



Auto-Etnografía de un proceso creativo en danza

Fernando López Rodríguez

<https://doi.org/10.32621/acotaciones.2019.43.10>



FERNANDO LÓPEZ RODRÍGUEZ (Madrid, 1990) es Doctor en Estética, Ciencias y Tecnologías de las Artes (especialidad Danza y Artes del Gesto) por la Universidad París VIII. Asimismo, es Licenciado en Filosofía por la UCM; Licenciado en Artes Escénicas (Danza) por la Universidad París VIII; Diplomado en Baile Flamenco por APDE-Cátedra de Flamencología de Jerez. Ha realizado, asimismo, un Máster en Filosofía y Críticas Contemporáneas de la Cultura y otro en Investigación en Danza, ambos en la Universidad París VIII. Recibió el I Premio de Investigación en Danza de la Academia de Artes Escénicas de España (2015), y otros reconocimientos como el Premio al Mejor Bailarín de la XIX Muestra de danza El Álamo. Desde 2009 dirige su propio proyecto coreográfico, habiendo colaborado, asimismo, como consejero coreográfico e investigador de Olga Pericet y Juan Carlos Lérída, y habiendo dirigido espectáculos de las compañías de Belén Maya y José Manuel Álvarez.

Anamnesis de un bailar casi completamente tradicional

En 2008 inicié mis estudios en Filosofía en la Universidad Complutense de Madrid y me integré en el Grupo Universitario Complutense de Danza Española (GUCDE). La pertenencia a dicho grupo semi-profesional me permitió crear mis primeras coreografías colectivas en un momento en el que estaba a punto de finalizar el programa de estudios en baile flamenco, de cinco años, organizado por la Asociación de Profesores de Danza Española y Flamenco (APDE), y avalado por la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera.

Por aburrimiento artístico y debido a una necesidad de desarrollar de otra manera mi creatividad como coreógrafo, empecé a proponer, en el marco de GUCDE, coreografías en las que utilizaba músicas diferentes, más o menos cercanas al universo estético del flamenco, como *Poeta en el mar*, de Vicente Amigo, precedida de un poema del poeta gaditano Rafael Alberti, o *The typewriter* de Leroy Anderson, en la cual mezclaba el vocabulario del flamenco tradicional con otros gestos que empezaba a crear trabajando ante el espejo, incorporando movimientos procedentes de la danza española estilizada (*développés*, piruetas, saltos, etc.), e investigando con otras calidades de movimiento que suavizaban el acabado del gesto, fundiéndolo a veces con el comienzo del siguiente.

En aquel momento, veía esto más como un juego que como un proyecto artístico o identitario, si bien es cierto que comenzaba a sentir la importancia que tenía para mí la defensa del flamenco como una forma artística sometida a las leyes propias a la creatividad, independiente de la visión estética del grupo de danza de la universidad, que hacía del flamenco una forma dancística más de «lo español», haciéndola coexistir con coreografías de folklore (o bailes regionales), escuela bolera y danza española estilizada.

En 2011 abandoné Madrid para continuar mis estudios como estudiante Erasmus en la Universidad París VIII y comencé a asistir a las clases de Katharina Van Dyck, cuyos sugerentes títulos eran *Filosofías de la danza: metamorfosis del éxtasis* y *Discursos sobre el cuerpo*. Asistiendo a dichas clases comencé a comprender que existía la posibilidad de conectar mi práctica artística con mis intereses filosóficos, que hasta ese momento había desarrollado de manera paralela, y decidí quedarme en París y estudiar la Licenciatura en Teoría de la Danza.

Dicha Licenciatura me permitió conocer otros proyectos artísticos en el ámbito de la danza moderna y contemporánea que me hicieron poner en tela de juicio mis creencias sobre el cuerpo danzante y el movimiento, especialmente en relación con la cuestión del virtuosismo del intérprete y la necesidad de «bailar mucho» y «muy difícil» para poder considerarme a mí mismo como un bailarín y a aquello que yo proponía en escena como danza. A pesar de mis resistencias iniciales conseguí comenzar a dudar de los valores que sustentaban mis juicios artísticos y pedí una beca para ir a estudiar danza contemporánea al Festival Internacional de Danza Contemporánea de Viena, *Impulstanz*. Mi candidatura fue aceptada y me marché más de un mes a la capital austriaca para compartir tiempo y espacio con sesenta y seis bailarines y performers venidos de todos los rincones del globo.

Cuando llegué a Viena, y a pesar del bagaje teórico y práctico que la Licenciatura en Danza me había proporcionado (en Historia de la Danza Moderna, análisis del movimiento, análisis de obras coreográficas, etc.), mi temor a lo desconocido se mantenía activo y no hice otra cosa que tomar clases de danza clásica y de hatha yoga. El yoga y la meditación, sin embargo, cambiaron completamente la relación que mantenía con mi propio cuerpo, sobre todo en relación con la cuestión del esfuerzo físico «eficaz» en la ejecución de los movimientos, y con la necesidad del reposo y del relajo, tanto físico como mental, que continué experimentando más tarde en sesiones de técnica *Feldenkrais* impartidas por Isabelle Ginot en la Universidad París VIII: el cuerpo ya no era para mí una máquina a la que había que forzar para hacerle superar sus propios límites; no era un enemigo que ponía obstáculos a mi práctica dancística en términos de elasticidad, resistencia, fuerza, velocidad o equilibrio, sino «mi» morada, un lugar que había que aprender a mantener y a cuidar y que estaba lleno de recovecos inexplorados por mí hasta ese momento.

Además de dichas clases de ballet y de yoga, lo que verdaderamente cambió mi vida artística en Viena fue el hecho de escuchar a los otros sesenta y seis artistas becarios, y el hecho de ver todos los días, durante más de un mes, dos o tres piezas de danza contemporánea sobre las que teníamos que escribir una pequeña crítica. Esto me obligó a organizarme perceptivamente de otra manera cuando acudía a los espectáculos, y a ver con claridad meridiana la diferencia entre mis prejuicios, mis intereses y mis gustos personales. La escritura se convirtió, de este

modo, en una herramienta de reflexión que dilataba la experiencia estética vivida en el teatro y convertía mi juicio estético en algo cocinado más lentamente, con menos vehemencia, más preciso y analítico.

El encuentro con el butoh

Con este bagaje gestual, artístico e intelectual (cuyo relato es seguramente inexacto y plagado de olvidos impagables), llegué al Máster en Teoría de la Danza impartido en la misma universidad parisina, y « me encontré » con el curso intensivo de Gyohey Zaitzu, bailarín japonés de danza *butoh* que nos hizo entrar, durante una semana, en largas improvisaciones en las que, sin demasiadas consignas, habíamos de permanecer inmóviles, bailar como si fuéramos un feto dentro del vientre de nuestra madre o como una cucaracha. Era la primera vez que bailaba sin mirarme en el espejo, agarrándome completamente a las imágenes mentales y al relato interno que producía mi cerebro acompasado al movimiento de un cuerpo que experimentaba, a lo largo de dichas improvisaciones, estados de excitación, de fatiga, de aburrimiento, de placer y de angustia, y que era capaz de integrarlos como parte de lo que la danza podía generar en mi cuerpo y en mi mente. Sentí que la danza *butoh* me ofrecía la posibilidad de trabajar el gesto de otra manera, haciendo emerger sensaciones, emociones e ideas que no aparecían cuando bailaba flamenco tradicional, y decidí profundizar dicho trabajo meses más tarde, regresando a Viena para estudiar con otro maestro de esta danza, Ko Murobushi (1947-2015). Su taller, vinculado al estudio de la figura de Vaslav Nijinski (1890-1950), estaba mucho menos centrado en la trabajo de la imaginación que en la fisicalidad, en la práctica de la caída, del cambio brusco de dinámica y del trabajo con los dos ciclos de la respiración (inhalación y exhalación) en su interacción con el movimiento. La práctica con Murobushi, pues, me hizo superar en cierto sentido mi fascinación por el *butoh* «en general» y comprender que aquello que me interesaba de dicha danza era la ante-posición del trabajo del mundo interior (sensaciones, emociones e imágenes mentales) a la forma visible del gesto.

bYmen

Entre el seminario de Zaitzu y el de Murobushi, pedí a un guitarrista flamenco residente en París, Jero Férec, que trabajara conmigo en la creación de una pieza de flamenco-*butoh*, que terminó por ser la primera escena de lo que yo llamaría *bYmen*, título-concepto extraído de la obra de Jacques Derrida *La escritura y la diferencia*. El «hYmen» (con esta grafía) designa para el filósofo francés el espacio entre dos polos que se hallan en oposición mutuamente excluyente pero que encuentran en ese espacio intermedio un lugar de hibridación y contaminación que yo quería aprender a habitar bailando entre el flamenco y el *butoh*, entre lo masculino y lo femenino, entre el movimiento y el no-movimiento.

Para la primera coreografía de *bYmen*, retomé una serie de movimientos de una letra de *seguriyas*¹, aprendida con mi maestro José Racero unos años antes, y que recompuse intentando romper la línea de mis brazos, de mis manos y de mis dedos, saliendo del marco rítmico impuesto por el compás flamenco a través de momentos bailados en extrema lentitud, y vestido solamente con una larga falda negra que había cogido prestada a mi hermana, también bailarina. El uso de la falda y el hecho de bailar con el torso desnudo me permitió disociarme del tren inferior del cuerpo, tan central en el baile flamenco tradicional debido al zapateado, y que ahora desaparecía bajo la tela negra de la falda, permitiéndome centrar toda mi atención en un torso, unos brazos y un rostro convertidos en paisaje: descompuse las micro-etapas del movimiento de torsión de la mano y los dedos, propio al flamenco tradicional, para convertir cada una de ellas en una figura-en-movimiento, de tal manera que mis brazos y mis manos parecían dibujar en el aire el intrincado ramaje de un árbol desnudo mecido por el viento.

Una vez finalizamos la creación conjunta de música y danza de esta *seguriya*, decidí continuar el trabajo en solitario retomando algunas de las *patas por bulerías*² tradicionales aprendidas también con mi maestro, y que trabajé en extrema lentitud vestido solamente con un slip negro y un pañuelo de lunares con el que simulaba, al principio de esta segunda coreografía, una escena de asfixia: *bYmen* trataba para mí de diferentes temas pero sobre todo, y en primer lugar, de esa asfixia rítmica y plástica que el flamenco tradicional había comenzado a producirme, y de la que quería escapar. Por oposición a las improvisaciones llevadas a cabo en el taller de Zaitzu, en las que se proponía un «tema» para cada una de

ellas, aquí fue el cambio en la calidad del movimiento lo que provocó un cambio en mi imaginación de bailarín mientras ejecutaba la coreografía, haciendo aparecer imágenes mentales sucesivas que me hacían sentir como un animal salvaje atravesando la jungla, como un pájaro que abría su alas, como un santo dando su bendición, o como un enfermo mental en plena crisis.

*De bYmen a H2-Ohno*³

Antonia Mercé *La Argentina* (1890-1936) nace en Buenos Aires durante unagira de sus padres, también artistas, y comienza a formarse en danza clásica con su padre, Manuel Mercé, maestro de baile y coreógrafo del Teatro Real de Madrid, a la edad de diez años. Cuatro años más tarde, tras el fallecimiento de su padre, Mercé se dispone a estudiar danzas folclóricas españolas con su madre, Josefa Mercé (Mansó 1993, pág. 60). De esta doble educación y de la formación escénica que Mercé acumulará como bailarina de cafés, music-halls y cinematógrafos, surge una artista de perfil híbrido que conocerá un enorme éxito internacional hasta el final de su vida, interrumpida súbitamente a causa de una crisis cardiaca el 18 de julio de 1936, día del golpe de estado perpetrado en España por el militar Francisco Franco.

Entre las múltiples giras internacionales llevadas a cabo por Mercé, la de 1929 tendrá enormes consecuencias para la historia de la danza del siglo XX. En dicha gira, en la que Mercé baila acompañada por su pianista Carmencita Pérez, la artista viaja en barco a finales de 1928 desde San Francisco a Yokohama para presentarse posteriormente en el Teatro Imperial de Tokio, en enero de 1929, y posteriormente en Shangai, Hong Kong, Manila, Saigon, etc. (Alberdi Alonso, 2018, pág. 185). Es el recital de Tokio, al cual acude un «espectador excepcional», el que nos interesa. Dicho «espectador excepcional» era Kazuo Ohno (1906-2010), un joven estudiante del Colegio Japonés de Atletismo que, tras haber visto bailar a Antonia Mercé, decidió hacer de la danza su profesión. En 1977, cuarenta y ocho años más tarde de haber vivido esta suerte de «choc estético», Ohno visita la exposición de su amigo el artista Natsuyuki Nakanishi y «reconoce» en uno de los cuadros, detrás de los colores y las líneas abstractas (en guisa de experiencia *proustiana*), la figura de Mercé, lo cual le motiva a crear una pieza en homenaje a dicha bailarina.

Supe de esta historia sobre Mercé y Ohno durante el seminario sobre la recepción del *butoh* en Francia, impartido por Sylviane Pagès en el marco del Máster de Investigación en Danza que llevé a cabo en la Universidad París VIII. La idea de bailar dicha « relación fantasmal » me animó a prolongar *bYmen*, que hasta ese momento era una pieza corta, con una segunda parte más narrativa. Para crearla, llevé a cabo una pequeña investigación que me permitió ver el único vídeo que existe de Antonia Mercé, a fecha de hoy, en internet (<https://www.youtube.com/watch?v=XuqjAksm6ns>), así como un breve fragmento de *Admiración por La Argentina* en el que vemos a Ohno, travestido, bailando un tango argentino. Gracias a los archivos de Mercé, conservados en la Fundación Juan March de Madrid y disponibles en línea, pude escuchar algunas grabaciones en las que se oye a Mercé tocar las castañuelas sobre diferentes partituras de música nacionalista. Escogí coreografiar una de ellas, el intermedio de *Goyescas* de Enrique Granados, música con la que yo mantenía también una relación fantasmal: era la música que acompañaba una de las coreografías estelares del Estudio de Danza Esther Cañizares, en el que comencé a estudiar danza a la edad de once años, después de muchos años como espectador de festivales de fin de curso. En dichos festivales, frustrado por no ser yo quien estuviera bailando, me contentaba con admirar a mi hermana mayor y sus compañeras, con estudiarme el nombre y el orden de las coreografías en los programas de mano, y con ver los vídeos en formato VHS una y otra vez durante los largos veranos de mi infancia «inmóvil»: bailar era cosa de chicas, y yo sólo podía, como hizo Ohno en un primer momento con Mercé, mirar y admirar.

Para realizar la coreografía de *Goyescas*, sin embargo, guardé en secreto mi relación con esta música y me mantuve enfocado en la figura de *La Argentina*. Tras recorrer los álbumes de fotografías que pueden consultarse en línea en los archivos ya mencionados, me llamó la atención un elemento constante en todas las fotografías y que me resultaba bastante perturbador: la sonrisa permanente de *La Argentina*. Dicha sonrisa me parecía enmascarar algo, un aspecto sombrío de la personalidad de la artista que la mueca facial no lograba ocultar y que me pareció reconocer en una entrevista recogida por el flamencólogo Manuel Gamboa en su obra *Una historia del flamenco*:

Pues mi alegría mayor fue estando en el [teatro] Romea [en Madrid]. Había allí una muchacha que bailaba muy bien y quería llevarse al público, a mi público. Yo, que tenía un amor propio descompasado, pensaba la manera de «darle un baño». Bueno. Su especialidad era un bolero trenzado y difícilísimo que gustaba extraordinariamente. Entonces yo, una noche, salí detrás de ella y bailé aquel bolero y me llevé al público de calle. Levanté a la gente de las butacas. Cuando, cantando y saltando de alegría, entré por el escenario, mi compañera, que tantas noches me había robado el sueño, lloraba apoyada sobre un bastidor. ¡Pobrecilla! ¿Dónde estará ahora? ¿Qué habrá sido de ella? ¿Quién pudiera devolverle el éxito de aquel bolero! ¡Crueldades de la vida! (Gamboa, 2005, pág. 194).

En mi reinención de Mercé como personaje, decidí centrar mi trabajo coreográfico en la sonrisa porque era un elemento que me permitía trabajar las muecas, algo que me interesaba en aquel momento como parte de un desmontaje de la idea, generalmente aceptada en el mundo del flamenco, del rostro como un «espejo del alma» que muestra el mundo interior del intérprete de manera absolutamente transparente. Asimismo, me resultaba interesante usar la entrevista más arriba mencionada como elemento dramático que permitía mostrar el contraste entre el lado luminoso y el lado sombrío de Mercé, en relación con su deseo de éxito individual.

Para trabajar esta cuestión de la sonrisa-mueca, aparezco en *Goyescas* con el torso desnudo y con un mantoncillo cruzado a la altura de la cintura, llevando asimismo un collar de perlas y una flor en el pelo que evocan menos la estética de Mercé que la estética de Ohno evocando a Mercé. Al comienzo de la coreografía muestro cómo la sonrisa no aparece en mi rostro de manera espontánea, sino que es dibujada por mí como parte de un maquillaje muscular previo al inicio de la coreografía. Una vez la sonrisa ha sido «grapada» en mis pómulos, ejecuto una sencilla serie de movimientos de danza clásico-española que acaban deshaciéndose como si el cuerpo de la bailarina estuviera habitado por un monstruo interior demasiado potente como para ser ocultado tras las bellas formas de la danza estilizada. Tras una caída, Mercé se levanta lentamente del suelo, encorvada y manirrota, con una sonrisa amorfa que se va recomponiendo poco a poco hasta instalarse nuevamente,

coincidiendo con un momento musical fuerte: toda la coreografía está atravesada por esta duplicidad entre la luminosidad y la sombra del personaje, entre la fuerza del monstruo que le lleva a caer y la tensión muscular que le permite dominar dicho parte oscura de sí misma.

Tras este pasaje coreográfico, en una última danza con la que finaliza *H2-Obno*, me desprendo del mantón, de la flor y del collar, y me visto con un jersey negro que me permite cubrirme la cara. La sonrisa desaparece. Me pongo de rodillas y repito cuatro gestos sencillos que finalizan siempre en un movimiento circular en el que simulo limpiar, con el dorso de la mano, mi rostro cubierto. En un momento dado, la serie de movimientos se detiene en dicho gesto circular, que comienza a repetirse cada vez más rápido, como si la limpieza hubiera alcanzado la etapa del centrifugado. Cuando éste finaliza, me quito la capucha para mostrar mi verdadera sonrisa, trabajada a partir de imágenes mentales que me inspiran alegría y ternura. Me vuelvo a poner de pie y repito los cuatro gestos del principio de la coreografía pero esta vez pronunciado las cuatro palabras de limpieza espiritual del ritual hawaiano «Hooponopono», y que dicen: «lo siento, por favor perdóname, gracias, te quiero».

La pieza finaliza, de este modo, con un acto de limpieza que concierne tanto a Mercé como a mí mismo, y que desdibuja de alguna manera la frontera entre mi identidad personal y la del personaje encarnado, sanándolo a través de mí, sanándome a través de él. Éste es para mí, tal vez, uno de los aspectos más interesantes de *H2-Obno* y que he convertido en trabajos posteriores en una suerte de mantra creativo: partir de mi experiencia individual, de mis experiencias, mis intereses y mis inquietudes para alcanzar aquello que puede «tocarnos» a todos y todas de manera sensible, emocional e intelectual. Frente a un trabajo creativo centrípeto, en el que el artista incorpora, de manera más o menos consciente, elementos exógenos para nutrir su propio universo artístico, propongo la apuesta de hacer exactamente lo contrario: huir del solipsismo estético y del ego-centrismo como posicionamientos creativos (sin duda herederos de una cierta imagen romántica del artista) para abrazar algo que tiene que ver con lo que la filosofía del Budismo Mahayana nombra como su tarea principal: renunciar a la propia iluminación en pos de ayudar, contribuir o promover la de todos los seres.

Fernando López Rodríguez

OBRAS CITADAS

- Alberdi Alonso, Ana (2018). Los doce años de Mariemma y los Ballets Espagnols. En *Mariemma y su tiempo*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza.
- Gamboa, Manuel (2005). *Una historia del flamenco*. Madrid: Espasa.
- Mansó, Carlos (1993). *La Argentina, fue Antonia Mercé*. Buenos Aires: Ediciones Devenir.
- Ruz, Antonio (2020). *Gestos de ida y vuelta: Antonia Mercé, 1929- Kazuo Ohno, 1977*. Actas del Congreso Internacional *Indígenas, Africanos, Roma y Europeos. Ritmos transatlánticos en Música, Canto y Baile*.

NOTAS

- ¹ La *seguriya* es un cante jondo de carácter sobrio y dramático, coreografiado por primera vez por el bailaor vallisoletano Vicente Escudero en 1942, y que sigue un ritmo de amalgama en cinco tiempos.
- ² Se denomina *patás* por bulerías a intervenciones bailadas breves realizadas en contextos festeros con el acompañamiento musical de la *bulería*, cante que sigue un ritmo también de amalgama pero en doce tiempos.
- ³ Para más información sobre la relación artística entre Mercé y Ohno, se sugiere la consulta de mi artículo *Gestos de ida y vuelta: Antonia Mercé, 1929- Kazuo Ohno*. En este artículo puede encontrarse un análisis comparado del programa de mano de la actuación llevada.



H2O_{hno}

Fernando López Rodríguez



FICHA TÉCNICA

Dirección, coreografía e interpretación: Fernando López

Diseño de vestuario: Fernando López

Consejera coreográfica: Elia Rodière

Música: *Seguiriya* (Jero Férec); *Goyescas* (Enrique Granados);

Till the End (Yann Tiersen)



Foto 1. *Seguiriya*. Javier Ramírez Serrano



Foto 2. *Seguiriya*. Javier Ramírez Serrano



Foto 3. *Seguiriya*. Javier Ramírez Serrano



Foto 4. *Bulería en silencio*. Javier Ramírez Serrano



Foto 5. *Bulería en silencio*



Foto 6. *Goyescas*. Javier Ramírez Serrano



Foto 7. *Goyescas*. Javier Ramírez Serrano



Foto 8. *Ritual*. Javier Ramírez Serrano



Foto 9. *Ritual*. Javier Ramírez Serrano