

SIREN - Bitácora

Memoria proceso - Dossier de trabajos realizados

Miguel Ballarín + Co-Lapso Naves Matadero CIAV 2017

Bitácora I- Nacimiento

"Mi inclusión como coreógrafo residente en el programa de esta primera temporada del Naves Matadero viene motivada por la propia razón de ser de este espacio, entendido tal y como es presentado a convocatoria pública por Mateo Feijóo y como es llevado a cabo bajo su dirección."

Una propuesta orbital en torno al arte vivo, considerado como una perspectiva holística, inclusiva y aumentativa de las artes escénicas, ya no ligadas genéricamente a concepciones cerradas de la dramaturgia, la performance o la danza sino puestas en comunicación consigo mismas y con cualquier elemento externo con el que quepa hacerlo, con un espíritu abiertamente dispuesto a la hibridación multidisciplinar, la revisión crítica de los límites formales del arte de escena y la experimentación artística progresiva y creativa.

En palabras del propio Feijóo, «la investigación es una herramienta fundamental de trabajo, convirtiéndose en uno de los ejes vertebrales del proyecto».

Estas son las premisas ante las que se presenta el programa de investigación que propongo llevar a cabo mediante una residencia en este centro. Mi propuesta es la de dar cuenta en sentido positivo y propositivo del estado actual de la denominada *danza urbana*, como una disciplina entendida en tanto que extensión de la eclosión artística que constituyó el Hip Hop y como inseparable de su consolidación de partida en lo que con propiedad podemos llamar *break*, *breaking* o *bboying/bgirling* (y que con menos propiedad se suele denominar bajo la etiqueta comercial de *breakdance*).

Resulta necesaria una primera aproximación al punto de partida histórico y tipológico de esta danza concreta, de lo cual haré aquí un breve resumen entendiendo que el trabajo teórico llevado a cabo en esta residencia es absolutamente inseparable del momento histórico del género definido de danza con el que se está trabajando.

La historia del *breaking* a estos efectos es relativamente fácil de resumir, pero no por ello breve. Los gérmenes que dan lugar a esta danza son abrumadoramente numerosos y variados, y no es este el lugar de llevar a cabo una relación genealógica de ellos; baste centrar nuestra atención en su metodología, que por otra parte será lo que articule en gran medida el sentido de esta residencia.

El *break* en particular y el Hip Hop en general nacen desligados de casi cualquier vocabulario artístico establecido, al tiempo que intensamente ligados a unas actitudes muy concretas que, en breve relación de ellas, vinieron a ser: el apropiacionismo general (plunderfonía en el aspecto musical, mímica en la danza); la necesidad

personalista de resultar rompedor, llamativo y único¹, con un rechazo frontal a los contenidos culturales académicos pero no a los populares, resultando en la contradicción de una reivindicación constante del punto de partida marginal unida a la aspiración más fuerte aún al reconocimiento económico, artístico y social; y por último su naturaleza como dispositivo sociológico, de transformación no violenta de conflictos y de articulación territorial de sus colectivos (siempre jóvenes) bajo estructuras con una fuerte carga jerárquica en lo simbólico, autoritaria en lo práctico y patriarcal en general.

Como cualquier nueva forma de arte, el Hip Hop y por ende el *break* se debaten entre la ruptura respecto de un modelo establecido y la consolidación de un nuevo entramado metodológico y discursivo a partir de los materiales existentes que, en caso de ser los mismos que aquellos con los que se rompa, habrían de ser ahora tomados de forma condicionante y flexible, no ya determinante en sentido rígido. Las posibilidades de movimiento que se abren físicamente a partir de estas premisas son abrumadoras.

La apropiación casi indiscriminada de movimientos consigue poner en relación repertorios disciplinares hasta el momento comunicados, como puede ser el caso de una misma frase de *break* que incluya, de forma orgánica, fluida y consistente, elementos tomados de la danza indígena norteamericana, el kung-fu, el baile cosaco ruso, la salsa centroamericana, la capoeira brasileña y la gimnasia deportiva olímpica.

Pero lo verdaderamente apasionante es cómo, así, se generan nuevos patrones de movimiento perfectamente asimilables como propios por aquellas disciplinas originales, de tal forma que el *break* haya funcionado de laboratorio no limitado formalmente por las barreras que cada género previo en concreto se encuentra, pudiendo enriquecerse sin límite de ellos y pudiendo enriquecerlos en un segundo momento, por su parte, también de forma irrestricta, por lo dicho.

El caso más paradigmático es aquí, sin duda, el del *air-twister*, *air-track* o *air-flare*², como un paso genuinamente originario del *break* a partir de materiales tomados de la gimnasia deportiva (pero separados de su férrea urdimbre de entrenadores, comités y jurados) y como un avance histórico que retrata las capacidades demostradas de la trama metodológica antes descrita, sobre todo una vez es actualmente reconocido como un recurso oficial dentro del repertorio olímpico. Por suerte no falta documentación al respecto.

En tanto que explosión cultural popular, el Hip Hop es rápidamente comercializado a la altura de 1984 y con muchísimo éxito, alcanzando una repercusión mundial y su tan ansiado reconocimiento. Pero al igual que todas las formas de moda, se vuelve por lo mismo lábil y pasajero, y la resaca de su apogeo está muy cerca de obliterarlo por completo, tal y como efectivamente ocurrió de forma generalizada allí en donde nació. Sin embargo, su popularización global había permitido su llegada a Europa, y es allí, en Alemania, donde es cultivado formalmente (formalistamente) por bailarines disciplinados que no lo entienden ya como ligado al, por otra parte frágil en sí mismo,

¹ “Hip Hop” significa literalmente “salto a la última”, un movimiento que sea el último grito, de donde trasluce perfectamente el talante con el que nace.

² La duplicación de nombres heteróclitos para cada paso es precisamente el resultado de la ausencia -e imposibilidad- de una academia rectora que formalizase categóricamente y con exactitud los movimientos.

contexto de la fiesta, el divertimento y la práctica ocasional. La figura central aquí es bboy Storm y su grupo, Battle Squad, quienes junto a otros pocos reductos europeos mantienen viva esta danza y no sólo eso, sino que la llevan a sus límites de perfección técnica a la vez que categorizan metódica y formalmente por primera vez su transmisión y aprendizaje.

-

Bitácora II- Dónde estamos

"Es en ese momento, a mediados de los años noventa, cuando Battle Squad viaja a Nueva York con intención de conocer a sus ídolos y de ser reconocidos por ellos, encontrándose con que superaban técnicamente a los americanos con creces, tanto así que provocaron la reactivación de la escena americana y, a partir de ese momento, el *break* vive un segundo nacimiento duradero y apoyado en sí mismo, no ya ligado a su condición externa de moda."

Para más señas, es entonces cuando queda sellado el vocabulario del *break*, lo cual por supuesto no ocurre de forma automática y tajante pero sí indirectamente, habida cuenta de que es esa generación de bailarines la que se instaura como jueces de batalla para las siguientes, esto es, como llave de paso del *break* reconocido o rechazado, válido o inválido, con consecuencias posteriores muy concretas, como la desaparición casi total de ramas y escuelas enteras dentro del *break*.

A partir de ese momento, en lo que respecta a aquella ampliación irrestricta del repertorio adscrito a esta forma de danza, ésta se ve reducida gradualmente hasta el presente; tanto es así que los bboys más heterodoxos en sus pasos (¡pero más ortodoxos en su método!) son tácitamente denominados como “abstractos” o encuentran antes su lugar en nuevos géneros que la danza urbana ha de idear inconscientemente para sobrevivir en tanto que ella misma, como el *Experimental*, el KRUMP, el *Lite Feet* o el subgénero redundante y confusamente denominado Hip Hop (*freestyle*).

Sin embargo, esta aparente clausura se ve respondida por una apertura imprevista paralela que, durante más de dos décadas después de aquel histórico viaje, consigue que el *break* llegue a cotas de creatividad y riqueza repertorial mucho mayores que las que pudo acaso imaginar en sus inicios.

Esta apertura viene motivada principalmente por un boyante circuito de eventos de batalla nacionales e internacionales y la industria propia que así se origina, pero sobre todo por las posibilidades que abre la tecnología. Cada generación a partir de los años noventa se descubre con nuevos medios de estudio y trabajo que les permiten superar a sus mayores. Del VHS al Kazaa, de ahí al DVD y hasta Youtube, y finalmente las redes sociales, lo que, unido a una escena de competición y de entrenamiento cada vez más abundante y fértil, permitió el crecimiento ininterrumpido y sucesivo de una generación de bailarines tras otra hasta alcanzar un cierto impasse.

La última gran generación del *break* español nace, por diversos motivos que no es aquí lugar de discutir, en 2008, a la que yo pertenezco. Con todas las particularidades que

nos definen y diferencian de las generaciones precedentes, el impasse antes mencionado hace referencia al haber sido incapaces de superar, al ritmo al que sin excepción lo habían hecho hasta ahora nuestros predecesores, a su generación inmediatamente superior o incluso a la anterior a ésta.

Este bloqueo rápidamente se refuerza a sí mismo, ya que diluye la posibilidad de que estos nuevos grupos consideren una viabilidad profesional o competitiva en la escena, lo que genera una ausencia fulminante de horizontes y limita en lo moral (en su talante) sus perspectivas de mejorar y, en lo cotidiano, sus ganas de entrenar; al mismo tiempo, la generación superior acumula la información teórica, la experiencia práctica y el capital simbólico que según el modelo hasta entonces dispuesto nos hubiera correspondido, lo que abre aún más la brecha y consolida esta situación.

Quizá resultase interesante llegados a este punto hacer relación de las posibles vías de progreso en este sentido, el de un adelantamiento. Las aparentes alternativas serían las horas de entrenamiento (en las cuales los jóvenes ya son aventajados y se les sigue aventajando a diario, dado la dedicación profesional y completa de los mayores a la danza), la experiencia adquirida (también superada de partida y de continuo, tras todo campeonato en el que unos pierdan en primeras rondas y otros lleguen a finales), la información (vía cerrada por vez primera, pues los noveles no cuentan con ningún medio del que los anteriores carezcan, como sí fue su caso con respecto a sus respectivos mayores) y la sofisticación u originalidad (limitada a su vez por unos límites que pone esa misma generación -o aún peor, la anterior- como jueces, desde un punto de vista inevitablemente conservador en tanto que apoyado en su propio trabajo, criterio y gusto).

En este contexto de cierta desesperanza o frustración han cabido cuatro actitudes: la de la amarga y quizá cándida perseverancia; la del abandono no menos agrio pero quizá sí realista; la de la alianza en un colectivo entre las figuras destacadas de cada grupo extinguido para estabilizar posibilidades de éxito y, por último, la de la huida hacia delante, de nuevo más o menos ingenua.

Mi situación personal es la del testimonio de un colapso. En primer lugar y en paralelo a todo lo expuesto, por la innegable realidad de una identidad *breaker* que no puede reclamarse por parte un veinteañero blanco, universitario y clasemediano criado en un barrio bueno de una capital europea occidental, ¿cómo hacer bboying cuando no se es un bboy? Se podrá decir que la naturaleza de esta conclusión es simplemente política y no técnica, por tanto no un obstáculo, a lo que se responderá que quien no haya entendido la indisolubilidad entre la danza como objeto artístico y su realización por parte de un sujeto específico en un entorno social, económico y político definido está muy lejos de haber entendido algo del *breaking* en concreto o del arte en general.

En segundo lugar, se encuentra el evidente yermo infra y supraestructural de las posibilidades reales para medrar laboralmente dentro del ecosistema interno al *break*, no digamos ya para una profesionalización viable. Y sin embargo, el *break* sigue existiendo y hay quien diría que con más fuerza que nunca (siempre que se entienda la fuerza como un rasgo cuantitativo y no cualitativo, por lo que indican los números de visualizaciones o la audiencia de los programas televisivos de talentos).

Por tanto, lo que yo vivo como un colapso sería mejor definido -no sin cierto optimismo- como un simple lapso a resolver en común, y de ahí el nombre de la compañía con la que afronto esta investigación.

Las dos frases sugerentes al respecto (sorprendente lo que le pesa a uno el bagaje), ampliamente frivolidadas y fuera de contexto, y sin embargo repiqueteantes en mi cabeza mientras escribo estos párrafos, de Brecht y Gramsci respectivamente:

La crisis se produce cuando lo viejo no acaba de morir y cuando lo nuevo no acaba de nacer.

El viejo mundo se muere. El nuevo tarda en aparecer. Y en ese claroscuro surgen los monstruos.

Dada esta situación, el método de trabajo no debe ser sino el de la toma de conciencia y la investigación competente y seria. La contrastación empírica de hipótesis que alumbre las conclusiones suficientes como para enunciar las posibilidades –o no– de presente y de futuro con las que cuenta la danza urbana, o al menos para eso que ahora entendemos por tal cosa. Por descontado, un centro de investigación y creación artística contemporánea como Naves Matadero resulta ser, lógicamente, el contexto idóneo y más oportuno para llevarla a cabo.

-

Bitácora III- SIREN

"El primer reto al que me enfrento como coreógrafo y director artístico es a una colaboración con el artista sonoro británico Ray Lee y su aclamada instalación SIREN."

Sin entrar en la casuística más llana, el primer objetivo que me veo entonces dispuesto a cumplir es el de demostrar que el *break* ha alcanzado el grado de desarrollo instrumental y de madurez teórica suficiente como para establecer una relación artística coherente con el trabajo de un artista reconocido internacionalmente y premiado en el pasado más reciente por la obra en cuestión.

Con Siren lo que se propone es una experiencia auditiva y visual construida a través de una instalación de esculturas sónicas, las cuales disponen un poderoso paisaje sonoro pero también físico marcado por el carácter de lo envolvente, lo sinérgico, lo hipnótico y lo progresivo. Consiste en un despliegue de trípodes con brazos rotativos, o “sirenas”, que mientras giran emiten pulsos de sonido a distintas frecuencias, generando evolutivamente una estructura polirrítmica siempre controlada pero imprecisa; a la riqueza de esta imagen sonora se añade su carácter vital-performativo: para cada posición que se tome respecto de ella suena de manera distinta, determinando así una miríada de singularidades a partir de un mismo coro fonocinético, irreplicable y vivo de por sí.

El desafío consiste en su puesta en diálogo con los elementos de la danza y la corporalidad. Se trataría de recurrir al vocabulario específico del *breaking* para tratar la

relación del baile y el bailarín con este determinado entorno audiovisual en dos sentidos principales: el formal, como la adecuación compositiva del movimiento bailado a este régimen de desorden ordenado, utilizando para ello como herramienta principal la improvisación dirigida y consciente; y el material, como la analogía física y por ende visual entre la dimensión mecánica de rotación redundante de la instalación y la volumetría circular y continua en torno a ejes propia de ciertos rangos concretos de movimiento del *breaking*.

La apuesta coreográfica se ceñiría de este modo a la propuesta teórica y práctica de Siren como proyecto, ofreciendo como resultado de ello una vinculación no simplemente yuxtapuesta sino complementaria y, en definitiva, integral de danza e instalación; de cuerpo y máquina. Una que diera lugar a un mismo trabajo definido, sincrónico y coherente, con un concierto de solos danzados engarzados mediante transiciones de dueto de forma que, al igual que cada grupo de sirenas daba pie al acabar su propia frase al inicio de la siguiente y a la continuación de la general, cada bailarín encontrase la frecuencia o tono de movimiento adecuada para ejercer de transición entre su cuerpo en movimiento y el del siguiente en escena, guardando así la coherencia propia a cada uno, la común a los dos y la total al conjunto.

Del cuerpo de baile lo que se exige es, por lo dicho, un dominio técnico suficiente de los movimientos requeridos para ajustarse a las premisas cinéticas dadas y la habilidad necesaria de improvisación como para desarrollar en directo ese material. La acepción que aquí se maneja de improvisación es la de la capacidad para estructurar los elementos o pasos que se están llevando a cabo al mismo tiempo que éstos están siendo realizados, sin atender a órdenes coreográficos previos, pero atendiendo a un vocabulario de movimiento personal y propio, previamente ensayado.

Tras esta definición de la improvisación late una idea muy concreta acerca de los objetivos de la danza -o mejor dicho, del bailarín- en términos de madurez. A través de una serie de estadios. El primero sería la consecución consciente del paso simple, que nace de la conjunción de un cuerpo particular con una prescripción de movimiento determinada, sea ésta la que sea. Desde ahí, a través de la pura repetición, se habría de conseguir una afinidad hacia esos movimientos tal que pueda considerarse como una naturalización, dominio o control de los mismos.

Construido este léxico inicial, casi completamente desarticulado, seguidamente se tratará de hallar la puesta en relación entre un paso y otro, lo que automáticamente implica el grueso del trabajo intelectual y psicológico al que el bailarín se somete: el concepto de transición, de fluidez, de ritmo, de composición y de estructura, la toma de conciencia de cada paso como integrado dentro de series que se incluyen unas a otras hasta conformar el todo resultante de la suma de estas partes.

Una vez se ha constituido este repertorio no se dominará sólo ya una sintaxis, gramática o incluso semántica de la danza propia, sino que se podrá empezar a hablar de un *estilo* en tanto que cada paso tenga de este modo un sentido común con los otros dentro del marco general de movimiento del bailarín en cuestión -y por ende, en la danza-.

Es entonces y sólo entonces cuando se abre la puerta a la improvisación. Una vez se a alcanzado aquella guía de rutas bien definidas pero estancas, a través de la cual uno conoce hasta dónde es capaz de avanzar y a dónde le es posible llegar desde uno de los puntos de partida que en la composición de su repertorio han sido definidos, llegaría la labor de deshacer esas cadenas sucesivas compartimentadas entre sí o nexos rígidos de unión -que tan útiles han sido a la hora del ensayo y la práctica coreográfica- para conseguir poner en relación cada paso con cualquiera de los demás, descubriendo y dominando así las transiciones hasta entonces desconocidas que entre ellos existieran.

El resultado final ya no sería el mapa de frases o arsenal de rondas que a través del entrenamiento físico y compositivo se puede alcanzar, sino la disposición de una verdadera constelación de movimiento, de puntos en el espacio más o menos próximos entre sí, con relaciones más o menos afines o evidentes pero al fin y al cabo accesibles hacia y desde cada uno de ellos para alguien con la suficiente *intuición*, o velocidad y profundidad de cálculo, como para recorrerlos sin un orden prefijado y sin tener que detenerse literalmente para ello. Esa es la libertad de un bailarín. Ese es el *freestyle*.

-

Bitácora IV- Conclusiones

"Una vez terminadas las funciones y teniendo claro cuál era el objetivo coreográfico, no cupieron dudas de que el resultado había sido un éxito. Tan claro como quedó que la ejecución había estado plagada de variaciones, descubrimientos y errores propiamente dichos que en última instancia han aportado el valor heurístico positivo más interesante de todo el proyecto."

La idea de perfección deja de tener importancia en un contexto como el de esta pieza y este centro, donde lo vivo que tenga el arte escénico reluce precisamente en esos hallazgos experimentados en riguroso directo por el bailarín, el coreógrafo y el público a un mismo tiempo. Y donde el triunfo entendido como la ejecución impoluta de una pieza escrupulosamente detallada resulta totalmente inencontrable y desde luego no buscado.

Las tres primeras funciones, llevadas a cabo con el grueso del cuerpo de baile, desvelaron una serie de conclusiones tan diferentes como igualmente interesantes. La relación de los cuerpos con las máquinas establecía de entrada una tensión constante dentro del espacio delimitado de la instalación; en él, esta intensidad se volvía hacia sí misma a través de la repetición, el bucle, la progresión esforzada, elocuente y pareja que músculos y aparatos debían cumplir al unísono según se desarrollaba un *crescendo* conjunto y contenido en sí mismo. No había más expresión, mensaje ni discurso que el de la materia misma girando y sonando, bailando y sudando y en ocasiones cayendo.

El contenido político, aunque implícito, no podía ser más evidente: la constatación institucional del *break* como una danza contemporánea de pleno derecho, como se especificará más adelante.

La naturaleza cerrada del espacio quedó demostrada cuando un bailarín decidió recorrer el espacio más allá de las fronteras marcadas, con la consecuente redirección de la atención del público y toma en consideración del resto del espacio como incluido en relación con el de la propia instalación, una relación de la que nadie dio cuenta y que, en consecuencia, es el ejemplo paradigmático de los errores valiosos y elocuentes que allí se sucedieron.

Como el del derribo involuntario de una sirena, el cual fue aun mucho más revelador: en la coda de la pieza, con el escenario ya únicamente iluminado por las pequeñas luciérnagas eléctricas de la propia maquinaria, la relación entre nosotros y ella llegaba a su extremo con el acercamiento deliberado y máximamente apurado de nuestras caras a sus bobinas giratorias a plena velocidad.

No era raro en ese momento descubrir que, pese a estar permaneciendo uno absolutamente quieto, en ocasiones la bobina rozaba apenas unos milímetros los propios labios, como si por algún azar lo estático se desplazase peligrosamente, lo justo como para burlarse literalmente en la cara de uno. La conclusión es obvia: cómo la fatiga alteraba nuestra percepción de la propia quietud, haciéndonos incapaces de registrar desplazamientos mínimos que efectivamente estábamos realizando pero de los que no éramos o no podíamos ser conscientes, en un gesto a través del cual el movimiento insistente había terminado por conquistar físicamente nuestra posibilidad de permanecer inmóviles.

Aquello estuvo directamente relacionado con otro fenómeno que ocurrió en la clausura de la instalación, la cual bailé íntegramente en solitario como una oportunidad para llevar la herramienta de la fatiga hasta sus propios límites (más allá de los que el dolor quiso imponer) y agotar así sus posibilidades.

Ocurrió que la instalación estaba programada en ciclos de veinte minutos ininterrumpidos con interludios de cinco minutos entre medias, en los cuales yo permanecía rigurosamente estático tal y como las sirenas también lo hacían; esos entre actos inmóviles fueron sin atisbo de duda los periodos físicamente más exigentes y sufridos de toda la función, como prueba patente de lo contradictorio que resultan cuerpo humano y máquina en este sentido: para ésta, la quietud es sinónimo del estado de reposo mientras que, para aquél, aunque pudiese parecer lo mismo, resulta ampliamente más dura la estaticidad que permitir el movimiento al que el cuerpo en estado tranquilo de reposo realmente y naturalmente tiende.

La prueba es tan sencilla como probar a soportar cinco minutos absolutamente inmóviles en cualquier posición mínimamente incómoda, lo cual resulta una conclusión muy valiosa a la hora de estudiar la naturaleza de la quietud y el movimiento humanos y maquínicos, y más aún acerca de la relación entre los de los dos, como era el caso.

Quizá lo más revelador fue desentrañar las particularidades de cada uno de los bailarines implicados en el cuerpo de baile, todos ellos con más de una década de experiencia en el *breaking* profesional y con un nivel de competición internacional

ampliamente demostrado, ya bien conocidos y estudiados en ese medio antes de embarcarnos en esta producción.

Lo primero que se hizo evidente fue el grado de relación que cada uno de ellos guardaba hacia el estilo del que eran maestros y para con otras formas de danza. Uno de ellos mostró una capacidad física absoluta a la hora de adaptarse a cualquier régimen de movimiento que se le propusiese, haciendo uso de una reserva de estamina prácticamente inagotable; sin embargo -y muy probablemente debido a esas mismas capacidades casi irrestrictas- fue el que mostró la menor velocidad de respuesta a la hora de desarrollar patrones móviles con fluidez y consistencia, demostrando indirectamente las ventajas de circunscribirse a un territorio repertorial más acotado y conciso pero, por eso mismo, con mayor facilidad de proyección y desarrollo.

Otro demostró un control inigualable del material propio y una resistencia prácticamente sobrehumana para llevarlo a cabo. Sin embargo, de forma más interesante aun que en el anterior caso, se mostraba casi incapaz de aprender ningún movimiento de *break* que no fueran aquellos con los que estaba familiarizado -no digamos ya, movimientos de otras danzas-; pero no sólo eso, sino que teniendo que practicar movimientos que no le eran usuales sufrió más fatiga que ninguno y una mialgia diferida casi incapacitante al día siguiente. Se pudo observar meridianamente así el grado de especialización neuromuscular que el cuerpo alcanza, no resultando transitivas estas capacidades objetivas de movimiento a otros pasos que, al fin y al cabo, comprometen los mismos músculos y articulaciones, y deberían verse inmensamente facilitados por esas condiciones físicas compartidas y ya dadas.

Un tercero representó el epítome de aquello que puede considerarse un virtuoso del *break*, dicho esto en su carácter de exclusividad. Con un cuerpo genética y anatómicamente prescrito para este género de danza, su estudio técnico y formal era prácticamente total. Dominaba toda la base con soltura, tanto en sus elementos aislados como en las transiciones entre ellos, haciendo un uso casi indiscriminado de las dos direcciones o sentidos de giro y desplazamiento y articulando cada intervención con un evidente dominio de su cuerpo, de su baile y del espacio. No obstante, su cuerpo estaba notablemente limitado para técnicas que escapasen a estos parámetros o incluso a rangos de movimientos que no fueran los que le eran naturales, de carácter corto, duro y veloz. Lo cual, a su vez, da una radiografía encontrada del *break* a nivel tipológico, como una respuesta elocuente a una pregunta que no estaba abiertamente planteada: el *break* se ciñe técnicamente a un rango de movimiento acotado, rápido, breve y explosivo, para el cual la flexibilidad como elongación a menudo es más bien una puerta cerrada que una abierta, por la lentitud que -a misma fuerza ejercida- implica y por la falta de contundencia y precisión que, si no se entrena específicamente, acarrea.

El último fue el mayor desafío desde el punto de vista de la dirección. Con un registro de movimiento muy conciso y apoyado en unas bases articulares evidentes y específicas, el desarrollo de estos fundamentos corporales y su recorrido en la danza rápidamente lo habían llevado a entrar en contacto con otros estilos de danza. Era sin duda el bailarín más ecléctico e híbrido que se presentaba pero también era, por eso mismo, un reto inexcusable para un coreógrafo que pretendiera dar cuenta de las categorías fundacionales de la danza urbana, anteriormente explicadas, como era el

caso. Su problema se presentaba en el sentido diametralmente opuesto al comentado sobre el primero del elenco, por cuanto su abrumadora capacidad para desenvolver ininterrumpidamente el material superaba con creces los límites de respuesta de su cuerpo; pero no por ello se detenía sino que, precisamente en ese umbral, en esa tensión entre el ansia de movimiento y su posibilidad, cada error se convertía en un acierto anticipado y contribuía inteligentemente a un baile en el que la zona de confort desaparecía o, quizá mejor dicho, se convertía en su contrario. Además, si en algún momento no consiguió ceñirse al trabajo exigido fue por ese mismo barroquismo, que a la hora de incluir la mímica y la pantomima, la caracterización expresiva para más señas, incumplía la premisa estrictamente física, materialista y casi anatómica que allí se presentaba.

En suma, un éxito objetivo dadas las premisas de partida y las conclusiones de llegada. Más que eso, un reconocimiento (en los dos sentidos del término) efectivo de la élite actual del *break* español gracias a un contexto que ha favorecido como ninguno su examen detallado, completo y preciso, de cara al trabajo que corresponda y que se pueda llevar a cabo con motivo de sondear las posibilidades presentes y futuras de desarrollo artístico de la danza urbana."

-

Bitácora V- El break y la danza contemporánea

"A raíz del trabajo realizado esta temporada en Naves Matadero por mi compañía ha sido recurrente la alusión a que mezclo el *break* con la danza contemporánea. Tanto, que prefiero dejar aquí y por escrito una respuesta, como una buena oportunidad para aclarar el asunto y como epílogo idóneo a esta memoria por fascículos sobre la residencia."

Habría que descubrir la razón por la cual 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 con más desconocimiento al respecto que lo contrario, 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 tal cosa 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*. Cuando se dice aquéllo, 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 hemos tratado ya, 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 cuente con conexión a internet.

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. En los espacios institucionales que en los de competición. Entiendo yo que por dos razones, una de forma y otra de contenido.

En la forma -y esto lo he podido confirmar hablando con las 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. Huelga decir la situación en la que queda la inclusión de las mujeres en esta danza bajo estas premisas, francamente imposibilitada como algo proporcionalmente equitativo. 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, como hemos visto ya.

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, como es el caso de Yaman Okur.

En definitiva, lo que vuelve absurda la proposición 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, pero quizá también la última para inquietudes feministas igualitaristas.

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. Razón por la cual se vuelve idóneo que un centro de investigación y creación artística contemporánea habrá sus puertas para abordar esta situación con toda el rigor artístico y profesional que quepa.

La conclusión última y definitiva de esta residencia es la comprobación de los verdaderos límites del *break* como forma de danza y, por lo tanto, de su verdadera forma.

El anarquismo metodológico más o menos radical que presentó el *break* en sus orígenes es común a todos los géneros artísticos al nacer, y sólo es interesante como un mero punto emancipatorio de partida. Más allá de ese momento, se convierte en la idea máximamente abstracta de *libertad* con la que soñaba esa paloma de Kant que pretendía el absurdo de volar en el vacío para evitar la resistencia del aire.

Sostengo que no se debe aspirar a ese concepto ingenuo de lo libre y niego igual de rotundamente que, ya que se le ha mencionado, Cunningham sí lo hiciera. Lo que se impone por lo tanto y en cualquier caso es la necesidad de un método, por revisable y flexible que sea, ante lo que el *break* se demuestra tan válido y valioso como tantos otros repertorios de danza para recorrer las posibilidades integrales de movimiento del cuerpo humano.

Lo que por otra parte sí cabe rechazar frontalmente del *break* es su dinámica paternalista de jerarquías fuertemente definidas, según la cual sólo tienen derecho a expresar

opiniones aquellos que lleven un número X de batallas ganadas o uno Y de años figurados (ni por asomo siempre correspondidos con sus respectivas horas de suelo y de estudio).

Sostengo que qué se considere un *maestro* en este baile no está necesariamente -y diría que tampoco siquiera directamente, pero desde luego lamentablemente- relacionado con la cantidad y calidad de esos dos tipos de horas.

Esa no es otra actitud que la que haría imposible, en teoría, la figura del crítico de arte y la que lo hace, en la práctica, que esa figura exista de hecho en la escena del *break*.

Pero, tanto como puedo rechazar estas características constitutivas del *break*, soy consciente de que se trata de un rechazo que, por lo visto hasta el momento y lo confirmado por la recepción de mi obra en ese entorno, antes significará mi distanciamiento -no indoloro- respecto del *break* que cualquier cambio, no digamos ya progreso, de su monolito sociológicamente inamovible a partir de ese mismo choque, en tal caso empuje.

Y esto lo digo con tanta rotundidad como alegría, pues debe significar la superación satisfactoria de una etapa necesaria.

Más incluso cuando mi interés no es ni sectarista (reivindicativo) ni psicologista (adolescente), ni es una afirmación cerrada, insistente y/o acrítica de un determinado estilo de baile; por el contrario, mi inquietud principal es y debe ser mi crecimiento como bailarín y coreógrafo hacia toda la altura y la riqueza que la danza contemporánea tenga que ofrecer, y este es un camino que se recorre abriendo puertas o tirando muros, pero en ningún caso obviando aquéllas o chocando tozudamente con éstos.

La posibilidad que tras este recorrido y sus resultados se abre es triple: la consideración institucional y teórica hacia un baile de una relevancia innegable, que a pesar de acumular casi medio siglo de existencia no ha sido aún reconocido académicamente como parte integral de la formación actual -al menos historiográficamente- en danza contemporánea; la disolución del *break* como tal a favor de un nuevo estallido creativo que reconfigure por completo el arte urbano, sobre todo reconociendo que la urbanidad o ciudad en la que nació se corresponde muy poco con la que hoy vivimos; y por último, la proyección abierta del *break* hacia la danza entendida en sus términos más generales e inclusivos, reconociendo que el formalismo cortoplacista, compartimentado y defensivo atenta directamente contra las posibilidades artísticas totales de la creación en danza, la cual ha de servirse de todos los recursos y de todo el estudio de los que quepa hacer acopio de cara a producir obras de la máxima pertinencia y calidad.

El horizonte que se dibuja es inmenso, sus posibilidades ilusionantes, y mi última palabra es el agradecimiento total al equipo de Naves Matadero en su conjunto y a la persona de su director, Mateo Feijóo, en concreto, por hacer posible esta realidad que ya hoy constituye un hito en el apoyo institucional a la investigación en danza y que sin duda lo constituirá en el futuro, como un aporte fundamental, innegable y valioso a la historia de la danza contemporánea en España.