

Memoria *Cenotafio*

Co-Lapso cía.

Centro Danza Canal

Residencia de Creación 2018



Cenotafio .....	5
Colaboradores.....	17
Vestuario .....	17
Sonido .....	19
Escenografía.....	23
Conclusiones.....	25
Anexos.....	27
Sonido .....	27
Notas Ascua.....	27
Notas Alfa.....	29
Notas Beta .....	31
Notas Post-Sónar/1er cronograma.....	32
Notas Agosto .....	33
Escenografía.....	35
Notas 1.....	35
Notas 2.....	38
Notas 3.....	40
Notas 4.....	43
Notas 5.....	45
Notas de las intérpretes .....	48



## Cenotafio

Cenotafio surge en un primer momento, antes siquiera de llegar a constituir el dossier presentado a la convocatoria de residencias de Centro Danza Canal, como una estrategia de desarrollo formal interno a una categoría concreta de danza, la urbana y, dentro de ella, al *breaking*.

Hasta aquel momento el recorrido de la cía. había consistido, por un lado, en un trabajo aproximadamente virtuosista que fuera capaz de demostrar y reivindicar las capacidades técnicas y el potencial artístico de esa forma de danza a fin de hacer viable su encaje en contextos y espacios tradicionalmente vedados para ella, concretamente componiendo mediante técnicas de improvisación una pieza coreográfica para una instalación sónica del artista sonoro británico Ray Lee en la temporada inaugural de Naves Matadero; por otro, había explorado sus propias fronteras (de la cía. y de la forma de danza) trabajando sobre el *Experimental*, subgénero de danza urbana originado en el *break* que recoge la hibridación entre las técnicas clásicas del Hip Hop con las metodologías de la danza contemporánea convencional, a través del comisariado artístico del programa internacional de transformaciones urbanas TANDEM Madrid-París.

Ambos fueron intentos por conseguir operar con y sobre el *break* afirmándolo y transformándolo a un mismo tiempo, entendiendo en todo momento su mera recontextualización como un movimiento necesario pero insuficiente, como más adelante se detallará. Con mayor premura parecía obligado reconocer que el *breaking* como sistema cerrado, ordenado y definido de movimientos había completado ya su arquitectura, y que quien sostuviese inquietudes creativas genuinas al respecto no tenía más opción que ser capaz de abandonarlo, o de subvertirlo hasta llevarlo a ser algo distinto a lo que es —otra forma de abandono—. Según y cómo, nada distinto a lo que haya pasado con todos y cada uno de los géneros artísticos históricos de los que se tiene —o para el caso, hemos tenido— constancia.

Esa misma idea simple venía asentándose desde hacía tiempo, como compruebo en la grabación de [esta conversación con Ernesto Castro](#) camino de ver el Mount Olympus de Jan Fabre en Sevilla: repetir la metodología que ciertos artistas, desde otras identidades individuales o colectivas, coordinadas ideológicas y contextos geográfico-históricos pusieron en juego da para nosotros, desde los nuestros, necesariamente, un resultado distinto a los suyos y, por la misma razón, alcanzar sus mismos resultados objetivos implicará poner en juego una metodología apreciablemente distinta. Por tanto parece que algo hay de irrecuperable e inalcanzable en la creación artística, y que ese algo lo es casi todo. Una obviedad profesional que implicaba todo un trecho de madurez conceptual. En ese momento salta a la vista el mecanismo por el cual valdría la pena ese autoengaño tan común, psicologismo por el cual uno prioriza de forma inconsciente su sensación aparente de pertenencia a un colectivo (que de algún modo le seduce o sedujo estéticamente) antes que atreverse a producir para sí mismo o, al menos, reclamar conscientemente, la razón según la cual ser quien se es y hacer lo que se hace. La autonomía, que no la independencia, parecer resultar entonces la cualidad principal del arte como actividad.

No obstante el virtuosismo no es tan despreciable como pudiera parecer. La cuestión viene de lejos. Es sabido que Jean-Georges Noverre, patrón de la danza y del repudio a la Academia, opuso la expresión al texto, los brazos a las piernas, la acción y el movimiento humano al paso y al sistema reglado. Lo hizo teniendo razón en que el manierismo es una clase notoria de decadencia. Pero se equivocó en que lo opuesto a una forma caduca fuera el gesto ingenuo y romántico, pretendidamente natural, espontáneo, informal y supuestamente auténtico, sino más bien una forma nueva y joven, distinta, original. La verdadera oposición se hace afirmándose a uno mismo, no negando al otro. Lo contrario a la forma vieja es la forma nueva, no la ausencia de ella. El anarquismo metodológico sólo es valioso como herramienta y como punto de partida, nunca como postura estable, no digamos como identidad, ingenua y lábil por definición. En apuestas como la de Noverre reluce la recurrente filia liberal por algo así como la destrucción creadora, absolutamente afín a la mayor parte del *ethos* coreográfico que nos legan pensamientos coreológicos posmodernos basados en la búsqueda de la autenticidad a través de la disolución de la técnica, de lo que bien podría ser el epítome la *danza pura* de Trisha Brown; postura ante la cual, digo, habrá de caber siempre plantear por el contrario la creación destructora o la destrucción a secas, según y cómo. Es decir, ser capaces de producir nuevas técnicas que suplan todo cuanto las ya existentes no alcancen a ofrecer tanto como ser capaces de abandonar la técnica coreográfica en pos de otras perspectivas de trabajo sobre el cuerpo, habiéndolas como las hay, ya sea el accionismo, el yoga, el *happening*, la cirugía o, simple y llanamente, la dramaturgia. Cenotafio llegaría a ser un proceso de investigación y creación coreográfica en sentido estricto, en búsqueda de nuevos territorios técnicos hacia los que avanzar tanto proyectiva como intuitivamente.

Por lo general y además de ello, tanto más útil será aprovechar constructivamente las herramientas que se heredan y se tienen, no insistir constantemente en partir de cero a cada vez sin otra justificación que la entelequia de la libertad. Dotarse a uno mismo del dominio de recursos y capacidades ya probados y perfeccionados en unos entornos y por unas personas no completamente distintos a los actuales e incluso similares en absoluto es algo a despreciar de partida. Una conclusión: estudiar convenientemente tanto aquellos entornos, identidades y formas de los que los presentes nos llegan como los entornos, identidades y formas presentes mismos, con igual fruición, y apuntar con atención y cuidado cuantos rasgos guarden en común y los que no, a poder ser entendiendo por qué, operando creativamente sobre ellos con arreglo a la dirección en la que, de modo igualmente justificado, quepa aspirar a orientar el trabajo que, en uso de ellos, se lleve a cabo.

Una operación como esa parece especialmente difícil al tratar con una forma de arte como el *break*, supuestamente apropiativa y anárquica por definición. Aunque parecería que no existe forma de arte que no haya hecho propios, voluntaria o involuntariamente, planteamientos ajenos y anteriores, ni tampoco ninguna que en sus inicios no haya partido, consciente o inconscientemente, de una cierta libertad o ingenuidad en sus métodos. Por tanto no se trata aquí de una cuestión diferencial profunda, sino de un discurso superficial sostenido con más o menos éxito; no se olvide que el *break* se yergue sobre prerrogativas neo-románticas por antonomasia: sé

tú mismo, sacrificate por mejorar, lucha y compite contra otros hasta ser el mejor, sé sincero y auténtico, no se te ocurra emular a otros so pena de denuncia y castigo, etc. Conjugado esto en segunda persona del singular porque así es como esas pautas apelan e interpelan a quien lo hacen.

Ver a través de ese velo no es tan fácil como pudiera suponerse. Pero una vez estudiado con cierto detenimiento, saltan a la vista dos –si no cuatro– posibles características coreográficas definitorias del *break* como danza específica, además de otras tantas que como a toda forma de arte lo circunscriben y determinan, si tomamos prestados conceptos analíticos de la lingüística:

-Un léxico o repertorio cerrado propio. Ya sea por cuestiones contingentes e históricas o por los acoples y límites fisiológicos del cuerpo humano dentro de esos rangos, es un hecho que los pasos fundamentales y estructurales del *break* hace años que han quedado establecidos e integrados entre sí. Dicho claramente: hace décadas que no se inventa un nuevo paso de *break* en sentido estricto, por muchas variaciones, combinaciones, ejecuciones y presentaciones innovadoras que se desarrollen, y por muy laxo que sea el criterio en la práctica, como no suele ser el caso. Es un conjunto definido de elementos limitados.

-Un *groove* propio, usando la terminología endógena. Con ese término en general se designa en las danzas urbanas al modo de realizar un mismo paso de forma diferencial entre un estilo y otro en coordinación con una rítmica musical concreta; es su gramática funcional propia. No atiende al material danzado sino al modo reconocible en cómo se danza. Subdivisible en:

- Una sintaxis o estructuración característica de su vocabulario. En el caso del *break*, se toman pasos previamente establecidos por danzas ya desarrolladas, como los bailes latinos y americanos populares, pero se llevan a cabo con una repartición distinta del peso corporal orientada a ganar estabilidad respecto al suelo. Sirve el ejemplo de uno de los pasos básicos, directamente denominado *salsa step*, consistente en un movimiento muy simple que en el charleston se ejecutaba manteniendo el punto de apoyo bajo el cuerpo y en la salsa proyectándolo excéntricamente, y lo lleva a cabo repartiendo a medias el peso entre ambos pies, es decir, apoyando con firmeza el pie externo sin ceder por completo el peso del que se mantiene bajo el eje corporal. Como resultado: ver ese paso ejecutado de ese modo es automática y fácilmente reconocible como *break*.
- Unas cualidades de movimiento concretas. Al ser un baile originado y desarrollado por varones muy jóvenes, sanos y sin entrenador o director de ningún tipo, las propiedades cinéticas características de esta danza coinciden con aquellas que les resultan relativamente espontáneas y estadísticamente más fáciles de producir a ese tipo de cuerpos, a saber: la explosividad, la contundencia, la rapidez o la fuerza.

- Una semántica o expresividad característica. El término más utilizado al respecto es el de *intención*. Hacer esos pasos de esa manera con una intención concreta. Por los motivos mencionados anteriormente, suele tratarse de la intención media del varón adolescente occidental contemporáneo: resultar llamativo e impresionante, imponerse en mayor o menor medida a los demás y comulgar con un colectivo a la vez que se esfuerza por reafirmar su particularidad personal, por citar algunos entre los muchos y muy debatibles que pudieran listarse.

-Al margen (o al núcleo) de esas notas, al fin y al cabo prosaicas, meros *qué* y *cómo*, a esta danza la definirían, entre otras muchas cosas, quién la bailó, dónde, cuándo, por qué o para qué. No es necesario entrar en consideración de todo ello, basta con constatar la medida en que esos rasgos pudieran llegar a tener continuidad o correlato más allá de su acontecimiento originario y hasta nuestra circunstancia actual, como anteriormente se indicó.

Lejos de pretender ser exhaustivo ni demasiado sistemático, esos fueron los vértices que provisionalmente tomamos para estudiar de qué modo, modificándolos puntualmente, se podrían alcanzar o se habían alcanzado ya distintos resultados. Las últimas cuestiones mencionadas mutan por sí mismas, y no ha cupido otra labor que reconocerlas y asumirlas a la hora de trabajar. El repertorio se ha intentado ya ampliar recurrentemente, muy especialmente vía las competiciones de espectáculos escénicos de *break* como el Battle Of The Year o los recurrentísimos intentos por asimilar el *breaking* como repertorio a espectáculos de arte escénico convencional, y sin embargo esas ampliaciones siempre fueron entendidas como fusiones más o menos conseguidas o acertadas y muy rara vez como aportes sustanciales y viables de nuevo vocabulario coreográfico para el *break*; la inclusión en el elenco de nuestra compañía de bailarinas formadas y expertas en otros vocabularios coreográficos pretendía dar cuenta de esta posibilidad.

Por último el *groove* parecería imposible de modificar en una danza primordialmente abierta a todo tipo de pasos sólo a condición de ser ejecutados de ese modo preestablecido, a riesgo de transformarse en una danza distinta y, sin embargo, filiada con aquella. La propuesta coreográfica (que no la artística en general) más interesante quizá era la inversa: reapropiarse la morfología del *break* renegando de sus condiciones (pre)establecidas de ejecución, lo cual sí constituiría un objetivo coreográfico prioritario para Cenotafio, algo que por otra parte ya había ocurrido de distintas formas con el llamado “break teatral” o con su controvertida inclusión en los Juegos Olímpicos de la Juventud, abordada [aquí](#).

Pero ambos precedentes resultaban inasumibles e insuficientes, y a su modo apuntaban respectivamente las dos vías por las que nos era claro y meridiano que no debíamos trabajar. La primera sería la consabida recurrencia casi imperialista al *break* como un reservorio a expoliar –una vez más– en pos de valores estéticos reaccionarios y totalmente asentados, como el exotismo, la espectacularidad o su erotización como fetiche. La segunda sería el envasado ingenuo del *break* para ser transportado, sin



miramiento, consideración o arreglo al encaje de ese hecho artístico en el marco o entorno al que es trasvasado, su museificación etnográfica. En una pieza estandarizada de danza contemporánea, presenciada desde un solo plano por un patio de butacas a la italiana que guarda riguroso y pasivo silencio y al que se conmina a apagar sus dispositivos móviles tres minutos antes de la representación, por definición y en conocimiento de lo que el break es no puede estar ocurriendo algo calificable como tal cosa; y dado que estaría ocurriendo algo otro y distinto, sería imprescindible cifrar en qué sentido(s) lo será de aquello que parecería ser, y tal vez también cómo lo debiéramos denominar. Por lo pronto y en sentido filológicamente estricto: danza urbana contemporánea, y en calidad de tal cosa concurrimos a la convocatoria de residencias del CDC.

Cierto que existe un verdadero purismo y un conservadurismo extraordinario dentro de la llamada cultura Hip Hop. Con buenos motivos, por otra parte, tratándose de formas de arte en cierta medida no institucionalizadas y, por tanto, dependientes de sí mismas y sus propios afanes para su perpetuación y continuidad. Tal y como ocurre en la geografía política, la demarcación se juega en las fronteras: sólo en la heterodoxia cabe la discusión sobre qué es un *break* sofisticado o qué es ya otra cosa distinta, y según qué criterios. Por descontado que el debate verdadero sería qué es la cosa misma, no la distinta; qué es exactamente aquello que se quiere conservar (ese núcleo supuestamente alejado de las fronteras), qué es verdaderamente el *break* y quién tiene la autoridad de decidirlo y definirlo. En este caso concreto, bueno sería entender el Hip Hop como la forma cultural periclitada, fosilizada y anticuada que es y no seguir iconizándola como signifiante de una juventud desenfadada, revoltosa y cándida, precisamente como primer paso para acometer las medidas pertinentes que garanticen la conservación de su acervo técnico y la supervivencia de su legado cultural, por un lado, y dejen existir por otro, en sus propios términos, al desenfado, la revuelta y la candidez de la juventud.

Dejaré aquí apuntado un texto propio escrito apenas unos meses antes de comenzar a plantear Cenotafio como proyecto coreográfico, en el que quedan bien resumidas las inquietudes que le dieron lugar:

Muy a menudo alguien menciona o me comenta que mezclo el "break" con la "danza contemporánea". Tanto, que prefiero dejar aquí y por escrito una respuesta, como si fuera una buena oportunidad para aclarar el asunto.

Habría que descubrir la razón por la que alguien puede llegar a afirmar que el break no es danza o que, siéndolo, no es contemporánea (una categoría histórica), ante la completa obviedad de ambas cosas. El primer espejismo que hay aquí en juego es el de una "danza contemporánea" entendida tal y como es presentada en *reality shows* de la TV o en academias de nombres horteras y logos fosforescentes, a saber: un género de movimiento lento y delicado, fluido, con gran énfasis en el trabajo de suelo, las expresiones sentidas y los movimientos ondulares.

Sería interesante rastrear cómo la miríada de técnicas constituyentes y métodos adscritos a la danza moderna y más tarde contemporánea han quedado resumidos en

eso. Pero no es lo que voy a hacer aquí -bien que animo infinitamente a que quien pueda hacerlo lo haga-, sino insistir en que esa multiplicidad de hecho existe y en que es ingenuo, o vergonzoso, permitirse una simplificación así.

El otro problema es qué se entiende por break, claro. Cuando se dice aquello, lo que se implica es que el break tiene un vocabulario cerrado respecto del cual, si es que se incluyen pasos novedosos, se está realizando una cierta fusión. Curioso, siendo, como es, un baile apoyado en las premisas de la apropiación indiscriminada de movimientos, la prioridad de la innovación y la constitución de un estilo propio y personal.

Diré entonces que jamás recibí ninguna formación considerable en "danza contemporánea", ni en su sentido bastardizado ni en ninguno de los muchísimos legítimos, salvo en el del break en general y su escuela europea en concreto. Que si se produce la comparación es porque mi cuerpo es grande y pesado, y por lo tanto lento, con lo que para empezar se facilita el movimiento en el suelo y, para seguir, no queda más remedio que trabajar por eliminar la brusquedad y aspirar a la fluidez entendida como el uso inteligente de la inercia. Eso unido, por supuesto, a un estudio voraz de cualquier material mínimamente interesante de danza o simple movimiento que se le ponga a uno al alcance, lo cual no es decir poco para cualquiera que tenga Wi-Fi en casa.

Repasando las premisas de partida del break, parecería que se cumplen todas: la inclusión de pasos y patrones de movimiento aún no hibridados con el break, un material, por la misma razón, inaudito en ese contexto y, por último, el desarrollo de técnicas nuevas desde el estudio anatómico propio, como lo más "personal" que la danza puede aspirar a ser.

El resultado sin embargo goza de una abrumadora mejor acogida en esa "danza contemporánea" citada como externa al break que en el break mismo. Entiendo yo que por dos razones, una de forma y otra de contenido.

En la forma -y esto lo he podido confirmar hablando con los bboys más destacados de la escena nacional e internacional-, al bboy se le exige siempre una contundencia, un dinamismo y hasta casi una agresividad o brusquedad, un "groove" o "flavor" particular (no siendo estas dos expresiones intercambiables), sin el cual no se entiende que se esté haciendo break, no digamos ya buen break. Se puede incluir cierta delicadeza, quizá más por dar contraste que por otra cosa, y hasta se considera de buen gusto, pero nunca se consiente que esa explosividad o dureza desaparezcan o incluso que no predominen.

En el contenido, los bboys entienden que existe una "base" que hay que aprender, unos fundamentos insalvables sin los cuales esta danza como tal desaparece, como si ésta se apoyase antes en un repertorio determinado que en el método que dio lugar a ese mismo vocabulario.

Pues bien, esta idea no sólo sería completamente ridícula para los verdaderos bboys (históricamente hablando) sino que se opone frontalmente a la manera en la que ellos crearon esta danza precisamente con un desprecio constante de la rigidez técnica y cualquier limitación censora a incluir un movimiento u otro. Con la única excepción, eso sí, de cualquier paso que no resultase rompedor o llamativo, lo que de entrada

clausuró la posibilidad de que pasara a formar parte del break la técnica de todo lo que se entendía como danza académica, algo que sorprendentemente no ocurrió con los pasos provenientes de la gimnasia olímpica, debido seguramente al insuperable dinamismo que ofrecían.

Con esta última idea se puede ir más allá. De lo que el break sentó antecedente en sus inicios fue del anarquismo metodológico estricto que en esa misma época reivindicara con tanta fuerza Merce Cunningham a partir de las ideas budistas de John Cage. Es decir, la absoluta desjerarquización del movimiento, entendiendo todo el material como igualmente valioso a fin de poder trabajar con verdadera libertad desde unos recursos que, en tanto que homogéneos, ya no ofrecerían resistencia alguna al coreógrafo en su acto de creación. El mismo salto de la "música" al "sonido" como del "paso" al "movimiento".

En este sentido, no deja de ser muy esclarecedor que alguno de los bboys más relevantes a nivel mundial hayan bailado y desarrollado su estilo bajo la dirección de William Forsythe.

En definitiva, lo que vuelve absurda la cuestión de mezclar break y danza contemporánea es el hecho de que, por lo expuesto, perfectamente cupiese reivindicar el break como una de las danzas contemporáneas por excelencia y en ningún caso como algo distinto de ellas; quizá la más sobresaliente de todas ellas en lo que a creatividad y sofisticación física se refiere.

Otra cosa es que aquel break original tenga algo (lo suficiente) que ver con el actual como para sostener colectivamente el argumento; o que tenga algún sentido la práctica de esta danza, una de las más libres que hayan existido, como si se tratase de aprobar con mayor o menor nota el examen de un canon incontrovertible.

Me pregunto si tiene sentido porque coherencia es evidente que ninguna, siendo como es lo diametralmente opuesto a lo que siempre hicieron aquellos a quienes así, contradictoriamente, se está intentando (estamos intentando) emular.

Una última cuestión sería, por supuesto, qué interés estético o psicológico cabe tenerse en perpetuar identidades y modos de hacer ya casi medio siglo, sin como mínimo someterlos a una revisión crítica y, en su caso, a una actualización necesaria en términos artísticos que está por ver si es siquiera posible.

A lo que Víctor Aguado Machuca añadió certeramente:

A pesar de esta apariencia de anarquismo metodológico (propia de todos los campos artísticos en su comienzo), es sabido por todos que el "break" se despliega globalmente -y no menos en España- como un "campo" cerrado, con un reparto de especialistas, con flagrantes jerarquías, etc. Estos especialistas (fijadores en última instancia de convenciones en este estrecho campo) no tienen que pugnar con las jerarquías ya asentadas -por la vía oficial- en los circuitos de "danza contemporánea". Es evidente que con este modelo formalista-academicista se debilita la naturaleza de uso social de esta danza urbana, comprensible únicamente como respuesta a unas necesidades colectivas muy concretas y bien localizadas. Pero tanto o más evidente es que de este proceso formalista-academicista del break sólo se sale con su disolución en cuanto tal, en beneficio de una nueva euforia metodológica en lo que a un nuevo estilo de danza

urbana se refiere. Mientras tanto, a diferencia de otras épocas, podremos tranquilamente acumular cargos docentes -con sus respectivos trienios, sexenios, e incluso cátedras- en cualquier flamante Departamento de Danza Urbana que todo Conservatorio de provincia tarde o temprano abrirá.

Tras todo lo anterior, este sería un fragmento de la solicitud finalmente presentada a la convocatoria 2018 de residencias coreográficas del Centro Danza Canal:

«La categorización de la danza urbana en general o de su particular núcleo metodológico, el break (bastardizado como break-dance), como una nueva tendencia artística resultaría errónea de forma palmaria, por cuanto su profusión, solidez y profundidad conceptuales y gramaticales rebasaron hace mucho las lindes de lo que pueda considerarse una tendencia; del mismo modo, nada tiene tampoco de nueva, por cuanto la eclosión artística del Hip-Hop que dio lugar a la –por otra parte lábil– denominación contemporánea de “arte urbano” tuvo lugar en la relativamente lejana década de 1970.

Así, parecería claro que el papel principal que le corresponde a esa danza urbana primeriza u ortodoxa es el de su conservación en las instituciones adecuadas y pertinentes a tal fin, es decir, los conservatorios, de forma que el nicho que actualmente ocupa, revestida de un constrictivo barniz de falsa novedad y espontaneidad, quede debidamente vacante para recibir las formas de danza verdaderamente noveles que están surgiendo, sin ir más lejos, dentro de la propia danza urbana como continuación de esa misma tradición a conservar. Y es una de estas nuevas manifestaciones de la danza urbana, genuinamente contemporánea respecto a su tradición, lo que en la convocatoria de residencias coreográficas del Centro Danza Canal se proyecta y propone.

Con el objetivo, pues, de su conservación, la danza urbana habría de abordar tres líneas de trabajo principales, de forma que sea posible su conservación total real y su transmisión docente a generaciones próximas:

- una historiografía documental exhaustiva sobre sí misma, en gran medida ya llevada a cabo y para la cual abundan los materiales disponibles, dada la tecnología de grabación disponible en la época en la que este género surge y más aún de entonces en adelante;
- una amplia escena de bailarines que dominen de forma holística y con la suficiente maestría y completitud cada uno de los aspectos de esta danza, habida cuenta de que la danza se siga contemplando como un arte procesual cuyo objeto es inseparable del sujeto que lo baile;
- por último, una adecuada y pormenorizada formalización tipológica y metodológica que permita, al menos instrumentalmente, su estudio –y su docencia– integral y coherente.

El primer punto ha sido apreciablemente cubierto y, allí donde pueda no haberlo sido aún, no faltan los medios para serlo [de hecho, en paralelo a la residencia en Centro de Danza Canal me ocupé de la coordinación y coreografía de un libro de texto sobre Danza Urbana en España a publicar por la editorial Mahali Ediciones].

El segundo punto es cumplimentado cada vez con mayor fruición, dado que el nivel general de la escena internacional de bailarines urbanos y el específico de cada una de sus disciplinas y sub-géneros no ha parado de crecer y de desarrollarse, apoyado en gran medida por los circuitos profesionales de competición y la industria comercial que han llevado aparejada, con la consiguiente e inaudita apertura de alternativas laborales fiables para, como mínimo, la élite de entre estos bailarines.

El tercer punto es desde luego el clave y principal para la proposición que un proyecto como Cenotafio se está llevando a cabo. La particularización individual de cada uno de los así llamados “estilos” que se dan dentro de este campo artístico hace resultar difícil la designación y posterior depuración de sus mínimos comunes múltiples en lo que a vocabulario técnico de danza se refiere, y seguramente haga imposible su aplicación en relación a bailarines urbanos ya expertos, esto es, con un repertorio anatómicamente intransferible y claramente definido. Por tanto, en aras a propiciar con la mayor eficiencia el planteamiento investigativo de este método, así como su ensayo empírico, se habrá de contar con bailarines que reúnan las condiciones físicas más favorables a tal efecto, pudiendo recurrir por y para ello a bailarines formados en otras disciplinas pero, sobre todo, que no presenten ningún tipo de nivel avanzado de formación en danza urbana, o breaking a este respecto.

Y resultando que el único argumento considerable por el cual se ha apartado, casi indefectiblemente y desde luego mayoritariamente, a las mujeres de la primera línea de competición y representación en ese baile es su efectivamente inferior nivel técnico, esta investigación y/o producción se presentó como una oportunidad flagrante de inclusión legítima e irrefutable de las mujeres en un proyecto profesional de danza urbana. Por la misma razón, el potencial que este corpus técnico puede ofrecer en relación a la corporalidad femenina ha quedado velado por el comparativamente inmenso desarrollo que ha tenido por la vía masculina. Así, los resultados obtenidos por esta investigación necesariamente implicarán la obtención de materiales coreográficos inauditos en razón de la hibridación mencionada: una fisura en el monolito masculino de la danza urbana en la que incidir para abrirla más allá de sí misma, y acercar coherentemente su repertorio al de (a los de) la escena contemporánea de danza».

Esta declaración, como digo directamente copiada del dossier presentado a la convocatoria de residencias, parecía incidir con un tono demasiado militante en una vindicación de la situación femenina por parte de un hombre que al fin y al cabo iba a ocupar una posición autoritaria y presumiblemente jerárquica respecto de un elenco de mujeres. Por mucho que ese haya sido un campo de trabajo rico y satisfactorio –y muy esforzado en ocasiones– para la compañía, como se detallará, en absoluto era ese el objetivo principal de esta propuesta, como así se hizo entender entonces, a pesar de todo lo puntualizable y puntualizado convenientemente en esta memoria. Este es en todo caso un punto delicado que es importante aclarar.

Es de asumir que la lectura que un autor tenga de su obra en absoluto excluye las que otros puedan extraer de ella, más aún, que es su responsabilidad prever estas distintas interpretaciones, entendiendo que dependerán en primera instancia, y no en última, de lo que la obra efectivamente proponga. Esta pieza se ha tratado de un ejercicio de reflexión formal e histórica sobre la posibilidad de operar sobre estructuras técnicas ya desarrolladas, y por tanto antiguas, desde identidades y contextos que no son

aquellos que las desarrollaron ni para los que se diseñaron (si acaso hubo diseño), estudiando los potenciales artísticos que ofrece la actualización de esas herramientas y los modos de suplir el desajuste mencionado de un modo constructivo, como una táctica para conservar esos sistemas formales mediante modificaciones oportunas y precisas, asumiendo vehementemente el riesgo de que, por ello mismo, dejen de ser lo que son y pasen a ser algo nuevo, o le den lugar al desaparecer, deconstruirse o disminuirse.

En un sentido más general todavía, trata sobre la relación entre la relativa espontaneidad cinética de los cuerpos y las técnicas que sobre ellos se apliquen con el fin de posibilitar, impedir, reprimir o potenciar unos movimientos u otros, lo que constituiría la definición más básica de coreografía con la que pienso y trabajo; esto entendiendo el movimiento elaborado (no el *puro*) en tres sentidos distintos: como *paso* cuando sea identificable como parte de un vocabulario estructurado o repertorio que lo incluya en su sistema coreográfico, como *gesto* cuando se le pueda adscribir una carga semántica reconocible y como *acción* cuando, en tanto que movimiento efectivo, produzca consecuencias en el medio que le rodea, lo que requerirá de un entorno sensible y reactivo al movimiento causante.

El título de la pieza resume a su manera esto mismo. El cenotafio es un sepulcro vacío, un monumento funerario erigido a una persona cuyo cuerpo ha desaparecido, que no reposa allí. Es ante todo un homenaje y una muestra solemne de respeto, una despedida totalmente acogedora porque significa tanto la asunción de una muerte de la que no se halla el occiso –su prueba irrefutable– como la acogida simbólica del difunto y su abintestato dentro del duelo y la memoria de una comunidad.

Reconocer y asumir una muerte es el primer paso para preparar unas exequias adecuadas y una cuidadosa herencia. Este no es un ejercicio destructivo sino uno profundamente renovador a la vez que conservador. No cabe contradicción: sólo hace la revolución quien tiene algo que conservar. Históricamente, la iconoclasia es un gesto de respeto y cuidado hacia aquello de lo que el icono lo es, y no lo contrario, que es la decadencia o, lo que es lo mismo, el manierismo. Precisamente se ha tratado de estudiar un sistema coreográfico al margen de sus iconos, recorriendo su matemática interna, desgranándola y diseñando las progresividades y relaciones pertinentes allí donde no las hubiera, a fin de transitarla y hacerla –más– transitable al mismo tiempo. En definitiva, esta ha sido la puesta en práctica de una estrategia creativa y de una metodología de investigación.

Ejercicio abstracto llevado aquí a cabo sobre una entidad coreográfica singular y muy concreta. Atendiendo a sus particularidades antes aducidas, la propuesta que parecería actuar, moderadamente, sobre casi cada eje del *break* como sistema definido sería la siguiente: contar con un elenco constituido por mujeres, en cuenta del mismo binarismo de género con que este territorio estético evidentemente se construyó, cada una de ellas formadas repertorialmente en un régimen de movimiento distinto (a saber: la danza del vientre, el teatro físico, el *pole dance*, la gimnasia acrobática y la danza contemporánea al uso, respectivamente) para acometer una formalización metodológica y pedagógica de ese corpus coreográfico en un entorno institucional de

investigación y creación escénica, habilitando así posteriormente su docencia en centros medios y superiores de enseñanza coreográfica.

Cierto que la elección de un elenco femenino, siendo por lo dicho y ante todo una exigencia coreológica, resultaba por añadidura una manera de dotar de formación artística, oportunidades profesionales y visibilidad a un colectivo, las mujeres, flagrantemente infrarepresentado en las artes escénicas españolas <sup>1</sup> que, concretamente, apenas detenta la autoría de en torno a un 20% de los estrenos. Aun así, entender que lo que esta propuesta presentaba era un acto somero de militancia es, desde luego, aunque imprecisa y superficial (y personalmente humillante), una interpretación plausible e innegable de la pieza.

En razón de ello, nuestro diagrama de trabajo ha funcionado para replantear qué significan esas figuras aparentemente evidentes. Porque podría decirse que quien asumiera de partida una relación de autoridad entre el director y los intérpretes quizá no concibiese otra forma de dirección que la autoritaria, y que quien presumiese alienación alguna en mujeres notablemente capaces, formadas y politizadas por formar parte de un proceso que ellas conocen incomparablemente mejor que quien externamente pudiera acusarlas de ello podría estar siendo más paternalista que el director a quien se acusara de serlo.

Las dinámicas desde un principio eran claras, partiendo de sus respectivas capacidades y líneas de trabajo para proponer yo materiales básicos, ofreciendo alternativas siempre que por cualquier motivo alguna bailarina no quisiera o pudiera llevar un ejercicio a cabo y desarrollando progresiones auxiliares en caso de que el itinerario técnico planteado resultara demasiado abrupto o inasequible, por mor de evitar la figura de un intérprete neutro cuyo cuerpo haya que violentar hasta hacerlo encajar en la técnica que se le impone, pero sin pretensiones de que la coreografía sea una cualidad orgánica que aflore de los cuerpos una vez se desactivan ciertas barreras; esto realizando a su vez un seguimiento particularizado de sus progresos para proponerles referencias y alternativas viables según sus posibilidades y aspiraciones.

Una vez asumidos esos fundamentos, se exploraban mediante ejercicios de variación los recorridos por los que cada una de las bailarinas evolucionaba diferencialmente, asistiéndolas del mismo modo hasta generar coreografías individuales que les permitieran desplegar su abordaje personal a ese repertorio, dentro de un clima de asesoramiento recíproco y común al respecto entre todas las bailarinas, en el que por mi parte sólo cupo la observación más o menos convincente y nunca el derecho de veto.

Por lo que a mí respectó, se trataba de resolver la incógnita sobre si es posible proporcionar técnica de forma no impositiva ni violenta, algo al parecer perfectamente posible con un coreógrafo dispuesto a multiplicar sus esfuerzos y un elenco comprensivo al respecto. Una dinámica de trabajo asamblearia y democrática gana en

---

<sup>1</sup><https://www.bez.es/893871748/donde-estan-mujeres-artes-escenicas.html>

legitimidad cuanto pierde en eficiencia pero no necesariamente en eficacia; precio que bien puede valer la pena pagar.

Por añadidura se hace claro para mí hasta qué punto supone una mayor presión y ansiedad ocupar una posición rectora que una regida. De nuevo en un clima de danza contemporánea que parece dar por descontado el tópico de que la libertad que yace en la disidencia, ha resultado incomparablemente más opresivo haberme visto obligado a llevar a cabo satisfactoriamente todas las tareas de producción, dirección, coordinación, supervisión, repetición y distribución de una producción escénica de mediana escala de lo que lo hubiera sido acudir a trabajar despreocupadamente con unas directrices claras y dadas. Tanto más formativo así ha resultado ser, y por ello me alegro.



## Colaboradores

En tanto que ejercicio artístico, el hecho de que Cenotafio se materializara como pieza escénica era una cuestión circunstancial, y siendo que las artes escénicas han sido tradicionalmente el entorno óptimo de reunión para artistas de las más diversas disciplinas, se hizo difícil no entender como enriquecedor que este ejercicio fuese replicado a través de otras formalidades que pasaran a integrar la obra sin demérito respecto de la coreografía. Esto se proponía delegando la autoridad de los respectivos artistas sobre la dimensión del proyecto de la que se encargaran, acompañándolos en todo momento en el proceso pero respetando su autonomía en la medida en que no cupiese tener la última palabra sobre si los resultados se ajustaban en última instancia a la idea preconcebida que como director se pudiera tener, sino concentrándose en que quedase clara, en primera instancia, la idea de partida, y a partir de ello asistir convenientemente a los otros creadores durante sus procesos.

La razón de actuar así se debe a tratar de evitar un planteamiento totalmente proyectivo en la creación, en el que uno virtualmente ya sepa a dónde quiere llegar y no le quepa sino plantear los medios con los que alcanzarlo. Consideramos que un proyecto de investigación de estas características es necesario precisamente en tanto ignora en gran medida el posible punto de llegada; no se ha tratado tanto de virtualizar hacia dónde se quiere avanzar, por descontado alejándose de donde se está, sino más bien de reconocer meticulosamente dónde se está y definir con pulcritud en qué sentido(s) alejarse de ello, lo cual, por descontado también, implica acercarse y llegar a algo distinto. El planteamiento es pues negativo, niega, y constructivo a la vez, aporta necesariamente –esto es, si bien ejecutado– materiales nuevos; por citar una faceta en la que esto es claro, desde el análisis de género antes planteado, puede decirse que no se ha propuesto una nueva feminidad tanto como se ha tomado distancia con una masculinidad vieja, impugnable y hasta cierto punto obsoleta. La única prerrogativa –y garantía– deliberadamente asumida en este caso para ello ha sido contar con artistas con una sensibilidad generacional y personal similar en el momento de plantear una batería de inquietudes creativas como estas.

Escogimos tres campos: el vestuario, el sonido y la escenografía.

### Vestuario

El diseño y confección del vestuario corrió a cargo de Eva María Granda, una joven y prometedora diseñadora de moda formada en danza, con una considerable e inusual experiencia en la confección de vestuario especializado para bailarinas de *pole dance*, danza urbana y danza contemporánea, y que por ende resultó ser la profesional idónea para esta producción.

El punto de partida fue un estudio individualizado de los regímenes de movimiento de cada bailarina, atendiendo muy concretamente tanto a las cualidades coreográficas más recurrentes en cada una como a su aproximación particular al componente acrobático del repertorio planteado, en gran medida enfocado al trabajo en el suelo.

Debían ser prendas totalmente funcionales y ajustadas al modo de presentación de su cuerpo que cada bailarina decidiese. A partir de estas observaciones se plantearían las variaciones pertinentes para cada uno de los trajes.

Se trataría de diferenciar claramente desde la perspectiva del diseño y la confección entre el hecho de posibilitar, el de facilitar y el de resaltar movimientos; los dos primeros son términos funcionales e implican, el primero, que cada prenda debía posibilitar todo tipo de paso y, el segundo, que habían de hacer más accesibles aquellos rangos de movimiento en los que cada una habría decidido enfocarse, mientras que el tercero pendía de este segundo de un modo ornamental, centrándose en conseguir resaltar visualmente ese mismo rango para hacerlo prevalecer ostensiblemente sobre otros posibles. Para todo ello, el tejido debía ser cómodo y ligero, pero lo suficientemente grueso como para ayudar a la intercepción al suelo y el contacto con él.

Como ejemplo somero una de las bailarinas lució la tripa desnuda porque la utilizaba recurrentemente para generar ondas corporales y, casualmente, nunca como un punto de apoyo o fricción susceptible de sufrir cualquier daño o rozadura, con unos pantalones holgados que propiciaban, favorecían y amplificaban la sinuosidad de esas ondulaciones.

La propuesta para el corte consistió en replicar simbólicamente el mismo proceso llevado a cabo coreográficamente, a saber, el proporcionar una base homogénea respecto de la que cada una de ellas aflorara singularmente, sin dejar por ello de estar utilizando una gramática similar a la de las demás. En consecuencia se tomó la noción de uniforme, desarrollando a partir de sus rasgos sobrios y estandarizados las particularidades antes mencionadas atendiendo a las premisas descritas. Se confeccionaron cinco conjuntos distintos y cortados a medida.

Sobre la tonalidad, se trató de evitar significaciones que resultaran confusas o incluso contradictorias respecto de lo que cada bailarina propusiera; por tanto, se descartaron colores llamativos, demasiado connotados o directamente neutros. Se valoraron tres tonos que evocativamente respondieran de los distintos perfiles de la pieza: el granate, recogiendo una vitalidad característica de este estilo de danza pero convenientemente elaborada y controlada; el verde militar, dada la naturaleza sistemática y ordenada del movimiento presentado y la tecnificación corporal en que ello incurría; y finalmente el marrón terráqueo, por la disposición implícita y explícita hacia el suelo del estilo en general y la coreografía en concreto, especialmente enfocada en la relación de los cuerpos con él y el control individual y en mayor o menor medida integral sobre el peso propio.

Finalmente, se escogió un color tierra claro combinado con un marrón más oscuro y rematado con acabados neutros blancos y verdes oscuro. La conclusión fue un conjunto homocromático y austero pero refinado y sugerente, que por lo demás cumplió perfectamente con cada una de las premisas planteadas y que, por todo lo cual, culminó en un resultado totalmente satisfactorio.

Es preciso notar que este planteamiento significó subrogar el trabajo de diseño textil al coreográfico, y por tanto parecería incumplir la intención por sostener un diagrama de relaciones no jerárquicas entre cada uno de los ejercicios artísticos aquí reunidos; no obstante, si fue así lo fue por decisión voluntaria y consciente de la propia diseñadora y confeccionista, lo que obligaba a respetar el precepto de autonomía y autoridad de cada creador participante, máxime cuando se trataba de la decisión de una mujer sobre cómo deberían mostrar su cuerpo otras mujeres, cuestión sobre la cual un director varón debía observar un mayor cuidado y discreción si cabe.

Es así mismo importante asumir que, de haberse llevado a cabo este trabajo de forma independiente para ser puesto en común y ensamblado, una vez terminado, con el resto de facetas, es decir, asegurando una verdadera horizontalidad entre los procesos creativos, se hubieran generado forzosamente conflictos materiales entre el trabajo coreográfico y el hipotético resultado de vestuario que de tal modo se hubiera alcanzado; no es difícil imaginar que uno y otro trabajo se hubieran obstaculizado y eclipsado mutuamente –a menos que una parte hiciera por adaptarse a la otra, como de hecho ocurrió–, siéndose así recíprocamente agresivos. Esto, en cualquier caso, hubiese sido una conclusión artística valiosa y digna de ser traída a escena, si bien el resultado, obviamente, hubiese caído mucho más lejos de la convencionalidad con la que el aspecto general de la pieza se desarrolló.

Por último, la peluquería y el maquillaje corrieron a la entera elección de las bailarinas, resultando, respectivamente, en distintas trenzas apreciablemente sofisticadas y en unos pocos y discretos retoques faciales.

## **Sonido**

Para el diseño de sonido intentamos aprovechar las líneas de trabajo que Diego Navarro ya había venido desarrollando recientemente. Su discografía hasta el momento incluía experimentos sonoros solventes y fructíferos en torno a la corporalidad, la espacialidad y la narratividad, incidiendo en las posibilidades sonoras de la virtualidad como nuevo medio de experiencia compositiva y auditiva.

El planteamiento musical también mimetizó estructuralmente el coreográfico. El diseño sonoro total se comprendió como un agregado de trabajos de variación y extensión más o menos amplios a partir de un núcleo acotado que condensase por metonimia y sinécdoque las características fundamentales de la pieza. Esto simplificaba enormemente el proceso de producción, pues significaba el diseño de una única pista inicial (ligada al solo que comenzaba y condensaba la pieza) en la que dejar apuntadas, revisadas, corregidas y depuradas todas las propiedades sonoras por las que habría de regirse la composición entera, descartando de forma meticulosa y justificada todas las inadecuadas, de modo que el resto del metraje pudiera acometerse con premisas claras y sin la necesidad de una revisión igualmente exhaustiva.

Metodológicamente se trataría, de nuevo, de replicar el mismo ejercicio de partida. Identificar la singularidad orgánica a uno mismo respecto de un estándar técnico homogéneo suficientemente completo, para cultivarla y ayudarla a evolucionar merced a esa misma técnica u otras distintas y a las cualidades creativas que aflorasen espontáneamente tras someterse a ese estímulo, aun si eso implicara abandonar el trabajo inicial o modificarlo hasta lo irreconocible; un comportamiento experimental que rehuyera estilismos a pesar de tender a la concreción. En el caso de Diego, esto se cifraba en una extraordinaria experiencia en la escucha y composición de música electrónica/urbana claramente condicionada por una sensibilidad rubricada a través de referencias estéticas del orden de la escena *underground* de música en internet, las redes sociales o los videojuegos, la cual había dado lugar a una propuesta creativa característica y reconocible.

Su música, por lo general, prescinde de estructuras internas sólidas, como las que un componente rítmico predominante le proporcionaría, para concentrarse en un encaje melódico que hace un uso indistinto de instrumentos y tonalidades o armonías musicales tradicionales y de recursos sonoros naturales y artificiales pregrabados y/o digitalmente modificados, todo ello siempre subrogado a su función dentro de la capacidad expresiva final de la pieza, entendida a su vez como elemento integrante de un conjunto superior, o álbum, que es el que a su vez aporta retroactivamente el criterio según el cual decantarse por una herramienta o estrategia compositiva u otra.

Esto entronca directamente con la condición esquemática de la *banda sonora* sin llegar a coincidir nunca del todo con ella; no sólo porque de entrada evita con denuedo la redundancia personalista y recalcitrante con que las bandas sonoras al uso se esfuerzan por iconizar motivos específicos sin tener por qué mostrar un desarrollo aparente, sino porque en este caso se generan objetos sonoros autónomos y autosuficientes, independientes, que no están supeditados a su puesta en relación con determinadas acciones o imágenes. Las distintas herramientas sónicas tampoco son meros ornamentos acoplados de un modo más o menos preciosista, sino que cumplen una función semántica definida, mimética respecto del concepto compositivo propuesto, que se mueve con agilidad entre lo evocativo o simbólico y lo literal. Dicha sucesión de significantes puede cumplir así una progresión ordenada y coherente y, por tanto, una narrativa. De ahí que el género –provisional– con el que se ha tomado esta música en consideración durante el proceso sea el de *arte escénico sonoro*, como parte de las *artes escénicas virtuales* estudiadas públicamente por nuestra compañía con la ayuda de la joven y brillante antropóloga visual-virtual y crítica de la cultura y el arte de nuevos medios Henry J. Darger, en la jornada organizada a tal efecto en Centro Danza Canal en paralelo a esta residencia.

La música de Diego consigue así una textura sonora abierta y ligera, atmosférica, flexible, fluida y dúctil, susceptible, por tanto, de ser afectada drásticamente por el menor detalle o efecto y que costosamente puede denominarse ruido al no existir renegación respecto de los cromatismos sonoros clásicos. La ausencia en esta música de ritmos duros y otras guías sonoras ostensiblemente rectoras favoreció que, al ser puesta en relación con la coreografía, no fagocitase y monopolizase inmediatamente el juego de intenciones e iniciativas, como suele ser el caso ordinario de quien baila

mientras hay música sonando, hasta el punto de considerar esta condición como constitutiva de la danza misma, máxime en el caso de la danza urbana, sonoramente mimética casi por definición. Precisamente la naturaleza ambiental, etérea, holgada y membranosa, hospitalaria y solidaria, de esa música la hace especialmente fácil de penetrar y muy capaz de amoldarse a otro objeto estético, rígido o no, que entre en contacto con ella, como en este caso lo serían el resto de componentes participantes o, sin ir más lejos, la propia coreografía.

Esta condición pseudo-invertebrada, o vertebrada muy flexiblemente, conseguía no capitalizar la iniciativa artística, por lo mencionado, y al mismo tiempo motivar la receptora, y esto es clave. Favorecía una escucha activa e imaginativa, un espectador no entretenido ni agredido, con tiempo, quietud e inquietud bastantes para recorrer interpretativamente una pieza que le estuviera proporcionando el grado de contemplación suficiente para ello sin dejar de suministrarle sugerencias estimulantes e implícitamente coherentes entre sí.

Fue más allá de lo anecdótico, hasta lo revelador, el hecho de que, durante el concierto de introducción que inauguraba la pieza, ciertas personas adujeran aburrimiento precisamente por la pasividad con que la pieza los inquiría y que, al mismo tiempo, algunos niños se levantaran despavoridos de las primeras filas, presumiblemente tanto por la confusión que les generaba un planteamiento así como por la tensión con la que al mismo tiempo un contenido audiovisual impactante los impelía a reaccionar de forma genuina sin más instrucciones.

La ausencia de compartimentación entre un elemento y otro, trabajando por la disolución de cada fragmento en un todo común perfectamente articulado, sin pedestales ni marcos aislantes, favorecía igualmente uno de los retos principales de esta pieza: ser capaz de presentar un ejercicio, algo abstracto por definición, en lugar de limitarse a mostrar separadamente los resultados de él derivados. Este objetivo finalmente no pudo ser totalmente satisfecho; hubiese requerido el desempeño presencial de dicho ejercicio, lo cual hubiera atentado directamente contra el formato escénico al que la pieza debía ajustarse; los puntuales fragmentos improvisatorios que coreográficamente sí cupo incluir en ella, sin embargo, fueron la respuesta que intentó dar –si bien tímidamente– cuenta de este requisito.

Todo lo anterior en cuanto al planteamiento. En los Anexos quedarán copiados en orden cronológico fragmentos de la correspondencia que mantuvimos al respecto, un diálogo pormenorizado consistente casi exclusivamente en comentarios por mi parte y archivos de *WeTransfer* por la suya, en muestra de cómo fue madurando todo el sonido desde una pieza de partida, y concluyo aquí con los comentarios del propio Diego sobre el proceso:

*A nivel personal igual solo haría inciso en que esta era mi primera experiencia trabajando de ninguna manera con el mundo de la danza y lo escénico y que al inicio me costó un poco quitarme de encima ciertas ideas preconcebidas sobre el carácter sonoro que tenía que presentar, destacando por ejemplo el "malentendido" del primer borrador respecto a los primeros videos (previos a los de las chicas) con los que conté, y de cómo de esa rotura con esas ideas preconcebidas y su unión con cierta*

*frustración ante mi inseguridad inicial se fue variando de un sonido excesivamente meloso y plácido en un principio hacia otro con hasta ramalazos de violencia, cogiendo de alguna manera elementos mínimos y esqueléticos de esos primeros intentos y tratando de reventarlos.*

*También cómo el haber trabajado con una referencia discontinua del avance de las coreografías fue un poco vertiginoso pero al mismo tiempo positivo, al no sentirme anclado, permitiéndome el surgir de ese carácter flexible y fluido del que hablas. Lo mismo obviamente respecto a los visuales, hasta ahora todas las veces que había trabajado con video había sido un proceso paralelo (más fuerte que nunca en Vessels que había sido mi curro gordo más reciente previo a Cenotafio) y eso fue también otro esquema creativo del que me costó salir pero que acabó siendo beneficioso, siendo muy refrescante entre otras cosas el darse cuenta durante la obra como todo encajaba sin que hubiese sido diseñado a la fuerza para ello y siendo esto una muestra de la fuerza de la propuesta y de la dirección.*

*Me resulta curioso también como después de verlas a ellas bailando le incorporaron un nuevo carácter a las piezas que ahora me resulta imposible de quitar, es como si se hubiesen impregnado completamente y las hubiesen hecho propias suyas. Es verdad que en el momento de verlo y conocerles pensé en que tal vez habría sido beneficioso conocer más el carácter y las formas de expresión de cada una para haber modelado las pistas más a su alrededor, pero acabó siendo un proceso mucho más orgánico y, de esta manera, auténtico.*

## Escenografía

Para el trabajo escenográfico se planteó una construcción enteramente digital, pensada para ser proyectada sobre la coreografía sin recurrir a ningún tipo de utilería física o atrezzo. Con esta premisa de partida se pretendía abordar tres cuestiones: primero, replicar el hecho de que lo presentado fuese un objeto virtual tal que un sistema coreográfico, trabajando de forma igualmente virtual en lo respectivo a la visualidad que acompañaría a los cuerpos danzantes concretos; segundo, evitar la controversia coreográfica que generaría la inclusión de otros cuerpos físicos, inertes, en escena, lo que obligaría a dirimir su relación, papel y jerarquía respecto de los cuerpos vivos de las bailarinas (entendiendo por cuerpo vivo el que encuentra en sí mismo el principio de su movimiento, y por muerto el que no); y tercero, comenzar a abrir camino más allá de los límites que por defecto y formato impone el arte escénico convencional.

Contamos para ello con Darío Alva, creador visual especializado en arte de *render* con un portfolio y unas habilidades óptimos para este proyecto, además de haber ya colaborado a cuatro manos con Diego Navarro en varias ocasiones, todas ellas con resultados formidables.

Si quizá el problema principal para el diseño sonoro (ver Anexos) había sido el evitar caer en la música explícitamente programática, al modo en que coreográficamente se prescindió de trabajar de forma directa con la gestualidad y la caracterización dramática, en el caso del diseño visual este problema fue prácticamente insalvable. La diferencia semántica entre lo que un sonido denota y lo que connota es aproximadamente manejable, tal y como para un movimiento su categorización como paso, gesto o acción es relativamente fácil de controlar; pero no así en la imagen.

Si de lo que se trataba era de trabajar de entrada con materiales inmanentes, es decir circunscritos a la propia obra (mejor dicho, a su puesta en escena) de forma inmediata, sin referencias dramáticas o programáticas que evocaran algo distinto de lo literalmente presentado, la imagen figurativa parecía ser un obstáculo insalvable, pues la noción de figura implica algo reconocible como morfológicamente similar a algo distinto (que no diferente) del objeto concreto y presente. Resultaba imposible por definición la creación de una imagen al mismo tiempo figurativa e inmanente, autosignificante, semióticamente literal y cerrada, reconocible a partir de sí misma; esto parecía confirmar que también en las otras facetas del trabajo esto fuera inevitable, nos hubiésemos dado cuenta de ello o no. La solución fue también en este caso, pero por motivos distintos, la recursividad: tomar como figura la propia pieza como una suerte de auto/meta-(re)presentación.

La única otra alternativa plausible parecía ser, por descarte, la abstracción. Toda ella no obstante más claramente connotada que cualquier ejercicio sonoro homólogo que hubiésemos llevado a cabo, lo que parecía habernos abocado a abandonar la animación 3D como vía solvente de trabajo. Coreográficamente este problema era implanteable, dado que la concreción de los cuerpos con los que se trabajaba era en este sentido un punto de partida prácticamente incontrovertible, que era el mismo para el vestuario. Más problemáticamente aún, esta clase de circunscripciones alejaban a

Darío de su régimen de trabajo usual, en el que la exuberancia y ambigüedad de significados prima muy por encima de su concisión u obviedad.

Partiendo de este planteamiento, hago relación igualmente en los Anexos del proceso llevado a cabo y cómo evolucionó satisfactoriamente hasta su resultado final.

Por último, se incluyen también en los Anexos las impresiones de Natalia de Val, una de las bailarinas, acerca de su experiencia y vivencia de este proyecto, proceso y obra.



## Conclusiones

La premisa básica de desarrollar un método de aproximación al *break* a través de progresiones, ejercicios de complemento y una correcta comprensión de su estructura interna consiguió llevarse a cabo. Tanto es así que, al tiempo y una vez finalizada la residencia, las bailarinas han podido hacerse cargo de su propia formación en este subgénero de danza casi por completo, y no han tenido problemas técnicos en comenzar a impartir clases y talleres sobre los fundamentos coreográficos y las bases corporales de este estilo de baile a todo tipo de alumnados, a pesar de tener ellas menos de un año de experiencia en el mismo. No era nuestra intención alcanzar un recorrido exhaustivo de un estilo tan complejo y rico en tan poco tiempo sino asentar una metodología útil a partir de la cual trabajar, sin perjuicio de que en el futuro fuera convenientemente complementada y corregida. Por tanto, la fase de investigación culminó con apreciable éxito.

Los visos creativos específicos de la pieza partían de una triple hibridación desde el *break*: con corporalidades femeninas, con las sensibilidades y razonamientos coreográficos de sujetos distintos a los que lo originaron y desarrollaron y con formas de danza en mayor o menor medida disímiles a él. Los visos creativos generales, como se ha dicho, partían de un abordaje heterodoxo a una ortodoxia artística que, por lo general, no se reconoce a sí misma como tal. En ambos sentidos alcanzamos un hecho coreográfico genuinamente nuevo, inclasificable y por momentos irreconocible tanto desde las disciplinas de las que las bailarinas provenían como desde la danza contemporánea establecida, y desde luego tanto más desde el *break* clásico. En otras palabras, la fase de creación fue igualmente exitosa.

A pesar de las múltiples vías que deja abiertas, este ha sido un proceso de trabajo relativamente puntual e incluso esporádico. Por un lado porque su potencial investigativo como ejercicio estético es imposible de culminar por definición, por lo que sería un error que atentaría contra sus propios presupuestos el cristalizar sus resultados bajo el formato de una pieza de repertorio que pudiese gozar de continuidad sin ir más allá del trabajo de investigación realizado hasta ahora. Por otro, haber generado un hecho coreográfico innovador implica forzosamente que sea una técnica coreográfica inmadura y aún no dominada.

Esas propiedades hacen de esta una pieza relativamente difícil de integrarse en el ecosistema profesional vigente de la danza contemporánea. Primero porque un cierto nivel de dominio, virtuosismo o control sobre el material coreográfico parece ser un requisito comprensible y en ocasiones ineludible para la amplia mayoría de programadores, y segundo porque su naturaleza procesual la hace poco asumible por un entorno escénico escrupulosamente medido en cuanto al contenido, la duración y en general las características de piezas entendidas como objetos escénicos idénticos a sí mismos, repetibles y predecibles por ende. Sin pretender afirmar nada de ello sentenciosamente, simplemente anoto aquí nuestras primeras impresiones a unos pocos meses de haber presentado la pieza.

Esos son los mismos motivos por los que esta ha podido ser (mal)entendida como una propuesta –demasiado– intelectualista y casi conceptual, lo cual no ha sido necesariamente algo desafortunado, visto el interés que ha suscitado en ciertos sectores más o menos minoritarios de la profesión, lo que augura después de todo una posible continuidad para esta obra o, mejor dicho, para las inquietudes que le dieron lugar y conllevó.

Puesto que por encima de todo de lo que se ha tratado ha sido de extraer de todo ello una experiencia formativa y un aprendizaje clave y casi imposible de conseguir en un contexto diferente al de estas residencias, Cenotafio ha sido un viaje plenamente exitoso. Nos vemos, quizá afortunadamente, de nuevo en una suerte de casilla de salida, pero esta vez una incomparablemente mejor a aquella desde la que comenzamos este recorrido. Si los caminos de verdad se hacen de primer paso en primer paso, estamos contentos y andamos bien; cada vez se parte menos de un cero. Como valoración personal no me cabe más que insistir en todo ello y agradecer ahora y siempre la confianza que Centro Danza Canal depositó en mí, de la que sólo espero haber hecho con mi trabajo justa correspondencia y poder seguirla haciendo.

## Anexos

### Sonido

#### Notas Ascua

-El sonido sigue un crescendo. Avanza, progresa, se enriquece y complejiza, es aditivo. Efectivamente, nuestra investigación ha tratado, como todas las investigaciones, de descubrir algo nuevo, de sofisticar o depurar algo ya existente, de explorar un territorio inexplorado o de observar con mayor atención lo ya conocido. Pero no se partía de la nada ni se llegaba a una conclusión cerrada. Además, esa progresividad es muy condicionante coreográficamente. Si la intensidad y complejidad de la pista estuviese más repartida o menos claramente diferenciada sería mucho más fácil bailar con ella, aunque por lo dicho antes sí tiene sentido que tenga un carácter de sofisticación progresiva. Por último: el que tenga una conclusión clara, en este caso un *fade-out* que se desvanece después de un clímax, indica correctamente que la pieza se contiene en sí misma; sin embargo, es sólo el primer paso de un recorrido mucho más largo, y si el sonido consiguiera transmitir que la pieza ha concluido pero más como una detención momentánea que como un final estricto, que ha concluido pero que no se ha cerrado, sería perfecto.

-En este primer borrador no hay una conclusión definitiva, cuando el recorrido musical culmina le sigue el mismo sonido de vientos inhóspitos que al principio; eso parece indicar que después de lo ocurrido todo ha quedado igual (igual de pobre, igual de inhóspito); quizá una buena idea fuera que en esa *outró* en la que queda abierto un entorno en el que siguen ocurriendo cosas al margen de que la pieza haya acabado se presentase un mundo que ya no es tan desolador, que se ha enriquecido de algún modo. De hecho, el partir de un mundo desolado quizá es demasiado simple. Más bien partimos de un mundo complejo y tenso, en el que confluyen muchas energías, ideas, críticas, inseguridades y muy poco tiempo para llevar todo a cabo, como bien sabes. Lo coherente sería dejar al final un mundo más rico y variado pero a la vez más simple y ordenado (lo cual, aunque parezca contradictorio, no lo es), en lugar de uno casi apocalíptico.

-Esa idea de un sonido que va sublimándose, depurándose y haciéndose grandioso, tiene algunas connotaciones problemáticas. El recurso a una línea vocal y coral (orquestal si tenemos en cuenta el *midi* de cuerda) lo acentúa aún más. Parece indicar una cierta ascensión o purificación, un perfeccionamiento paulatino hasta alcanzar la plenitud. Es un recorrido casi místico, sugiere una gloria que se alcanza a través de la insistencia y el esfuerzo, algo parecido a la lógica cristiana del sacrificio. Llega a algunos niveles de brillo que resultan azucarados. Tiene algunos de esos parámetros en común con [cómo se compuso el himno del PP](#). Creo que el posible problema en este sentido sería ser demasiado evidentes, porque puede resultar condescendiente o incluso predecible. El reto sería conseguir mantener la condición evolutiva, rica, exuberante y procesual de ese sonido eliminando las características demasiado obvias. Dicho más claro: no buscamos perfeccionar algo, sino desarrollar algo nuevo a partir

de lo que ya existe. Es una diferencia muy sutil, lo sé, pero sería un éxito conseguir transmitirla.

-El momento de confluencia entre las distintas líneas transmite cierto tono orientalista, podría ser perfectamente una pista de [la OST del Journey](#). Cierta tono exótico es muy oportuno cuando se trata de mostrar sobre el escenario algo aún no normalizado ni etiquetado, algo nuevo. Se trataría de alcanzar ese mismo tono de extrañeza, de extranjería, casi de incomodidad, sin recurrir a referencias que puedan resultar demasiado complacientes o, de nuevo, demasiado obvias.

-Utiliza un tono de éxtasis, de ebriedad, una especie de sopor confuso pero magnífico en el que está teniendo lugar el hecho artístico, algo onírico, adormecido, fantasioso, incluso virtuoso; y no me extraña, porque es el mismo sopor que se aprecia en el vídeo mío que se ha usado de referencia. Sin embargo, la danza que ahora pretendemos presentar es pulcra, analítica, cuidada, inteligente, pulida, limpia. Se trata al fin y al cabo de presentar con la mayor claridad posible un vocabulario coreográfico que se nos ha encargado estudiar y sofisticar. Por eso sería contradictorio recurrir a texturas sonoras demasiado borrosas, difusas o hipnóticas. Y sin embargo, la vía de lo repetitivo, lo percutivo y casi de lo redundante sí es muy apropiada, porque se trata de darles vueltas a ese mismo vocabulario, encarándolo desde distintos lados, poniendo a prueba sus posibilidades. De nuevo, se trataría de mantener unos aspectos puliendo otros.

-Introduce elementos semánticos, con un significado identificable. Concretamente, el viento, las voces corales y los instrumentos de viento. Eso no es un problema de por sí. En la pieza no hay ni un ápice de dramaturgia, no hay gestualidad, no hay narrativa, es un ejercicio formalista, pero no por eso puede decirse que no haya semanticidad. Lo que sí puede decirse es que no hay una referencia explícita a nada que no sea la propia pieza, aunque referencias implícitas pueda haber miles. En el sonido aplicaría la misma lógica. Un violín tiene connotaciones inevitables, pero eso no es un problema, el problema sería estar usándolo de forma programática (por si sirve la típica diferencia entre música programática y absoluta, esto sería sin duda un ejercicio de música absoluta), o que la pista fuera narrativa sin que la pieza lo sea. Quizá el único elemento claramente metafórico sería el viento, que parece ir acompañado de olas, porque implica un entorno al aire libre, un clima difícil, una geografía encontrada, etc. Como te decía en el primer punto, el único problema sería no justificar esos significantes con los significados adecuados que nos interesen. De hecho recurrir a elementos naturales básicos puede ser una buena idea. El mismo caso ocurre en el vestuario, ya que los colores siempre están connotados: utilizaremos granate, verde militar y marrón tierra, para trabajar con esos tres sentidos: un color vivo y fuerte pero refinado y maduro, un color disciplinado y ordenado que aluda a la organización técnica de los cuerpos y un color elemental que remita a la relación directa de esta danza con el suelo, la masa, la gravedad, los cuerpos, la solidez y el hecho de ser la base o los fundamentos en los que cultivar lo que vendrá. Por si también te sirve de ayuda.

## Notas Alfa

Te dejo para empezar lo que opinó una de las bailarinas y a partir de ahí sigo yo:

“He de decir que gana bastante con las escuchas, la primera vez me pareció cursi. Sí es cierto que me sigue pareciendo muy narrativa, como la banda sonora de una película o un videojuego, tanto que mi cabeza es capaz de imaginarse no quizás una historia pero sí un escenario muy concreto y una serie de acciones que se suceden.

Distingo claramente tres partes aunque tienen cosas comunes:

- La primera de ellas tiene muy marcada la repetición de lo que creo que podría ser el leitmotiv de la pieza sin ninguna duda, la pequeña escala de piano. La repetición no me da la sensación de estar siempre en el mismo punto sino todo lo contrario, un avance continuo. No sé muy bien si es porque crece en intensidad (o eso me ha parecido) o porque se le suman también líneas melódicas de tono bastante agudo que me hacen pensar en una especie de despertar/amanecer de algo que estaba latente, idea apoyada también en los "latidos" irregulares y los sonidos que me recuerdan a intentos de arranque de un motor de sonido electrónico. Sin embargo, ese amanecer no culmina y escucho aridez de nuevo, mucho más en la línea de la otra pista que nos envió.

- La segunda parte se relaciona con la primera en la repetición pero no ya únicamente del piano sino de sonidos maquínicos monótonos, lo que ya no me hace pensar en algo vivo y en crecimiento sino en un desarrollo grave y apocalíptico.

- La última parte me parece un momento de expectación selvático, con sonidos esporádicos de insectos/engranajes que también me hacen pensar en algo que tiende a lo yermo y árido. Sin embargo, vuelve el leitmotiv, lo que la relaciona con la primera parte, pero en este caso no como sucedía con la anterior pieza en la que todo volvía a su origen y nada había pasado sino como mostrando una fuerza o energía que se regenera y no se apaga.

Creo que ésta tiene que ver más con nosotras que la anterior pero no sé por qué no me convence del todo. Y personalmente me gusta más la otra aunque creo que no concuerda con el proyecto. Me gustaría que fuese menos descriptiva. Y que la línea de repetición o bien fuese menos simple o menos obvia o menos aguda. No sé por qué me chirría un poco que la mayoría de las líneas melódicas que coinciden sean agudas o amables. Sí veo muy positivo que haya partes diferenciadas y que se relacionen entre sí a la vez porque pensando en la danza llega un momento en el que físicamente no puedes seguir un crescendo. Y pedir desde cero me parece complejísimo. Quizás querría y creería coherente que no fuese solemne pero sí sobria y que tuviese varias capas de sonidos que nos faciliten la vida a las bailarinas y a la vez reflejen las diferencias entre nosotras”.

Lo que yo te diría:

Me parece muy bien estructurada y ajustada a lo que buscamos, porque no impone aceleraciones ni pausas, y se mantiene uniforme a pesar de variar constantemente. Hay un motivo principal en el que en cinco notas has resumido el carácter naciente y decidido pero no violento de la propuesta; sin embargo ella tiene razón en que resulta ligero, un poco frívolo, ciertas características que como puedes observar estas chicas llevan muy mal que se relacionen con lo femenino. Por el contrario sí me convencen esos tonos distantes pero potentes, cierta borrosidad, sonidos que comienzan y se entrecruzan sin conseguir imponerse, la temática del latido y lo que despierta de forma inestable pero obstinada, que crece y avanza, creo que todo eso tiene mucho que ver con lo que vamos a mostrar.

A partir del 1:20 comienza todo eso más claramente y quizá un problema sea que en el 1:50 se añadan unos violines orientales que lo que hacen es reforzar la delicadeza y la gracilidad de todo ello; por ejemplo, los otros pianos que entran en el 4:20 sí me parecen mucho más sugerentes y coherentes con lo que se está planteando (teniendo en cuenta que movimiento y sonido no tienen por qué ajustarse escrupulosamente, como ya hablamos). Sé que eso son esfuerzos en la dirección de captar cierto exotismo que refleje el estatus de novedad creativa al que aspiramos con la obra, pero creo que la extrañeza que generan las yuxtaposiciones de masas desplazándose, los sonidos (quizá demasiado explícitos) de insectos y órganos, etcétera, son herramientas que consiguen lo mismo por distintas vías.

Lo que me parece un acierto completo es el desprenderse de cualquier ritmo evidente. Es lo que más libertad nos da porque no hay nada en la pista que nos obligue a movernos de una determinada forma, y eso que sí hay elementos percutivos. Deberíamos ser capaces de mantener esa cualidad.

Sobre posibles referencias, te digo. Lo que montamos para Fama fue con el Porfahazme de Otro. Captaba perfectamente lo que queríamos plantear: algo muy imponente, rico, exuberante incluso, constructivo o en proceso, no pulido pero sí consistente, hasta cierto punto crudo o salvaje pero en crecimiento, algo muy confiado a pesar de estar explícitamente en conflicto consigo mismo. El problema de ese tema es que sí nos obligaba a justarnos nota a nota a cada cosa, porque es demasiado explícito o se expone demasiado, y cada sonido resulta protagonista y decisivo. Y es normal que sea así porque es lo que es Aaron, un chaval que viene pisando muy fuerte, pero que como cualquier persona joven y brillante es demasiado directo y resulta demasiado literal, deja poco espacio o tiempo al espectador para aportar su propia visión porque está muy ocupado siendo deslumbrado. Donde todo eso se ve clarísimamente es precisamente en la pista de su primer EP, Neck de Be.

Es en ese sentido en el que te decía que cómo estructuras tú y cómo te relacionas con el ritmo y con las importancias de cada cosa es algo mucho más fino y generoso para el que escucha y sin duda alguna justo lo que estoy buscando para eso, pero para la pieza que planteamos sí es cierto que me di cuenta de que los motivos o “colores” que usa Aaron en ese disco, maquínicos, formales, abstractos, etc. se ajustaban bien a la idea de presentar un método, que es lo que estamos presentando, algo abstracto y no

corpóreo, y creo que por eso un sonido tan organicista o concreto como el tuyo cuando por ejemplo metes insectos o vientos soplando no termina de casar, porque alude a algo muy definido y específico y a referencias claramente identificables, mientras que en el escenario no se hace referencia a nada externo, se plantea algo general (un repertorio de danza) y nada está definido ni pulido porque se presenta la semilla de un repertorio tanto antiguo como recién creado que tocará desarrollar.

Por cierto que Nada en contra de los tonos orgánicos. Me parecería igual de inadecuado oír el claxon de un coche o el pitido de una cafetera. Me refería a no llegar con esos tonos a algo muy definido, a cosas que sean claramente un insecto o un corazón. De hecho, el organicismo hace una referencia a lo vivo y a lo corporal que me parece mucho más pertinente que presentar esto como si fuera una reflexión artificial, cuando al fin y al cabo son repertorios que hemos desarrollado a partir de los cuerpos de cada una de las chicas según como recibían las técnicas que les enseñaba. Ese equilibrio entre técnica artificial y corporalidad natural sería muy interesante de captar, teniendo en cuenta que debe ser más importante lo que planteen los cuerpos que lo que impongan las técnicas.

## Notas Beta

Aquí realmente incorporas todo lo que hemos ido comentando y has eliminado lo que sobraba. El tema instrumental y coral ha dado justo con ese punto entre potente y discreto que se nos estaba escapando. Creo que esto es lo que estábamos buscando, así que todo lo que te comento serán posibles variaciones sobre la base de esta beta y no ya comentarios para volver a empezar otra de cero como las otras veces.

Primero te digo las cosas que se me ocurriría corregir, porque son muy pocas. Sólo es que los ruidos de acople de la primera mitad, que están bien traídos, tienen quizá demasiado protagonismo, tapan un poco todo lo demás y hace resultar al conjunto estridente y un poco obvio; me encantan y creo que tiene mucho sentido que estén, pero ya te digo, quizá no con tanta presencia.

Lo otro que te iba a decir realmente da igual. Es que la segunda parte sí vuelve a seguir un modelo aproximado de crescendo, pero eso de por sí no es algo malo. Lo que sí quería evitar es el tópico del *Grand finale* de orquesta. En este caso existe pero muy implícito y eso no me disgusta tampoco, pero dado que la coreografía no será progresiva bastará con reordenar esos crescendos y entremezclarlos con partes lineales, circulares, etc, que realmente es lo que ya haces, sólo me refiero al resto de minutos de metraje. Para que no cumplan ese papel. Es más, el hecho de no dejar de usar esa progresividad me parece interesante, simplemente usándola de otra forma. Un poco a la manera en que a veces lo hace el *math-rock*, como en el caso de [la OST del No Man's Sky por 65DaysOfStatic](#).

He visto claro mucho de lo que estoy planteando gracias a este tercer *draft*. Porque es musical, pero con el gesto de incorporar como notas sonidos que de por sí no lo han sido, y es elaborado pero según sus propios esquemas y no por replicar las formas heredadas con nuevos materiales (lo que te comentaba del *finale*). Creo que esos serían

los dos puntos más importantes en esto, porque aunque lo verdaderamente interesante sería dejar libertad al desarrollo sonoro mucho más allá del engarce que pudiera tener con el resto de factores de la pieza y, desde luego, más allá de lo predecible, controlable o disfrutable por el espectador medio que tendremos delante, esta versión es moderada y manejable, sin una actitud agresiva ni rupturista estéticamente hablando, sino innovadora y, en el mejor y peor sentido, sofisticada, que quizá sea la opción más prudente en las condiciones actuales

Y ya para que te metas en harina, vamos con hilos de los que tirar:

Los primeros cuatro segundos tienen mucho provecho. Son sonidos muy expresivos pero poco reconocibles, que es algo muy interesante. El resto de la pieza es melódica y lírica salvo esos primeros segundos. Sería muy interesante trabajar sobre ello y quizá intercalarlos con las otras secuencias para buscar una narrativa más compleja, que es algo que haces en 1:22 y 5:12, en los que desaparecen cosas y se incorporan otras sin que el desarrollo de fondo deje de estar.

La pista avanza. Y creo que una de las maneras por las que logras ese efecto es porque, pese a que muchos motivos se mantienen en cuanto se incorporan y duran distintas secuencias, una vez desaparecen nunca vuelven a aparecer, lo cual transmite la sensación de que algo ha quedado atrás y genera esa progresividad y esa naturaleza tan abierta. Este es un punto clave, porque estamos proponiendo un *work in progress*. Es decir, que por un lado debemos presentar algo acotado y bien definido, pero por otro es bueno que deje con ganas de más, que apunte a algo distinto de sí mismo, que no esté cerrado del todo. O sea que no está mal tal y como está, pero puedes probar a ser un poco más recursivo, a recuperar motivos de partes anteriores de la pista para reincorporarlos, lo cual generaría, más que una sensación de viaje, una de crecimiento, porque habría una misma identidad reconocible que ha evolucionado y cambiado al desarrollarse, y eso sería más coherente con todo esto.

## **Notas Post-Sónar/1er cronograma**

1>

>SOLO NATALIA (autocontenido, 2 partes diferenciadas, fade ins y out)

1:30 + 1:40

[1-4]

2>

>SOLO CELIA (sonido nítido, limpio, rítmico, recto y preciso, percusivo)

02:00

>transición (00:20)>

>SOLO CLAUDIA (alegre, encendido pero no violento)



02:00

[3-1]

>fundido

3>

>TODAS (desde el suelo, unión de muchas líneas melódicas)

1:00

>DUO NATALIA/JULIA (solo coros, neutro, atmosférico, casi silencio, rollo quitar clavicordio etc a los coros de\*)

01:30

[\*1-4]

>SOLO TERESA (bestia hack&slash, crescendo del\* y construir, desde los coros del dúo hacia el clavicordio y hacia delante con el subidón máximo)

03:45

[\*1-4]

>fade-out

>SOLO JULIA (la inestabilidad, lo difuso pero estructurado, algo desdibujado pero rico, evolucion del\*, inspiración Ben Frost)

04:30

[\*2-1]

## **Notas Agosto**

Como siempre, todo esto me ha hecho pensar mucho, he sacado algunas cosas en claro y otras no. Te empiezo comentando la intro.

Sí tengo claro que a nivel coreográfico y casi te diría que artístico en general pretendo huir deliberadamente de la idea de “trance” o de ensoñamiento, como una especie de posesión mística creativa. La apuesta sería, al contrario, por una postura despierta, analítica y crítica, consciente de qué hace, cómo lo hace, por qué lo hace y para qué lo hace (las cuatro Causas de Aristóteles contra el Romanticismo, vaya). El diseño coreológico se ha regido por esa misma guía: plantear un sistema geométrico justificado e interpretativamente abierto. Sólo muy brevemente existen momentos de improvisación libre, siempre pautados, justificados y controlados.

Digo esto porque, como probablemente sepas, la danza contemporánea está bastante invadida de ese tono sentimentalista, del conectar con alguna esencia interior y

expresarla, bailando desde la afectación y la ebriedad, y quisiera evitar ese cliché o caer en trabajar necesariamente así.

Dicho todo lo cual, es cierto que esta intro suena precisamente a algo misterioso, profundo, voluptuoso y lleno de incienso, a líquidos vertidos sobre otros, resuena casi como cetáceos comunicándose; creo que al evitar la mimesis y el trabajo figurativo has recorrido el mismo camino que cierta música sacra. A mí la pista personalmente me fascina y la estoy disfrutando mucho, así que vamos a intentar quedarnos con lo bueno y cambiar lo demás para que sea aún mejor.

Las características que me parecen valiosas son lo contemplativo, lo fluido, lo evolutivo y recursivo, estable, seguro, lo autoestructurado y lo –hasta cierto punto– exuberante y rico, por decir algunas; y las que tendríamos que evitar serían sólo lo demasiado connotado o reconocible (gotas cayendo sobre agua, ballenas) que puede resultar confuso, y lo excesivamente grave, ominoso y profundo (aunque visto cómo será el resto de la pieza no pasa nada por usar ese tipo de recursos puntualmente al comienzo) para que la primera impresión de la pieza no sea la de que acabas de entrar a una iglesia.

Aunque ya te digo que viendo el resto de las pistas, por ejemplo la de Claudia, tampoco es grave. Es evidente que tu aproximación al sonido es potente y abundante, llena de fuerzas y texturas, así que no pienses que quiero aquí un rollo minimal vaina La Monte Young. Me parece muy importante que tú construyas el sonido desde tus propias coordenadas creativas, y lo único que me atrevo a mencionar es que a veces toda esa potencia y abundancia pueden acercarse a lo confuso y a lo místico.

El interludio libre perfecto, ya sabes que ahí tienes total autonomía, sabiendo que se mostrará sin bailarinas, solo junto con lo que haga Darío, pero sin tener que depender de él.

En general todo es también una cuestión de contrastes y de cómo vaya a presentarse. Por ejemplo, la transición de Celia y Claudia me parece idónea, porque por parte de ellas va a haber mucha más acción que por parte del sonido, lo cual lo va a “templar” de algún modo; más las visuales de Darío, creo que encaja totalmente. Creo que si la intro ha resultado ser tan delicada es precisamente porque está el sonido solo y es el único momento en el que todo depende de él. En esa transición veo una cosa que también veo hacia el final de la pista de Teresa que me parece fundamental, y es lo último de lo que haré comentario.

Es algo que he hablado mucho con Darío y me parece clave de su trabajo: la relación fluida entre las distintas capas diegéticas. Que no todo ocurra en la misma dimensión, que una misma imagen recoja planos yuxtapuestos e integrados. Algo que tú exploraste largo y tendido [en tu obra INSIDE](#), y que aquí también utilizas puntualmente. Esos sonidos de acople, ciertas reverberaciones, introducen capas extradiegéticas que presentan el sonido de una manera más descubierta, menos ingenua. Me da la sensación de que lo hace dejar de funcionar como un contexto, un acompañamiento o un marco y lo muestra como una entidad tan presente como los cuerpos que bailan o los objetos que se proyectan.

De alguna forma, “rompe el hechizo”. Y precisamente te proponía evitar de lo excesivamente cautivador y mágico, y creo que esa sería una herramienta formidable para hacerlo sin tener que hacer grandes cambios en el diseño de sonido, que me resulta fantástico por los motivos que he dicho.

## **Escenografía**

### **Notas 1**

#### **Miguel**

En parte porque el tiempo apremia mucho, no la vamos a pensar como algo que dependa de lo que vaya ocurriendo en el escenario, sino como algo autónomo que sin embargo trabaje sobre la misma idea que lo estarán haciendo los cuerpos y el sonido, y que encajará con ellos por eso. Es decir, existiría una relación horizontal entre las tres cosas. Y así evitamos tener que hacer ensayos generales y ajustar al detalle una cosa a la otra, aparte de que es mucho más interesante artísticamente ver a qué conclusiones llegan con las mismas premisas tres sensibilidades similares, aunque el producto final no sea completamente pulido y coherente.

Respecto a las visuales, podemos partir de algo que ha dicho Henry Darger hoy en su charla, que ha dado en el clavo completamente. La llegada de las New Aesthetics y el hecho de que se hayan hecho hegemónicas en toda la imaginería institucional y cultural deja claro que han sido re-apropiadas como un fenómeno, como un estilo de diseño, sin entender la procesualidad que existe detrás de ellas.

Poniendo el caso de la danza urbana, la inmensa mayoría de ocasiones es presentada de ese mismo modo superficial: unos giros de cabeza, unas vueltas por el suelo, una foto en alto contraste con vestuario holgado y excesivo, etc. Lo que se pierde es la gramática de esa forma artística, su sistematicidad a la hora de explorar y estructurar los distintos regímenes de movimiento incluidos en esa técnica (o conjunto de técnicas), posteriormente contrastados con una corporalidad y una sensibilidad específicas (las personales del bailarín) para dar lugar no ya a movimientos nuevos, sino a bailes únicos.

En ese sentido, hoy Darger hablaba de cómo en el arte de render actual perviven muchos estilismos y motivos comunes: la idea de la caída o la flotación, el transhumanismo, la presentación del espacio como algo incómodo e inconsistente (a menudo no distinguido de los objetos que contiene), etc. Poniéndote un ejemplo directo, esos rasgos los tenéis en común tú y Kropki. Kropki ha construido con ellos un estilo reconocible, utilizándolos de forma preirónica y directa pero pulida, mientras que tú siempre has mantenido una cierta distancia irónica con ellos y te has centrado más bien en investigar las distintas posibilidades que te ofrecía la técnica a tu alcance para dar lugar a resultados distintos pero relacionados identitariamente con el resto de tu trabajo; tu uso de la cámara como un punto de vista inestable e inquietante, la igualación del fallo con el acierto (reclamas los glitches como un elemento

compositivo perfectamente funcional más) o tu recurrente inclusión del marco como parte integrada de la obra (véase [el video de la cama, “loss”](#)), entre otras cosas.

Algo muy parecido comenté hace poco con el Niño de Elche. El flamenco no es una afinación o un libreto de notas, es una forma de relacionarse con el hecho artístico. Ser flamenco hoy sin duda dará como resultado algo que no tendrá nada que ver con eso que se ha institucionalizado como “flamenco” a partir de lo que fue el flamenco en otro tiempo. Exactamente lo mismo le está pasando al break, igual que a las New Aesthetics como epítome del arte digital, que al fin y al cabo incluye el render, el modelado, la animación o el diseño gráfico.

El break en la pieza no es más que una excusa, de lo que se trata es de captar qué ocurre cuando una determinada metodología o procesualidad es abordada desde una sensibilidad o identidad distinta de aquella que la originó.

En tu caso no está claro si se trataría también de reconocer de qué modo te relacionas con las capacidades técnicas que tienes a tu alcance, detectando cuáles te resultan más naturales e interesantes y por qué. El punto en común más importante a este respecto para articular lo que haces con lo que hacemos Diego o yo o es que tu relación con la técnica no es interpretativa en sentido repertorial (en el caso de bailarines y músicos de repertorio, esta condición es clara); lo interesante es profundizar en por qué las conclusiones a las que se llega desde esa relativa autonomía son parecidas y se comunican entre sí, y de ahí la decisión de trabajar horizontalmente en sentido generacional. Digamos que así aseguramos la validez de ese resultado, sea éste el que sea.

Por si ayuda a centrar la cuestión, se me ocurren algunos puntos que tal vez nos aclaren: igual que coreográficamente se ha excluido el trabajo de dramaturgia y, coreológicamente hablando, no hay gestos (sólo hay danza, movimiento no -intencionalmente- semántico) lo consecuente sería no incluir tampoco motivos programáticos en el sonido ni símbolos metafóricos en las visuales; la pieza es autocontenida y autorreferencial, se relaciona sólo consigo misma y no trata más que el tema de la procesualidad en la metodología artística contemporánea (española, joven y urbana/digital, se podría añadir). Decía Isidoro Valcárcel Medina que las verdades en arte son aquellas cuyo contrario también es verdad. Hago el apunte anterior en tono orientativo, sin perjuicio de que su contrario fuera exactamente igual de válido.

Quizá te ayude a orientarte el vestuario que hemos diseñado. Se tratará de uniformes, basados en la idea de la ropa ancha y perfectamente móvil que ha sido característica de la danza urbana pero con un punto de elaboración, de sofisticación incluso, cortes rectos aquí y allá, tiros limpios, etc, que recojan el talante, para bien o para mal, con el que esos materiales se han abordado aquí. Ese uniforme se ceñirá de distintas maneras a cada una de las bailarinas, en alusión a las distintas formas en las que cada una ha recibido la misma técnica; el uniforme se ajustará aquí y allá para favorecer y resaltar el movimiento propio de cada una. Por lo que tenemos planteado de momento, probablemente sea tan simple como un pantalón negro o gris y un top de color granate (por la idea de potencia controlada que lleva asociada), verde militar (el

disciplinamiento y formalización de una actividad corporal) y marrón terráqueo (por la alusión a la corporalidad y al trabajo en el suelo, que es el principal).

Lo que te propongo con todo esto es lo mismo que a Diego, idear una escenografía para un solo de 5-6 minutos que sirva de núcleo y, a partir de ahí, desarrollar el resto de la obra (de unos 30 minutos) como variaciones o ejercicios de la misma. La idea sería lanzarla con un proyector y que nada de ella fuese físico, pero eso ya depende de ti y de cómo lo veas, si proyectamos desde el fondo, encima de las bailarinas, etc. Lo ideal sería que fueras viendo qué hacemos nosotros para ir desarrollando todo un poco a la par. Yo voy a mandarte la carpeta de referencias con videos míos para que captes a que me he estado refiriendo y Diego irá subiendo cosas según las tenga.

### Darío

Al concebir las imágenes tengo algunas dudas, sobre todo un poco relacionadas con la idea de no incluir motivos programáticos ni símbolos metafóricos y que sea una pieza autorreferencial/autocontenida y procesual. Esta sugerencia me invita a pensar en motivos no formales, no concretos - a visualizar una escenografía abstracta (pensando en juegos de luces, texturas o partículas, por ejemplo). No sé si la idea va por esos cauces, pero al escuchar el primer borrador de Diego tampoco he podido ubicar una dirección gráfica exacta (me lo ha pasado antes, que he estado hablando con él, y me pareció genial para ser un primer draft). Mi trabajo de hecho suele ser muy figurativo y rondar esa referencialidad constante (en el sentido de mantener constantes lecturas narrativas).

A esto también se le une la preocupación de que la escenografía no sea muy distractiva (disculpa la palabra)- esto es, que no distraiga de las coreografías y se dedique a acompañarlas desde un segundo plano, contribuyendo al mood de la pieza. Y es que me parece superinteresante el tema del break con esos elementos sonoros, creo que ya esa imagen es un 10/10.

Entre el spitballing mental que he tenido al leerlo se me vienen ideas como la ya comentada - juegos de luces, texturas (telas, por ejemplo), elementos no concretos flotantes, partículas... ejercicios abstractos.

Posibles ideas de producir algo en real-time, que sea en cierto modo procedural y vaya generándose a medida que la pieza avanza. No soy muy experto en estos campos, es solo una sugerencia mental, sería algo así como conectar de algún modo o bien ciertas vibraciones o bien ciertas luces o movimientos con un escenario realizado mediante software de videojuegos (Unity o Unreal) que vaya alterándose según estos datos le llegan. Como referencias inmediatas que se me ocurren (aunque estoy seguro de que conoces ya mil propuestas así) está el trabajo de un amigo de Valencia, [Julio Sosa](#), que realiza performances con un arduino en el brazo del bailarín que generan música y visuales procedurales proyectadas; o las constantes de kinect + danza que hay en youtube. Aunque esta idea se me escapa un poco de las manos por ahora.

Otra referencia que se me ocurre es [el trabajo de Kim Laughton](#), aunque sigue la tónica de mi producción, suele plantear escenarios o stages en loop y va variando las cámaras. Mis pensamientos iniciales eran próximos a esto, desarrollar varios escenarios e ir mostrándolos lentamente de modo que no resten protagonismo a la coreografía, variando con suavidad diferentes elementos o iluminaciones - sin travellings de cámara agresivos ni un montaje acelerado: todo aparentemente muy estático. Quizá, de hecho, es la idea que tenías y la más próxima al concepto de escenografía tradicional. Mis dudas aquí serían el hecho de aclarar esa autorreferencialidad: ¿podríamos plantearnos añadir elementos "concretos" o "externos" al baile? Quiero decir, entiendo que con esa idea de autocontención te refieres a que todo gire en torno a lo ya presentado, ¿podríamos presentar, por ejemplo, un escenario de una carretera post-apocalíptica (es solo un ejemplo) y que sufra variaciones o reiteraciones a lo largo del desarrollo? No sé si consigo explicarlo, va más en la responsabilidad de darle una forma figurativa (carne/cuerpo) al escenario basándonos en una propuesta tan natural, orgánica, abierta. También pensando en los vestuarios elegidos (neutros, gris/negro, sofisticados, disciplinados, corporales).

Se me venía también mucho a la cabeza [el Myriad de Oneohtrix](#) al leerlo, al menos en esa dirección elegante y sofisticada.

## Notas 2

### Darío

Ya lancé los renders que te comenté, pero siento que no es representativo 100% de la idea que tal vez sería interesante explorar... pensé en realizarlo mediante varias escenas combinables, con transparencias y distintos ritmos visuales cada una, montándolo como una superposición de estas/ a modo de collage, por momentos. Lo que tengo ahora lo trabajé íntegramente testeando la animación con el sonido (como si fuese un visualizer clásico) definiendo por código muestras de audio y animando según estos datos de un modo u otro las cámaras, luces, o escena. el "problema", aún, es que el .wav lo capto lleno de vibraciones, comenté a Diego que tal vez podría pasarme las capas de sonido por separado cuando la pieza esté más avanzada y así podremos explorar juegos más definidos en determinados momentos.

Aprovecho para mostrarte aquí un poco del avance que exploré pero no es para nada una idea final. Simplemente es una de las primeras aproximaciones, sin ninguna finalidad más que tantear si el camino sea el correcto (y por cierto, siento la calidad, la exportación a mp4 ha hecho una masacre con los colores, evitaré eso en próximos tests). Me duele que sea tan agresivo visualmente por momentos, la cámara está controlada por los decibelios del .wav y creo que excedí la vibración; de hecho, hay momentos en los que no se nota para nada como una sincronía real audio/video (este escenario, juegos de vibraciones y formas los hice pensando en pantalla grande más como acompañamiento secundario lumínico/escenográfico y quizá también duela un poco verlo en dispositivos pequeños). La idea era equilibrar esa violencia con extractos mucho más calmados y estáticos, más 'escenográficos', profundos

especialmente (es lo que iba/voy a testear estos días). Visualmente pensé, para esto, una especie de stage similar [a un cuadro de De Chirico](#) pero con todas las formas concretas extraídas, dejando desnudo el juego de arquitecturas, perspectivas inconexas, luces y sombras.

Como puedes ver en este test 'exploté' algunas formas arquitectónicas en esa introducción, quizá un tanto barroca, aunque conservé la textura de maderas, pero sería lógico evitarlas imagino (puedo prescindir de las texturas). He tenido problemas con este abordaje fuera de lo programático y la autorreferencialidad, releendo los feedbacks a Diego y pensando en métodos para evitar ese uso narrativo/figurativo de la imagen, aunque tiendo inconscientemente a una psicodelia abstracta que tampoco sé si es la dirección correcta.

En cualquier caso no dudes en comentarme lo que sea! mi idea era depurar mejor esta visual estos días para presentarte material más fiel pero prefiero ir mostrándote los primeros updates. También es cierto que, durando la pieza 30 min, produciremos diferentes estaciones visuales con muchas más variaciones.

Sobre la creación de dos fases de 5 min y luego acompañamientos visuales loopeables, lo mismo; no habría problema y puede ayudar a enfocarnos en determinados pasajes con una mayor labor y detalle.

Las dudas más tempranas son en relación al aspecto de la proyección, de momento estos wips estoy lanzándolos a 1920x1080 (full HD) pero puedo readaptar el trabajo a un formato más panorámico si es posible. El juego de luces (reales) era algo que me gustaría comentar contigo en Madrid. Honestamente nunca he trabajado con iluminaciones físicas, escénicas y es algo que aún no sé cómo lo desarrollaríamos. La idea de las luces flotando era interesante, supongo que esa combinación ayudaría a la pieza, pero no sé cómo se sincronizarían o en qué determinados momentos podríamos hacerlo... aunque si has decidido prescindir de ello no hay problema. Otra duda va referida a estos wips, y es ese proceso basado en el audio y la sincronización que estoy tanteando. ¿Crees que debería ceñirme a ello o, bien por la naturaleza conceptual del proyecto, deba distanciarme un poco? Personalmente creo que, aunque el proceso sea este, como puedes ver las sincronizaciones no son del todo evidentes y estoy dejando un poco de manga ancha al software para que interprete los datos sin tener en cuenta graves/agudos, por ejemplo. Presentar un video muy alejado del audio quizá sea contraproducente, pero manteniendo esta distancia y relación sutil, con el sonido como hilo de Ariadna del video, tal vez podamos crear algo interesante; mi duda es: si debería hacerlo más explícito, solicitando a Diego las diferentes pistas del audio (graves, bombos, drones, agudos, samples orgánicos...) y realizando el mismo proceso con el video, renderizando diferentes escenas sincronizadas para cada pista y superpuestas a modo de collage visual, fluyendo entre ellas, con énfasis en la postpro para que las sincronías sean sólidas, o si tal vez deba basarme en el audio pero de un modo más intuitivo, orgánico y menos matemático (o deba combinar ambas ideas a través de las 'escenas' o 'capítulos' de la performance). Esta duda coincide con la propia concepción de la coreografía al respecto de la música.

## Miguel

Muy interesante lo de De Chirico. Es muy potente que trabajes con la idea de construir espacios más que objetos, piensa que en rigor tú estás siendo un escenógrafo, estás construyendo un marco, y la diferencia entre eso y plantear un elemento concreto es sutil pero creo que muy oportuna en esto que nos traemos entre manos

Sobre el audio, definitivamente nos interesa que no dependa jerárquicamente de la música. La apuesta aquí es presentar esa horizontalidad de la que hablamos, una forma de relación entre visualidad, sonido y movimiento que se base en estar realizando todas el mismo ejercicio conceptual, no en que se mimeticen entre ellas.

Eso no quiere decir que sea completamente independiente de ella (tampoco el baile lo es) pero sí que de nuevo juegues con la sutilidad de como realiza el mismo ejercicio a la par sin estar por ello copiándola ni siguiendo su dictado, igual que nadie va a bailar "al ritmo" pero sí hay una imbricación implícita entre movimiento y sonido, y visualidad también.

## **Notas 3**

### Darío

Supongo que ya está completamente decidido que sea así, con leves escenas visuales de acompañamiento o loops no muy distractivos con ellas (quizá la del dúo en silencios pueda tener visuales con oscuridad y ligeros sablazos de luz / la percutiva de Celia con movimientos de cámara 'militares' y cambios de luces limpias y concretas, formas rectas y movimientos repetitivos para no distraer etc. / el primer solo de Natalia con, tal vez, ideas más espaciales y arquitectónicas, también a modo de intro suave y lenta / con Teresa y Julia estructuras en la línea de lo que indican las notas, crescendos visuales, estructuras espaciales inestables, rígidas, angulaciones detenidas, formas difusas y con movimientos repentinos/súbitos por goteo...) y luego los 2 pasajes de 4 o 5 minutos de únicamente la visual (aunque en esto quizá necesite alguna guía sonora (?) no sé, o tal vez funcione en silencio aunque puede resultar raro). Como parece que va a resetear el sonido para adaptarlo a cada necesidad, ya le he comentado que lo de las pistas y tal podemos hacerlo a posteriori una vez tenga más avanzada la pieza; de momento puedo ir lanzando pequeños tests en alpha para luego recombinarlos y poder jugar con ello y tener material de sobra a lo largo de los 25 min. Honestamente creo que es una estructura muy clara y rica en contenidos, con bastante balance ahora. Lo de las luces flotantes, no sé, ahora entiendo que sea mejor para centrarnos en nuestros terrenos aunque pueden también tener cierta cabida a tenor de la pieza, hay momentos que pueden acompañar genial, aunque claro, vuelvo a lo que te mencioné y es que no tengo gran idea de las posibilidades lumínicas de todo ello, pero genial todo.

Me aclara más la idea de no seguir el dictado sonoro y enlazarlo implícitamente mediante ciertos recursos visuales quizá no tan evidentes. Dejé caer esa idea de la sincronidad casi extrema como hilo para el desarrollo de los recursos visuales pero lo distanciaré de modo que apenas se intuya una conexión sutil. Estuve testeando la



idea espacial (de De Chirico) y creo que puede encajar perfectamente en algunos de los pasajes - o incluso usarlo como recurso unitario, como una especie de plano fijo o pseudo-mapping del escenario, perspectiva clásica central que se va reconfigurando mediante distorsiones y movimientos de cámara.

### Miguel

Lo has dicho tú bien, que es importante que no sea excesivamente distractivo, pero tampoco mero acompañamiento: tiene que tener su propio desarrollo, su propio centro de gravedad por su lado, y coexistir con sonido y danza. Por eso mismo, lo de que uno no dirija a los demás, por eso te dije que la relación con la música tiene que ser en todo caso sutil, pero de ningún modo mimética, interpretando la imagen lo que la música dicte. Me fascina lo bien traídos que están ciertos motivos arquitectónicos poco reconocibles en la demo. Sí es cierto que en la demo propones distintos objetos, son elementos flotando en un espacio abstracto, cuando quizá nos interesaría más que eso se hibridase con la construcción de espacios propiamente dichos (porque si no hay un meta-espacio respecto del escenario que es una nebulosa multicolor que cobra demasiada importancia). Pero es cierto que estás afinando muy bien el punto de no-semanticidad que comentamos, no hay signos claros, nada termina de ser figurativo, desde luego hay que seguir por ahí en ese sentido.

Sobre los movimientos, de nuevo bien que explores distintas gamas, aunque es cierto que en la demo prevalece un cierto movimiento espasmódico que atrae demasiado la atención y parece prevalecer sobre los demás. ¡Es mazo interesante ver qué clase de movimientos acaparan más atención que otros! Ese sería el resumen de lo que puedes intentar cambiar: que los movimientos repentinos no destaquen demasiado, que no se trate sólo de objetos moviéndose en un meta-espacio sino que exista también una construcción de espacios (sería interesantísimo que esa barrera quedase también difusa, si en pantalla hay un objeto, un entorno, o qué ¿qué diferencia una cosa de otra?) y que el ritmo de todo sea autónomo, que no dependa directamente ni al pie de la letra de lo que hacen bailarinas ni sonido (aunque sutilmente sí tenga que ver).

Con los colores, lo mismo: colores muy saturados o fosforescentes atraen la atención sobre otros más oscuros o mates, como los del vestuario, de nuevo sería evitar un histrionismo que pueda acaparar más atención de la que otras facetas reciban.

Sobre el problema de construir imágenes no simbólicas, piénsalo desde las propias chicas: no están caracterizadas, no hay dramaturgia, son ellas mismas, pero ellas mismas son ya símbolo de muchas cosas; toda persona es figurativa. No sería justo que tú no pudieras exponerte del mismo modo. Así que en resumen, no te preocupes tanto por eso, si es lo que te está frenando.

Piensa también que podemos recurrir a imágenes estáticas o semiestáticas, a bucles o simples repeticiones, a colores planos, etc. A muchas estrategias para que la falta de tiempo no sea un problema y no te veas abrumado por la cantidad de metraje.

## Notas 4

### Miguel

Me parece un acierto total la inclusión de esos haces de luz que realmente no corresponden al escenario en que se encuentran, son de una dimensión distinta. Eso te lo comenté en su día, que se te daba muy bien jugar con la distancia entre distintas capas diegéticas (como en el vídeo de Catalina la Grande) y que sería una herramienta muy útil aquí. Luego, creo que es interesante también la distinción entre tesoros, ruinas, desechos y construcciones sin terminar. Representan cuatro cosas distintas que forman parte todas de la pieza. Ahí has estado muy fino. Si se trata de nuestra relación creativa con el pasado, hay que ocuparse de esas cuatro cosas: lo que nos ha llegado y vale la pena conservar [tesoro], lo que nos ha llegado y no manipulamos ni constructiva ni destructivamente [ruina], lo que nos llega y debemos destruir [basura], y lo que nos llega sin terminar y debemos terminar de construir [obras en proceso]; lo único que parecería faltar son “destrucciones en proceso”, de lo que parece intuirse que la destrucción y la construcción tienen naturalezas distintas respecto de la procesualidad.

Me parecen cuatro ejes clave y te animo a que sigas tirando de ese hilo. En el vídeo que me mandas es cierto que tienen quizá demasiada preponderancia los pecios de un naufragio, que te centras demasiado en la basura (hay literalmente papeleras). Pero es verdad que lo confrontas al detalle de los tesoros y las joyas. Esas cosas que brillan. Y es conceptualmente muy rico: cosas del pasado que nos han llegado y que son más valiosas ahora que en el pasado. Así que te propongo seguir trabajando en torno a esos cuatro conceptos y utilizando la estrategia de lo para-diegético como con los haces de luz. Así además no tienes por qué ser tan escrupuloso y te puedes permitir incluir elementos auxiliares de todo tipo como la vegetación y demás.

Me alegra mucho que así hayamos llegado al "grado cero de figuración" que necesitábamos para poder desarrollar todo lo demás. Te propongo esos cuatro tipos básicos de figura: ruinas, basura, tesoros y construcciones. Todos ellos tienen en común que no son objetos terminados, pulidos, claramente reconocibles, por lo que deberían darte mucha libertad.

Sobre la relación con la música, recuerda que no hay que seguirla y que lo interesante será que la visualidad se desarrolle a partir de ella misma, no siguiendo los ritmos que le marque un agente externo (en este boceto se ve que la cámara avanza claramente al son de la música). Por último, el tema de la atención. Es llamativo que al avanzar hacia lo oscuro, cuando deja de haber nada visible, llama mucho la atención saber qué pasará después, es decir, es algo muy llamativo, pero al mismo tiempo poco distractivo porque no está ofreciendo nada más que un blackout. Esa técnica es interesante.

Por cierto que el escenario que planteabas me recuerda mucho [al último escenario](#) del último DLC del Dark Souls 3 (o sea, el que culmina la saga), por si te sirve de referencia.

## Darío

Tendré en cuenta lo que me mencionas, trataré de que la visualidad se desarrolle a partir de sí misma; confío en alejarme del fantasma creativo de trabajar en función de la música. Cuando la música ejerce ciertas rupturas me entran bastantes dudas (el solo de Teresa hacia el min 1:30, por ejemplo) y siento que tal vez el visual deba estar sincronizado de algún modo, pero recuerdo los objetivos que mencionabas en feedbacks previos acerca del concepto de cenotafio y ese distanciamiento.

Buscaré la manera de tender puentes entre ambas dimensiones sin ser totalmente evidente; entiendo que tampoco buscamos que el video sea excesivamente inconexo a nivel de ritmos, pero que el 'mood' sea similar sin dar la sensación de estar creado a posteriori de la música/baile. sobre lo demás genial, ahondaré en esa idea arquitectónica que ya comentamos y suavizaré más las formas de 'la basura' para no incitar a lecturas demasiado concretas, así como los pecios del naufragio y tal, intentando que estos elementos estén ahí pero no sean tan masturbatorios visualmente y se diluyan mejor. Te agradezco mucho la referencia del Dark Souls, vi algún gameplay de ese DLC y es precioso, muy representativo y bastante bien traído en relación a este proceso, esa verticalidad es bastante inspiradora. Y tal vez sobre todo me hace mucha ilusión la mención que haces de esa inquietud en torno a la distancia entre distintas capas diegéticas. Creo que trabajaré, al menos para este escenario, esa ruptura de un modo menos rutinario (pensando en esas barras de colores que aparecen ahí) y sí con un elemento que esté mejor incorporado en el escenario pero su imagen visual sea diferente (por ejemplo más 2D).

Es algo que vengo trasteando desde hace tiempo y la verdad que últimamente me inspira mucho, sobre todo volviendo a los juegos de abandonware (aventuras point&click de los 80/90) y esa dimensión estética que tenía el 2D más profunda y misteriosa. Posiblemente referencial para esto [esta obra audiovisual de Georges Schwizgebel](#) que Oneohtrix Point Never usó para una de sus portadas.

Quizá sin relación con esto también estoy investigando esa mezcla en videojuegos y me parece súper excitante la posibilidad de combinar escenarios o dimensiones estéticas alejadas (a nivel diegético) en pos de la narrativa con el 3D+2D. Ya no me refiero a hibridaciones como las del [octopath traveler](#) (primero que se me viene a la cabeza) o multitud de juegos de la Nintendo 3DS que usaban escenarios pixelados en entornos 3D (o el Doom y estos primeros juegos FPS), sino a una mezcla menos técnica. Hace poco probé el [abyssal somewhere](#) y, aunque es algo corto como una beta, me pareció muy cautivador su mezcla de referencias y allá por el final se convierte en una especie de RPG 2D clásico.

## Miguel

El grado de autonomía del vídeo es justo lo que mencionas, no puede ser evidente que haya sido diseñado post hoc ni que sea interpretativo de lo que las bailarinas hacen/el sonido dicta, de ahí lo de que se rija por sí mismo, siempre y cuando parte del mismo ejercicio (el cenotafio) que todo lo demás, y he ahí su coherencia lógica, pese a que

aparentemente pueda parecer no tenerla (del mismo modo pero a la inversa, si te ajustases a lo que ellas o Diego hacen parecería muy coherente, pero en realidad estarías haciendo algo radicalmente distinto a lo que han hecho ellxs, que no han interpretado nada). Y también para huir de la condescendencia de ese arte escénico que pretende guiarte exactamente a un punto, hacer sentir una sensación concreta (usando todos los medios a su alcance para reforzarla) y ofreciendo así sólo una vía, por ancha o estrecha que sea, de entrada al hecho artístico.

En ese sentido, aquí no estamos proponiendo una lectura literal de la obra. De hecho, el éxito será no proponer ninguna lectura, sino simplemente una obra. Dicho rápido y mal: se trata de ser graciosos, no de añadir risas enlatadas para que se sepa cuándo está el chiste y cuánto de gracioso es. Algo que he hecho de menos en la gran mayoría de danza contemporánea que he visto, muy especialmente en el teatro físico.

En una entrevista Christian Metz menciona una cosa que también me dejó pensando mucho, y es la de cómo la tecnología, la técnica, era capaz de ampliar directamente nuestra sensibilidad presentándonos modos de relación con el mundo que nos son inaccesibles sin ella. Un microscopio o un telescopio son un ejemplo evidente. Pero él ponía el caso creo que de Tarkovsky, en una secuencia en la que la cámara iba avanzando hacia el personaje y al mismo tiempo se iba ampliando el rango de visión, cada vez más panorámico. Esto nos es naturalmente (fisiológicamente) imposible, porque el único modo que tenemos de ganar amplitud de vista es precisamente retrocediendo, alejándonos de lo que estamos viendo, pero la tecnología de las cámaras de grabación permitía romper con esa ley natural y presentarnos un modo artificial pero real de percibir el mundo. Me pareció muy interesante, y no sé bien qué hacer con ello, pero quería comentártelo por si te daba alguna idea, porque sí sería una estrategia que nos podría ser muy útil.

## **Notas 5**

### Darío

Tras el último wip que te adjunté (basura, ruinas) creo que hay más carga pictórica audiovisual, destino al que he llegado tras la pérdida de la figuración (me estaba rayando muchas veces incluso con añadir “suelo” o un escenario con ‘gravedad’ y referencias demasiado próximas a lo no-digital, no sé si me explico).

A nivel técnico-procesual las primeras escenas son una compilación de modelos 3D estándar con capturas de movimiento moviéndose aleatoriamente, tratando de mantener ciertos indicios sobre su representación física/humana pero abstrayendo la imagen lo máximo posible con la cámara, los desenfoces, las distorsiones / efectos y su propio movimiento. Incrementé los valores de motion blur en postproducción contribuyendo a esa especie de arrastre de píxeles que, aún sin llegar a ser un glitch, quizá sí que en ciertos frames remite al datamosh y otras técnicas de ruptura y corrupción de la imagen, aunque de un modo más orgánico.

Hay un proceso técnico que personalmente encuentro interesante en esta parte, y es que aunque no resulte muy impresionable a nivel visual creo que mantiene cierto pulso con el concepto de la pieza. Como verás hay determinadas partes muy cortas en las que la imagen cambia de aspecto y - aunque tal vez pueda parecer un filtro artístico de photoshop hecho video- están hechas con *style transfer*, una técnica de inteligencia artificial que he ido investigando superficialmente estos últimos meses. Estoy seguro que has visto cosas hechas con este proceso de [deep learning](#).

En resumen el proceso consiste en aplicar en una imagen el “estilo” visual de otra, esto es, sus rasgos y elementos gráficos destacables, mediante un algoritmo basado en un sistema neuronal (una de las ramas de las AI). Aunque este proceso suele realizarse principalmente para dar, por ejemplo, el estilo de Van Gogh a una fotografía, en este caso por momentos he decidido alimentar al propio video de las bailarinas bailando con él mismo, una especie de autocanibalización de su imagen, por eso hay momentos en los que apenas se nota una diferencia gráfica grande. Los momentos más ‘destacados’ visualmente han sido realizados aplicando el estilo de uno de los videos de los ensayos, aunque creo que la colisión entre imagen real y un video tan digital ha hecho que se le fuese un poco la olla y han quedado demasiado ‘pictóricos’.

Creo que enlaza íntimamente con el propio concepto del proyecto, reinterpretar imágenes de otro tiempo, ‘monumento a la memoria de quien no se encuentra allí ni ya en ningún otro lugar’, como una visión superficial, transhumanista y vacía de su significado original, donde hasta las AI reinterpretan a su manera los inputs re-creados digitalmente por humanos. Es replicar el ejercicio de cenotafio y aplicárnoslo por parte de otra inteligencia, en este caso artificial.

Esta técnica sigue resultando súper lenta de producir (cada *frame* tardaba bastante rato) y mis conocimientos de optimización etc. tampoco son muy profundos, por eso sólo he realizado pequeños clips salpicados alrededor del comienzo del vídeo. Con tiempo, si te gusta la idea, creo que podríamos investigarla y extenderla a todo el proyecto en su totalidad. Por cierto que he tratado de que cromáticamente esta parte tuviese cierta gama ‘tierra’/neutra (uniformes) aunque con una presencia azul detrás (si crees que deberíamos alejarnos de ese azul dime y lo cambio en un momento hacia algo más desaturado).

Por otro lado luego está esa ruptura con la esfera de la distorsión hacia la sala azul que es una revisión del wip anterior de la basura, conservando solo el “símbolo” de la ruina que podría ser el arco (curioso que sea un elemento recurrente en pinturas de Giorgio de Chirico, que mencionamos en tempranos moodboards) y los escombros a su alrededor inspirados por [la obra de Felix Schramm](#), con la cámara yendo y viniendo a la vez que su distancia focal cambia.

Esta parte es muy difusa y pensaba añadirle partículas brillantes alrededor (los “tesoros” que mencionaste) pero creo que hubiese resultado un poco cargante. La ruptura final igual, no estoy muy seguro de la dirección y lo mismo la podemos desenfocar o “tapar” más. La idea, tal vez, era mantenerlo pluridireccional narrativamente y no dejar del todo claro lo que sucede aunque haya una lógica detrás (esfera rompe imagen etc.). ¡Dime qué piensas!

Acerca del video POSTINTRO, previo a este, sería algo más figurativo en la línea del wip anterior de la basura (aunque tratando de no ser tan evidente), una toma estática combinada con zoom in de un escenario lleno de neblina que remita a la ruina/lo figurativo, apareciendo lentamente la idea para la parte de Natalia -tal vez- podría ser la sala azul del arco, estática y totalmente a oscuras, con lucecitas moviéndose alrededor; ejercicios de luces, vaya - creo que esto podría funcionar pensando en la pared negra que tenemos.

Se comprendería 'narrativamente' como esa ruptura de la figuración del planteamiento visual. Después del Libre, durante los siguientes pasajes coreográficos podemos adoptar juegos de partículas más sutiles...desenfoques cromáticos y distorsiones con nada muy evidente. Estoy compilando más escenas para estas demás partes aunque son muchos minutos y me da miedo sobre todo que los libres tengan más mimo y la parte post-libre quede coja visualmente (aunque las bailarinas serán el centro de atención).

### Miguel

Desde luego, el ejercicio de cenotafio es perfecto cuando una inteligencia (artificial) lee los materiales que le llegan (los vídeos de ellas) componiéndolos consigo mismos de forma a la vez manierista e irreconocible. Aparte, creo que has pillado el punto exacto y sutil entre lo figurativo, lo abstracto, los elementos y los entornos. Y la segunda parte casi más interesante aún, la composición del arco de carpanel, la formación rocosa desde Schramm que recuerda al Ice Sea de Carl G Friedrich y la esfera pura; consigue esa estética de Chirico casi surrealista que viene al pelo: representar una estructura real que subyace a los fenómenos visibles. Muy apropiado cuando se está tratando con formas y gramáticas artísticas (de danza en este caso) en lugar de con pasos o efectos concretos (en ese sentido, la aproximación ordinaria a la danza es fenomenológica o pictórica). Y sobre todo, que apliques ahí semejante fluidez de transición entre una capa diegética y otra, que de nuevo apuntala el ejercicio que estamos llevando a cabo.

Sé que sueno demasiado complaciente pero de verás que, teniendo en cuenta que lo que presentamos es un *work in progress*, esto es todo lo que necesitamos, y quedan bien apuntadas las líneas por las que seguir avanzando con más calma.

Para los pasajes de las bailarinas, aplica si quieres todos esos registros difusos de luces, neblinas y abstracciones sencillas, sirviéndote de las distorsiones y desenfoques cromáticos que mencionas o cualquier otra cosa que mantenga la entidad de lo que se presenta sin llegar a acaparar más atención o, mejor dicho, protagonismo del que sería moderado mientras bailan ellas.

## Notas de las intérpretes

### Natalia de Val

Dentro del gran aunque condensado proceso de “Cenotafio” he tenido la oportunidad de disfrutar del rol de bailarina de un modo bastante alejado al que acostumbra el funcionamiento de un alto porcentaje de compañías de danza. Previa incluso a la convocatoria de las residencias del Centro de Danza Canal, la gestación del proyecto contemplaba en sus bases el intento de una relación horizontal -o al menos no jerarquizada al uso- entre todos los miembros de la compañía, respetando así la autonomía artística de cada uno de ellos habiendo asumido el concepto y la orientación principal ya trazada.

De ello se derivaba la responsabilidad y oportunidad de distintos grados de implicación en el mismo. Mi afinidad con Miguel y mi admiración hacia su trabajo en todas sus vertientes, así como una formación común en cuestiones estéticas y filosóficas en la universidad, hicieron mi participación lo más intensa y próxima posible.

La asimilación de la metodología en desarrollo durante las primeras semanas de la residencia incluía la incorporación -o al menos el conocimiento- de una base coreográfica hasta entonces indescifrable para mí y desde luego tremendamente lejana a mi práctica dancística previa. El hecho de proceder de disciplinas como la danza oriental y el pole dance junto con el total desconocimiento corporal de géneros más afines al break -o con el suelo como elemento principal- como el “contemporáneo” o la acrobacia, hicieron de este trabajo primerizo algo arduo y con un avance más lento que el del resto de mis compañeras. Si bien esto era el resultado de una falta de relación con el suelo, también tenía todo que ver con el cambio de connotaciones de los estilos. Pese a que la metodología y el contexto se distanciaban de lo que se puede considerar break -como ha explicado extensamente Miguel a lo largo de la memoria y como premisa de la residencia- me encontraba con un ambiente y unos movimientos que -personalmente- ni me exigían ni me incitaban a la sensualidad y sin embargo sí cabía esa significación o cualquier otra. Parte de estas cuestiones tuve la oportunidad de tratarlas en la “I Conferencia Internacional Atenea. Mujeres, artistas, tecnólogos” celebrada del 27 al 29 del pasado junio en la Universitat Politècnica de València, en la que “Cenotafio” se presentaba como una investigación de la imposición de una tecnología corporal muy concreta en corporalidades ya muy educadas y significadas en sus disciplinas, además de las variaciones surgidas precisamente de esta exigencia metodológica.

Como se mostró en el *feedback* de la apertura de proceso, el cariz de género estaba presente en la pieza sin ser explícito y eso ha sido germen de un interés investigativo personal sobre “lo masculino”, “lo femenino” o “lo sensual” a nivel cinético que se está desarrollando mucho más ahora, al término del proceso de “Cenotafio”, que durante el tiempo que estuvimos en el CDC. Hago referencia a ello porque la concreción de la investigación metodológica y creativa de los meses de residencia en lo que fue mi solo pone de manifiesto todas estas cuestiones.



Por una parte, mi inhabilidad a la hora de relacionar lo nuevo con mi bagaje en la danza provocó que el material coreográfico contenido en mi solo fuera el más fiel o menos hibridado de las cinco bailarinas. Creo que ello lo hacía idóneo como presentación y condensación de la pieza, enriquecido y variado en cuatro preciosas formas por mis compañeras, además del diálogo establecido con la que quizá considero mi opuesta en el dúo, como es Julia Nicolau.

De otro lado, el estado embrionario de los movimientos recién adoptados me hacía tender hacia una cierta pulcritud o minuciosidad que dejaba de lado cualquier implicación exógena al material mismo; situación que me resultaba cómoda al apartar momentáneamente una significación femenina o sensual -la cual sí estoy investigando y aleando a día de hoy-. Todo ello creo que fue posibilitado por la ausencia de la máscara o el papel que habría requerido ser intérprete, participando tanto a lo largo del proceso como en el escenario de un modo creador y auténtico.

