

La danza y sus cuerpos como indisciplina

Laura Vilar Dolç
TFM – MURAD
Tutorizado por Jèssica Jaques
2016-2017

«Un día sin danza es un día perdido»

Nietzsche, *Así habló Zaratrustra*,1883.

Índice

1. Introducción 4

2. La danza y sus cuerpos 10

2.1 **Cuerpos utópico-indisciplinados** 17

2.1.1 Cuerpo 20

2.2 **El cuerpo sensible** 23

2.3 **Presencia y consciencia** 26

2.4 **Composición y herramientas de un cuerpo presente y consciente** 28

2.4.1 Cuerpo conectivo: la fascia 31

2.4.2 Gravedad y desequilibrio 35

2.4.3 Espiral y la mirada 37

2.5 **Coordenadas cuerpo: tiempo y espacio** 40

3. Cuerpos críticos 44

3.1 **Entregarse a la extrañeza** 48

El gesto coreográfico de Picasso

3.2 **Diario deformado de una creación** 60

Sajiao o la no forma

3.2.1 La necesidad 68

3.2.2 Permiso y autenticidad 70

3.2.3 Los posibles, simultaneidad y la transformación 71

4. Cuerpo Transmisión 73

4.1 **Formar en la utopía y en la indisciplina** 77

4.2 **Formalizar un proyecto indisciplinado** 79

4.2.1 Programa de Formación en Area 80

4.2.2 Materias 83

4.2.3 Evaluación 85

4.2.4 Programa *Area-Crea* 85

5. Conclusiones: cuerpos futuros 88

6. Bibliografía 95

1. Introducción

"La qüestió és dotar-nos d'un cos propi i provar en les pròpies carns els límits, les possibilitats de penetració. I els animals, les figures dels altres, més que marcar un territori d'exclusió en què ja no som, obrien la porta d'un espai en què podem ésser dins d'un altre, en què els límits de la identitat esdevenien negociables."
Jaime Conde-Salazar Pérez, Fora de camp, Arquitectures de la mirada, 2009.

Las reflexiones sobre la danza que aquí comparto son el resultado de un deseo: el de intentar presentar de manera discursiva los pensamientos y experiencias que la danza ha ido generando en mi trayectoria desde el ejercicio diario de la profesión. Asimismo este es un intento de cuestionarme sobre cuál pudiera ser su dimensión de investigación artística, su ubicación en los debates contemporáneos y su potencial en el ámbito de la formación.

Reflexionar sobre la danza contemporánea actual ha significado repensar y observar desde el terreno práctico distintos aspectos que configuran el universo complejo e interconectado de la danza para poder conexionar el máximo de elementos en la aportación discursiva presente. El vínculo entre la investigación artística, la práctica y la reflexión tendrán una dinámica transversal en todo el texto intentando que las dos maneras de aportar conocimiento estén en diálogo constante y en el mismo plano.
Me resulta interesante reflexionar sobre este modo de ver, mi condición de intérprete, creadora y pedagoga en danza contemporánea me facilita la experiencia a diario de las diferentes parcelas que bajo la forma de ventanas aparentemente separadas acaban mostrando un universo completo, complejo y sobretodo interrelacionado, y es por ello que he tenido la necesidad discursiva de profundizar en las características de este tejido conectivo, que es lo que ha dado forma al objetivo principal de este ensayo.

La pregunta inicial que abre esta reflexión es ¿Cómo es el proceso creativo en danza contemporánea hoy?

Siendo mi hipótesis y una posible respuesta: La creación en danza contemporánea actual se sitúa en el espacio de la relación y lo paradójico, es decir en el encuentro y el diálogo en muchas ocasiones improbable, generando, desde el punto de vista de la conceptualización, un terreno inestable, no concreto, de apertura de preguntas y pocas, puede que no concluyentes, respuestas. El lenguaje creativo de la danza contemporánea se sitúa en el terreno de lo sensible, dicho de otro modo y citando a Rancière* en ese espacio de relaciones imprevistas y categorías aun excluidas de la vida de la comunidad por no tener aún un discurso establecido.
Apareciendo entonces otras cuestiones: ¿Qué características tiene y cómo es el terreno de la danza contemporánea? ¿Qué herramientas necesitan los intérpretes de esta danza actual tanto a nivel físico cómo de posicionamiento?
¿Cómo tendría que ser un programa de formación en danza que pudiera ofrecer la suficiente solidez en todos los aspectos y a su vez asumir la componente de apertura y variabilidad?

Al observar y adentrarme en estas preguntas propongo la investigación y sus posibles aportaciones desde los siguientes aspectos:

1. Para repensar y ofrecer un modo de ver tomaré la opción de mirar la danza como un cuerpo de múltiples cuerpos que se relacionan y interactúan siendo alta mente complejo, y puede que no resolutivo ni estrictamente necesario, acotar los límites y diferenciarlos.

2. Trataré de explicar el cuerpo utópico y indisciplinado como un posible acer camiento a las características del cuerpo múltiple y entrecruzado de la danza. Tex tos de Foucault y Rancière formarán la base discursiva de este punto.

3. He elegido los términos de conciencia y presencia para acercarme a la mirada discursiva del cuerpo utópico-indisciplinado. Voy a investigarlos también desde la perspectiva de Alva Noë.

---

* Jaques Rancière, *Le partage du sensible: esthetique et politique*. La Fabrique, 2000

4. Los mismos términos voy a utilizarlos para aproximarme y analizar desde la práctica algunas de las herramientas físicas que el cuerpo utópico-indisciplinado precisa tener en cuenta.

5. Aportaré el proceso de creación y la experiencia de *Je rêve d'être la fille qui pose le pied sur le chien!* El gesto coreográfico de Picasso. Creación coreo gráfica por Laura Vilar realizada en el Museo Picasso de Barcelona el 27 de Abril de 2017 dentro del marco de 3r Congreso Internacional *Picasso e identidad*.

6. También analizaré los fundamentos del proceso de creación de mi solo *Sanjiao o la no forma* presentado en Barcelona el 12 de julio de 2017 dentro del marco del *Festival nunOff*, festival de creación emergente. Creación realizada entre julio de 2016 y julio 2017.

7. Aportaré la experiencia de la coordinación y reestructuración del plan de formación de la escuela *Area espai de dansa i creació* para el curso 2017-2018 desde esta perspectiva indisciplinada.

Esta investigación artística quiere ser una mirada que interseccione experiencia y análisis teórico en un intento de borrar los límites y las diferencias para ofrecer un campo global y inclusivo de las maneras de construir conocimiento y puntos de vista del mundo. En su conjunto el texto tiene como propósito dar algunas pautas de comprensión desde el ámbito de la teoría del arte queriendo ser una aproximación discursiva a la experiencia de la danza contemporánea que ha tenido como punto de anclaje la reflexión sobre los elementos distintivos que facilitan el acercamiento, la definen y la sitúan, desde mi punto de vista, en un campo abierto y sin fronteras a diferencia de otras maneras de bailar. Estas páginas quieren constatar que la danza contemporánea está construida de manera compleja y que los vectores de fuerzas que la configuran son múltiples y cambiantes, tal y como lo son las sinergias del pensamiento contemporáneo. Los cuerpos, los ámbitos o territorios que constituyen la danza contemporánea hoy son muy diversos y considero, en expansión.

Este texto es, sobretodo, la reflexión de un punto de vista sobre la propia realidad acerca de qué es la danza contemporánea hoy y qué características tiene. La mirada que he intentado aportar es amplia y global y
intenta comprender la constelación, los distintos cuerpos, que configuran los tres grandes aspectos de esta práctica: creación, interpretación y transmisión. Los temas a los que he dedicado esta investigación son los que de una manera orgánica y coherente he considerado que podían estructurar una manera de posicionarse. La mirada es amplia en el sentido que mi aportación ha querido ser un panorama a vista de pájaro de las grandes líneas que se dibujan desde este modo de ver y son el resultado de una investigación artística intensificada y focalizada en estas cuestiones realizada a lo largo de los últimos años. Mi relación práctica con la danza es muy diversa y constante y es gracias a la amplia variedad de experiencias que me atrevo a aportar una mirada discursiva sobre el tema.

Este texto también podría haber querido ser un estudio de la danza contemporánea actual intentando organizar, aclarar y ofrecer definiciones concretas y cerradas de qué es, cómo se hace, o qué cosa específicamente la distingue de lo demás, pero desde mi punto de vista la característica principal de esta expresión no permite formalizar ni manualizar su práctica, sí repensarla, contextualizarla y con suerte ofrecer un posible punto de partida para comprenderla.
Una de las características fundamentales es sin duda su diversidad creciente, esta práctica no tiene una forma concreta, ni métodos concretos, ni definiciones establecidas, por el contrario tiene individualidades, personalidades, comunidades y puntos de vista sobre las personas y sus cuerpos en movimiento, sobre el mundo, cómo expresarlo e inventarlo y sobre sus capacidades de opinar sobre el contexto.

Propondré una caracterización de la danza contemporánea aquella que tiene voluntad de mostrar un punto de vista singular fundamentado en el despliegue de su necesidad de descolonizar el cuerpo y la creación de patrones establecidos anteriormente, no con un intento de romper nada, ni ir en contra de nadie, sino con una gran voluntad y necesidad de reencontrar el

propio mirar, la manera única y singular, la necesidad de conseguir ser creador, intérprete o formador autentico y personal.

Desde mi experiencia el viaje que la danza de hoy nos propone es un viaje de afuera a dentro, es un periplo para encontrarse con uno mismo, con los propios potenciales y las propias habilidades y compartirlas, también es la experiencia que se le ofrece a los intérpretes en formación y al público. La expansión y democratización del movimiento ha desdibujado las fronteras de los métodos, los manuales, y las sentencias últimas han quedado canceladas por la aplastante realidad.
La danza contemporánea se pregunta sin cesar, abre espacios de reflexión de debate sensible y no tiene intención de sentenciar con ningún tipo de verdad colectiva, como el de la filosofía el campo es no concluyente, creativo y en un continuo entre subjetividad y comunidad; bailar es así encarnar las preguntas básicas de la existencia, de acuerdo con la propuesta de Véronique Fabbri*
«…esta vez a propósito de la danza, que la forma de experiencia que ella nos propone no puede constituir ni una metáfora para el pensamiento, ni un paradigma para la escritura filosófica, más bien, aun aquí, una forma de vida y de experiencia a partir de la cual se renuevan y se radicalizan las cuestiones que propone la filosofía.»

Amante de las constelaciones y los modos de relacionarse que tienen los universos y los multiversos sería más coherente para mi poder presentar un mapa de las mismas en movimiento. La lógica lineal del texto clásico no me permite mostrar una de las características esenciales de la danza: la simultaneidad.
Este ejercicio es para mi un reto y una labor de concreción.

Actualmente hay aun poca filosofía de la danza editada y pocas personas aun dándole el carácter y la importancia a la aportación al conocimiento. Este

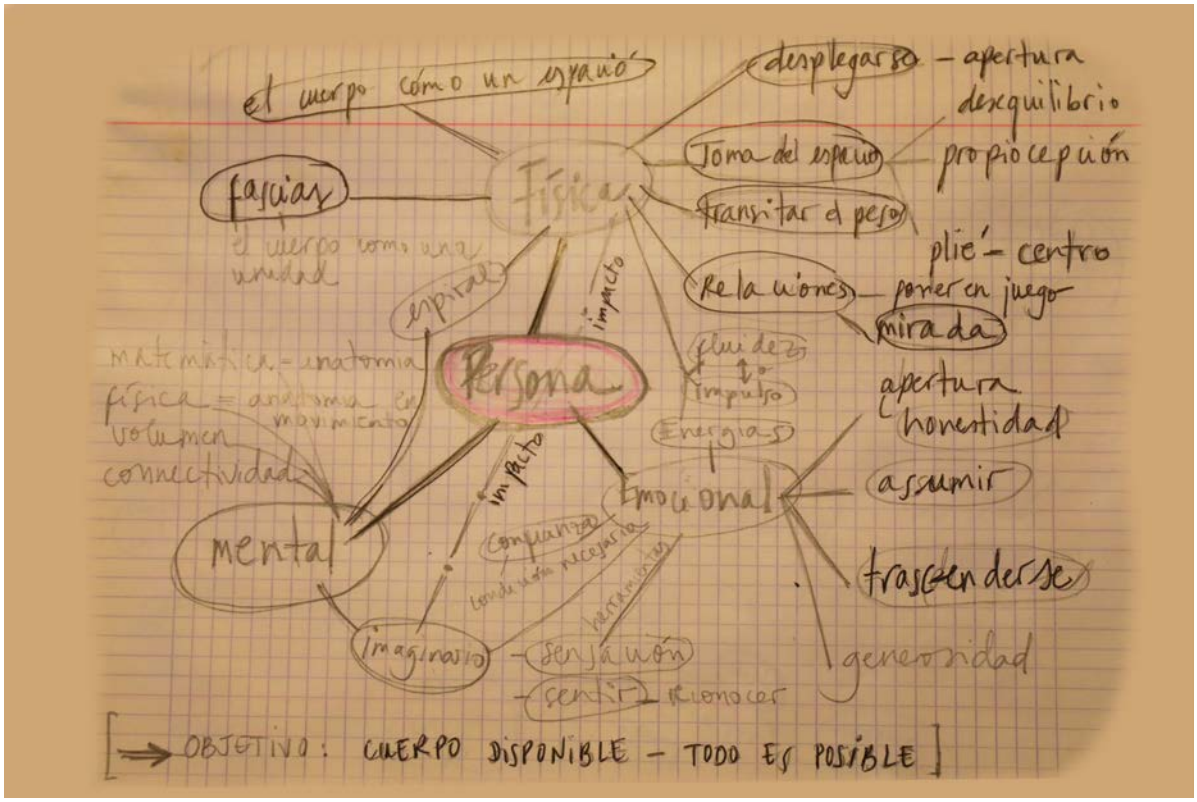
---

* Véronique Fabbri, *Danse et philosophie. Une pensée en construction*, l'Harmattan, esthétiques, Paris, 2007, (p.21), traducción propia. « …cette fois à propos de la danse, que la forme d'expérience qu'elle propose ne peut constituer ni une métaphore pour la pensée, ni un paradigme pour l'écriture philosophique, mais bien, ici encore, une forme de vie et d'expérience à partir de laquelle se renouvellent et se radicalisent les questions que se propose la philosophie »



también es un posicionamiento delante de lo establecido, y quiere intentar colaborar con el rescate de la investigación artística y su práctica como fuente y aportación al conocimiento y al saber en general.

Entiendo este ejercicio creativo como un *work-in-progress* y asumo que su conjunto y cada una de las partes podrían desarrollarse y ampliarse. Soy plenamente consciente de las grandes posibilidades que la filosofía de la danza me deja entreabiertas y sin duda me provocan interés y curiosidad para seguir investigando, así como una alta necesidad de convertir esta filosofía en una filosofía aplicada.



Notas de trabajo

2. La danza y sus cuerpos

"Que se mueva todo lo que se mueve.

Que aparezcan todas las direcciones, todas las voluntades, todas las simultaneidades posibles.

Que cada mínima parte sea a la vez autónoma para moverse y receptiva para dejarse mover.

Que aparezcan en el movimiento todos los cuerpos de un cuerpo."

Lucas Condro y Pablo Messiez
Notas sobre pedagogía y movimiento, 2016

Uno de los autores reconocidos que puso parte de su atención en reflexionar y escribir desde un punto de vista teórico sobre la danza fue Paul Valéry (1871-1945). El poeta y ensayista francés en 1936 se preguntaba cómo era la manera de construir lenguaje desde la danza a diferencia de las otras artes y de la filosofía. Uno de sus textos más notorios en este campo fue la conferencia que pronunció *L'Université des Annales* el 5 de marzo de 1936 y que se encuentra recompilado en el conjunto *Teoría, poética i estética**.

El autor en su conferencia apunta a una idea central: la poética en la danza está completamente relacionada con el *faire*, en francés, hacer. Aunque parece muy evidente es en la práctica donde todos los sistemas de la danza se manifiestan e interactúan de manera que juntos ofrecen campos de sentido, sensaciones o imágenes. También añade que más allá de indagar en un orden a seguir, una normativa, lo que trata de encontrar la danza es que el proyecto expresivo sea dinamizado, entendiendo que el hecho de crear dinámica conlleva directamente un crear sentido y con ello consigue hacer experimentar, acercando al máximo una sensación o otra al espectador.

Sin duda danza tiene que ver con experiencia y experiencia tiene la condición del cuerpo.

* Paul Valéry, *Teoría, poética y estética*, Madrid, Visor, 1990.

Valéry nos sitúa viendo la escena desde su mirar del faire de la bailarina cuando describe: “Es que la bailarina se encuentra en otro mundo, que ya no es el que pintan nuestras miradas, sino el que ella teje con sus pasos y construye con sus gestos. Pero, en ese mundo, no existe fin exterior a los actos;”* En sus palabras asistimos al momento en que el autor relata el acontecimiento de la danza y como es que a través del movimiento la bailarina crea ese otro mundo que no tiene que ver con el del movimiento funcional.

La creación en danza es una experiencia performativa que se pone en juego y en cuestión a ella misma en cada nuevo momento. La expresión “tejer un mundo con los pasos y con los gestos” nos permite mirar y entender el movimiento más allá del gesto cotidiano pudiéndolo situar en ese lugar donde lo concreto está al servicio de algo más grande y que no tiene otro objetivo que si mismo.

El cuerpo es ese espacio complejo dónde todos los planos coexisten y tiene la capacidad de almacenar conocimiento; a su vez tiene la capacidad de no aferrarse a él, es decir, el lugar de encuentro que constituye el cuerpo puede pensarse como un territorio cerrado que acumula y se obstina o como un terreno sin fronteras, de movimiento constante, de cambio y de diálogo. La danza contemporánea, la danza que se permite bailar lo que este presente requiere, puede representar, desde este punto de vista, un ejemplo concreto de este cuerpo-espacio. Es en base a esta reflexión que podemos proponer acordar que la danza que movemos hoy es por definición un sistema de relaciones indisciplinarias, siendo aquí *disciplina* aquel ámbito de saber que necesitamos defender ante los otros sistemas de conocimiento y *indisciplina* la decisión de acabar con cualquier defensa y guerra para proteger un conocimiento cerrado e impermeable provocando entonces la multiplicidad de posibilidades y la imposibilidad de almacenarlas todas como la naturaleza del conocimiento en sí.
La creación y los creadores de danza actuales ya responden a la necesidad de explorar el cuerpo y las relaciones sin límites preestablecidos, sin normas

---

* Paul Valery, *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor, 1990, p. 182

concretas y sin métodos de reorganización de un pensamiento que se ve a si mismo verdadero.
Atender a este factor indisciplinar intrínseco a la creación de danza actual provoca inmediatamente la necesidad de revisión de las formas de transmisión, formación y evaluación tanto en centros privados cómo en instituciones públicas que facilitan títulos con un valor al final de sus planes de estudios.

Personalmente me resulta interesante reflexionar sobre este modo de ver, mi condición de intérprete, creadora y pedagoga de danza contemporánea me facilitan la experiencia a diario de las diferentes parcelas que bajo la forma de ventanas aparentemente separadas acaban mostrando un universo completo, complejo y sobretodo interconectado, intentar profundizar en las características de este tejido conectivo forma el objetivo principal de este ensayo.

A partir de ahora utilizaré los términos de *disciplina* e *indisciplina* repensados desde el texto de Jaques Rancière* *Pensar entre las disciplinas: una estética del conocimiento*, originalmente publicado en junio de 2008, así como la idea de *cuerpo utópico* de Michel Foucault expresado en su conferencia radiofónica *Le corps utopique* en 1966.
Tradicionalmente la danza ha estado atendiendo a la forma, al límite, al gesto 'bien hecho', a aquello que nos separa, nos diferencia y nos mantiene en el estado de reacción y defensa. Los bailarines han estado tratando de defender métodos y luchando por ensayarse en cuerpos de otros, en técnicas transformadas en estéticas particulares juzgando y siendo evaluados desde la polaridad de lo que está bien y lo que está mal.
Tener que defender este conocimiento, esta experiencia cómo si fuera la única o la verdadera, ha situado al bailarín y por consecuencia a las escuelas de formación en una posición muy alejada de la escucha de las particularidades de cada cuerpo, de cada intérprete, así cómo de cada uno de los momentos presentes.
No queremos aquí hacer ningún juicio negativo a la tradición, el momento demandaba unas relaciones político-estéticas que los creadores hicieron evidentes generando entonces desde una necesidad clara y concreta.

---

* Jaques Rancière, *Pensar entre las disciplinas: una estética del conocimiento*, nº 0 revista Inaesthetik, junio 2008.

Es conocido el método clásico como paradigma de esta situación, no vamos a tratar ni revisar esta forma de transmitir, es un tema recurrente, aceptado, usado y aprovechado desde su propuesta concreta, pero debemos reconocer que aunque la danza contemporánea se ha liberado del *corset* del 'bien hacer' y de las metodologías únicas en los escenarios, nos queda aun un camino por recorrer en el campo de las escuelas de formación e universidades de las artes del movimiento que siguen transmitiendo patrones de conocimiento fijo y herramientas para todos iguales.

Es remarcable puntualizar que el cuerpo glorioso, virtuoso, esbelto, ligero y gracioso que la danza clásica ha estado demandando, se ha enseñado desde un lenguaje muy bien definido, un método que da forma a unos códigos muy concretos. El nombre que tiene cada patrón o secuencia es muy definido, es un lenguaje universal reconocible para cualquier intérprete de esta disciplina. Es decir, *pirouette*, *en dedans* o *pas de chat*, son vocablos significantes que definen una situación concreta en el lenguaje de la danza clásica, aquí, en Alaska o en Nairobi.



Compañía Nacional de Danza, *Allegro Brillante* de Georges Balanchine

En el lenguaje clásico hay muy poco margen para la creación, las coreografías deben dar respuestas, ser explícitas y acercarse a la perfección del método lo máximo posible. La belleza, lo sensible, aquello que se comunica es aproximarse tanto como sea posible a un ideal.

Beauty es el tema musical del grupo alemán *Einsturzende Neubauten*, grupo de referencia en la creación de música etiquetada como industrial, que inició su trayectoria en el 1980. En este tema la banda reflexiona sobre la imposibilidad de crear ningún gesto que podamos definir como perfecto. La belleza entonces nos recuerda la incapacidad que tiene el cuerpo para recrearla.

BEAUTY
You see half the moon, its crescent, and one of the planets, maybe Saturn, maybe Jupiter, in the early night sky over Berlin, through the windows of a taxicab, near Potsdamer Platz.

You think: Beauty.

No, this is not beauty, maybe not, maybe, this is the rest of it, maybe not, maybe, the rest of beauty,
maybe not, maybe, what remains of beauty, maybe not, maybe, what is visible, certainly, uncertain.
Your arms would not be able to stretch as far as necessary to form an adequate gesture for beauty
(You know that, don't you?).
So, [ ] beauty remains in the impossibilities of the body.

*Beauty, Einsturzende Neubauten**

En este anhelo de lo imposible es donde se sitúa el lenguaje y la construcción de sentido del método clásico, y es sin embargo el lugar de tensión donde se sitúa el cuestionamiento que define la creación contemporánea. Esta manera de trabajar y crear movimiento no es solo propio del lenguaje del ballet clásico, existen en la actualidad compañías de danza que utilizan el método de creación clásico para construir sus piezas. Evidentemente hablamos de formas concretas, pero sobretodo nos estamos adentrando a una manera de encarar la creación. Puede haber compañías clásicas con maneras de crear contemporánea y al revés.

En la actualidad nos podemos referir a la técnica del hip-hop quien también usa términos concretos para comunicarse y auto-referirse, por ejemplo se practica el *locking*, el *popping* o el *breaking*, teniendo estos formas concretos y nombrables: *lock, points, funky guitar* o *dynamic rockers*.

* Einsturzende Neubauten, *Beauty*, Silence is sexy, 2001.

Cualquier practicante, intérprete o coreógrafo de esta disciplina sabe qué forma o qué dinámicas tienen estos nombres.

Nacido en los años '70 el Hip-hop presenta unos cuerpos vigorosos, guerreros, frontales y virtuosos. Son cuerpos de acción, que reaccionan y que dan respuestas sin ofrecer espacios a generar preguntas, creando situaciones de confrontación, amistosa, pero finalmente dual, el que gana y el que pierde.



imagen de una Battle de Hip-Hop

En cambio, la danza contemporánea es hoy una práctica sin nombres, sin forma concreta, sin método, sin maestros ascendidos a seguir, sin liturgias únicas, sin rituales precisos, sin cuerpos uniformes ni fisicalidades establecidas. La danza contemporánea de hoy sólo la podemos definir, si es que hacerlo tiene algún interés, nombrando aquello que no es, su diversidad extremadamente generosa no permite acotarla de ninguna otra manera, engloba todo lo que bailamos hoy y todo aquello que dejamos de reconocer bajo otra disciplina, todo aquello que no es danza clásica, todo aquello que no es flamenco, no es hip-hop, o no es alguna otra práctica definida.

Tenemos que reconocer que hay a día de hoy muchas compañía o proyectos de danza que investigan desde el lenguaje del hip-hop pero con la perspectiva de la creación contemporánea, podemos citar a *Iron Skulls* o a *Brodas Bros*, por ejemplo.

La creación contemporánea no se sitúa en un lugar acabado, un tópico con límites, bordes y fronteras claras sino que se sitúa en la zona, en el área de la relación, en ese campo de tensión entre algo y algo, pudiendo ser estos tensiones a su vez. La creación contemporánea se sitúa, ocurre, emerge en lo paradójico, en esa entre zona poco evidente, pero sugerente, poética, infinita y sobretodo no terminada. La pregunta, la hipótesis de la creación contemporánea no quiere activar todos sus mecanismos y estrategias para resolver como único objetivo el cómo (la forma), como había querido la tradición clásica, ni tampoco el qué (el mensaje), como quiso la danza moderna, como apuntaba John Martin, crítico de danza americano y propulsor de la danza moderna el cambio fue pasar de preguntarse *What it looks like?* a cuestionarse *What does it say?**

Por el contrario el lenguaje dancístico contemporáneo necesita abrir el espacio y la concepción de la relación bipolar de emisión-recepción del conjunto de elementos que configuran un mensaje para desmontar su estructura fija de sólo ida y vuelta y convertirlo en un terreno de intercambio multidireccional y sin únicas verdades.
Lo paradójico constituye entonces, y a su manera, espacios dónde lo sensible toma el poder de contar las historias. Dicho de otro modo, es en la facultad de sentir de todos los elementos comprometidos dónde se teje el universo complejo de la creación actual de danza.
Si aceptamos este punto de vista la cuestión ahora sería: ¿Sobre qué nos está cuestionando?

Y siendo el terreno movedizo, poco concreto y muy diverso, ¿Es posible institucionalizar el cuerpo de la danza contemporánea siendo lo paradójico el campo a elaborar? ¿Es entonces posible institucionalizar en una universidad la danza contemporánea? ¿Es posible, siendo institucionalizada la danza contemporánea, encontrar una manera honesta para que pueda ser evaluada? ¿Qué significa para una institución ofrecer un título que demuestre haber conseguido ciertos conocimientos que reconocen una profesión?

* John Martin, *The modern dance*, New York, A. S. Barnes, 1933.

Intentaré en los siguientes puntos reflexionar y ofrecer un punto de vista que revise estas cuestiones y las haga retomar dinámica de su lugar habitual.

2.1 Los cuerpos utópico-indisciplinados

Acordemos entonces que la danza contemporánea no se elabora a partir de un método único, es decir no se estructura bajo una práctica homogeneizadora sino más bien se interesa en deconstruir, deshacer, descolonizar el cuerpo de cualquier esquema establecido para en su lugar generar preguntas si esperar respuestas. Es a partir de este anclaje acordado, que usando la misma imagen que usa Rancière y bajando las armas que toda disciplina requiere, podemos repensar, sólo por ofrecer una opción más, la primera célula de este sistema: el cuerpo.

Cuerpo viene del latín *corpus*, descrito como conjunto de sistemas independientes que j untos constituyen otro que parece ser el principal, entendiendo aquí por una lado el cuerpo físico pero también todos los cuerpos que podemos acordar llamar sutiles: el mental, el sensitivo, memoria, intuición y todos aquellos que no disponen de una materialización visible al ojo humano.
Cuerpo es entonces no solo dos brazos y dos piernas que dependen de un tronco y sobretodo de un corazón y un cerebro, sino todo el conjunto de particularidades, diferencias, sutilezas, aprendizajes, memorias, imaginarios y una basta cantidad de factores que, si nos permitimos como opción se encuentran encarnados en esto: un cuerpo.

El cuerpo en movimiento que la danza contemporánea propone ese modo de hacer, sentir y es ejemplo de esta complejidad. Propongamos aquí un punto de vista distinto y miremos el cuerpo que danza entendido como un espacio, no por obviar la mirada materialista, sino por proponer la opción de repensarlo como lugar de confluencia, encuentro y transformación.
El cuerpo entendido como este lugar, como un gran sistema dialogante entre los distintos sistemas encarnados en uno y las formas exteriorizadas que emite en base a estas, permite la posibilidad de borrar las fronteras, desdibujar los

límites de las formas conocidas: dialogar no puede tener una única dirección ni una única manera de expresarse.
Es decir, el cuerpo, visto desde esta perspectiva es, entonces, "la persona" y su gran constelación, que permite expresar a través del movimiento aquello que está en diálogo constante en él, es un cuerpo no disciplinable, más bien y bien al contrario nos podemos atrever a decir que es un cuerpo potencialmente indisciplinable.

El cuerpo en movimiento es, desde este modo de ver, espacio de diálogo en él mismo poniendo en juego no sólo todos sus sistemas internos sino permeabilizándose según la necesidad de dejar circular un aparentemente exterior que lo informa, le ofrece o le muestra. Aparentemente, ya qué si entendemos el cuerpo como este lugar indisciplinado y sin fronteras, tenemos que poner en duda también nuestra concepción de aquello que nos es ajeno, aquello que nos parece el otro, el afuera de nuestro círculo.
¿Dónde termina el espacio de diálogo interno y empieza el externo? ¿Si desdibujamos las fronteras que limitan lo que parece necesitamos defender para podernos definir, qué queda?

El cuerpo pareciera un lugar inamovible, una condena si usamos los términos de Foucault, y en cambio es a su vez el territorio de lo utópico* . El cuerpo es ante todo el vehículo mediador de la experiencia humana. Esta posición hace que la incapacidad de poder hacer una compilación de todas las facultades, posibilidades y transformaciones que un cuerpo puede asumir, lo convierta en inalcanzable, incomprensible y por lo tanto ficticio, caprichoso, utópico y en consecuencia, podemos añadir también indisciplinado.

El cuerpo sin territorio específico es una entidad única y a su vez múltiple, y aunque desde una visión materialista pareciera fijo y limitado convertido en espacio deviene un territorio sin condicionantes.



* Michel Foucault, *Le corps utopique*, conferencia radiofónica pronunciada el 7 y 21 de diciembre 1966 en France –Culture. Edición de Nouvelles Éditions Lignes 2009.

Esta entidad que la danza explota de tantas maneras está dotada de parámetros puramente físicos y de muchos otros que no tienen que ver con una materialización, es ya inútil seguir intentando separar los elementos, los conocidos y los que están por conocer, que los integran y permiten ser al cuerpo un sistema complejo y rico más cercano a los multiversos (conjunto de universos en un solo universo) que a la polaridad simplista del 'cuerpo-mente'.

Desde esta perspectiva, el cuerpo utópico-indisciplinado está en movimiento constante, no sólo porqué su masa se desplace de un lado a otro, sino porque sus sistemas están en diálogo, producen cambios, se alteran, reaccionan, se transforman, se expresan y escuchan siempre con el intento de ser coherentes.

El cuerpo es una experiencia en él mismo y es vehículo de experiencias a su vez, es claro que no hay experiencia, del tipo que sea, sin cuerpo.

El cuerpo en movimiento de la danza contemporánea es también por definición indisciplinado; es decir, no responde a tener que preservar los métodos o los límites. Él cambia, se transforma, desaparece o emerge materializado de distintas maneras. La disciplina por el contrario ofrece limites y estructura el pensamiento, cómo aporta Rancière, pero el cuerpo no es un pensamiento, aunque si una experiencia pensable.

El cuerpo no es sólo aquello que nos estructura la materia sino un sistema de sistemas que se organizan todos al servicio y para dar respuesta a unas necesidades, impulsos o a creencias.

Si nos situamos en esta perspectiva el cuerpo entendido cómo espacio es un gran receptor i no solo un gran fabricante, esto supone una pausa y revisión de la propia situación y relación con la información que nos rodea, con nuestra capacidad creativa o nuestra relación con el presente.

Por el contrario la danza ha estado empleando este nombre cuerpo para omitir separar y solo para referirse a aquellos que encarnan su movimiento. Cuerpo ha sido utilizado para referirse a la herramienta física sin tener en cuenta los otros elementos que lo configuran. La propuesta en estas reflexiones es recuperar la palabra cuerpo para referirse al conjunto complejo, diverso y plural. Cuerpo desde este punto de vista está constituido por otros muchos cuerpos que se relacionan y dialogan entre ellos, se interconectan, se mezclan

y no son delimitables. La investigación contemporánea se nutre y cuestiona poniendo en el centro de sus investigaciones a las personas intérpretes y sus individualidades, cuerpo empleada desde la perspectiva materialista, es una palabra incompleta para esta nueva forma de crear distinta a la que apela a una relación de sumisión entre el bailarín y el coreógrafo.
La danza contemporánea pone en juego los distintos cuerpos de una persona, los hace funcionar todos a la vez sin hacer distinciones ni jerarquías.
La semántica nos ayuda a acordar y acotar campos de sentido para podernos comprender, aunque siempre es ese gran intento nunca acaba siendo exacto, y cómo la danza permite espacios de reflexión y posibles transformaciones. Esta es la magia, el potencial de aquello que nos permitidos no dar por definido, enclaustrado por completo.

Siendo este término tan rico en opciones en el último trimestre del curso 2016-2017 decidí ponerlo en práctica, darle formas y transitarlo y con el *Grup de Treball* adentrarnos a investigar algunos de los cuerpos pensados. En el próximo punto comparto el ejercicio de práctica artística que realizamos.

2.1.1 Creación en proceso – *Cuerpo*

En Junio 2017 el *Grup de Treball*, formación en danza contemporánea que coordino personalmente presentó en el espacio de *nunArt Guinardó*, Barcelona, los trabajos preparados durante meses, entre ellos una creación de grupo en proceso que titulamos *Cuerpo*.
La pieza fue una investigación artística que dirigí, que nos permitió reflexionar sobre la idea del cuerpo utópico y me permitió poner en práctica algunas imágenes, situaciones, texturas que tenían como objeto el construir el terreno de lo posible, sabiendo que materializarlo cancela directamente su condición.
Para desarrollar esta pieza conté con 21 de los integrantes de la formación entre ellos también Eloi Martin quien hizo la banda sonora en directo, cantando, tocando el clarinete, pero sobretodo recitando un texto que pensamos juntos sobre el cuerpo, su posición y su condición de continente-escaparate de unas formas que nos han permitido precisar definiciones, encajar en cajones y reducir a formatos comprensibles y aceptables. Hasta el momento ha podido

ser así, pero *Cuerpo* trató de investigar la posibilidad de hacer del propio terreno un lugar sin fronteras ni estancamientos debidos a las creencias de categorías.
Gravedad fue uno de los términos empleados en el proceso de creación, la ley de la atracción básica nos permitió poner en evidencia las interacciones fundamentales: la interna de autoconocimiento y las externas la atracción a la tierra en una dirección vertical y al entorno en una dirección horizontal. De cierta manera la danza es una práctica que juega y pone en relación esta norma gravitacional, bailar siempre es un intento de poner en conexión y hacer emerger nuevas maneras de activar funcionamientos que permitan quebrantar lo establecido, es un intento, puede que utópico, de evitar y dar otra salida a la ley de la gravedad.

La condición de transgénero de Eloi añadió una vuelta de información a la investigación, *des-limitar* el cuerpo y sus jerarquías empieza a ser un ejercicio imperativo para todos, dejar de necesitar definirnos constantemente de un modo anquilosante sin permitir cambiar es, a modo de ver personal, un tema pendiente, *Cuerpo* intentó crear otros cuerpos.

Cuerpo – Grup de treball 2017 (texto de Eloi Martin – Laura Vilar)

Cuerpo, este pequeño núcleo de materia orgánica, dispuesto en un orden perfecto en su naturaleza. Cuando distintas miradas descodifican un mismo movimiento y un mismo cuerpo, este último se llena de capas simbólicas y deviene. Cuerpo, a veces abandonado en una suerte de gravedad e inercia; a veces deshabitado por falta de escucha y mirada; y, a veces, cuerpo minimizado por las dimensiones de otros cuerpos. Cuando el cuerpo ajeno se convierte en presencia que lo atraviesa todo.
Cuerpos desprendidos de identidad, que pasan a ser un solo cuerpo, una sola estructura, una sola columna vertebral. La utopía, pues, de un cuerpo total.
El cuerpo, de hecho, existe. Está siendo en el trozo de espacio que transita y que no posee. Y deviene cuando es atravesado por la carga simbólica que lo cambia de lugar. Así, pues, un solo cuerpo puede estar en muchos lugares a lugares a la vez y también puede estar en no-lugares. No hay cuerpo, de

hecho, que esté siempre en un único lugar, leído per una única mirada, estigmatizado de un único modo.

No hay tampoco cuerpos que sean solo cuerpos.

O tal vez esa sea la utopía...





Cuerpo, Laura Vilar + *Grup de Treball,* fotografía Clara Bes



Cuerpo, Laura Vilar + *Grup de Treball,* fotografía Clara Bes

Enlace de la pieza: https://www.youtube.com/watch?v=D4C9GI1vZfU&t=30s
17 de junio 2017. Imágenes y edición de Jean Mazel

2.2 El cuerpo sensible

Cuando Paul Valéry concluye que "cette main est philosophe" *, esta mano es filósofa, desde mi perspectiva, está proponiendo un giro en la comprensión sobre qué es lo que genera conocimiento y dónde está situada la conciencia, la capacidad de auto-conocernos y aprehender el entorno. El poeta francés da la oportunidad al cuerpo, al menos a partes de él, de contener la capacidad de permitir la elaboración de la percepción que tenemos sobre nuestro entorno y en consecuencia cómo debemos o queremos interactuar con él. Valéry añade que la mano es órgano de lo posible a la vez que contiene la impresión inequívoca de lo inevitable, siendo simultáneamente espacio del máximo potencial y culminación de aquello más transitorio.

* P. Valéry, *Discours aux chirurgiens in OEuvres*, Pléiade t1. P 918.919.

Otro punto de vista teórico y en la misma dirección Michel Bérnard, en su obra *Le corps*[*] , apunta que la acción precipita y permite a la percepción, dicho de otro modo, este binomio acción-percepción actúan conjuntamente a favor de obtener la experiencia sobre la propia relación con el contexto y en consecuencia conceden la capacidad de conocer y recolectar información acerca del entorno. Así, asumir la condición carnal nos otorga la oportunidad de posicionarnos filosóficamente, socialmente y políticamente. Es la propia visión dinámica del cuerpo quien permite mantener un doble diálogo, el interno, que conlleva también el propioceptivo y el externo.

El cuerpo no es sólo la máquina que sostiene y abastece al cerebro para que funcione, sino que muy al contrario es aquello que nos permite percibir y experimentar el mundo siendo así la herramienta básica para la comprensión de nuestra posición, nuestras necesidades, creencias o voluntades.

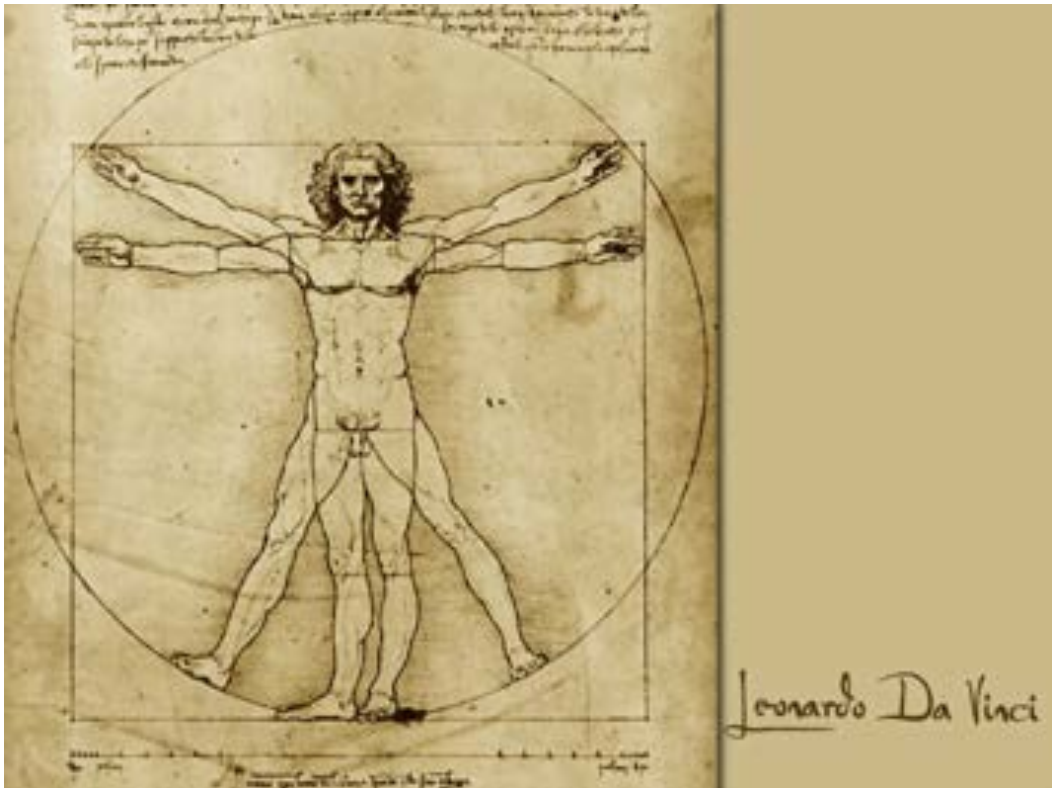
En esta línea de discurso se encuentra también Alva Noë, escritor y filósofo que vive entre Berkeley y New York, profesor de la Universidad de California interesado en estudiar dónde se genera la consciencia o qué importancia tiene nuestra presencia en poder descifrar y comprender el entorno, se pregunta sobre cómo el mundo se nos muestra y a través de qué mecanismos somos capaces de percibirlo y relacionarnos con él. El cuerpo vuelve a ser centro de recepción y fabricación de información y nuestras construcciones condicionantes para ofrecer una vista más o menos detallada, elaborada o cercana a la realidad.
Alva Noë en su conferencia *Strange Tools: Art and Human Nature*,Talks at Google[**] , propone el ejemplo de la danza cómo aquella actividad artística en la que se extreman nuestras habilidades de comunicación y conocimiento ya que en ella se amplifican nuestras capacidades por un lado sensorio-motoras y por otro, de propiocepción retroalimentándose para finalmente dar lugar a la conciencia y a los procesos de representación de la realidad.

---

* Michel Bernard, *Le corps*, Seuil, Points Essais, 1997.
** Alva Noë *Strange Tools: Art and Human Nature*,Talks at Google, 2015. https://www.youtube.com/watch?v=VcidL9uXw6A&t=3021s

La consciencia es entonces una combinación entre la percepción, situación que se da en el interior y la acción que ocurre en el exterior de nosotros.
Alva Noë responde a la pregunta por qué no somos sólo cerebro *why you are not your brain?* aportando a la ecuación de la consciencia el aspecto del cuerpo en movimiento, ya que es él quien entra en resonancia, relación y diálogo con la dinámica del mundo.
La presencia es aquel fenómeno plausible, aquel estado que autoriza que el mundo se pueda mostrar, presencia es disposición y disponibilidad y depende de la cantidad de información acumulada en experiencias previas que un sujeto sea capaz de afrontar, comprender o resolver una situación de una manera de o de otra.

Los tres escritores-filósofos Valéry, Bernard y Noë tienen en común el haber restablecido al cuerpo cómo parte del centro de operaciones de aquello que nos permite experimentar, sentir, comprender, pensar y dialogar, finalmente ser conscientes, con aquello que nos parece externo, el mundo, yendo más allá de la clásica comprensión del cuerpo y sus funciones meramente físicas y orgánicas. Puede ser que la cuadratura del círculo del *Hombre de Vitruvio* ya apuntara a algo más global que sólo proporciones perfectas de un arquitecto.



Leonardo da Vinci, *El hombre de Vitruvio*, 1490.

2.3 Presencia y consciencia

Recuperaremos aquí los conceptos de presencia y consciencia de Noë y los llevaremos estrictamente al territorio de la danza y de la creación en un intento de acotar o aportar un punto de vista.
Presencia es entonces ese fenómeno plausible a través del cual el mundo se nos muestra, como también tiene que ver con la disponibilidad que tenemos delante de las acciones que vivimos.
Aunque desde una perspectiva personal y siendo muy honesta presencia tiene que ver con un espacio que ignoramos por completo.

La experiencia del cuerpo danzante, la que se somete a ese estado de permiso infinito, es una experiencia de presencia y por definición de ignorancia. Este espacio presente se ignora a si mismo, no enclaustra ninguna memoria ni propaga ninguna proyección. Su ignorancia es consciente y en términos coreográficos la información sobre el diálogo establecido está suspendida y parece que girara a velocidades no comprensibles. Usamos el término información para referirnos a 'los posibles', ignorar no significa en este caso no saber, sino no poseer, no creer cómo una opción. Así, ignorar también contiene la calidad de lo utópico de Foucault ya que sólo se puede tener consciencia de la infinitud de posibilidades, pero no hay manera de contenerlas todas en un orden mental, una lista formulada y organizada.
Esta cláusula del presente ignorante, por supuesto, no está sólo sujeta a la danza, sino a toda experiencia y por consecuencia al cuerpo, es él y no otro quien es protagonista de todas las utopías.

¿En qué momento, bajo qué circunstancia, podemos descubrir que el cuerpo es un espacio utópico de diálogo y que la danza contemporánea no es una disciplina enseñable cómo lo hemos hecho hasta ahora, sino más bien una indisciplina en expansión?

¿Cuales son los elementos fundamentales que hacen que un cuerpo se sepa global y sepa utilizar esta consciencia para expresarse en su máximo potencial?

¿Qué conocimientos mínimos tiene que tener una persona para saberse consciente de sus capacidades y poderlas explotar para generar contextos nuevos?

Son muchas las experiencias que nos derivan a saber que el conocimiento que nos ofrece el cuerpo, la consciencia global de nuestra unidad, tiene una característica muy distinta a la lista de saberes que uno puede desarrollar cuando estudia algo de manera mental. Ser consciente va ligado a la sensación de obtener información en simultaneo, desde mi experiencia la textura de este saber es completamente otra. Traducir este conocimiento a la escritura y la narrativa que conocemos va en detrimento de la capacidad de captar el máximo de aspectos que la percepción nos da, provoca, desde un punto de vista personal, una pérdida de elementos. La simultaneidad de los códigos de la consciencia se rige por un espacio-tiempo otro que los códigos de la escritura o la explicación en nuestro lenguaje temporal.
Si tuviera que elegir una forma más cercana de compartir el propio sentir de esta experiencia se parecería sin duda al lenguaje propuesto por la película estrenada en octubre 2016 *Arrival** de Denis Villeneuve con guión adaptado por Eric Heisserer. Los logogramas que la Dra Louise Banks descifra en la película para comprender a los extraterrestres tienen la característica de ser un sistema mínimo a través del cual es posible comprender una unidad de sentido de una sola vez.
La película *Arrival* nos encara a cuestionarnos sobre cómo el lenguaje crea y define la realidad, y nos muestra otro modo de comprender y acumular conocimiento otro que el del lenguaje construido a partir del alfabeto y los fonemas que conocemos.
Saber con el cuerpo tiene que ver con un cambio de lenguaje, una mirada distinta a las características que lo definen y a los elementos que lo permiten.

¿Es entonces esa mirada consciente un cambio en la percepción de realidad?

---

* *Arrival*, Denis Villeneuve dirección, Eric Heisserer (relato: Ted Chiang) guión, octubre 2016, Estados Unidos

Intentar hacer encajar esa manera de comprender el mundo con el modo de desarrollarnos y comunicarnos habitualmente disminuye y acomoda sus características a esta otra realidad.



Logograma de *Arrival*

Esta forma de ver, aunque culturas ancestrales ya la han normalizado anteriormente, podría parecer extravagante, mística o fuera de lugar, así que vamos ahora a aportar elementos concretos y palpables para compartir de manera dialógica este modo de comprender los elementos.

2.4 Composición y herramientas de un cuerpo presente y consciente

Il n'est de théorie que dans et par la pratique* .
Henri Meschonnic, lingüista, traductor y poeta francés

En sintonía con los tres filósofos Noë, Bernard y Valéry, podemos acordar que el cuerpo no es sólo materia, sino que muy al contrario y demostrado ya por la ciencia el cuerpo contiene mecanismos de recepción y emisión de información

* Henri Meschonnic, *Les états de la poétique*, Paris, PUF, 1985

muy concreta. Sería el caso, por ejemplo, del dispositivo de la propiocepción, sentido que informa al organismo de cómo están situadas cada una de las partes del cuerpo en relación al resto, a un movimiento externo, a la tensión, o a la presión ejercida. La propiocepción nos permite, por ejemplo evitar caer cuando vamos de pie en un medio de transporte en movimiento, nos permite conocer el rango de movimiento que puede asumir una extremidad, o nos permite estabilizar la verticalidad en un terreno desequilibrado.

Este saber que tiene que ver con el cuerpo en movimiento en un espacio es esencial para un bailarín que enfoca su dedicación a cómo sortear y cómo mostrar la riqueza expresiva y mutable de este territorio complejo del cuerpo.

Centrémonos ahora en los fundamentos que requiere comprender un intérprete, un coreógrafo o un pedagogo para llegar a dominar la herramienta comunicativa y expresiva.

La perspectiva del cuerpo global, presente y consciente requiere de una decisión y aprendizaje de unos elementos fundamentales que lo habilitan para acceder a este posible estado.

Propongamos el momento presente y la experiencia de presencia para observar como si fuera bajo condiciones de microscopio el sistema de sistemas y su modo de relacionarse, funcionar y crear.

Hagamos ahora un gesto coreográfico interno y situémonos en el presente, allí dónde todo ocurre y todo se desconoce, este espacio no es sólo una coordenada espacio-temporal sino, desde este modo de ver, un espacio de consciencia, es un lugar en el que se hace evidente, donde *me doy cuenta*, sobretodo, de lo poco que sé sobre casi nada, aprehendo la condición ignorante que todo lo sostiene.

La ignorancia del que sabe que no sabe, del que se da cuenta que no saber es un potencial, una consciencia, un valor y no un error a enmendar o sobretodo a esconder o maquillar.

Alva Noë también se interesa en cómo la danza tiene la capacidad de aportar conocimiento, en su entrevista registrada en 2012 *Dance As A Way Of*

*Knowing: Interview With Alva Noë** nos habla de la centralidad del movimiento y la dinámica para poder acceder a tener consciencia del entorno y del mundo. La danza para Noë, y desde la perspectiva del espectador, no es sólo unos cuerpos en movimiento sino que en una revisión más precisa y profunda, la danza tiene la capacidad de mostrarnos estructura, de reelaborar entornos y explicarnos el mundo. Conocer el mundo y ser conscientes de él tiene que ver con el cuerpo y con la capacidad motora. La consciencia no es algo que fabricamos dentro del cerebro, como comenta el filósofo, no es sólo la construcción de una foto sobre el exterior en nuestro mundo interno, Según Noë consciencia tiene que ver con nuestra capacidad de movimiento dentro del entorno. ¿Pudiera ser que la consciencia estuviera siempre en todas partes, tanto en el mundo interno como en el externo y que fuera nuestra capacidad para mover patrones establecidos quien permitiera o no darnos cuenta de ello?

Aportemos ahora algunos elementos concretos sobre este aproximación, observemos elementos físicos, condiciones orgánicas y de movimiento.

Son muchos los encuentros con alumnos en los que se generan discusiones sobre qué es hoy la 'técnica', no está claro, la danza no deja de ser un ejercicio de dominio y capacidad de explotación de las posibilidades del cuerpo. La ortografía de la danza contemporánea, fruto del legado anterior, ha estado asociada hasta ahora al aprendizaje de unos patrones de movimiento concretos, repetidos para ser integrados y a unos movimientos básicos distribuidos en ejercicios marcados.
La integración de otras prácticas y otros conocimientos sobre la anatomía y la fisiología han provocado que lo que antes llamábamos técnica ahora tiene que ver con un entrenamiento, sea el que sea, que consiga un cuerpo consciente disponible, versátil, en diálogo y presente.

---

* https://www.youtube.com/watch?time_continue=15&v=FbWVERm5bsM
Alva Noë Ha sido filósofo en residencia con The Forsythe Company y también ha colaborado con bailarines como Deborah Hay, Nicole Peisl, Jess Curtis, Claire Cunningham, Katye Coe, and Charlie Morrissey.

La técnica es ahora aquellos sistemas que se despliegan para sostener y dominar la relación de las fuerzas tanto internas como externas.

2.4.1 Cuerpo conectivo: la fascia

Adentrémonos ahora en un campo más palpable y concreto, la danza se baila también con la materia, observemos qué es lo que permite a este nivel proporcionar la posibilidad de la conciencia presente, qué organismos, qué tejidos y que sistemas físicos se ven puestos en juego.

Las fascias son por definición el tejido conectivo compuesto sobretodo de elastina, colágeno y agua que cubren todas las partes del cuerpo ofreciendo una red tridimensional, desde las células a los músculos, a los órganos, la fascia a modo de piel interna o de papel de envolver regalo se pliega y repliega encerrando, protegiendo y conectando cada parte de nuestro sistema. La fascia separa cada elemento para que pueda ejercer su buena función a la vez que unifica, da sostén y comunica. Es interesante la mirada a este 'órgano' ya que él restablece de manera sutil y casi invisible la unidad de cada una de las partes y a su vez aporta un sentido global e interconectado. Podemos estar seguros, desde la mirada *fascial* que una mano sabe de la otra o que una tortícolis puede tener que ver con un trastorno en el aparato digestivo.

La experiencia de este tejido y los efectos que tiene en el movimiento y en el estado de presencia y consciencia he podido trabajarlos personalmente sobretodo en mis ocho años de creación, aprendizaje y espectáculos en la Compagnie Taffanel, compañía residente en Montpellier.

Jackie Taffanel* , la coreógrafa, tuvo un accidente con un caballo en su adolescencia y para mejorar sus lesiones fue recomendado el trabajo de

---

* Jackie Taffanel, coreógrafa francesa de origen español nacida en Rabat el 1950 se forma la lado de personas como Karin Waehner, Ingrid Metzig, Myriam Berns, Jacques Patarozzi. Y en 1982 inicia su trayectoria profesional con Solo-un et Duo que se presentan en Montpellier y Avignon con Denis Taffanel, su « compagnon de route » compañero de ruta. Actualmente su compañía reside en Montpellier.

rehabilitación a partir del *método Feldenkrais** , educación somática que ayuda a re-generar las conexiones neuronales y en el cual el trabajo de la fascia, la espiral y la propiocepción es fundamental.

Su experiencia personal con esta práctica le hicieron cambiar su conciencia sobre la danza y después de tiempo de investigación Taffanel logró materializar su propio método para teñir y aprovechar todo aquello que permite desplegar y auto-conocer el cuerpo desde el método Feldenkrais y aplicarlo a las necesidades de la danza contemporánea, sus cambios de dinámica, textura y su deseo de contribuir a la creación de mundos complejos y ricos.

En mi desarrollo y investigación personal he aplicado elementos aprendidos en mi estancia francesa y buscado maneras, ejercicios y dispositivos para compartir esta experiencia de la propia herramienta. La investigación en profundidad y la escucha personal en talleres, intensivos y seminarios me han permitido apropiarme y elaborar una manera de hacer concreta para acercar esta forma de entender el movimiento y sus posibilidades.

Son algunas pocas las prácticas actuales que trabajan desde tener en cuenta este factor y sin embargo son sabidos los conocimientos ancestrales que tienen en cuenta este factor que, por otro lado la medicina occidental no ha estado valorando hasta el momento. La medicina oriental, técnica Feldenkrais, técnica Alexander o un tipo de osteopatía son ejemplos de maneras de ver el cuerpo y entenderlo que ya trata desde ese mirar.

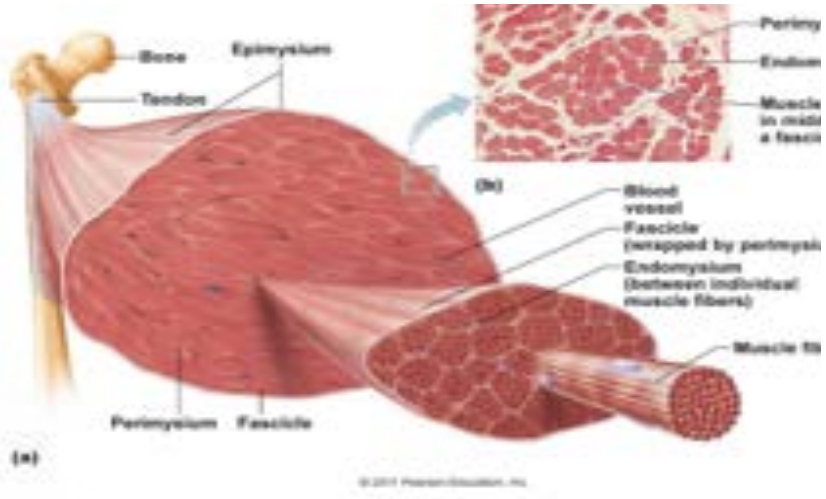
La perspectiva que el tejido conectivo nos puede dar tiene que ver con aquel elemento de un ecosistema que discretamente y sin ser un protagonista aparente tiene un papel esencial.

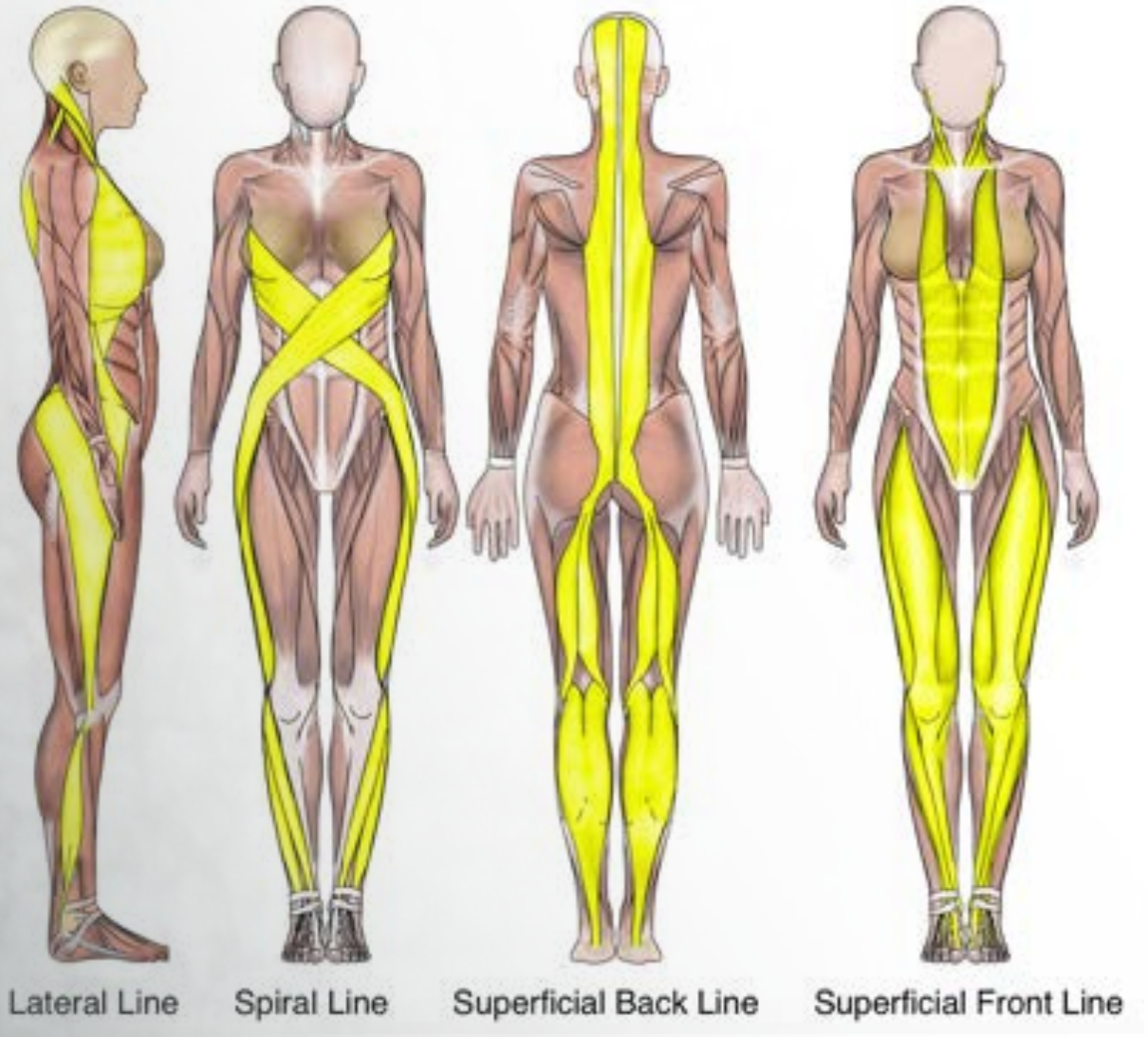
La danza contemporánea se ha nutrido, en los últimos tiempos, de estas técnicas somáticas, que le han proporcionado modos de conocer el cuerpo otro.

---

* Método Feldenkrais, es un sistema pseudocientífico de educación somática desarrollado por el científico de origen ucraniano Moshé Feldenkrais (1904-1984)







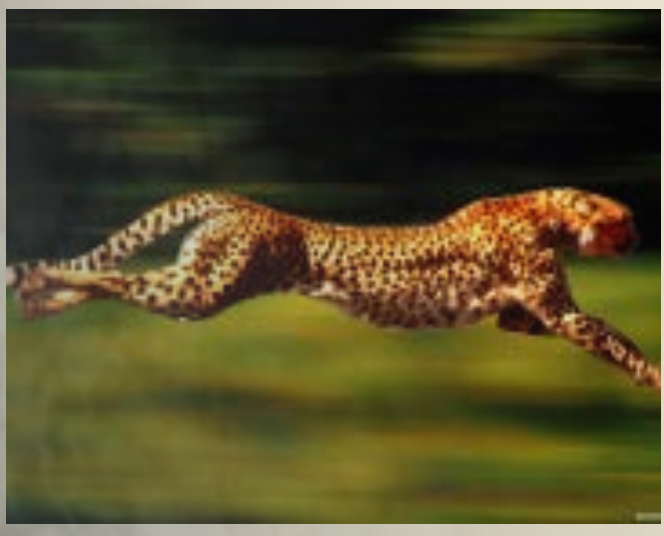
Estudiar las capacidades del cuerpo desde esta perspectiva cambia absolutamente los parámetros de organicidad y posibilidades del cuerpo en movimiento ya que gracias a saber de la fascia, estudiarla y trabajar para sentirla se puede pensar el cuerpo de manera global, dejando de tener que

trabajar de manera separada, dividiendo el sistema en partes. El cuerpo en conexión deja de tener fronteras, una pierna ya no termina a la altura de la cintura sino que es posible sentir la conexión de cadenas musculares y la fascia que hay englobando todo el cuerpo.

Pensar el movimiento desde la fascia tiene que ver con sentir y apropiarse de una conciencia integral, que lejos de pensarse en modo de lista retenida en la memoria, los conocimientos se saben todos a la vez y en un mismo tiempo.

La fascia aporta el carácter tridimensional de nuestro cuerpo y al tenerla presente permite comprender el entorno y las relaciones en volumen aunque bailando se puedan experimentar cambios en la percepción de la realidad, por ejemplo estando boca a bajo y girando.

Animales como los pájaros o el guepardo utilizan el tejido conectivo para poner la totalidad su cuerpo al servicio de la acción, pudiendo reaccionar y moverse a grandes velocidades.





El trabajo y consciencia de este tejido permite al bailarín tener un cuerpo capacitado para el estado que escénicamente llamamos de urgencia. Este estado lo habilita al igual que al animal, a poder tener un cuerpo disponible y abierto a asumir cualquier cambio, textura o velocidad sin perder la consciencia del entorno. El trabajo desde la fascia permite sentir el cuerpo en su unidad, elástico y a su vez fuerte.

La fascia se trabaja y ejerce a partir de movimientos en espiral, en situaciones de desequilibrio y en tomas de riesgo y vacío, cómo saltos o cambios de dirección.

2.4.2 Cuerpo desequilibrio y gravedad

Un bailarín se mueve en un escenario, parece que en cualquier momento va a estrellarse, su danza no deja de generar situaciones en las que su cuerpo dialoga con los límites de la física clásica, su movimiento se encara, juega y sobretodo desafía obstinadamente la gravedad terrestre y en el espacio entre el dejarse abatir por la fuerza fundamental y el momento en que otra fuerza la contrarresta todo pasa, la danza deviene. "...si en ocasiones parece que el ser danzante actúa como delante de un incidente imprevisto forma parte de una previsión muy evidente. Todo pasa como si...¡Pero nada más!"* Que el movimiento del bailarín sea una ficción real que se restablece en permanencia tiene en parte que ver con la decisión del intérprete de posicionarse en la cuerda floja entre entregarse a las fuerzas fundamentales terrestres y entre no dejar que ellas se adueñen del resultado de la dinámica que él coordina. Someterse absolutamente a la paradoja de construir y destruir y su diálogo incesante con el peso generan recursos motrices indefinidos de su corporalidad acompañándolo en un viaje al servicio de lo poético y lo metafórico.

La ley de la atracción, la gravedad es la ley que fundamenta los cuerpos y su movimiento. La fuerza de atracción a la Tierra nos permite contrarrestarla para mantenernos erguidos y nos afecta de maneras complejas sobretodo cuando el cuerpo está en expansión y movimiento. El juego con el centro de gravedad del cuerpo, las dinámicas que utilizan las distintas cadenas musculares y las fascias para contrarrestar la fuerza de atracción, permiten al bailarín una multiplicidad de movimientos que configuran su lenguaje fuera de lo común.

---

* Paul Valéry, *Teoría, poética y estética,* Madrid, Visor, 1990, p. 182



Someterse a la gravedad y bajar la cabeza es lo último que un bailarín quiere aceptar, el bailarín tiene la voluntad de transformarse y transformar su entorno constantemente.
Un cuerpo en movimiento se ve afectado de manera compleja por los distintos vectores de fuerza cambiantes.
Generar un contexto de desequilibrio físico permite al cuerpo encontrarse en la situación de tener que resolver de manera urgente una situación no ficticia. La verdad que propone el desequilibrio al cuerpo ofrece la posibilidad de tener que responder de manera eficiente y rápida.
Desequilibrio es ante todo un cambio de plano en movimiento, que coloca al interprete en tener que asumir un salto al vacío que abre un espacio de verdad. Verdad en el sentido que no es construido, sino que es asumido, aceptado y resuelto desde un descontrol y abandono.

"El cuerpo que entiende que no todo depende de
Su voluntad, el cuerpo que se deja mover por la
Fuerza de la gravedad, es un cuerpo entregado al movimiento.
Bailar es, en definitiva,
Dejarse caer, es la combinación
De estas dos ideas ("dejarse" y "caer").
En medio de la caída está la danza" *.

Dejarse y caer, someterse y asumir para poder abrir el espacio de lo posible que queda en medio. El movimiento de la creación actual propone este salto al vacío, un salto a un espacio repleto de más espacio.

---

* Lucas Condro y Pablo Messiez, *Notas sobre pedagogía y movimiento*. ASYMMETRICAL-MOTION, E CONTINTA ME TIENES. 2016

2.4.3 Cuerpo espiral y mirada

La constitución del cuerpo humano es perfectamente torcida. No hay ninguna parte en el cuerpo humano que tenga una forma recta, ni ninguna parte que no disponga de movilidad, todo está en torsión, todo tiene curvas, contrasentidos y elasticidad, sino es así la experiencia nos muestra que el cuerpo se manifiesta y duele.

Huesos, tejidos, órganos, sistemas, células, moléculas o el ADN, tienen formas en volumen, se modifican, se articulan y mueven.

La espiral es una de las estructuras básicas de la organización del mundo orgánico. Es en la espiral que encontramos uno de los patrones fundamentales de la constitución de los cuerpos de la materia viva.

La espiral genera movimiento en continuidad, relación entre dos puntos que se alejan, sitúa los cuerpos en una situación donde se pone en valor el volumen, en donde aparecen las reglas de las tres dimensiones. Este valor intrínseco al cuerpo humano es analizado y aprovechado como herramienta fundamental a partir de un momento de la historia de la danza y en la actualidad es una de las estructuras que fundamentan tanto los entrenamientos del intérprete como las construcciones de las relaciones coreográficas.

Qué tiene que ver esta estructura con el movimiento y la danza contemporánea?

Vamos a analizar este estructura desde tres aspectos:

- aspecto físico, cuerpo espiral
- aspecto coreográfico, cuerpo mirada
- aspecto simbólico, oposición

El cuerpo espiral implica un significativo nombre de consecuencias sobre todos los ejes del trabajo de un bailarín uno de los más transcendentes es la calidad muscular que requiere. El cuerpo necesita soltar la tensión muscular para dejar que la espiral aparezca, esta estructura se forma a partir del trabajo por direcciones y en oposición de direcciones y no por fuerza muscular

El tejido conectivo, las fascias se entrenan, se estiran y se modifican a través. Es a través de esta consciencia de la capacidad de comprender la motricidad que la danza deviene elástica, maleable y atenta y capaz de reaccionar a su vez. El cuerpo con consciencia de su estructura y posibilidad de movimiento en espiral se convierte en un territorio transitable y de acogida de direcciones distintas a la vez, de planos de mirada inverosímiles o tránsitos de energía dispares.

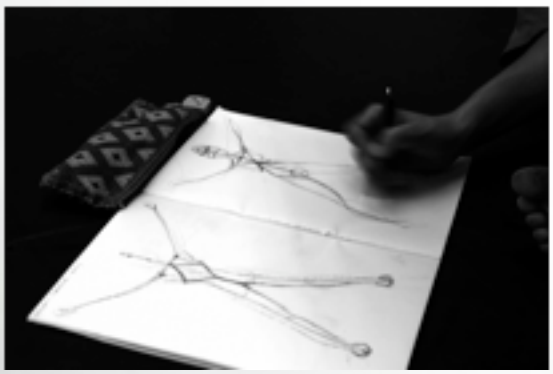
Tendíamos que apuntar que el trabajo en profundidad del músculo psoas y el diafragma los dos muy solicitados por el trabajo del bailarín contemporáneo, son fundamentales para desarrollar la consciencia que estamos planteando, de todas manera tratándose de una visión general sobre el tema sólo lo anotamos como cuestión a tener en cuenta y por ahora no vamos a desarrollarlo

Comparto algunas fotografías del taller de investigación *Identidad* realizado en Barcelona del 25 al 30 de junio 2017 en el que usamos materiales para descubrir las líneas de movimiento, las cadenas musculares y como el cuerpo espiral es una unidad conectada en volumen.









Fotografías Roser Gálmez

Esta textura que el bailarín aprende es portadora del imaginario posible sobre el espacio

En el momento en qué la construcción de mundos desde el movimiento pasó a preguntarse sobre el qué estaba queriendo explicar, más que sobre el cómo, la forma, apareció un giro en la mirada hacia el interior de la escena, es decir la danza pasó de ejecutarse de manera demostrativa y expresiva hacía el público, provocando cuerpos expuestos donde la comunicación se realiza de manera frontal a dar importancia y valorar de manera simbólica una mirada hacia los otros intérpretes y hacia dentro de la situación escénica, generando profundidades, relaciones en diferentes planos y una relación distinta con la audiencia, esta pasaría a ser espectadora, voyeur de una historia, el publico de danza con este giro se vería de alguna manera forzado a emanciparse y a desarrollar un papel activo delante las obras.

Es en este gesto coreográfico y esta necesidad de sugerir mundos más abstractos, ambiguos o inacabados que la espiral jugó un papel fundamental, no porqué se inventara en ese momento sino porque se potenció una de las características estructurales de la naturaleza del cuerpo humano: girarse hacia atrás para ver, sentir y comunicar.



Workshop en nundance, Montpellier 2016

2.5 Coordenadas cuerpo: tiempo y espacio

« Je me souviens. Je me souviens d'avoir ressenti cette envie folle de rester dans cet axe, et, luttant contre ce flot de mouvements, de verbes d'énergies, de sens exacerbés, d'avoir pris, en cet instant précis, la décision de jouer avec le temps ».

Odile Duboc*

El lenguaje que propone la danza contemporánea a través de la recreación instantánea de los cuerpos en movimiento y de los pensamientos e intenciones de sus intérpretes tiene, evidentemente, un tiempo y un espacio. Esto no es nada extraño, cualquier materia palpable la podemos situar en unas coordenadas concretes de estos dos vectores. Somos conscientes que tanto intérpretes como espectadores se ven llamados a ser por un lado protagonistas y por otro a ser testimonios del juego con el tiempo. El movimiento a diferencia de otra expresiones artísticas, nace y desaparece en el tiempo.
El factor de el tiempo ha estado una de las cuestiones más discutidas desde la teoría de la danza moderna y contemporánea son muchos los coreógrafos que han reflexionado sobre esta condición y han llegado a conclusiones muchas veces contrapuestas.

Si hacemos unos pasos atrás y observamos autores de la danza moderna danza que se desarrolla entre el final del siglo XIX y hasta el 1950 aproximadamente, y que nace con la necesidad de romper con la estructura clásica de la época, encontramos personalidades que ya se preguntan y observan la capacidad de usar el tiempo como elemento discursivo y sensible de sus obras. Por ejemplo Rudolf Von Laban, gran estudioso de la teoría del movimiento, coreógrafo, escenógrafo, filósofo y pedagogo, nacido en Bratislava el 1879, entendía el tiempo, en relación a la danza, como un lugar de sucesión en que la causalidad deviene, es decir el tiempo como marco inevitable. Laban se posicionaba ante el tiempo como un factor sobrevalorado por la civilización industrializada y en detrimento del conocimiento de el espacio, factor que

* Odile Duboc, (1941-2010) bailarina, y reconocida coreógrafa y pedagoga francesa de danza contemporánea.

consideraba mucho más importante. El gran estudioso aportó la *notación Laban*, un sistema de transcripción escrita del movimiento.
La coreógrafa Mary Wigman, alumna de Laban, de origen alemán y musa del expresionismo, entendía la danza cómo una expresión del interior del individuo. Wigman proponía un esquema con tres elementos esenciales: tiempo espacio y energía. Estos tres daban vida a la actividad del bailarín. Para la autora alemana la musicalidad no tenía nada que ver con la creación de un tiempo, el ritmo tampoco.
En cambio la versión de Merce Cunningham, bailarín y coreógrafo estadounidense que estuvo en liderando la danza moderna americana, tenia que ver con entender el tiempo como una materia suprema, su danza quería liberar una comprensión profunda de este vector. Para el coreógrafo americano el tiempo no se escondía detrás del movimiento, sinó que el tiempo procedía de la esencia misma del gesto.
De hecho uno de los ejercicios que proponía Cunningham en sus talleres pedagógicos era cambiar el tiempo y el espacio del movimiento para evidenciar la aparición de otro movimiento completamente nuevo.

Los tres autores de la modernidad son ejemplo de la importancia de la problemática del tiempo en la creación artística.

Cual es la pregunta respecto al tiempo y por qué la danza se interesa tanto sobre él?
Hay más de un tiempo?

Los marcos en que se desarrolla el tiempo de la danza no son fijos sino que son variables y negociables. Sabemos sobre el tiempo físico-biológico, pero también somos conscientes de la capacidad de comprimir o dilatar, de cortar en seco o continuar fluidamente de las calidades de la dinámica de la danza. Somos capaces de asumir un tiempo creado por un sujeto a partir de una elección deliberada y libre, el intérprete de danza contemporánea es un sujeto que inventa su tiempo, extrae la materia de él y lo muestra. La simultaneidad en que ocurre el acaecimiento del movimiento no permite ordenar de manera lineal cómo ocurren los hechos, aunque podemos acordar que el tiempo es

elemento fundamental y el uso concreto de las dinámicas, hace que este sea permutable.
Crear las figuras de tiempo con duraciones variables, instantáneas o dinámicas configuran las labores de los bailarines que trabajan con el tiempo como si fuera una lucha de contradicciones, aunque el gran trabajo de la obra coreográfica es hacer surgir el tiempo como una fuerza poética.

Es, entonces, a partir de conocer y asumir el juego de relaciones que se establecen que la emancipación del bailarín puede realizarse, es en el uso del tiempo en que comprendemos que un intérprete está en diálogo con la pieza coreográfica. Más concretamente podemos acercarnos a observar el término de la *anacrouse* o el de *momentum*, el momento antes de la aparición del gesto, la tensión de fuerzas resultado de estirar el tiempo hasta reaccionar en el tiempo justo. El intérprete contemporáneo sobretodo disfruta de la libertad dentro de la obra coreográfica a través de la posesión de este elemento.
L'anacrouse va ligada al intervalo de silencio y espera y es en estos espacios de movimiento en potencia donde podemos ver con más claridad la personalidad del intérprete, aquello que lo diferencia.
El *momentum* tiene que ver con la justicia del movimiento, cada gesto de una pieza coreográfica tiene un momento justo para ser expresado y este va ligado por un lado al desarrollo de la dramaturgia de la pieza y por otro lado se ve sometido a las reglas de juego de las relaciones que se establecen.

Partout où un mouvement s'établit entre choses et personnes, une variation ou un changement s'établit dans le temps, c'est-a-dire dans un tout ouvert qui les comprend et ou elles plongent.
Gilles Deleuze

Hablamos de espacio sabiendo de la imposibilidad de separarlo del tiempo. Un cuerpo en movimiento crea una relación particular con el espacio, de alguna manera lo muestra, lo desvela y lo construye. La danza contemporánea se despliega en todos los planos de movimiento, un cuerpo puede estar en

muchos lugares a la vez, esta simultaneidad espacial tiene la capacidad de desplegar en el terreno los sentidos.
El partenaire invisible de M. Wigman es aquel que ofrece la paradoja necesaria para que la creación contemporánea pueda devenir. El espacio es siempre lugar de posibles, toponimia de paisajes, personajes, sensaciones, sentires, pensaciones.

Otra gran personalidad que reflexiona sobre el uso desde la creación del espacio es Peter Brook que nace en Londres el 1925. Director de teatro y teórico en el campo de la dramaturgia, dirigió el *Royal Shakespeare Theatre*, y tiene publicada una de las obres más relevantes sobre la reflexión del acto teatral: *El espacio vacío* *
Más allá de la teoría sobre cómo construir y preparar una buena obra de teatro, Brook describe el espacio escénico. El escenario es un lugar dónde lo invisible se hace visible pudiendo hacer cambiar el espacio real del teatro en otra localización cualquiera a través de la acción y las relaciones creadas por los intérpretes.

---

* Peter Brook *The Empty Space*, MacGibbon and Kee, 1968

3. Cuerpos críticos

> 'Le corps critique', hétérogène et indiscipliné, que met en jeu la création contemporaine, ouvre des horizons inédits et nous pousse à produire des déplacements continus de nos habitudes.'
>
> Jean–Marc Adolphe, *Nascita di un corpo critico*, 2003

Es en la práctica que la teoría se muestra y es en el cuerpo donde se manifiesta la crítica, ser crítico implica generar una acción, manifestarse, posicionarse. Encarnar la crítica. La crítica es performática.

Es a través de la práctica diaria que la danza se posiciona políticamente, reacciona y habla, aunque no tenga este gesto integrado conscientemente, decidir bailar hoy, es decidir ser crítico con una sociedad a la que no le interesa cuestionarse, o muy poco, perder las propias comodidades es a menudo el límite que establecemos. A su vez, es en esta sociedad capitalista y de 'primer mundo' donde la danza contemporánea se ha podido desarrollar, ha fortalecido sus circuitos, ha invertido en educación, en salas de exhibición y ha podido dedicar cierta liturgia para un público cada vez más acostumbrado.

Decidir bailar y mantenerse en ello no es nunca un posicionamiento de aceptación de la vida en precario, es, bajo mi punto de vista, una escucha de la necesidad más íntima, evitando, obviando o pasando por alto cualquier referente externo con un distinto pensar. Este gesto no le pertenece a la danza, sino a la emancipación de cualquier ser del sistema aunque desde el sistema.

La crítica no la hace el propio bailarín, la hace su decisión sostenida en el tiempo en relación de tensión con la manera de vivir acotada a una sociedad determinista. A este nivel, la crítica no es reactiva, ni agresiva, ni destructiva, la crítica aparece ante la creatividad, ante abrazar la posibilidad de darse el permiso de expresar a través de la creación y la investigación artística.

La creación de danza contemporánea tiene la posibilidad de utilizar el *cuerpo crítico* para expresarse, el cuerpo que siendo autónomo y emancipado de un objetivo funcional o puramente económico se dispone a situarse en el entre

aguas de la metáfora y la paradoja, el la cuerda floja de las relaciones de tensión, en ese espacio que no deja de estar sostenido por un sujeto o varios tratando de exponer a fuera cuestiones, tiranteces y roces de la propia visión del mundo. Investigar a través de la creación contemporánea es dejarse, permitir ser transformado a través de encarnar lo heterogéneo y la indisciplina, y tiene la voluntad de comprenderse, transformase e inspirar.

En su artículo de opinión para el new York Times, *What Art Unveils*, Alva Noë se pregunta sobre la capacidad del arte de aportar conocimiento al mundo y escribe:

"Si estoy en lo correcto, el arte no es un fenómeno que pueda ser explicado. No por la neurociencia ni por la filosofía. El arte es en si mismo una práctica de indagación, una manera de investigar el mundo y a nosotros mismos. El arte nos muestra a nosotros mismos y de alguna manera nos hace de nuevo perturbando nuestra habitual manera de hacer y construir."*

La creación artística es en si misma investigación y explicación, objeto y sujeto que a modo de parte a imagen de un todo mucho mayor, El arte no solamente explica el mundo sino que lo contiene.

En el mundo actual habitar el cuerpo crítico no sólo conlleva la emancipación en el plano más terrenal sino también, sabiendo ser un fractal, una parte a imagen de las otras partes, tomar la decisión o tener la necesidad de exponerse desde dentro para integrar lo de afuera.

Desde mi modo de ver dedicarse a la creación contemporánea hoy es tremendamente significativo y necesario.

I no vamos a responsabilizar a la creación contemporánea de la obligación de tener que responder siempre a preguntas profundas sobre la construcción del mundo, o tener que mover metafísicas universales o reproducir procesos terapéuticos íntimos, la creación es sin duda plural y muy diversa y es en esta riqueza donde el contrato es tácito: cada cual, cada investigador de arte puede

---

* Alva Noë, *What art Unveils*. The new York Times, 5 octubre 2015. Traducción propia. "If I am right, art isn't a phenomenon to be explained. Not by neuroscience, and not by philosophy. Art is itself a research practice, a way of investigating the world and ourselves. Art displays us to ourselves, and in a way makes us anew, by disrupting our habitual activities of doing and making."

aportar a la creación aquello que le parezca más adecuado, necesario, bonito o subversivo, finalmente no importa, lo que sí parece singular de la creación contemporánea es eso, el permiso personal de aportar al mundo lo propio, lo singular, lo único y no sólo eso, sino disponer de la capacidad y el contexto para decidir cambiar y en un momento dado hacerlo. Esta mirada a lo particular de cada aportación a la creación no tiene intención de apartar o excluir el trabajo en común o el valor y la necesidad de compartir, más bien al contrario, esta aportación quiere proponer una mirada sobretodo inclusiva.

Entendiendo la necesidad de practicar la propia investigación artística y de hacer encontrar la necesidad de generar un ejercicio que sea a su vez discursivo y coherente para mi he estado trabajando en diversos proyectos. En este capítulo voy a exponer las dos líneas principales de investigación artística que he realizado durante el curso 2016-2017. Las dos creaciones han sido estrenadas y presentadas en público y siguen su curso de maduración y cuestionamiento constante.

Las creaciones son:

1 Je rêve d'être la fille qui pose le pied sur le chien!

El gesto coreográfico de Picasso.
Intervención en el Museo Picasso de Barcelona el 27 de Abril de 2017 dentro del marco de 3r Congreso Internacional Picasso e identidad.
Creación, Interpretación y ambiente sonoro:
Pierre-Michaël Faure, Sara Gómez y Laura Vilar
Imágenes: Jean Mazel
Duración: 15min

2 Sanjiao o la no forma

Creación y interpretación: Laura Vilar
Música: Max Richter, Recomposed, Vivaldi the Four Seasons - Edición musical: Laura Vilar
Imágenes: Tarkovsky, La infancia de Ivan - Edición de vídeo: Jean Mazel
Fotografía: Clara Bes
Duración: 33min
Presentado en Barcelona en 12 de julio de 2017 dentro del marco del Festival nunOff, festival de creación emergente.

Las dos creaciones me han permitido repensar e investigar aspectos teóricos desde la práctica y a su vez hacer emerger o colapsar la teoría en estas páginas desde la sala de ensayo, sus movimientos y sus planos simultáneos de experiencia.

3.1 *El gesto coreográfico de Picasso*

Entregarse a la extrañeza



El gesto coreográfico de Picasso, fotografía Jean Mazel

"los extraños (...) obscurecen y hacen tenues las líneas de frontera que deben ser claramente vistas; si, haciendo esto todo, generan la incerteza, que a su vez da origen al mal-estar de sentirse perdido (...)."

Zygmunt Bauman

Lo extraño, aquello que nos es ajeno, no propio, lo que está fuera de nosotros, está a fuera de nuestros marcos de concepción, fuera de nuestros parámetros conocidos de comportamiento, lejos de los patrones reconocibles del lenguaje, de las relaciones, o de los usos establecidos de los espacios, tiene la capacidad de apropiarse y aportar múltiples posibilidades de sentir, conocer y reconocer el mundo.

Nos es fácil traer a la memoria alguna experiencia personal delante de aquello que se nos muestra inconcebible, es interesante ver como nuestro sistema de

pensamiento busca sin cesar soluciones, recursos, imágenes para resolver la situación la cual no podemos nombrar. Lo innombrable permite desestabilizar el propio archivo de información y demasiado a menudo provoca sensaciones no agradables, incluso de rechazo y miedo. Lo extraño genera movimiento, agrieta las estructuras de nuestra identidad disecada y las restablece provocando nuevas definiciones de uno en relación a uno mismo y al entorno. Es muy interesante sentirse llegar del viaje que aporta este tipo de situación nueva, casi siempre aparece un respirar profundo, un inhalar-exhalar, que va jugando al funambulista entre el lado que se alegra de que se haya terminado el momento y el lado que, con suerte, se alegra de haberlo vivido habiéndose dejado transformar.

La creación contemporánea tiene mucho que aportar sobre lo que no nos es propio, traer y sostener la extrañeza es un gesto coreográfico que va ligado a la necesidad de desmontar las leyes básicas que inevitablemente nos afectan, como patrones de comportamiento preestablecidos, juicios de valores o simples hábitos, para así en la paradoja de la nueva relación, poder generar diálogo, espacio y movimiento. Hacer visibles los imaginarios de los creadores e intérpretes es decir, corporeizar metáforas, monstruos y situaciones no conocidas o resolver contextos conocidos de maneras extravagantes, sitúa a la creación contemporánea, también, en ese espacio de auto-permiso y apertura donde todos, seguramente, nos alegramos de formar parte. Poder sentir, pensar y ver lo que nunca antes había imaginado aporta un nuevo espacio, nuevos discursos, nuevas miradas y al fin nuevas posibilidades de conocernos y de estar en el mundo.

Es aun extraño que la danza o las artes performativas habiten los museos, no es lo habitual, aunque hay ejemplos de encuentros realizados, por ejemplo en la *Fundació Miró* en noviembre de 2015 que invita a Lali Ayguadé, o *La nit del Museus* que aprovecha para programar danza, por ejemplo en el *MNAC* donde invita en 2017 a la joven compañía *IT Dansa*. Asimismo añadir que actualmente el *MoMA* tiene ya un programa de performances activo donde se puede ver danza. Aun así, son mayoría las salas vírgenes de movimiento más allá del caminar-parar-observar-sacar foto, del visitante común. Es aun extraño

permitirse estirarse en el suelo para ver a Velázquez, por ejemplo, o es aun fuera de contexto sentarse en el suelo en medio de una sala para poder observar la percepción espacial entre las obras. Las instituciones-museo en relación a la creación performática actual son reticentes a generar encuentros, el museo es de momento espacio admirativo con normas estrictas de comportamiento, reacción y uso. Lo performático tiene ya su lugar y ese no es el del museo.

Es extraño que haya excepciones.

Separar, ordenar y tener la sensación de no mezclar ha sido una manera de funcionar que ha dado cierta sensación de control a las sociedades y a sus poderes, aunque es realmente insólito desnaturalizar la naturaleza orgánica del comportamiento humano tratando una y otra vez de definir las orillas de cada movimiento y forma cómo sociedad no dejamos de hacerlo.

Bailar en el Museo Picasso de Barcelona en 2017 es excepcional, sin embargo es en la rareza donde reside el máximo valor, el potencial de aquello que tiene la capacidad de transformar al sistema. Es en el sin-nombre de aquello que vemos por primera vez que radica la capacidad de proponer imposibles que nos obliguen a aceptar opciones que no tenían lugar en nuestro registro y sin querer nos fuercen a ampliarlo.
Es interesante apuntar la mirada de Georg Simmel reconociendo que para que exista lo extraño este debe compartir el mismo territorio, el extraño tiene como condición el hecho de ser «miembro orgánico del grupo»* y sólo la especial y distinta cantidad de acercamiento o lejanía configuran una relación proporcionalmente recíproca creando una tensión que produce la forma que conocemos como extraño.

Vamos a mirar esta extraña tensión.
El 27 de Abril de 2017 se pudo compartir una experiencia en la sala de *Las Meninas* del Museo Picasso de Barcelona, la acción bailada estaba pensada y

* Simmel, Georg, *The sociology*, chapter 3 The stranger, pp. 402-408.

compuesta a partir de la serie del autor y se enmarcaba dentro del 3r Congreso Internacional *Picasso e identidad*.

Esta investigación artística nutre y da formas en el campo de la reflexión en un intento también, aun demasiado exótico, de pensar la danza y reconocerle el valor teórico-filosófico y su capacidad de aportar al conocimiento, ampliarlo, dar sentido y contexto a nuestra experiencia artístico-teórica, si es que se puede separar.

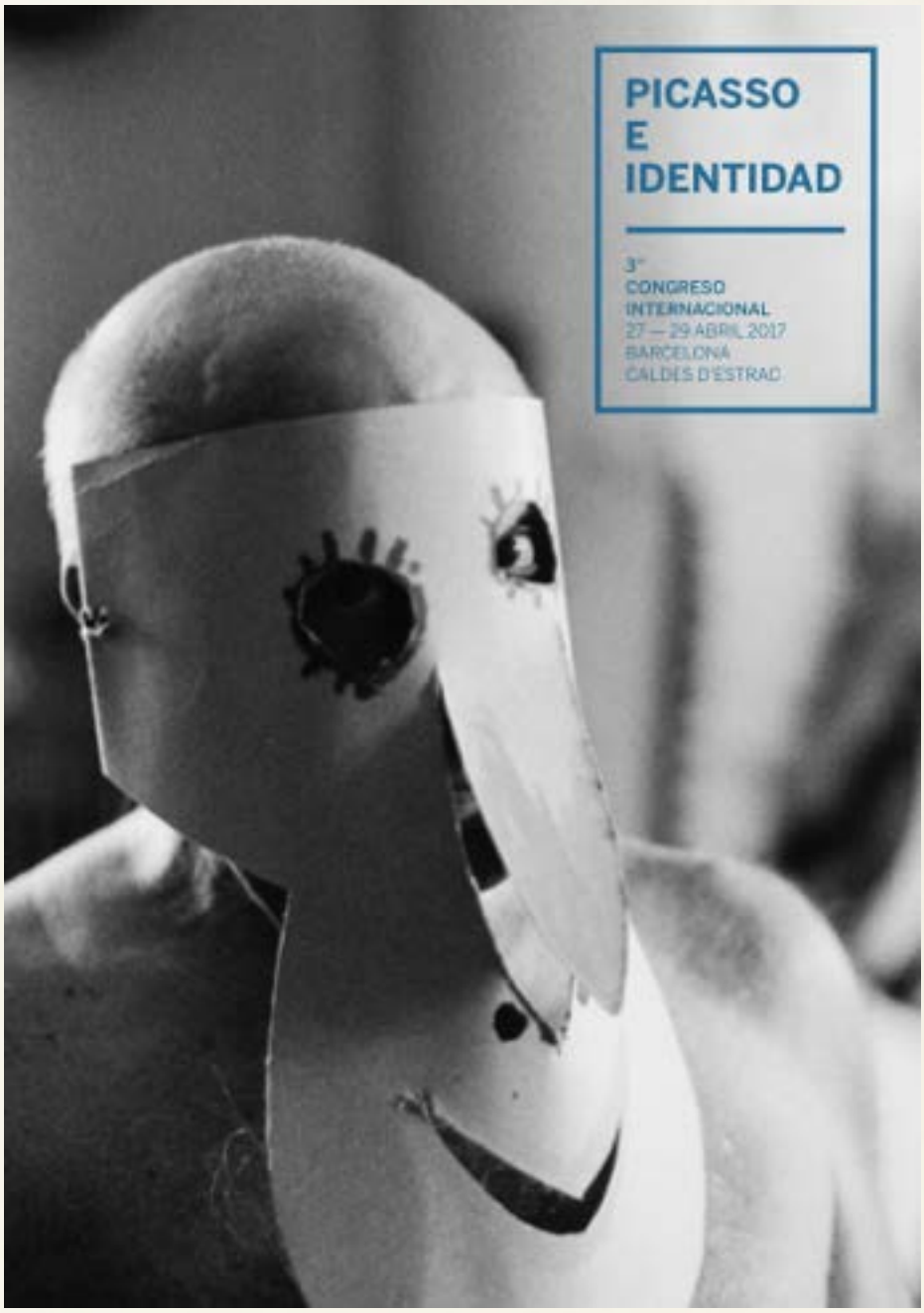


Imagen de Picasso para el 3r Congreso Internacional, *Picasso e Identidad*.

Pierre-Michaël Faure, Sara Gómez y Laura Vilar fueron los tres investigadores e intérpretes de esta acción performática. Los tres se dedican a la creación

dancística y discursiva y aunque no habían producido nunca nada antes los tres juntos, su afinidad por reflexionar desde la práctica artística generó un encuentro amable, rico e intenso.

Cabe remarcar el hecho de ser tres y no otro número. El trío permite romper la linealidad en el diálogo y el uso del espacio ya que aporta una restricción que obliga al bailarín a tener más de un foco de atención al mismo momento, el hecho de ser tres provoca que se genere volumen y trabajo en dimensión. Es decir, tres intérpretes en un espacio se ven obligados a triangular, hecho que impone tener que estar en constante movimiento y cambio para nunca caer a la polaridad del dúo y perder la relación con uno de los integrantes. El encuentro a tres hace evidente, de alguna manera hace emerger, la relación y el juego con el espacio, y en concreto este grupo de tres en esta experiencia, permitió dar un valor especial a la sala de *Las Meninas* del Museo Picasso de Barcelona y las relaciones que se quisieron establecer con ella y con la serie.

Que *Las Meninas* sean una serie pictórica que Picasso pintó durante el transcurso del año 1957 y estén en su gran mayoría dispuestas en el mismo espacio del Museo de Barcelona, aportó una mirada a la investigación y creación sobre la noción de simultaneidad, sobre el tejer correspondencias y sobre cómo hacer visibles las conexiones entre los tiempos y el espacio de las obras. Estas fueron decisiones de investigación coreográfica a tener presente durante el desarrollo del *scénario** , de la propuesta.
Cómo hacer visible la simultaneidad de la serie del autor? Qué decisiones coreográficas permitieron acercarse a resolver esta hipótesis?

Recurriré a los términos que Laurence Louppe, (1938 – 2012) historiadora francesa especializada en estética de la danza, utiliza en su Poética de la danza para referirme a las distintas maneras de enfrentarse y acordar el movimiento, no es lo mismo coreografiar fijando los pasos, que improvisando, que proponer dispositivos y reglas de juego. Así entonces, hablamos de partitura coreográfica cómo aquel dispositivo capaz de proponer un programa

---

* Scénario, guión en francés término usado por Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine suite, pag. 25.*

de actividades, y del *scénario,* el guión, cómo aquello capaz de proponer escenas, todo ello desarrollándose en un tiempo y en un espacio. Esta manera de organizar, de componer el material sensible, tiene que ver con crear marcos donde poder desarrollar acciones, relaciones y dinámicas, más que con situaciones cerradas coreografiadas para ser repetidas sin importar el lugar. Es así cómo se eligió investigar y crear la estructura de la pieza, a partir de acordar escenas dejando espacio a la improvisación. Esta elección permitió poder atender y tener en cuenta los elementos cambiantes, cómo la disposición del público, por ejemplo, y dejó que la propuesta estuviera viva y atenta a cada detalle nuevo o diferente.

Dentro del programa del congreso la investigación coreográfica fue compartida el primer día y cómo última actividad de la jornada. Los ponentes, teóricos e interesados en el tema pudieron ver y participar de la actuación después de una jornada de actividades diseñadas para ser expuestas en el formato conocido de charla, es decir en una sala con sillas, proyector, un ponente o varios y un público enfrentados. Son aun excepcionales las *no-charlas*, es decir, los otros formatos de charlar sobre lo teórico a los que se les da el valor, el interés y la capacidad de aportar al conocimiento sobretodo en contextos establecidos y ya diseñados de hace tiempo como el presente.



Programa del 3r Congreso Internacional, *Picasso e Identidad*.

Es excepcional que un Congreso de tales características y relevancia no dude de esta capacidad: el potencial de la práctica como campo fértil y con facultad de aportar conocimiento al conjunto del saber discursivo.

Entre la investigación artística y la teoría del arte hay aun una extraña relación.
Corporeizar el pensamiento o pensar el cuerpo son prácticas que aun reconocemos separadas y que en cambio al intentar con mucha voluntad de realmente dividir, sesgar o divorciar, vemos que es imposible. Al menos, en esta realidad, el cuerpo permite el pensamiento y el pensamiento habita el cuerpo.

Si observamos la historia rápidamente reconocemos la significante aportación al conocimiento, es decir sabemos del cierto que han ampliado las arcas de las experiencias pensables y realizables del colectivo humano, las creaciones de personalidades cómo Pina Baush, Bertolt Brecht o Orson Welles.
No dudamos ya de esto.
Puede ser que el hecho que el funcionamiento del mundo sea por un lado globalizado, de mestizaje y indisciplinado y por consecuencia el de las prácticas artísticas también, que se haya casi eliminado la figura del genio creador. Aunque, por otro lado, la dinámica capitalista siga intentando generar las necesidades poco o nada verdaderas en cabezas de artistas supra admirados predomina el hecho de la democratización de la creación, es decir, cualquier persona pueda ser aquel que aporta información y grandeza. Es en este múltiple y casi anónimo nombrar el mundo que se nos hace difícil reconocer, aplaudir y poner en evidencia, la capacidad del no-conocido en añadir y extra alimentar los muros del conocimiento en general.

El creador-intérprete extraña vez se preocupa por obtener este reconocimiento, su necesidad es radicalmente otra.

Tanto el proceso de creación cómo la muestra en la sala de exhibición nunca tuvo cómo objetivo representar, ni actualizar, ni ilustrar la serie pictórica picassiana, más bien quiso proponer un viaje sensible y auténtico que

sobretodo desde un guión establecido y el juego de la improvisación trajera y mostrara espacios sugerentes. Los guiños a la obra fueron el hilo conductor de una situación poco probable, encarnada y puesta en acción.

Je rêve d'être la fille qui pose le pied sur le chien! (Sueño con ser la chica que pone el pié sobre el perro!) Esta fue una de las frases repetidas por los tres intérpretes haciendo referencia a uno de los personajes de la obra de *Las Meninas* de Velázquez que se ve mutado en la obra de Picasso y que finalmente coloca su pié no en un perro, sino en una transformación a piano. Es en el diálogo entre las dos figuras donde se situó la acción, la fricción y el campo de lenguaje. La investigación artística presentada se colocó en ese espacio y se cuestionó sobre las posibles intersecciones, posibles juegos, posibles espacios sensibles.

Soñar es una área rica en rarezas y sobretodo determina una situación en la que todo está permitido, es en este continente donde la extrañeza existe sin limitación. Fue desde este lugar que se construyó el territorio de la propuesta.



Las Meninas, Pablo Picasso, 1957

La relación no definida de los intérpretes pero hecha visible desde un estado de urgencia, una relación encarnada desde un cuerpo permeable pero completamente activo y dispuesto a la acción, permitió desarrollar, trazar y hacer vibrar tres líneas de investigación:

- El espacio a través del viaje del mismo personaje dentro de la serie.
- El tiempo, la dinámica, a través de las fechas de los cuadros y del número 58 como cifra de referencia.
- La energía, la transformación del viaje de la necesidad que hay detrás de cada gesto y la mutación del sonido de los pájaros a ladridos de perro.



El gesto coreográfico de Picasso, fotografía Jean Mazel

Las tres líneas de investigación fueron puestas en juego a partir de la creación de un *'scénario'* un guión, un recorrido cerrado y abierto a su vez, es decir se establecieron el tipo de situaciones y relaciones entre intérpretes y el espacio, pero no los movimientos concretos. La partitura, la coreografía, fue fijada como

un viaje con ciertos puntos donde aterrizar y desarrollar una situación pero dejó el espacio de la relación abierto a lo paradójico, a la pregunta, al movimiento en expansión.







Las Meninas, Pablo Picasso, 1957

La primera línea de investigación tuvo que ver con estudiar la posición del personaje que pone el pié en el perro que en la obra de Picasso es una figura

aparentemente inacabada. El viaje de este actor dentro de la serie de completa generó una cartografía sobre papel. El recorrido fue transferido al plano de la sala invitando a la figura a multiplicarse tantas veces como aparece en la obra picassiana pero en el mismo terreno.

- 'Él estaba aquí'- anunciaba Sara, y con un gesto contundente mostraba el recorrido en el espacio y las posiciones donde se iba anclando.

La segunda línea de investigación fue hecha a partir de la propuesta de trabajar el tiempo tomando como elemento la banda sonora. La musicalidad, el ritmo y las dinámicas que se desprenden de ella propusieron diferentes avientes sonoros que marcaron los tiempos de la performance.

Un cantar de pájaros iniciaba la acción y este era manipulado y distorsionado con un instrumento especial, hasta conseguir que los pájaros parecieran ladridos de perro. El guiño a la obra tiene relación con los cuadros del palomar de la serie, obras que muestran un a fuera, muestran una ventana de salida, la percepción fue que parecían las últimas obras de la serie, el momento en que el autor ya sale del propio cuadro. Y del final el camino también fue a la inversa, viaje hacia atrás, hacia el sonido de perro. El canino es el animal que está presente en la obra de Velázquez y que Picasso transforma y resignifica.

Pierre estaba al cargo de este viaje músico-temporal también anunciando las fechas de las cincuenta y ocho obras a modo de base rítmica que fue registrada y repetida en *loop* gracias a toda una infraestructura de material de audio.

La última línea de investigación tenía que ver con la energía, la propuesta era investigar sobre aquello que hace que la necesidad, el deseo, se transforme, se materialice, toma unas formas y no otras. El viaje también de regreso quería repensar el camino del gesto al origen del gesto. Detrás de cada gesto pictórico hay un movimiento y detrás de cada movimiento hay una acción que ha necesitado o ha querido ser expresada.

La transformación y la diversidad fueron las calidades trabajadas en esta parte. La necesidad es desde este punto de vista el origen de un gesto, ella ya contiene el principio y el fin de la forma que va a tomar finalmente. Resolver bajo los signos más adecuados y justos la sin-forma tiene que ver con saber encontrar las estrategias concretas para que ella se pueda revelar.

La extraña relación de los tres elementos mezclados y interconectados crearon el espacio de reflexión, de danza.

Como intérprete no es fácil sostener la extrañeza. A su vez es extrañamente subversivo. Un ejercicio práctico de posición política.
Saberse extraño es decidir alejarse más de lo común del grupo, sabiendo que ese movimiento interno es ficción y a su vez sabiendo que la realidad de la ficción será quien tendrá la capacidad de poder transformar los contextos de identidad, en primer lugar el propio.

En el transcurso de la performance es siempre paradójica la distancia que hay entre tu y tu parte extraña, que aunque pareciera, no están separadas, solo son aspectos diferentes de uno, cuerpos distintos que se muestran para poder ser también usados e integrados, asimismo entre nosotros y nuestra extrañeza; y a pesar de todos los pensamientos, sensaciones, juicios y patrones que llaman al orden, decidir resistir, como intérprete, coreógrafo o público asistente.
La experiencia coreográfica se expresa también en el poder sostener y aportar ese otro mirar, ese otro lado, otro lado de tantos otros posibles y extraños.

Enlace de la pieza: https://vimeo.com/231260362

3.2 Diario deformado de una creación

Sanjiao o la no forma



Sanjiao o la no forma, nunArt marzo 2017 fotografía Clara Bes

Este es un diario deformado sobre el proceso de creación de la pieza *Sanjiao o la no forma* la investigación desarrollada durante julio y julio de 2016 y 2017 ha vivido diferentes estadios y maneras de trabajarse, no siempre es en la sala de ensayo donde se crea la danza, a menudo es en situaciones improbables o en lugares imposibles de bailar que los cuerpos de esta creadora se inspiran y se sincronizan.

Sanjiao o la no forma es el resultado de la investigación artística de un solo. Ser creador e intérprete, entre otras funciones más, responde sobre todo a la necesidad de dejar salir la propia voz sin tener que dialogar ni llegar a acuerdos con nadie más que con los propios deseos y miedos, representa en gran medida una revisión y escucha del propio punto de partida, un desarrollo y transformación y un gesto, entiendo, de coraje al exponerlo en el exterior.

Este relato no se parece en nada al tradicional relato que sigue de manera cronológica los hechos, es un diario alterado y deformado sobretodo por la

propia memoria, no sigue ningún orden establecido y empiezo a escribirlo habiendo terminado la segunda fase de creación y sabiendo que me he propuesto seguir hasta una tercera para replantear y resentir detalles y sutilezas, o eso es lo que creo a día de hoy, pudiera ser que la creación del solo diera un vuelco a modo de llave de aikido y me dejara viendo en otra perspectiva, crear nunca es del todo seguro, ni predecible, ni algo absolutamente fijo, raramente una creación se mantiene finalizada según la opinión de su autor, crear va de la mano de la vida y eso lo hace sobretodo interesante, acorde con el momento presente y coherente.

Desde mi modo de ver y crear construir una pieza coreográfica no tiene que ver con acumular una serie de momentos en el orden en que van dándose, sino en de alguna manera desvelar un sistema complejo, una red interconectada de sensibilidades y sentidos que se ven mutados, convertidos metáforas hechas movimiento.

Este diario también es deformado porqué no tiene intención de traer a modo de lista lo que hice o dejé de hacer, sino más bien ha querido elegir algunas cuestiones concretas para exponerlas, mostrar la entraña y repensarlas, son eso sí espacios de cuestionamiento que han ido surgiendo a lo largo de la creación y que han fundamentado las decisiones y las tomas de posicionamiento del solo. Reflexionar estos aspectos ahora sí sin ropa de ensayo ni sala de trabajo, revisarlos desde la distancia y dejando que la memoria sea el timón que guie la construcción de esta aportación, supone un distanciamiento de cualquier aspecto emocional que a su vez permite objetivar y contextualizar o destilar los aspectos de consistencia discursiva.

Sanjiao es el nombre que se le da a uno de los meridianos de la medicina tradicional china que tiene la particularidad que tiene nombre pero no tiene forma. Este meridiano es en realidad una conjunto de funciones que engloban la mayoría de órganos vitales, pero no tiene lugar concreto. Elegí este título por varias razones pero la razón central fue porque me interesaba investigar la posibilidad de salir de todas las formas conocidas hasta el momento, la posibilidad de soltar todos los patrones aprendidos que nos configuran y sólo funcionar, sólo ser plenamente. Sanjiao es de momento el nombre que acumula y representa mejor esta idea.

Sabiendo que nunca una idea es realizable, las ideas se organizan en el plano de los sueños, en el imaginario y el plano mental, pero que ellas no tienen la capacidad de plasmarse de manera exacta en la esfera de lo práctico, se decidió investigar el aquellos aspectos que nos configuran pero que son invisibles, inmateriales, pero que ejercen sus fuerzas y sus funciones en nuestros sistemas más íntimos o más sociales. En el juego de diálogo que se establece en una proceso creativo las ideas siempre se ven mutadas por las relaciones humanas, los imprevistos o los inequívocos contrasentidos que aparecen en durante la investigación y como consecuencia la modifican y la transforman, siempre.

Voy a tratar de diseccionar y analizar los elementos que objetivamente configuran la creación del solo.

- Cuerpo sonoro

El mundo sonoro elegido fue Las cuatro estaciones de Vivaldi en su revisión *Recomposed by Max Richter: Vivaldi - The Four Seasons* en el 2012. La edición es propia de la autora. Esta versión contemporánea de las cuatro estaciones proporcionan el ambiente de tensión necesario para el desarrollo de los diferentes estadios del solo. A un cierto nivel la sonoridad latente y pulsante que esta obra musical ofrece, contextualizan aquellos aspectos que vibran y germinan, todo aquello que se prepara en la oscuridad y que contiene ya todo el potencial, aquello que en algún momento y en muchas ocasiones sin darnos cuenta se muestra y manifiesta en el exterior, a la luz de nuestras sensibilidades. En otros momentos la musicalidad y fuerza expresiva de esta pieza acompañan y ayudan a mostrar a fuera una sensación interna difícil de expresar con un cuerpo que aunque intenta ser utópico y indisciplinado, también es fatalmente limitado por la carne, los huesos y los efectos de la física clásica.

- Cuerpo objeto: la rama

El solo es en realidad un dúo la rama blanca de un abedul es la pareja con la que se establece diálogo, tensión y paradoja.

La manipulación de objetos o de material en escena tiene la capacidad de vincular la ficción que la danza genera con una aplastante verdad. La materia no miente, no inventa ni se expresa a no ser que esté dispuesta en un contexto donde pueda tomar sentidos o en relación de fricción con otros elementos que puedan aportar imaginarios.
La rama de abedul es el otro lado de los dos puntos de tracción que establecen relación e imaginario en el solo, lo que se genera entre es el encuentro de dos realidades en yuxtaposición.



Sanjiao o la no forma, nunArt 2016, fotografía Clara Bes

Trabajar con el elemento de la rama conlleva la aceptación plena de sus condiciones físicas y sus limitaciones, eso puede aparentemente significar que el rango de posibilidades de generar situaciones, imágenes o texturas es menor, pero paradójicamente cuanto más acotada es la regla de juego, más debe crecer la creatividad. El resultado de un proceso de investigación con dispositivos o elementos que tienen sus limitaciones es siempre inverosímil, muy rico en la construcción del imaginario y muy apasionante a nivel de elaboración de estrategias.

Queriendo investigar y trazar hacia lo profundo e interno la intención de argumentar con las herramientas de la danza sobre lo invisible, una rama concreta y tangible compone el contexto suficientemente rugoso y tirante para que el diálogo pueda empezar a desarrollarse.
Si fuera rama supongo añadiría que la pasividad de movimiento y la descontextualización de su naturaleza añaden imaginario y construcción desde el lenguaje de lo sensible.

- Cuerpo visible: la imagen

Solo el bosque de abedules de Tarkovsky tendrá el poder de replicar y dar dinámica a la materia dándole desde la proyección una profundidad de paisaje inmenso.
Algunas imágenes seleccionadas y editadas por Jean Mazel de *La infancia de Ivan* del director de cine Andrei Tarkovsky sitúan el escenario en un paisaje en blanco y negro, un bosque de abedules inmenso en que el espectador se siente envuelto y al que se lo invita a hacer el salto y fundirse en la profundidad del paisaje austero, vertical, poético.
Esta película que transcurre en Rusia en el contexto de la Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945) cuenta la historia de Iván, un niño de doce años huérfano a causa de la invasión nazi, que trabaja espiando a los alemanes.
El argumento de la película no tiene nada que aportar al espacio de investigación elegido para el solo, aunque sí sus paisajes y una escena en que una enfermera de guerra trepa en el bosque por uno de los abedules caídos. Esta imagen también será utilizada en el solo para sugerir la posibilidad del salto, la posibilidad de soltar lo conocido y decidir cambiar.
El bosque silencioso de invierno, momento en que los árboles están desprovistos de cualquier hoja, se proyecta en la imagen y está en relación de diálogo con la propuesta sonora que casi sin pausas quiere aportar la sensación de continuidad y no separación entre estaciones siendo estas un conjunto de circunstancias, unos efectos.



Carátula de *La infancia de Ivan,* de Andrei Tarkovsky 1962.





Imágenes de *La infancia de Ivan*, Andrei Tarkovsky, 1962



Sanjiao o la no forma, nunArt 2017, fotografía Clara Bes

- Cuerpo cuerpo: el movimiento

La investigación puramente física, la traducción al movimiento de las situaciones necesarias y coherentes para expresar el universo de sentido de *Sanjiao o la no forma*, se organizó finalmente en siete grandes momentos.

La búsqueda de cada parte se centró en averiguar el máximo de características, acotar y perfilar con el mayor grado de precisión las particularidades de los distintos pasajes.

La creación del movimiento se hizo a partir de enmarcar y situar los puntos clave intentando comprender qué tipo de texturas y dinámicas de movimiento eran las más adecuadas, en todo caso el movimiento nunca fue coreografiado, nunca los pasos ni los gestos fueron fijados y determinados, solo la mayoría de los movimientos que tienen que ver con la manipulación del objeto, de la rama, se trabajaron y formalizaron a modo de pasos coreografiados. El resto del solo es construido a base de improvisaciones marcadas, es decir, y como en el caso de la creación presentada en el Museo Picasso de Barcelona, con la decisión de establecer espacios en los que predomina un tema, un desarrollo, una

dinámica, una comprensión de la relación con el espacio, una intención, una temporalidad y en definitiva un objetivo comunicativo claro.

Los siete grandes *scénario* por los que circula la pieza son:

- Introducción proyección de la imagen del bosque
- De la no-forma a la forma – los códigos
- Habitar rama
- Decidir enfrentarse
- Asumir y trascender
- Soltar la forma: Salta! (+texto)
- Transparencias la no forma

El texto:

"Salta, sólo salta, salta tu miedo y salta tu necesidad de perdón. Salta tu claridad y el pensar que ya has saltado, salta la necesidad de poder y la duda. Confía y salta, y en la fisura del presente que generen tus movimientos te transformarás y entonces se podrán transparentar los mundos."

Todos estos elementos juntos y entrelazados bajo las normas de la simultaneidad generan *Sanjiao o la no forma*.

En el ejercicio de diseccionar el solo en partes, enumerando y dando nombre a cada elemento, me doy cuenta de lo alejado que está esta división de la creación, de poco sirve conocer de manera analítica cómo es una de las capas, uno de los cuerpos sin conocer cual es la relación que establece con el resto. De poco sirve el intento de transmitir a otro una experiencia desconocida con el objetivo de hacer revivir. Desde mi punto de vista la creación contemporánea está más cerca de las leyes de la biología, donde cada sistema, cada órgano y cada parte funciona autónomamente pero en relación, que de las leyes del orden social, sea cual sea, en todos los casos, hasta el momento, hay jerarquías.

Enlace de la pieza: https://vimeo.com/215203391

En el tiempo de investigación de cualquier proceso creativo se muestran y se repiten algunas cuestiones o momentos fundamentales. Intentaré profundizar ahora en los que me ayudaron a descubrir el proceso de *Sanjiao o la no forma*.

3.2.1 La necesidad

Emancipados de las necesidades básicas, de los objetivos capitalistas y las voluntades más allá de la propia es donde se da el terreno de la creación, y aunque acaba siendo discutible, debatible y controvertida la dimensión económica del arte, vamos a decidir hacer un gesto hacia el espacio creativo que no se ocupa de las consecuencias monetarias de producir o no, vender o no, mostrar o no. Este nunca fue un terreno amable ni claro del cual la contradicción está al orden del día.

Necesitar crear, decidir expresarse no es característica exclusiva de la creación y sus creadores, los procesos creativos son plurales, aunque la creación artística desde este modo de ver, se caracteriza por proponer una opción que no tiene fin en si mismo, punto de llegada o conclusión, más bien se muestra como el posible ilimitado diálogo entre la necesidad de la obra y la obra en si.

"... la tendencia a hacer una especie de utilidad con lo inútil, una especie de necesidad con lo arbitrario. De esta forma la creación artística no es tanto una creación de obras cómo una creación de las necesidades de las obras"*

Encore Valéry mostrando el juego que establece el creador con su obra y la escucha de los elementos que acaban siendo llamados a presentarse y a formar parte del universo simbólico.

El proceso de creación parte de la escucha de la necesidad, y me permito exponer la palabra necesidad y no deseo, ya que aquello que demanda ser expresado pocas veces tiene que ver con el placer de hacer presente un mundo interno, sino más bien con la imposibilidad de no hacer caso a aquello que se impone o la certeza de que lo que se transforma a fuera en

---

* Paul Valéry, *Philosophie de la danse*, in Oeuvres, op.cit.,p.1392 – 1403. Traducción propia "...tendent à faire une sorte d'utile avec de l'inutile, une sorte de necessaire avec de l'arbitraire. Ainsi, la création artistique n'est pas tant une creation d'oeuvres qu'une création de besoin des oeuvres"

situaciones concretas de movimiento atiende absolutamente a lo innombrable que ruidea dentro y se expresa sólo pudiendo ser mostrado a fuera bajo esa forma de comunicar, no otra.
Necesidad, impulso, intuición, cualquier vocablo que intente acercarse a aquella fuerza interna que no tiene nombre, a aquella fuerza que aparece antes que cualquier gesto, aquello invisible que guía y da forma parece reducirlo.

Qué es necesario que sea compartido en este momento? Qué necesidad debe ser materializada en forma de danza en este punto del recorrido? Qué necesito ver a fuera para que pueda transformarme y compartirlo?

Necesidad es entonces un espacio íntimo, que emerge cómo un potencial, que se presenta sin forma al ser escuchada. Es un lugar interno dónde colapsan muchas, sino todas las líneas de información y experiencia provocando un nudo indescifrable en un primer tiempo, que se aclara y sobretodo se transforma a medida que avanza la creación.

Necesidad responde a un interno que quiere salir, un impulso que pide ser trasladado a fuera para ser construido en un exterior que regido por las formas y los tiempos de lo material, con suerte, y si el ingenio es suficiente, permitirán comprender, conocer, y/o transformar esa sin-forma interna original.

A veces ese inicio es pura intuición, puro confiar en que sí, es el momento de poner claridad, descifrar y hacer crecer y mostrar aquella singularidad inicial que lo contiene todo, en ese impulso sin forma ni continuidad ya está la obra, la pieza, la construcción coreográfica contenida.

La escucha de la necesidad y el gesto de traerla de la profundidad del mundo interno al espacio externo configura para mi, el primer gesto creativo y establece de manera concreta el primer paso, la primera relación que permitirá claramente entablar un diálogo de 'yo con esa parte de mi', que aunque sin forma, es un impulso reconocible y a modo de mitosis o cómo expresa el poema XLII del Tao Te King, la creación, a partir de aquí tiende al infinito.

"The Tao begot one.

One begot two.

Two begot three.

And three begot the ten thousand things"*

3.2.2 Permiso y autenticidad

Atreverse, darse el permiso, tener el coraje, la fuerza o la ilusión de ser uno mismo, de hacer la investigación artística necesaria, no la que pide el mercado, la moda o el entorno. Ser autónomo, emancipado. Saber que un proceso creativo que acaba siendo un desastre puede contener la experiencia para el proyecto creativo siguiente que va a ser excepcional. Ser auténtico tiene que ver con abandonar por un instante los condicionamientos externos y decidir proseguir asumiendo todos los riesgos, superando cualquier juicio de valor interno o externo que impiden o obstaculizan lo original. Finalmente poco se arriesga cuando uno hace lo que siente que tiene que hacer. La excepcionalidad del creador actual reside en eso, investigar en el propio punto de vista, el propio método, las propias maneras, y dejar la receta en posible, siempre se puede cambiar.

La investigación artística en danza está entramada, tejida y recosida por numerosos ejercicios, pruebas y improvisaciones que nunca van a llegar a la luz, pero es significativo remarcar lo valioso del trabajo del a simple vista "ensayo-error" siendo "error" no solo algo que descartamos, sino y sobretodo, un punto en el camino que nos avanza al siguiente caminar.

El propio permiso en la sala de ensayo nos ofrece la oportunidad de experimentar la coherencia, uno sabe cuando una decisión coreográfica funciona o cuando no. Investigar artísticamente es dedicar tiempo en indagar intuiciones sin forma, situaciones inverosímiles o imaginarios visionados y conseguir hacerlos, convertirlos en universos coherentes con capacidad para ser vistos, compartidos por unos espectadores que necesariamente aportaran su propia originalidad.

Darse el permiso de hacer es sin ninguna duda fundamental para la creación y la investigación artística contemporánea, los juicios de valores y morales de lo

* Lao Tse, *Tao Te King*, CreateSpace Independent Publishing Platform 2013

que está bien o está mal forman parte de una mirada antigua que necesitaba clasificar y dar jerarquía y orden en base a lo establecido.

3.2.3 Los posibles, la simultaneidad y la transformación

Ante la sala vacía de ensayo y a pesar de sentir la necesidad de expresar y intuir los caminos que se proponen, el primer paso, el primer gesto siempre es el más costoso de realizar. Esta no es una extraña afirmación, tantos creadores han comentado ya sobre este momento. Encontrar las estrategias adecuadas para hacer emerger la expresión más coherente para uno representa la labor a desarrollar durante los días y las horas de la investigación. Las posibilidades que aparecen se muestran inagotables aunque la intuición es clara, hay solo un modo de materializar esta necesidad en este momento, y es importante el factor tiempo, el factor experiencias.

Tener la habilidad de generar posibilidades constituye el factor esencial en el desarrollo del proceso de creación. Para poder expresar aquella necesidad que aun no tiene nombre el creador despliega dispositivos para experimentar y poder ver a fuera aquello que siente dentro. Es cierto que no existen maneras ni métodos únicos, cada creador pone en claro sus procedimientos incluso puede que se modifiquen en el tiempo, aunque sí este modo de actuar es común a muchos creadores de danza contemporánea y es en todo caso la manera en qué el proceso de creación de *Sanjiao o la no forma* fue desarrollado.

Así son los marcos, los dispositivos en que se dan y se generan las situaciones y las imágenes de una obra quien constituyen las elecciones relevantes que marcaran el camino de su viaje.

La simultaneidad de la esencia que representa la necesidad primera de una obra se despliega y se extiende en el espacio y el tiempo de la presentación terminada. Todos y cada uno de sus elementos también contienen la característica de la coexistencia, aunque el creador se encuentra en la labor de traspasar el lenguaje de la sensación y la intuición no lineal, al lenguaje del contar, explicar, sugerir en el plano lineal del tiempo de la comunicación verbal, porqué aunque la danza contemporánea base su manera de expresarse en la metáfora, la sugestión y el crear mecanismos que acerquen la sensa-

presentación ante el público condiciona la experiencia a la linealidad de la explicación de un viaje que, de todas formas e inevitablemente, empezará en un punto para terminar en otro.

Transformar la expresión de la necesidad, la intuición y de aquello que se muestra dentro pero que no tiene nombre en un lenguaje que tiene la capacidad para ser compartido con un público representa uno de los grandes puntos que anclan en trabajo de investigación de un creador en danza contemporánea.

4. Cuerpo transmisión

Enseñar y compartir experiencias y descubrimientos personales a grupos de personas ha sido mi labor principal en los últimos veinte años. He dado clases, talleres, seminarios, intensivos a grupos, lugares, niveles y condiciones muy dispares. Las personas siempre son personas, estén en la cárcel, en una silla de ruedas o en la compañía nacional de danza de cualquier pequeño país, siendo las condiciones las variables, las preocupaciones y reacciones ante el movimiento y sus cuestiones siempre acaban pareciéndose.

El campo de la pedagogía me ha permitido profundizar e investigar muchos aspectos y planos distintos sobre la misma información y con el tiempo ha ido evolucionando en mi, certezas que creía hace unos años, modos de enseñar que me servían tiempo atrás se han visto modificados, puestos en duda y re-investigados.

En este proceso de recodificación o descodificación de las propuestas me he situado en los últimos cinco años, la investigación tanto a nivel de los trabajos coreográficos cómo en el de las aulas, ha ido en la línea de des-empatronar las formas para conseguir dar más autonomía al alumno o al espectador. La voluntad es la de no dar los esquemas cerrados, sino proponer un campo experiencial del cual el alumno o el espectador asume su posición activa y elabora su propia opinión.

Desde mi punto de vista no hay nada que alguien pueda enseñarnos, nadie tiene la capacidad de insertarnos un paquete de datos en el sistema sin que nosotros no tengamos que hacer algo. Desde mi mirar es sólo la experiencia quien tiene el potencial de mostrarnos algo. El pedagogo es aquel que comprende el contexto y cual es la experiencia necesaria a poner en juego y conoce y crea los marcos concretos. Asumir la responsabilidad del propio aprender es para mi la labor principal a transmitir de que se encuentra en la posición de enseñante.

La jerarquía entre profesor y alumno ha sido muy marcada hasta el momento presente, yo misma aprendí así y tan mal no me ha ido, pero el momento actual requiere un cambio, lo pide porqué las condiciones y contextos han variado.

Las necesidades del bailarín intérprete actual se han modificado en los últimos quince años, actualmente al profesional de la danza se le pide tener versatilidad y diversidad de recursos así cómo fuerte personalidad y capacidad creativa. En la mayoría de las compañías o proyectos el bailarín ya no es aquel que aprende y repite unos patrones que el coreógrafo le muestra, el intérprete es a la vez creador de propuestas y materiales. La voz del bailarín es escuchada y puesta en valor y lo interesante es poder ver la diversidad de cuerpos complejos en movimiento.

En julio de 2016 la escuela de formación *Area espai de dansa i creació** y su directora Sonia Klamburg me pidieron colaborar. Hacía ya algunos años que pasaba por el lugar a dar semestres de clase como profesora invitada, pero nunca me había implicado más con la estructura de la escuela. Sintiendo la necesidad de cambiar algo, reformular el concepto y sacudir la propuesta de formación profesional de la escuela, Sonia pensó en mi para repensar, proponer y materializar una manera distinta de enfocar el plan de estudios.
La escuela *Area* tiene treinta y un años de movimiento en las espaldas, ha formado y ha visto pasar a la mayoría de profesionales que hoy habitan nuestros teatros y a muchos otros que ocupan los espacios más allá de nuestras fronteras así como a la mayoría de profesionales que están enseñando en escuelas públicas o privadas que muchas veces acaban siendo las mismas que las que están bailando por ahí. El plan de estudios de Area ha sido reconocido con éxito y los profesionales han valorado positivamente la propuesta de la escuela. Aparentemente no hacía falta cambiar nada.

Cruzando informaciones añado aquí que en el curso 2013-2014 puse en marcha una formación propia el *Grup de treball i creació*, formación enfocada a acompañar a personas al desarrollo de la danza a través de la creación contemporánea. Este proyecto tan personal me ha permitido experimentar y proponer con máxima libertad y sin compromiso más que el propio, actividades y maneras de hacer fuera de lo establecido. Asimismo

* http://www.areadansa.com

La formación de el *Grup de treball* ha propuesto tres grandes líneas de trabajo:

- ampliar las herramientas propias a nivel físico.
- experimentar el proceso de creación contemporáneo propio y
- ampliar la perspectiva a través de invitados y sesiones distintas o aparente mente alejadas de la práctica de la danza.

Para el proyecto del *Grup de Treball* el acompañamiento personalizado es fundamental, podría decirse que es la base y elemento transversal necesario.
Actualmente el proyecto sigue creciendo y ampliando oferta, horarios y dispositivos.

La formación profesional de *Area* no se distinguía demasiado de las formaciones que se practican en todo el mundo en las escuelas de artes performativas. Después de hacer un estudio de distintas formaciones expongo ahora los elementos básicos que las constituyen y sus objetivos. Conozco en primera persona también los programas de formación del Grado superior en danza de el *Institut del Teatre de Barcelona,* y el de la escuela privada *Varium espai de moviment*, de Barcelona dirigida por Anna Sánchez.

Una escuela de arte debería generar artistas. Artista es aquella persona que es capaz de expresar el mundo a través del arte. Arte no es algo fácil de caracterizar, pero tiene que ver con la capacidad propia de comunicación a través de una acción o un elemento, la capacidad de generar un punto de vista a partir de algo físico que disturbe los conocimientos, hábitos y miradas establecidos.
En todos casos y de todas maneras ser artista conlleva hoy la necesidad de explorar e investigar las necesidades y la singular forma de expresarse.
Las escuelas de artes performativas han atendido poco a este objetivo y han dedicado sus planes de estudio a satisfacer una demanda de producción de bailarines capaces de ejecutar una serie de patrones establecidos sin autorizar al alumno a auto-descubrir más allá.



- La información es ofrecida en una dirección: de fuera a dentro. Es decir, el profesor a modo clásico se sitúa delante del grupo de alumnos y les enseña patrones a resolver.
- El alumno aprende patrones que pretenden ser a su vez herramientas.
- La educación pretende ser especializada y compartimentada. Existen las asignaturas concretas por cada área de conocimiento.
- El alumno, en general tiene poca voz y poca autonomía.
- La educación actual no permite espacios de investigación sin resultado, dónde se valore sólo el proceso.
- En muchas escuelas, no en todas, el espacio teórico o de reflexión es inexistente.
- La evaluación es a partir de establecer unos objetivos comunes y sentenciar si el alumno los ha superado o no sin tener en cuenta el proceso individual ni las maneras diferentes de resolver en términos artísticos.

En general la propuesta ha sido formatear, generar cuerpos gloriosos y virtuosos que tienden a la unidad, no teniendo en cuenta, desde mi punto de vista, un factor esencial que es la el fomento de la creatividad. Y sus condiciones:

- Tener tiempo y por lo tanto espacio, tanto físico como de permiso.
- Tener la posibilidad de exponer el punto de vista, tanto en formatos. artísticos cómo expresándolo.
- Contexto para hacer emerger la individualidades, hacer aflorar los potenciales.

Entiendo que una escuela de artes debería partir de una base: la consciencia de la imposibilidad de satisfacer todas las necesidades de cada potencial-artista. Los espacios educativos tienen la capacidad de aproximarse al máximo a esta idea, pero nunca tienen el poder de resolverla. De lo contrario el arte sería un contingente de información colapsado en un punto singular en vez de un universo en expansión constante.

La educación ha estado ligada a una política consumista, competitiva y excluyente. La danza no ha sido excepción, y el mercado de la creación contemporánea ha estado supeditada a esta condición pidiéndole a las formaciones que lo abastecieran de productos adecuados y competentes.
Creemos que el capitalismo nos exige poder representarlo y nos creemos precarios, la danza contemporánea se ha autodefinido así. Pero si una cosa tiene la creación contemporánea es la posibilidad de elegir ser independiente.
Necesitamos reinventar la institución practicando la alternativa política y entiendo que podremos hacerlo, de hecho ya hay muchos que lo hacen, cuando dejemos de invertir tiempo y energía en luchar contra lo que no tenemos y nos dediquemos a crear a partir de aquello que sí disponemos. Decidir crear es claramente un posicionamiento político, una determinación de ver el mundo desde su potencial de verse distinto.

Ante todas estas cuestiones me dispuse a repensar cómo sería para mi una formación actualizada en danza contemporánea.

4.1 Formar en la utopía y en la indisciplina

La danza contemporánea se enseña, se transmite, se corrige, se forma, se deforma e informa. En la actualidad los planes de educación de las escuelas de danza siguen el patrón conocido de la educación común, poniendo en valor la polaridad de aquello que está bien, aquello reconocible, clasificable, puntuable y con capacidades de separarse e identificarse de aquello que está mal, aquello que debe ser rechazado, cambiado, eliminado, transformado. Saber e ignorar tienen títulos con valores distintos, porqué saber está asociado a la acumulación de datos e ignorar al vacío de saber.
La disciplina de la danza contemporánea se contradice ante ella misma y se tiene que defender ante una verdad aplastante, el movimiento es una experiencia que se transforma en su presente, es decir la danza nunca se acumula a ella misma, no cabe la posibilidad de darle un límite, una frontera un espacio fijado que podamos definir cómo a dentro y a fuera. La disciplina de la danza contemporánea es sólo una ficción, y a pesar de ello en las escuelas siguen queriendo valorarla, puntuarla.

Cómo podríamos repensar un programa de formación que integrara la imposibilidad de enseñar correctamente ningún patrón? Cómo materializar un programa de estudios concreto, con horarios y evaluaciones conociendo la imposibilidad de enunciar cualquier tipo de juicio de valor?

Bajo estas premisas me coloqué para iniciar este trabajo teórico que pedía ser llevado a la práctica.
Seamos indisciplinados y utópicos, imaginemos la posibilidad de crear un plan de estudios en el que cada alumno fuera acompañado a desarrollar sus potencialidades. Imaginemos la posibilidad de no formar, no dar formas, sino dar posibilidades, capacidad de establecer criterio y confianza para dejar experimentar sin miedo las propias necesidades creativas.

Tengo en mis cuadernos de notas un diseño de plan de formación que a día de hoy me parece el más acertado y coherente, la realidad de la escuela de Area no ha permitido llevar a cabo con exactitud cada una de mis propuestas, la mayoría sí aunque algunos elementos han tenido que ser adaptados, algunos profesores y materias han sido redefinidas. Cambiar una plan de estudios no solo tiene que ver con querer mover el modo de ver sino su repercusión es a nivel laboral, económico, de contratos y de disponibilidad de espacio y docentes. Todas las condiciones que la escuela impuso tuvieron que ser escuchadas y entrar en diálogo con la propuesta.

He de añadir que Gisela Creus ha sido compañera de reflexiones, materializaciones y que ha colaborado y contribuido a que este paso fuera posible.
Y no terminamos aquí, nuestros planes de futuro tienen que ver con estudiar y analizar las decisiones tomadas sobre papel en la práctica y visualizar posibles escenarios futuros de desarrollo y continuidad.

A continuación expondré el programa de formación.

4.2 Formalizar un proyecto indisciplinado

La Formación en danza de *Area* tiene el propósito de acompañar a los alumnos en su desarrollo desde una mirada abierta y rica, teniendo en cuenta tanto los aspectos técnicos y creativos como de conciencia y comprensión de la complejidad de la danza de hoy. Es sobretodo una formación contemporánea. La propuesta acoge la diversidad y las diferencias de los alumnos como un valor único y se centra en potenciar sus posibilidades, herramientas y capacidades físicas, creativas y de reflexión.

La técnica la entendemos como la capacidad de conocer el propio cuerpo para convertirlo en un espacio, sobretodo, disponible y también capaz de ser versátil, atento, consciente y creativo. Técnica, para la escuela, no tiene que ver solo con saber reproducir unas formas, sino en la capacidad de apropiarse la información y saber cómo utilizarla.

La Formación incluye el programa *Area-Crea* en el que la creatividad, experimentación y la investigación artística se ponen en primer plano.



4.5.1 Programa de Formación en Area

Primer Año de Formación

- Clases de Técnica e Improvisación. Iniciación a la Creación

Objetivos: Adaptación personalizada para adquirir la base necesaria, tanto a nivel técnico como creativo. Especial atención al trabajo técnico para poder adquirir un óptimo conocimiento del propio cuerpo. Clases de técnica contemporánea e improvisación. Iniciación a la creación.

Creación de piezas de grupo. (formación de nivel medio)

Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes
13h-14:30h Base Técnica	13h-14:30h Clásico I-II	13h-14:30h Base Técnica	13h-14:30h Clásico I-II	12:15h-13:45h Conciencia Física
14:30h-16h Contemporáneo II	14:30h-16h Herramientas Creativas Profesor Invitado	14:30h-16h Contemporáneo II	14:30h-16h Taller de Creación Coreográfica II Profesor Invitado	15h-17h Taller de Creación Coreográfica II
	16:30-18h Contemporáneo II		16:30-18h Contemporáneo II	

Segundo Año de Formación - Desarrollo de las herramientas técnicas y creativas

Objetivos: Conseguir un nivel técnico adecuado que permita al alumno sentirse con los suficientes conocimientos, tanto de cuerpo a nivel físico como de comprensión, para poder afrontar cualquier tipo de propuesta coreográfica. Trabajo técnico, tanto con profesores regulares como con profesores invitados. Trabajo de improvisación.
Trabajo creativo en los talleres. (formación de nivel medio-avanzado)

HORARIOS SEGUNDO AÑO DE FORMACIÓN

Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes
9:30h-11h Contemporáneo II	9:30h-11h Fundamentos del Movimiento Profesor Invitado	9:30h-11h Contemporáneo II	9:30h-11h Fundamentos del Movimiento Profesor Invitado	9:30h-11:45h Herramientas Creativas Profesor Invitado
11:15h-13:30h Taller de Creación Coreográfica II-III Profesor invitado	11:15h-12:45h Contemporáneo II-III Profesor Invitado	11:15h-13:30h Taller de Creación Coreográfica II-III Profesor invitado	11:15h-12:45h Contemporáneo II-III Profesor Invitado	12:15h-13:45h Conciencia física
	13h-14:30h Clásico I-II		13h-14:30h Clásico I-II	14h15:30h Espacio de debate/Seminarios Teóricos

Tercer Año de Formación - Acercamiento a la mirada profesional

Objetivos: Este tercer curso quiere acercar al alumno a diferentes miradas profesionales, tanto en las clases técnicas como en los talleres creativos. Este curso tiene como objetivo principal el propiciar el espacio para que cada participante pueda trabajar y desarrollar su potencial, tanto a nivel de lenguaje de movimiento como a nivel creativo. Los profesores a lo largo de todo el curso hacen un seguimiento activo de cada participante y realizan trabajo individualizado de los procesos creativos. (formación de nivel avanzado)

HORARIOS TERCER AÑO DE FORMACIÓN

Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes
9:30h11h Contemporáneo III Profesor Invitado	9:30h-11h Clásico II-III	9:30h-11h Contemporáneo III Profesor Invitado	9:30h-11h Clásico II-III	9:30h-11h Conciencia Física
11:15h-13h Taller de Creación Coreográfica III Profesor invitado	11:15h-12:45h Contemporáneo III Profesor Invitado	11:15h-13h Taller de Creación Coreográfica III Profesor invitado	11:15h-12:45h Contemporáneo III Profesor Invitado	11:15h-13:30h Taller de Creación Propia
	13h-14:30h Herramientas Creativas		13h-14:30h Partnering	14h-15:30h Espacio de debate/Seminarios Teóricos

4.2.2 Materias

Técnica de danza contemporánea

Las clases de técnica de contemporáneo están enfocadas a preparar y desarrollar el potencial y las capacidades de cada alumno.

Esto dentro del marco actual de la danza contemporánea quiere decir que, se tendrá en cuenta el trabajo físico de conciencia y colocación, versatilidad del cuerpo, el trabajo con el espacio, la capacidad de improvisar y de estar presente, y en el entrenamiento a ser rápido en la comprensión de la esencia de la información más allá de las formas. (primer, segundo y tercer año)

Base Técnica

A partir de tablas de ejercicios, se busca un trabajo de concienciación del cuerpo: conciencia del sistema óseo y del buen funcionamiento articular, coordinación de los bloques musculares, alineación de los segmentos corporales, para conseguir un funcionamiento armónico y óptimo del cuerpo.

Distribución equilibrada del esfuerzo energético del cuerpo. Correcciones de malas posturas debidas a un mal trabajo. Buena distribución energética del cuerpo en el espacio.

Enfocaremos el trabajo de este curso a plantear una mayor flexibilidad del cuerpo con el fin de conseguir mayor elasticidad y una movilidad más harmoniosa. (primer año)

Conciencia Física

La clase de Conciencia Física tiene el objetivo de ofrecer un espació para el conocimiento de todos aquellos elementos que permiten al bailarín recuperarse físicamente de manera útil.

Esto quiere decir que se va a tener una mirada sobre el trabajo de recuperación del cuerpo, sobre la anatomía, la alimentación, etc.

Se podrá incluir periodos de trabajo de estiramientos, Gyrokinesis o trabajo de conciencia corporal. (primer, segundo y tercer año)

Fundamentos del Movimiento

Las clases de Fundamentos del Movimiento están enfocadas a trabajar los elementos básicos de la danza contemporánea de manera que se den herramientas prácticas.
Verticalidad, *plié*, volumen, relación con el suelo serán analizados y practicados para obtener la máxima comprensión.
Una clase donde cada alumno trabajará a partir de sus condiciones físicas y tendrá el espacio para entender cómo potenciar sus cualidades y gestionar sus limites.(segundo año)

Improvisación/Herramientas creativas

La improvisación es uno de los elementos esenciales en el trabajo de las compañías de danza actuales.
Practicar y encontrar el gusto en la improvisación y comprender los elementos clave que la conforman será el objetivo de esta materia.
También se darán y nos apropiaremos de herramientas creativas y maneras de poder preparar material de movimiento. (primer, segundo y tercer año)

Partnering

Trabajaremos con herramientas del contact-improvisación, danza contemporánea y acrobacia.
Investigaremos las diferentes maneras de bailar en parejas encontrando la manera de fluir y respirar para lograr una danza orgánica y arriesgada. Aprenderemos cómo ceder el peso del cuerpo al otro, el trabajo fuera de eje, diferentes tipos de portes, trabajando la capacidad de confianza y de riesgo.
El objetivo será profundizar en la danza en relación al otro, buscando la compenetración a través de un cuerpo disponible y receptivo. (tercer año)

Taller de Creación Coreográfica

En estos talleres un coreógrafo profesional nos hará participes de su experiencia creativa para hacernos vivir su punto de vista sobre la composición coreográfica.

También organizará el material resultante de manera que se cree una pieza para mostrar. (primer, segundo y tercer año)

Taller de Creación Propia

Taller en que se acompaña al alumno a crear sus propias piezas.
El coreógrafo profesional hace un trabajo de ampliación de posibilidades creativas y de lenguaje escénico, pero es el alumno quien práctica y toma las decisiones creativas, coreográficas y maneras de trabajar para finalmente hacer una muestra del trabajo personal resultante. (tercer año)

Espacio de debate y Seminarios teóricos

Espacio reservado a la reflexión y al intercambio de información y puntos de vista.
Se invitará a personas expertas en algún campo que puedan aportar sus conocimientos y experiencias. (segundo y tercer año)

4.2.3 Evaluación

Se puede evaluar el arte? Se puede evaluar la investigación artística de alguien que empieza a descubrir sus inquietudes, camino y estrategias? Es justo y objetivo poner nota?

Aun no he sido capaz de formular la manera de evaluar que me pareciera la más coherente y justa y la que pudiera aportar un elemento concreto y necesario para desarrollo del proceso personal del alumno.
He propuesto un seguimiento personalizado con tutorías y posibilidad de compartir con cada profesor. Al final de cada trimestre se hará una revisión del proceso y se acordará con el alumno cómo enfocar el trabajo a partir de los puntos fuertes y frágiles de cada uno.

4.2.4 Programa Area-Crea

Area-Crea es un programa singular dentro de la formación regular de Area, tiene como objetivo practicar, desarrollar y reflexionar sobre la creación

artística. Este programa especial que ocurre tres veces al año parando la actividad regular, quiere ser un espacio de experiencia, investigación e intercambio a través de la danza.

Desde la escuela se ha decidido dar mucho valor al espacio de creación y hemos apostado por un programa con talleres con diversos profesionales que se desarrollaran durante los meses de septiembre, enero y julio.

Con el objetivo de enriquecer al alumno y de darle el tiempo para su propia voz, este quiere ser un espacio de creación acompañada.

El programa Area-Crea quiere, a través de la experiencia, devolver tanto el potencial como el espacio creativo, reflexivo y sensible a los bailarines porque creemos que es este valor el que hace falta revisar y poner en primer plano.

Durante ese periodo, el alumno de los Bloques de Formación tendrá un cambio en las materias impartidas pero no en los horarios generales. Todo ello se realizará durante la semana y estará abierto al público.

Programa AREA-CREA del curso 2016-2017:

SEPTIEMBRE 2016

Del 5 al 30 de septiembre

De lunes a viernes de 10h a 14h

ENERO 2017

Del 9 al 20 de enero

De lunes a viernes de 10h a 14h

JULIO 2017

Del 3 al 7 de julio

Del 10 al 14 de julio

De lunes a viernes de 10h a 14h

SEPTIEMBRE 2017

Del 12 al 30 de septiembre

Coordinación del programa:

Gisela Creus y Laura Vilar

Descripción general de Area-Crea:

https://vimeo.com/222943952

Area-Crea Enero 2017:

https://www.youtube.com/watch?v=7BBn__JfJ-g&feature=youtu.be



Flyer *Area-Crea* Enero 2017

5. Conclusión: Cuerpos futuros

Los procesos creativos acaban siendo obras en el momento en que se decide interrumpir el diálogo posiblemente incesante de la relación entre investigador y contexto investigado y traspasar el diálogo a la actividad receptiva. Este va a ser un intento no conclusivo de cerrar un conjunto de reflexiones que sin duda mantienen su carácter "en proceso" y que gratamente me muestran posibilidades futuras de seguir en el terreno del encuentro entre el potencial de lo discursivo y el potencial del ejercicio de la danza.

"Cuando una puerta se cierra, otra se abre" nos cuenta el saber popular y la experiencia de la danza y de todos sus cuerpos nos muestra como lo que parece un gesto final está en realidad escondiendo el potencial de un nuevo inicio. Los cuerpos de la danza son simultáneos, tienden a no agotarse y es en base a esta habilidad que voy a tratar de por un lado acotar los puntos y gestos que se perciben como cierre, y por otro, o en simultaneo, aportar los puntos y movimientos que se empiezan ya a desplegar.
A continuación revisaré y resumiré, atendiendo a los puntos elegidos en la introducción, los aspectos más relevantes, las aportaciones y experiencias por los que hemos ido navegando, no con voluntad de ordenar nada, sino más bien con la ilusión, a modo de performance, de ofrecerlos todos a la vez:

1. Se ha repensado la danza contemporánea desde la mirada del cuerpo múltiple, aportando la pluralidad y la intersección en simultaneidad de todos los elementos como mecanismo fundamental para comprender esta aproximación. Desde la introducción y pasando por la investigación de el *faire* y el "tejer un mundo" de Valéry se ha acompañado a esta reflexión hasta proponer el cuerpo como un lugar de encuentro, el cuerpo como un espacio. En el marco de la creación cada gesto que un bailarín propone, una constelación compleja se pone en movimiento y todo se coordina específicamente al servicio de resolver a modo de propuesta una necesidad que tiene voluntad de expresarse. Se ha

repensado la creación como un sistema de relaciones indisciplinarias. Asimismo se ha propuesto cuerpo como aquel nombre que nos per mite acordar la complejidad de los elementos nunca con la voluntad de separar cuerpo en su visión materialista de las otras partes, los otros cuerpos.

2. Desde la introducción hemos propuesto los términos utópico y indisciplina do para acercarnos a las características de los cuerpos físicos, las creaciones y las consecuentes maneras de formar que necesita, desde este modo de ver, la danza contemporánea actual. Investigar los textos de Foucault y Rancière han per mitido situar y ver estos términos desde la perspectiva de la danza contemporánea dando como aportación, una visión específica desde esta expresión. Utópico ha sido repensado desde la perspectiva de la basta posibilidad e indisciplina desde la propuesta de entender este modo de bailar como un espacio sin fronteras, un lugar abierto de experiencias, sin métodos ni juicios de valor. En conse cuencia la creación se sitúa en el espacio ambiguo de la relación y en el terreno de lo sensible y lo paradójico. Como público la creación nos interpela a investigar sobre qué nos cuestiona la obra, y como estudiantes de danza contemporánea nos coloca en un terreno en el que la versatilidad, el conocimiento de el propio potencial y la capa cidad para aceptar y adaptarse al cambio es fundamental. La creación *Cuerpo* hecha con el *Grup de Treball* representa una práctica sobre esta exploración discursiva.

3. Hemos acordado mirar la danza contemporánea como una indisciplina y hemos propuesto una mirada discursiva a los cuerpos y a sus mecanismos llegando al punto que conciencia y presencia se han impuesto como situaciones necesarias para comprenderla. La investigación realizada combina la experiencia practica realizada en primera persona en tanto que bailarina y docente así como el apoyo discursivo desde la mirada de Alva Noë que centra parte de sus reflexiones a estos dos temas. Hemos apuntado la simultaneidad de los

cuerpos de la danza como posible condición de su modo particular de crear lenguaje y comunicar.

4. En la introducción se han apuntado algunos elementos precisos de la anatomía y la cinética del cuerpo que apuntan y establecen el punto de partida en la dirección del cuerpo presente y consciente. Se ha analizado también una mirada específica al movimiento y como de ella nace una perspectiva. Se han propuesto algunos compromisos que el intérprete mantiene con el territorio de lo sensible: las fascias, la espiral o la relación con la gravedad han estado anotados como elementos configuradores de este punto de vista.

5. La experiencia de la creación mostrada en el Museo Picasso de Barcelona en abril de 2017 nos permitió poder poner en práctica la danza como indisciplina siendo el museo un espacio singular y único al permitir la relación con la obra de *Las Meninas* de Picasso, entablar diálogo con la serie, los otros intér pretes y con todos los elementos que contuvo la creación; proporcionó la posibili dad de reflexionar sobre lo extraño y su capacidad de desubicarnos para volver nos a ubicar. Este proceso de creación materializó el estudio previo y simultáneo de las conexiones y posibles relaciones que después pudimos traducir en situaciones bailadas. Por ejemplo la relación con el personaje que pone el pié sobre el perro y su desplazamiento que fue de alguna manera trasladado al espacio de la sala. También permitió investigar la idea del viaje de ida y vuelta de la síntesis que puede ser la obra pictóri ca al acontecimiento de la danza que baila en rela ción a la obra, sa biendo que detrás de cada trazo existe también otro acontecer.

El viaje de lo discursivo a la práctica y al revés se ha apuntado como la cuestión central de este punto que en la introducción era una per formance-estudio programada y en este momento es una memoria y reflexión, entre medio se ha investigado y presentado siendo el tiempo

de mostrar un momento de investigación y fuente de aportaciones altamente substancial.

6. El proceso creativo del solo *Sanjiao o la no forma* ha acompañado íntimamente esta aportación discursiva siguiéndose desde su inicio en un camino paralelo y de la mano. La creación ha permitido adentrarse en los recovecos y los pliegues de cada gesto, cada sensación y cada imagen, haciendo más accesible el traspaso de ida y vuelta de la acción a lo aquí presentado. La aportación de esta creación ha sido descubrir y poder poner nombre a cuestiones que íntima mente han surgido durante la creación y que han proporcionado las áreas de reflexión y estudio; el ejercicio de escucha de la necesidad de expresar y ver este gesto interno anterior al gesto como un espacio ineludible ha constatado la inevita bilidad de crear, desde este modo de ver, desde la autenticidad y el propio permiso. Crear es un ejercicio que más allá de explicarnos el mundo y mostrarnos nuestra ma nera de ver, tiene el potencial de transformarnos haciendo visibles aspectos que aun no habíamos descubierto.

7. Formalizar un plan de formación y ponerlo en marcha en la escuela *Area* de Barcelona ha proporcionado la experiencia real de materializar y hacer posible un plan de estudios que trata de apuntar a lo utópico y lo indisciplinado. Tener esta posibilidad ha aportado una dimensión concreta a este conjunto de reflexiones y propuestas de modos de ver. Un horario muy disciplinado ha sido organizado bajo la filosofía de estas reflexiones. El 2017-2018 será un curso piloto para poder hacer y rehacer a la velocidad de las necesidades que vayan surgiendo.

Entre los puntos numerados de la introducción a los puntos numerados de la conclusión se han querido experimentar e investigar los cuerpos de la danza contemporánea desde muchos planos y perspectivas. La práctica siempre nos muestra que el aprendizaje no se agota y que los aspectos que se mostraban sólidos son movedizos ahora.

No espero otro movimiento de estos puntos que no sea este, asumo que estas conclusiones también son indisciplinadas.

¿Es la danza contemporánea una indisciplina? Es decir ¿es la danza contemporánea un punto de vista, un modo de mirar y posicionarse política, social y filosóficamente más allá de formas concretas y métodos que la definen?
Desde este punto de vista la danza contemporánea es ahora un modo de afrontar y relacionarse con la creación, la interpretación y la transmisión que poco tiene que ver con técnicas y academias, y que tantas veces es incluso difícil sino poco concluyente tener que distinguir.
La danza contemporánea es diversa, se multiplica, interacciona, se investiga y está a la búsqueda de personalidades, singularidades, modos de ver únicos y en la pluralidad y la diversidad pide encontrar el espacio de lo común. El viaje del sujeto a la comunidad ya no tiene que ver con necesitar pertenecer sino con no dejar nunca de hacerlo porqué el acuerdo tácito de las no fronteras y las no academias lo permite, lo abraza todo.

Es en la intensidad y el uso de tiempo justo que uno se da cuenta que llega a algún lugar que parece el final y es a partir de estos puntos no conclusivos que surgen los siguientes caminos posibles que se dibujan ya en el horizonte, los cuerpos futuros:

1. **Webdoc: www.lauravilar.com**

El webdoc es un soporte digital que permite exponer información de manera no jerarquizada, es decir, a modo de constelación en movimiento el usuario elige cómo quiere navegar sin tener que seguir un patrón establecido. El webdoc permite producciones documentales hipertextuales o no lineales, interactivos y participativos, que están basados en tiempo real, de modo que las publicaciones son progresivas, permitiendo el uso de texto, fotografía, video, audio.

La danza y sus cuerpos como indisciplina webdoc está en proceso de creación. Seguiré usando este soporte para alimentar, dialogar y compartir en el vaivén entre lo discursivo y lo práctico.



imagen webdoc en construccion

2. Revisión del programa de estudios del Grado superior en danza del Institut del Teatre de Barcelona

El *Institut del Teatre de Barcelona* está en proceso de adscripción a la UB y durante el curso 2017-2018 necesita revisar y adaptar su programa de estudios a las exigencias de la universidad. Como docente del centro durante este período formaré parte de la comisión de estudio y validación del proceso. Esta experiencia me permitirá seguir estudiando y reflexionando sobre las características, fisuras y potenciales del antiguo plan de estudios para intentar aportar otras maneras de abordar la formación proponiendo en cada momento reflexiones que puedan tener su traducción al plano formal de un programa de estudios.

3. Formación en *Area y Grup de Treball*

Durante el curso 2017-2018 tanto la escuela privada *Area* de Barcelona como el proyecto personal del *Grup de Treball* ponen en marcha el programa piloto de " formación indisciplinar en danza".

En la escuela *Area* asumo mi participación como coordinadora y docente y en el Grup de Treball como directora y docente.
Estos procesos me ayudarán a contrastar y a validar con la práctica el proyecto hasta ahora hecho sobre papel para poder seguir nutriendo el diálogo.

4. *Sanjiao o la no forma* y nueva creación

El solo creado en 2016-2017 ya dispone de algunas fechas para poder bailarlo en público, sigo trabajando para poder mostrarlo más.
También deseo crear durante el próximo año una pieza, posiblemente de grupo, aunque aun no me he parado a escuchar de que me habla esta necesidad, en qué idioma y bajo qué circunstancias, espero tener el tiempo para poderlo hacer pronto.

Mirar la danza contemporánea y sus cuerpos como una indisciplina es, desde mi particular modo de ver, una necesidad que abre la posibilidad del cuestionamiento y la transformación, en primer lugar del propio posicionamiento en el mundo. La indisciplina es a esta escala, no solo una mirada a la creación de la danza y sus protagonistas, sino una toma de decisión, un gesto interno que conduce a sostener sin esfuerzo una micro-política del hacer del día a día o del deshacer y el dejar ser de cada uno y su potencial.

6. Bibliografía

Historia y teoría general de la danza:

- Anna Abad Carlés, *Historia del ballet y de la danza moderna*, Música Alianza Editorial, Madrid, 2004.

- Alexandra Carter (ed.), *The Routledge Dance Studies Reader,* Routledge, 2010.

- Selma Jeanne Cohen i Katy Matheson (eds.), *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*, Princeton Book , 1994.

- Debra Craine i Judith Mackrell (eds.), *The Oxford Dictionary of Dance,* Oxford U.P., 2010.

Filosofía de la danza:

- Jean-Marc Adolphe, *Nascita di um corpo critico.* In: FANTI, Silvia. (org.). Corpo sottile: uno sguardo sulla nuova coreografia europea. Milano: Unilibri, 2003

- Michel Bernard, *De la création Choreographique,* Recherches, Centre national de la danse, Paris 2001.

- Michel Barnard, *Généalogie du jugement artístique suivi de Considérations intempestives sur les dérives actuelles de qualques arts*, Beauchesne, Paris, 2011.

- Michel Bernard, *Le corps*, Seuil, POINTS ESSAIS, 1997

- Anna Buitrago (coord.), *Arquitectures de la mirada*, Cos de lletra dansa i pensament [2] Espanya, setembre 2009

- Lucas Condro y Pablo Messiez, *Notas sobre pedagogía y movimiento.* ASYMMETRICAL-MOTION, E CONTINTA ME TIENES. 2016

- Véronique Fabbri, *Danse et philosophie. Une pensée en construction,* l'Harmattan, esthétiques, Paris, 2007.

- Erika Fischer-Lichte, *The transformative power of performance.* A new aesthetics, Routledge, New York, 2008.

- Roberto Fratini, *A contracuento. La danza y las derivas del narrar,* [CdL#4]: Danza y pensamiento, Centro coreográfico Galego, Mercat de les Flors, Institut del Teatre, España, 2011.

- Patrick Germain-Thomas, *La danse contemporaine, une révolution réussie? Manifest pour une danse du présent et de l'avenir,* Editions de l'attribut, Toulouse, 2012.

- Simon Hecquet et Sabine Prokhoris, *Fabriques de la danse*, Presses Universi taires de France, collection Lignes d'art, Paris, 2007.

- André Lepecki, *Exhaurir la dansa, Performance i política del moviment*, Cos de lletra dansa i pensament [1] Espanya, 2008.

- Andre Lepecki i Jenn Joy (eds.), P*lanes of Composition: Dance, Theory and The Global,* Seagull Books, Londres, 2010.

- Laurence Louppe, *Poetique de la danse contemporaine,* Contredanse, Parías, 1ª edició 1997.

- Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine, La suite*, Contre danse, Bruxelles, 2007.

- Graham McFee, T*he philosophical aesthetics of dance. Identity, performance and understanding*, A dance books publication, Hampshire, 2011.

- Alva Noë, What art Unveils. The new York Times, 5 octubre 2015.

- Alva Noë, Strange Tools: Art and Human Nature Talks Hill and Wang; 1St Edition edition (September 22, 2015)

- Alva Noë,*Varieties of Presence,* Harvard University Press; First Edition edition (March 12, 2012)

- Fréderic Poullaude, *Le desouvrement choréographique, étude sur la notion d'oeuvre en danse,* VRIN, Paris, 2009.

- Paul Valéry, *Teoría, poética y estética,* Madrid, Visor, 1990

- Gerard Vilar, *Desartización. Paradojas del arte sin fin,* Ediciones Universidad Sala manca, Salamanca 2010.

Filosofía:

- Aristóteles, *Poética*, Clásicos del pensamiento, Biblioteca nueva, Madrid 2004.

- Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas*, 2 vols., Madrid: Visor, 2000.

- Noël Carroll, Philosophy of Art, Routledge, 1999.

- Arthur Danto, «*Sitting with Marina»,* NYTimes 23/05/2010 (http://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/05/23/sitting-with-marina/)

- Stephen Davis, The Philosophy of Art, Blackwell, 2006.

- Michel Foucault, *Le corps utopique*, conferencia radiofónica pronunciada el 7 y 21 de diciembre 1966 en France –Culture. Edición de Nouvelles Éditions Lignes 2009

- Berys Gaut i Domonic Lopes (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Second Edition, Routledge, 2005.

- Michael Kelly (ed.), *Oxford Enciclopedia of Aesthetics,* Oxford U.P., 1998

- Marc Kieran (ed.), *Contemporay Debates in Aesthetics and Philosophy of Art,* Blackwell, 2006.

- Peter Lamarque i H. Olsen (eds.), *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition. An Anthology,* Oxford, Blackwell, 2004.

- Marc Jimenez*, ¿Qué es la estética?,* Barcelona: Idea Books, 1999

- Jerrold Levinson, *Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford U.P., 2003.

- Jaques Rancière, *Pensar entre las disciplinas: una estética del conocimiento,* nº 0 revista Inaesthetik, junio 2008.

- Luci Ribeiro, *La percepción de lo extraño. Contribuciones teóricas para la comprensión de los procesos de exclusión social: Simmel, Schütz, Elias y Bauman* Sociedad Hoy, núm. 17, 2009, pp. 115-127 Universidad de Concepción Concepción, Chile

- Georg Simmel, *The sociology*, translated and edited by Kurt H. Wolff, The free Press, Glencoe, Illinois 1950.

Teoría de les artes performativas:

- Peter Brook, *El espacio vacío*, Península, Barcelona, 2006.

- Erika Fisher-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics,* Routledge, 2008.

Discografía y filmografía:

- Einsturzende Neubauten, *Beauty,* dins el disc Silence is sexy, 2001

- *Ivànovo detstvo* Andrei Tarkovski. basada en el relato Ivan, publicado en 1957 per Vladimir Bogomolov. Guión Andrei tarkovsky
Vladimir Bogomolov, Mikhail Papava, 1962.

- *Arrival*, Denis Villeneuve dirección, Eric Heisserer (relato: Ted Chiang) guión, octubre 2016, Estados Unidos

Bibliografía web:

- Alva Noë sobre danza:
https://www.youtube.com/watch?time_continue=15&v=FbWVERm5bsM

- Alva Noë *Strange Tools: Art and Human Nature*,Talks at Google, 2015.
https://www.youtube.com/watch?v=VcidL9uXw6A&t=3021s

- Area espai de dansa i creació
http://www.areadansa.com

- *Grup de Treball i Creació* (proyecto de formación en danza contemporánea)
https://gruplauravilaronamestre.wordpress.com