedad demande más y más danza, como está ocurriendo en las últimas décadas, la propia presión social hará que cambien hasta los más sólidos cimientos del pensamiento, porque la retroalimentación entre sociedad y pensamiento, entre pensamiento y sociedad es, en definitiva, el gran motor de la cultura, en todos sus aspectos, sin excluir por supuesto -¡Hegel ha muerto!- la danza.

Decía en líneas anteriores que el mundo de la danza en España ha cambiado mucho en los últimos años. Ello ha sido consecuencia de un desarrollo general socio-económico-político y también -y muy sensiblemente- cultural, del que la danza se ha beneficiado. En algún texto de este libro hablo explícitamente de ello. Lo cierto es que bailarines y coreógrafos han mejorado a todas luces tanto su nivel -incluso intelectual- como su propio estatus, su incardinación en la sociedad. Y por primera vez han empezado a funcionar una serie de conexiones de la danza con la universidad -es decir, con el semillero de la inteligencia del país- que auguran indudables tiempos mejores en el campo de la teoría, y que dinamizarán inevitablemente el sector de la publicación.

De mis experiencias docentes en el Instituto de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Autónoma de Madrid -una atractiva aventura intelectual y universitaria de hondo calado dirigida por el filósofo de la Estética José Jiménez- como en el Aula de Danza de la Universidad de Alcalá de Henares -creada por la Dra. Estrella Casero-, constato la existencia de un buen sector de estudiosos que se van acercando al universo coreográfico con algo muy positivo, que es una cierta curiosidad pionera. Y para un intelectual, ser pionero, ir más allá de la frontera establecida, es siempre un desafío atractivo que se añade al reto natural de toda investigación.

Del Instituto surgieron algunas tesis doctorales -como la mía propia- que han forzado a la universidad a considerar el riguroso carácter disciplinario de la Estética de la Danza. Y cada vez son más las peticiones que recibimos quienes estamos en ello para dirigir una de esas tesis o estar en el tribunal que las enjuicia.

Y en el Aula de Danza, la experiencia de *Cairón, revista de ciencias de la danza*, que me honro en dirigir -con la incansable y amistosa asistencia de la Dra. Casero primero, y de Jaime Conde-Salazar después-, nos viene mostrando la cantidad de gente que, poco a poco, va escribiendo sobre danza en España, desde una perspectiva fresca y genuinamente universitaria.

Y quisiera evocar también la sensibilidad de dos universidades, la Complutense de Madrid y la de Valencia, al haber concedido recientemente sendos galardones a Merce Cunningham y a Nacho Duato.

En los años más recientes, la aparición de nuevas revistas y de una nueva generación de críticos, algunos con un alto nivel de formación y competencia, me lleva a constatar que estamos en un interesante momento de tránsito que provoca mi optimismo; cuestión, tengo que confesar, no excesivamente difícil para mi natural, que lo practica y cultiva. Y ojalá que este libro sea un eslabón más de una cadena fructífera y provechosa para la danza y quienes la amamos.

Pensar la danza se estructura en cinco bloques. Más que de una rigurosa distribución metodológica -ya he avanzado que este libro no es una pieza académica, ni en intención, ni en formulación- se trata de una sensata ordenación topográfica.

Un primer capítulo, "Gentes de la danza", recoge escritos dedicados a coreógrafos, bailarines y compañías. Su presentación está ordenada cronológicamente y obedece a razones diversas. Hay textos que proceden de reseñas bibliográficas, otros de efemérides concretas como

aniversarios, concesiones de algún galardón u honor e incluso alguna que otra necrológica. En varios casos, mis apreciaciones son de primera mano por haber conocido y tratado al personaje, e incluso haber trabado buena amistad con algunos.

El segundo capítulo, “Coreografías”, nos habla de varias de ellas, sobre las que escribí en alguna ocasión, contextualizándolas, analizándolas, haciéndolas –en definitiva– más próximas a un eventual espectador.

Siendo yo mismo músico, me ha apetecido mucho escribir sobre las relaciones entre danza y música. En el capítulo tercero, “Danza y música”, recojo tres textos en los que pretendo explicar el intríngulis de la alquimia –término que, referido a esta cuestión, me gusta especialmente– entre ambas artes.

El cuarto capítulo, “Historia e historias de la danza”, acoge varios escritos que contemplan diversos aspectos de la danza desde un punto de vista histórico o sociológico. Vaya por delante que no soy historiador, ni sociólogo, ni lo pretendo. Pero en diversas ocasiones me ha tocado acudir al análisis histórico del pasado, o al sociológico del presente, porque desde ellos se pueden explicar muchos aspectos del universo coreográfico.

En el capítulo quinto y final, titulado “Danza e identidad”, se presentan escritos ligados a la identidad cultural, la globalización y otras cuestiones conexas.

El libro se complementa con un índice onomástico, otro de coreografías y una recomendación de lecturas y bibliografía.

Dada la distinta procedencia de los textos, incluso su variedad idiomática (ya que fueron escritos, originalmente, en español, catalán, inglés o francés), a la hora de reproducirlos he procurado “editarlos” para darles una mayor homogeneidad que facilite su lectura. Además, para que puedan mejor situarse, los textos van precedidos de una breve introducción, en cursiva, que los justifica y localiza.

Observará el lector que un número significativo de estos textos está motivado por conmemoraciones –aniversarios, premios, etc.– que sirven de excusa para una publicación, un seminario o un mero artículo al respecto. Muy pocos tuvieron como destino una publicación verdaderamente teórica, ligada en general a un tema monográfico. Pero ello no es más que otra prueba de las debilidades del sector, repetidamente evocadas.

Una pregunta que –estoy seguro– me harán algunos de mis lectores es por qué no he incluido en el libro algunas de los centenares de críticas que escribí, en medios diversos (*Dansa '79, Monsalvat, Diario16*, etc.) a lo largo de más de diez años de crítica coreográfica. No es que reniegue, ni mucho menos, de esta faceta de mi vida de la que guardo gratísimos recuerdos. Hacer crítica tenía, para mí, un triple atractivo. Uno: me regalaban un par de excelentes localidades para todos los espectáculos coreográficos. Dos: disfruté siempre enormemente del comentario coreográfico, aun cuando no ejerciera como crítico pues, parafraseando lo que Gabriel García Márquez predica de la música, sólo una cosa puede equipararse a su escucha, que es hablar de ella. Y tres: encima, me pagaban –aunque no fuera, ni mucho menos, una fortuna– por ello.

Pero, aparte de estas tres razones, había dos más. Desde la crítica se puede hacer una gran labor en favor de la danza: analizándola con honestidad, orientando a coreógrafos y bailarines, abriéndoles nuevos caminos, facilitándoles en definitiva su trabajo. Y al tiempo, a golpe de crítica, se va creando ese poso intelectual, del que la danza está todavía tan necesitada. Intento explicarlo todo ello en uno de los textos reproducidos en este libro. Pero, por el momento, he preferido no mezclar dos campos tan distintos como especulación general y crítica de coreografías concretas, sin que ello sea óbice para que en un futuro me anime a preparar una edición, similar a ésta, que recoja una selección de mis críticas.

En todo caso, con estas páginas quisiera también testimoniar mi reconocimiento a cuantos, en nuestro país, a través de la crítica y de la teoría de la danza en los medios de difusión o de la investigación en la universidad, dedican sus esfuerzos a dotar a la danza de un *corpus* teórico, del todo necesario para su propio desarrollo.

Y, finalmente, me gustaría que *Pensar en danza* fuera un ejercicio de reflexión a través del cual pudiera comprometer a los lectores en otro ejercicio, todavía de mayor enjundia, doblada de satisfacción, cual es el de disfrutar todavía más -si cabe- de la danza.

Seúl (Corea) y Cebú (Filipinas), verano de 2007

UNO
GENTES DE LA DANZA



Nacho Duato *en Raptus*

© Carlos Cortés, 1996

Cortesía de la Compañía Nacional de Danza

ROSITA MAURI EJEMPLO A SEGUIR

A finales de 2002, en una excelente iniciativa, el Teatre Fortuny de Reus -ciudad en la que nació, en 1850, la egregia bailarina- decidió crear el Premio Internacional de la Danza Rosita Mauri, en su homenaje. Ayudé a los organizadores -encabezados por la activísima Neus Miró- a establecer un fructífero contacto con la Ópera de París, de cuyo archivo extrajeron gran cantidad de información y documentación, que se añadió a la que facilitaron los herederos franceses de la bailarina. Para el programa de gala que cerró el concurso, escribí este texto que algunos bailarines tildaron de excesivamente optimista. Lo siento por ellos.

Demasiado a menudo, cuando nos referimos a los éxitos de un bailarín de nuestro país en el extranjero, solemos añadir un lamento al elogio, diciendo: “¡Qué lástima que para triunfar haya tenido que irse de España!”.

Este tipo de planteamiento, presentado como una crítica indirecta de las carencias coreográficas del país es, cada día que pasa, más y más falaz.

Por una parte, porque en las últimas décadas las lagunas se van colmando paulatinamente, a medida que el desarrollo político, económico y social de España va avanzando. Evidentemente, todo es mejorable; pero no hay más que visitar la página web de la Associació de Professionals de la Dansa a Catalunya para darse cuenta de que el panorama coreográfico español de hoy se parece al

de hace veinte años como un huevo a una castaña. El cambio, en términos positivos, es indiscutible.

Por una parte, porque el proceso de globalización, que en la Unión Europea tiene características muy concretas en la libre circulación de profesionales, está marcando unas pautas de accesibilidad y de oportunidades que se habían yugulado con la eclosión de los nacionalismos, a principios del siglo xx. A nadie sensato se le ocurriría pensar hoy que los músicos de la Orquesta de Cambra de l'Empordà tienen que ser todos catalanes -y, mucho menos, de Figueres o alrededores- o que el Rambert Ballet tenga que limitar el acceso a su elenco a los súbditos de Su Graciosa Majestad Británica. Unos y otros tienen que ser, por encima de todo, buenos músicos y buenos bailarines, respectivamente, haciendo abstracción de su nacionalidad o procedencia.

Nos tenemos que acostumbrar a entender la movilidad internacional como un valor, en vez de un hado maléfico. Y eso, por dos razones: Primero, porque facilita la competitividad y, consecuentemente, mejora el nivel de la obra de arte; la coreografía, en este caso. Segundo, porque abre horizontes, tanto a los artistas que de ello se benefician como al público que los aplaude, que se amplían y enriquecen en el reconocimiento de la identidad "del otro".

El arte no debe tener fronteras. Y mucho menos la mentalidad del artista. Ser excesivamente localista puede ser bueno según para qué. Jamás para el arte.

Desde la propia Associació de Professionals de la Dansa a Catalunya se ha batallado mucho -sin demasiado éxito, todo hay que decirlo- para que el Gran Teatro del Liceo se dotara de un cuerpo estable de danza, desde el convencimiento de que eso favorecería el desarrollo de la danza en nuestro país. Pero nada me daría más pena que un bailarín de ese todavía hipotético cuerpo de danza, que se pasara toda la vida sin moverse del escenario de las Ramblas.

Rosita Mauri ya lo entendió así, hace ahora 125 años, cuando -en 1877- se fue a la Scala de Milán, como paso