

Somosdanza Lab en Centro Danza Canal. Foto © Cristina Henríquez

Transfórmate. Una historia de la danza contemporánea para todos. Investigación para educar desde el escenario

Lucía Bernardo Suárez y Cristina Henríquez Laurent

DOI: https://doi.org/10.32621/acotaciones.2019.43.09

Cristina Henríquez es coreógrafa, bailarina y pedagoga titulada superior por el Conservatorio Superior de Danza de Madrid María de Ávila (CSDMA), licenciada en Historia del Arte (Universidad Autónoma de Madrid), Máster en Artes Escénicas (Universidad Rey Juan Carlos), titulada en Ballet Clásico por el Conservatorio Profesional de Danza de Córdoba y en Danza Contemporánea por el Real Conservatorio Profesional de Danza Mariemma. Ha sido profesora de danza en diferentes ámbitos educativos, formales y no formales y profesora del área de Historia de la Danza y Humanidades en el CSDMA. Como intérprete y creadora ha formado parte diversos proyectos como *Dance Constructions* de Simone Forti –Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía– y el proyecto europeo *Performing Gender*.

Lucía Bernardo es coreógrafa, bailarina y pedagoga, titulada superior por el Conservatorio Superior de Danza de Madrid María de Ávila (CSDMA) y titulada en Danza Contemporánea por el Real Conservatorio Profesional de Danza Mariemma. Se forma en danza clásica en la escuela de danza Carmen Roche y en el Centro Coreográfico Mathilde Monnier en Montpellier. Posee una dilatada carrera como profesora de danza en diversas escuelas, entre las que destaca el CSDMA. Ha sido asistente de dirección del coreógrafo Antonio Ruz para *Electra* del Ballet Nacional de España y bailarina de su compañía; asimismo ha creado para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía la pieza *La Casa de la Posibilidad*.

Ambas han trabajado en el proyecto *Todos Creamos* junto a Fernando Palacios –Centro Nacional de Difusión Musical– y en el proyecto *Trasdanza* como docentes y bailarinas. En los más de diez años de existencia de la compañía SOMOSDANZA Henríquez y Bernardo han creado juntas: *play-inmobil, Miss-Take, Una historia de la danza*. Transfórmate, el proyecto educativo *Somosdanza Lab y La sorprendente historia de un cuerpo desplegable en coproducción* con Teatros del Canal.

Introducción

En el año 2013 vio la luz un proyecto que aún hoy sigue vivo y que se ha convertido en un núcleo generador de pensamiento en el sentido más amplio y creativo: la compañía Somosdanza, radicada en Madrid y dirigida por Lucía Bernardo (Avilés, 1980) y Cristina Henríquez (Santa Cruz de Tenerife, 1979), estrenaba el espectáculo *Una historia de la danza. Transfórmate*.

Tras un proceso creativo de aproximadamente un año, con el apoyo del Centro Danza Canal y la colaboración desde un comienzo de los que serían intérpretes de la primera versión –Lucía Rey, Joaquín Abella y Elena Leontyeva– tuvo lugar una residencia técnica, seguida del preestreno en el Auditorio Mariana Pineda en la localidad de Velilla de San Antonio en enero de aquel año, para posteriormente llegar al estreno en el marco del festival Fringe (Naves del Matadero, julio de 2013, Madrid).

La idea central de este proyecto era facilitar la comprensión de la danza contemporánea a un público no especializado, de todas las edades y desde una perspectiva histórica, por lo cual el título inicial de la obra fue *Transfórmate. Una historia de la danza contemporánea para todos*. Cuando en 2016 el devenir del proyecto llevó a la compañía a la programación de la Sala Gayarre del Teatro Real, el Real Junior, un aspecto de su evolución fue la simplificación del título, llegando al que tiene la obra hoy en día: *Una historia de la danza. Transfórmate*, aunque se conservaron las líneas de trabajo iniciales y la estructura global de la obra. Educar desde el escenario fue una máxima desde el principio.

En estos siete años de andadura del proyecto, que fue creado como una producción propia, sin financiación externa –a excepción de la residencia de dos meses de Centro Danza Canal–, el espectáculo ha ido consolidándose gracias a su programación en centros destacados de la escena nacional. De forma paralela, la compañía ha creado los talleres «Somosdanza Lab», que acercan la danza contemporánea a sus participantes combinando la teoría y la historia con la práctica, y que se dirigen a toda clase de públicos.

El propósito del presente texto es compartir algunas reflexiones sobre el proceso creativo de *Una historia de la danza. Transfórmate* y además presentar al lector el guión del espectáculo que, pese a ser

fundamentalmente coreográfico, tiene una importante presencia de texto hablado en su dramaturgia.

El diálogo entre escritura y danza, que tiene cada vez más recorrido en el mundo académico y artístico, pretende en esta ocasión dar espacio y tiempo a este fragmento de *Historia de la danza* que hemos creado desde nuestros cuerpos en busca de los cuerpos del pasado.

Génesis del proyecto. Experiencias, deseos y certezas

(La historia de este proyecto arranca con la historia de sus creadoras).

Lucía Bernardo y Cristina Henríquez se conocieron estudiando en el Real Conservatorio Profesional de Danza de Madrid, inaugurando junto a sus compañeros y compañeras la especialidad de Danza Contemporánea en el año 2000.

Tras algunos proyectos en solitario, volvieron a coincidir en el proyecto *Trasdanza-Jóvenes en Movimiento*, que con gran aceptación acercaba la danza contemporánea a los jóvenes en la Comunidad de Madrid. Gracias a esa experiencia como bailarinas y pedagogas, pudieron constatar que la danza en general y la contemporánea en particular eran casi completamente desconocidas entre este tipo de público. Después, ambas estudiaron en el Conservatorio Superior de Danza de Madrid «María de Ávila» y el contacto profundo con la Historia de la danza, gracias a la profesora Guadalupe Mera, aumentó su deseo de hacer accesible la que para ellas era su propia historia. El tándem creativo de Lucía y Cristina se había estrenado con *play-inmobil* (2008), una pieza coreográfica que indagaba en el concepto de la inmovilización (física, psicológica y social, a través de una taxonomía que articulaba todo su discurso) y que les permitió conocerse artísticamente y empezar a trabajar juntas.

(Una vez que hemos sido presentadas, llega el momento de iniciar un discurso en primera persona para dirigirnos al lector de forma más cercana).

Tras las experiencias y formación que hemos relatado brevemente, apareció el impulso de crear el proyecto que estamos presentando. Podemos clasificar nuestras motivaciones –y así rendir un homenaje a nuestras taxonomías del pasado– en dos grupos: deseos y certezas.

Deseos. Como artistas somos conscientes de que los deseos son motivaciones o impulsos a los que frecuentemente es positivo seguir:

– Hacer de la danza algo accesible y cercano.

– Divulgar aspectos básicos de la evolución de la danza contemporánea.

– Dar nuestra visión singular de un tema general, sabiendo que son muchos los enfoques posibles.

Certezas. Con la convicción de que todo es susceptible de cambiar, podemos partir de unos puntos claros:

– Para poder valorar algo, es necesario conocerlo. Nuestro trabajo pretende contribuir al desarrollo y divulgación de la historia de la danza en su vertiente más accesible.

– Todo acto creativo implica hacerse cargo de un discurso. Coincidimos con Amparo Écija e Isabel de Naverán (2013, p. 6) cuando afirman que escribir es «hacerse responsable de un discurso, asumir sus consecuencias, dialogar con el mundo, de la misma manera que bailar es hacerse responsable de un cuerpo, de una posición respecto al cuerpo y su modo de ser representado».

Cruce de caminos metodológicos

Toda creación artística se compone de una infinidad de decisiones. En nuestro caso, se hizo necesario elegir un enfoque desde el que articular una coreografía; el inicio sería la historia de la danza y el fin (como objetivo, no como final) sería la recepción de un público amplio y no especializado. Los materiales con los que contábamos pueden resumirse en dos tipos: las fuentes externas a nosotras (bibliografía, todo tipo de fuentes iconográficas y videográficas) y nuestra propia historia corporal, considerando nuestro cuerpo como un archivo tal como propone André Lepecki (2013). En esta historia corporal incluimos nuestro aprendizaje como bailarinas y como espectadoras de danza, el legado de los maestros y maestras con los que hemos estudiado y la herencia de los antepasados más remotos que nos ha sido transmitida a través de los primeros. Del mismo modo, esa historia se sigue escribiendo y actualizando día a

día, lo que hace que las colaboraciones con otros cuerpos modifiquen el nuestro.

Con estos materiales iniciales, decidimos explorar la historia y crear nuestra versión escénica, con la pauta general de crear coreografía a la manera de cada uno de los coreógrafos y coreógrafas seleccionados. Este «crear a la manera de» nos liberaba de la concepción más rígida del repertorio, coincidiendo con una de las visiones que presenta la historiadora Beatriz Martínez del Fresno en su panorama sobre las problemáticas de la historia de la danza: «La teoría postestructuralista ha venido a poner en tela de juicio el concepto de autenticidad, y la búsqueda obsesiva de la versión original, entendida como algo fijo, como una verdad única, como vehículo de un significado eterno y estable» (Martínez del Fresno, 1999, p. 14). Asimismo, esta autora destaca la nueva visión que ofrece la teoría de la percepción, enfatizando el proceso comunicativo. Nuestra posición de creadoras de una coreografía concebida para mostrar la historia en un contexto escénico hizo que fuera prioritario indagar en el acto comunicativo; así, a partir de las materias primas con las que contábamos articulamos un discurso sobre el pasado pensando en los espectadores de hoy en día. Por todo esto, consideramos esta experiencia como un cruce de caminos metodológicos, en el que se aúnan métodos cualitativos y performativos, con un enfoque siempre pedagógico.

En este sentido, aunque no podamos extendernos ahora en relatar las experiencias acumuladas en los talleres «Somosdanza Lab», sí es preciso señalar que el planteamiento para diseñar su metodología es similar al del espectáculo escénico: tomar las herramientas de los artistas a los que nos acercamos y jugar con ellas. Una clave de nuestra forma de crear y enseñar es que todo se puede reducir a lo elemental para, a partir de ahí, experimentar, construir y desarrollar una experiencia nueva (y a partir de ella una creación o un aprendizaje). Con estos principios elementales es posible crear pautas con las que jugar e imaginar posibilidades; en este sentido, nuestra metodología es heredera de la danza posmoderna, que en sus múltiples búsquedas incluyó la experimentación con pautas como uno de su pilares.

Quiénes, por qué y cómo

Una historia de la danza. Transfórmate es un viaje a través de la danza moderna y contemporánea conociendo algunas de sus figuras imprescindibles. Como hemos explicado en el apartado anterior, no se trata de una colección de fragmentos de repertorio, sino de la recreación del universo creativo de cada coreógrafo o coreógrafa de una manera accesible y al tiempo sugerente.

A la hora de decidir cuáles serían los protagonistas de nuestra *historia* y la manera en que se recrearía su imaginario, utilizamos distintos tipos de fuentes bibliográficas e iconográficas, abordamos la exploración corporal desde diversos ángulos y tomamos todas las decisiones dramatúrgicas que implican la creación de una obra escénica: creación del texto, elección del espacio sonoro, configuración del espacio escénico, composición de la coreografía... Todo ello generó el discurso que conforma esta obra escénica. Aunque en este breve espacio es inabarcable la tarea de explicar cada decisión artística, presentaremos a los creadores y creadoras que jalonan el recorrido que hace *Transfórmate* y destacaremos algunos puntos clave de nuestra puesta en escena.

En la elección de cada personaje, para la cual contamos con la asesoría de la historiadora Guadalupe Mera, tuvimos en cuenta inicialmente motivos históricos, a los que se fueron añadiendo razones artísticas, ya que buscábamos crear un espectáculo ameno y apto para todos los públicos.

Como puntos comunes a la hora de articular el discurso centramos nuestra atención especialmente en dos aspectos: el vestuario como hilo conductor y la variedad de formatos. Podemos decir que la danza del siglo XX ha contribuido a la liberación del cuerpo, especialmente de la mujer. Esta idea queda reflejada en la creación del vestuario de la obra que, además de caracterizar a los personajes de cada escena, va mostrando una evolución de despojamiento, desde el encorsetamiento del siglo XIX hasta el cuerpo desnudo que propone La Ribot. Por otro lado, la variedad de formatos que se da a lo largo de las escenas contribuye a dar un ritmo ameno al espectáculo y permite experimentar con diferentes opciones plásticas y creativas en general. Los parámetros que varían en este sentido son la interacción entre los bailarines, la participación del público, el tipo de relación que se establece con el espectador, el uso de la voz y la presencia de música en directo, principalmente. Finalmente, un

elemento constante en escena da unidad y soporte a la globalidad: una libreta de gran tamaño muestra el nombre de cada coreógrafa o coreógrafo, junto con una datación que orienta sobre su periodo de actividad en la historia.

Los personajes a los que damos vida son: Isadora Duncan, Mary Wigman, Martha Graham, Merce Cunningham acompañado de John Cage, Pina Bausch, Steve Paxton y La Ribot. A modo de prólogo, una escena está dedicada al ballet *Giselle*.

Prólogo: Giselle, el ballet romántico

El cometido de empezar a contar nuestra *historia* a partir del ballet clásico es situar al espectador en el contexto de la danza predominante en los escenarios antes del siglo XX. Con varios siglos de historia hasta llegar a su forma característica, en el siglo XIX el ballet adopta algunos de sus rasgos definitorios. El ballet romántico y posteriormente el ballet imperial ruso aportan una serie de cualidades con las que romperá en distintos momentos la nueva danza del siglo XX: las distinciones de género, la búsqueda del cuerpo femenino como un cuerpo etéreo e irreal, el virtuosismo como componente esencial del lenguaje coreográfico y la dependencia entre música y danza, entre otras.

En *Una historia de la danza. Transfórmate* tomamos un fragmento del ballet *Giselle* (1841) para contextualizar nuestro panorama de la danza. Como vemos por su cronología, se trata de un ballet romántico. *Giselle* presenta una historia de amor que se enfrenta a una traición. Cuenta la historia de una joven campesina que se enamora de un duque llamado Albrecht y que, tras descubrir que éste está prometido con otra mujer, enloquece y muere. Tras morir, Giselle aparece en el bosque de las Willis, unos seres fantasmagóricos que son las almas de las chicas que han muerto como ella, traicionadas por sus novios. Las Willis hacen bailar a esos chicos hasta el agotamiento, pero Giselle protege al duque de la venganza de las Willis, con lo que él puede escapar del bosque al amanecer. Giselle, finalmente, muere. La resolución del conflicto con la muerte de la protagonista es una constante en el ballet romántico, que ha sido ya estudiada desde el enfoque de género. Aunque en *Transfórmate* no abordamos esa problemática, se trata de un contenido subyacente, que puede ser revelado por aquellos espectadores que conocen el argumento. Para

los que vean el paso a dos por vez primera, resaltarán los otros aspectos relativos a la corporeidad de este tipo de danza antes comentados.

La aparición de Isadora Duncan tras el final de esta representación dentro de nuestra representación supone la primera *transformación* de la danza. Con ella se presenta la estructura que vertebra toda la obra: a lo largo de la historia, la danza se *transforma* trayendo a escena diferentes concepciones del cuerpo y de la plástica de la danza, así como diversas situaciones sociales que se pueden entrever en relación a cada escena.

La danza libre de Isadora Duncan

Isadora Duncan es una de las representantes de la nueva danza a principios del siglo XX, que busca liberar el cuerpo, así como una nueva forma de expresión, distinta de la forma predominante de danza escénica (el ballet clásico). Esta renovación tiene como protagonista a una mujer. Inspirándose en la naturaleza y en las formas teatrales griegas, Duncan revoluciona a toda Europa con una danza que transmite libertad.

En *Transfórmate*, la escena de Isadora Duncan presenta una fiesta de la alta sociedad con reglas refinadas y vestidos que encorsetan a las mujeres. La aparición de Isadora Duncan, como artista invitada al evento, revoluciona a todos los asistentes, que muestran una transformación bien relevante: chicos y chicas bailan descalzos y con una ropa etérea que les permite moverse con total libertad.

Mary Wigman y el expresionismo en la danza

Mary Wigman es una de las creadoras que sienta las bases de la danza moderna en Europa. Discípula del teórico Rudolf von Laban e inmersa en las vanguardias artísticas, Wigman establece la danza expresionista o *Ausdrucktanz* en Alemania. Su movimiento surge desde el interior de cada persona, de forma que la emoción se expresa a través de la danza. Wigman hace aflorar el lado más grotesco, trágico e incluso demoníaco de los bailarines. Rechaza las formas preconcebidas de danza como el ballet clásico: defiende la danza absoluta.

Transfórmate se hace eco de su trabajo corporal de expresión de emociones, tanto en el cuerpo individual como en la composición colectiva,

y presentamos una recreación de su icónico solo *Hexentanz* (*Danza de la bruja*). Sin embargo, nos permitimos la libertad de utilizar un tema musical actual, del grupo ruso Messer Chups, sin correspondencia histórica, para abordar una escena que habla del miedo con un tono ligero y divertido.

La Modern Dance *de Martha Graham*

Martha Graham es una figura imprescindible en el arte del siglo XX, y en concreto de la *Modern Dance*. Tras formarse en la mítica Denishawn School, decidió buscar su propio camino y empezar a crear un lenguaje para la danza desde cero. Después de un arduo trabajo, definió el binomio *contract – release* (contracción – liberación), mecanismo corporal que implica la respiración y una gran movilidad en el tronco. El hecho de articular el torso, el abdomen y la pelvis, junto a la respiración, además de servir de nexo entre brazos y piernas, lograba algo muy importante respecto a la danza clásica: permitir la expresión de las emociones. No en vano, la frase «De la emoción surge la forma» define su danza en pocas palabras. Graham creará una gran cantidad de obras con argumentos psicológicos, influida por la tendencia del psicoanálisis y el estudio de los arquetipos en los mitos clásicos.

En nuestra obra rendimos un homenaje tanto a la personalidad de Martha Graham como a su estilo y su técnica de danza. El formato de esta escena recuerda a un programa de «Teletienda», en el que la presentadora – la propia Martha Graham – expone su técnica como un producto innovador frente al tradicional ballet clásico. De este modo, el público puede conocer las características de la *Modern Dance* en comparación con la danza clásica. Tratamos al personaje desde el humor, a la vez que cuidando el contenido de su mensaje. Como fin de la escena, un dúo también en clave cómica evoca la estética de Graham en una danza que hace un guiño a su solo *Lamentation*.

Merce Cunningham (y John Cage) entre la Modern Dance y la posmodernidad

Merce Cunningham, como ejemplo perfecto de alumno que se rebela contra su maestro, fue bailarín principal de la compañía de Martha

Graham en Nueva York, pero acabó defendiendo que la danza podía ser un arte autónomo, tanto en su relación con un argumento como con las otras expresiones artísticas. Por otro lado, asimiló la técnica de Martha Graham y la sumó a la técnica del ballet clásico. El resultado es la técnica que lleva su nombre: Cunningham.

Las ideas de Merce Cunningham son cruciales para la danza; a partir de él dejaremos de hablar de danza moderna para empezar a hablar de danza contemporánea. La danza como arte autónomo que convive con las otras artes sin una jerarquía, el uso del azar, la desaparición de los roles asociados al género, la liberación del espacio escénico y la experimentación con espacios no convencionales hacen de él el facilitador de esta importante transformación a mediados del siglo XX.

En nuestro espectáculo presentamos los aspectos que definen las coreografías de Cunningham, ideando nuestra propia convivencia de artes a la manera de este creador. Esta es la primera escena con participación directa del público, que se ve implicado en un juego de azar que definirá la coreografía, así como en la ejecución directa de la música, guiada por una intérprete que invita a espectadores (normalmente niños y niñas) a la escena.

Pina Bausch, poesía y danza-teatro

La estética de Pina Bausch y su método de creación han influido de forma decisiva en las artes escénicas de los siglos XX y XXI. La danza-teatro de Pina Bausch es una mezcla de realismo (no en vano es una creadora de la posguerra) con una mirada poética al mundo contemporáneo. Construye su acción dramática como una lucha de energías, con personajes que navegan entre un mundo real y la fantasía. Lo principal en su obra son las relaciones humanas; su creación se sustenta en la observación.

Bausch bebió tanto de la danza europea expresionista –recibe el legado de Laban y Wigman a través de Kurt Joos– como de la danza americana, tanto las técnicas de *Modern Dance* como las innovaciones que inauguraron la posmodernidad.

El proceso de creación, en el cual es crucial la vivencia personal del bailarín, es fundamental para esta creadora. En *Transfórmate* hemos querido hacer alusión explícita a la construcción de la escena: partiendo de

un proceso de observación del gesto cotidiano, pasamos al gesto intensificado, obteniendo un material coreográfico que se articula de modo que se van sumando capas de significado. Esta escena está construida mediante un proceso de adición, mediante el cual los espectadores pueden ver cómo se van añadiendo esas capas a la creación.

Steve Paxton y la danza Contact-improvisation

Steve Paxton forma parte de los coreógrafos de la llamada Danza Postmoderna en EEUU, forjada en los años sesenta gracias al núcleo creativo neoyorquino de la Judson Church Theatre. Este movimiento trae importantes novedades para la danza y las artes en general: la inclusión del movimiento cotidiano en la danza, la democratización del cuerpo, el trabajo a partir de todo tipo de pautas, la interdisciplinariedad... En este ambiente el grupo liderado por Steve Paxton empieza a buscar una nueva forma de movimiento.

Steve Paxton, alumno de Cunningham, también se rebela contra su maestro y consigue crear una danza que se basa en pautas de movimientos al alcance de cualquier persona.

La escena en la que descubrimos a Steve Paxton es de naturaleza grupal, al igual que la concepción de su danza. Un grupo de amigos juegan y disfrutan bailando *Contact-improvisation.* Este clima de energía positiva se extiende a los espectadores, que son invitados por los bailarines a interactuar directamente con sus cuerpos, en una suerte de taller en escena que pone en juego el contacto y la atención al momento presente.

La Ribot: una danza de ideas

Esta artista y coreógrafa española desarrolla un trabajo que toca las artes visuales, la danza contemporánea y la performance o *live art.* María Ribot se forma en danza clásica y contemporánea, y es parte de los impulsores de la danza contemporánea en Madrid de los años ochenta. La danza de aquel entonces tiende al estilo predominante en Europa: la Danza-Teatro. Pero pronto esta artista ve que su camino es otro y en 1991 comienza a trabajar con el nombre de La Ribot. Dirige sus creaciones hacia lo que se ha llamado nueva danza europea, también llamada

no-danza o danza conceptual, entre otras denominaciones. En su caso, los rasgos que la distinguirán serán el carácter de solo, la economía de recursos, la transdisciplinariedad, la confrontación con el lenguaje de la danza y la experimentación con el dispositivo escénico, entre otros (Écija, 2011). Sus *Piezas Distinguidas* reúnen estas características y presentan el cuerpo desnudo como un lienzo en blanco metafórico sobre el que se añaden todo tipo de elementos creativos.

En nuestro espectáculo se presenta una versión de la Pieza Distinguida Nº 2, *Fatelo con me* (1993). Esta pieza se construye con tres elementos: un cuerpo de mujer, un cartón y una canción: *Fatelo con me*, de Ivano Fossati, interpretada por la cantante Anna Oxa. En *Transfórmate* seguimos las mismas pautas que la autora de la pieza, pero multiplicamos el número de intérpretes, haciendo que todos protagonicen este último eslabón de la historia.

Conocerse a uno mismo y conocer a tu *partener*: Entre el rigor y el humor

Echar la vista atrás y reflexionar sobre el trabajo realizado para compartirlo permite encontrar algunas de las claves que nos construyen. *Transfórmate* ha ocupado mucho tiempo el lugar central de nuestra creación en pareja. A lo largo de nuestro camino creativo, que ya sobrepasa los diez años, hemos construido una manera de trabajar en pareja que nos ha llevado a creer en alguien, estar acompañada, cooperar, dar soporte y recibirlo, mirarte en la otra y complementar su trabajo... Cuando meditamos sobre lo que hemos construido vienen dos palabras a nuestra mente, opuestas en apariencia: rigor y humor. Ambas han estado presentes en el proceso creativo de *Transfórmate* y de los talleres «Somosdanza Lab» y son también parte de nuestra personalidad como creadoras.

Hace falta el rigor para ser justo y coherente con la historia, para seguir un orden que permita construir un edificio sólido, para poder crear un camino que nos lleve a un lugar cierto. Hace falta rigor para llevar el cuerpo hasta ese territorio en el que se vuelve poesía y está disponible para la danza.

Y es necesario el humor para creer en aquello que solo una puede aportar, para permitir que lo más íntimo se convierta en aquello que va a ser amplificado y que puede llegar a ser superlativo en cierto momento.

El humor, los humores, aquello que nos recorre el cuerpo (ese cuerpo que oscila entre el 60 y el 70 por ciento de agua) y permite que todo en nosotros *fluya* y se conecten las ideas del cuerpo y el pensamiento (aquellas que todavía están separadas por ese sistema binario) es también aquello que nos hace especiales, singulares, persona.

Contar la historia con nuestro propio cuerpo nos hace compartir el hecho de que «lo personal es político», que es la más grande declaración de empatía que podemos ofrecer en escena.

Recorrido del proyecto

Como punto final a esta reflexión queremos hacer memoria del recorrido con el que cuenta este proyecto y que, esperamos, seguirá creciendo en pos de la construcción y divulgación de la danza y su historia.

Después del citado preestreno del espectáculo, *Una historia de la danza. Transfórmate* ha sido programada, entre 2013 y 2018 en:

- Programa Estatal de Artes Escénicas Platea – INAEM
- Teatros del Canal
- Museo Guggenheim Bilbao
- Teatro Real, Sala Gayarre
- La Casa Encendida
- Festival Internacional de Música y Danza de Granada FEX
- Teatros de Madrid (C.C. Paco Rabal), Fuenlabrada y Pozuelo de Alarcón
- Matadero – Naves del Español (estreno en el festival Fringe, 2013)

De forma paralela, los talleres de «Somosdanza Lab» han sido aprovechados por participantes de contextos educativos diversos, como son:

- Centro Danza Canal (talleres asociados a la programación)
- Real Conservatorio Profesional de Danza «Mariemma»
- CRIF Las Acacias
- Danza en Superior / CSDMA
- Joven Orquesta de la Comunidad de Madrid
- Centro Cultural Conde Duque

- Centro Integrado de Enseñanza Musical Moreno Torroba
- Otros centros educativos de la Comunidad de Madrid

Finalmente, es preciso señalar nuestra presencia en el I Congreso de Investigación y Creación en las Enseñanzas Artísticas Superiores de la Comunidad de Madrid (2019), donde compartimos las raíces y el desarrollo de este proyecto, sumándonos a la reflexión que animaba este encuentro.

A lo largo de todo este recorrido hemos ido recibiendo el calor del público, el respaldo de la comunidad dancísticas y de significativas instituciones artísticas, así como el entusiasmo de quienes han participado en nuestros talleres, lo cual nos impulsa a seguir trabajando en esta aventura.

Desde el agradecimiento y el deseo de seguir generando conexiones, les invitamos a adentrarse en el texto de *Una historia de la danza. Transfórmate.*

Cristina Henríquez Laurent

Obras citadas

Écija, Amparo (2011). Danza distinguida, las piezas de La Ribot. En *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, págs. 233-249.

Écija, Amparo y De Naverán, Isabel (2013). Leer, bailar, escribir. En Écija, Amparo y de Naverán, Isabel (eds.). *Lecturas sobre danza y coreografía* (págs. 5-10). Cuenca: Artea Editorial.

Lepecki, André (2013). El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de las danzas. En Écija, Amparo y de Naverán, Isabel (eds.). *Lecturas sobre danza y coreografía* (págs. 61-82). Cuenca: Artea Editorial,.

Martínez del Fresno, Beatriz (2000). Historiar la danza y/o coreografiar la historia. En *I Jornadas de Danza e Investigación* (págs. 11-24). Murcia: Federación Española de Asociaciones de Profesionales de la Danza.



Somosdanza Lab en Centro Danza Canal. Foto © Carmen Fuentes



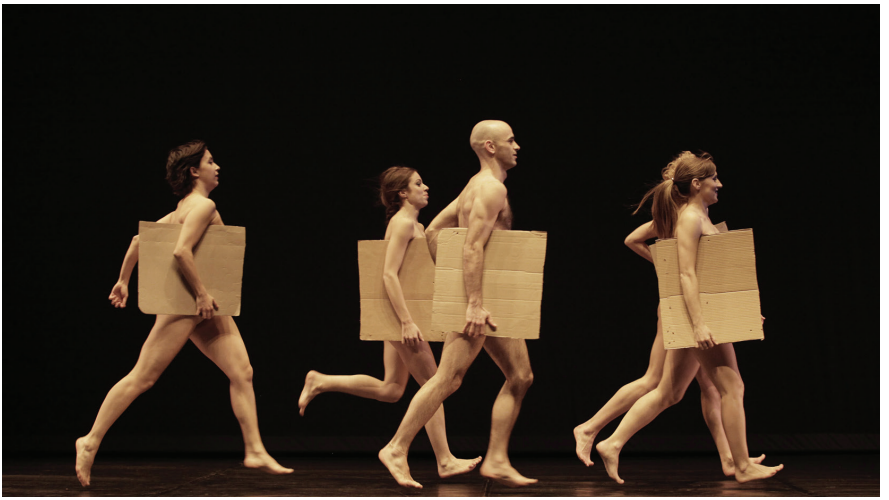
Somosdanza Lab en Centro Cultural Conde Duque. Foto © Déborah Borque



Giselle, el ballet romántico, en *Transfórmate* Foto © Robisco



Lucía Bernardo interpreta la danza libre de Isadora Duncan en *Transfórmate*. Foto © Robisco



El elenco original de *Transfórmate* interpreta la escena dedicada a La Ribot. Foto © Robisco



Transfórmate en la Sala Gayarre del Teatro Real, dando vida a la danza contact de Steve Paxton, con Ricardo Santana, Lucía Bernardo y María Roig. Foto © Robisco

Una historia de la danza. Transfórmate

Lucía Bernardo y Cristina Henríquez
(Compañía Somosdanza)



Joaquín Abella y Lucía Rey en la escena que *Transfórmate* dedica a Pina Bausch. Foto © Robisco



Pina Bausch recreada por Somosdanza, con Lucía Rey, Joaquín Abella, Cristina Henríquez y Lucía Bernardo. Foto © Robisco

Una historia de la danza. Transfórmate se estrenó el 7 de julio de 2013 en las Naves del Matadero de Madrid, dentro del Festival Fringe.

Ficha artística

- Concepto, dramaturgia, textos y dirección: Cristina Henríquez y Lucía Bernardo.
- Creación coreográfica: Lucía Bernardo y Cristina Henríquez en colaboración con los bailarines.
- Bailarines del elenco original: Joaquín Abella, Lucía Bernardo, Cristina Henríquez, Elena Leontyeva y Lucía Rey.
- Bailarines de los siguientes elencos: María Roig, Ricardo Santana, Patricia Roldán, Elena González-Aurioles.
- Pianista: Lucía Rey.
- Colaboración especial: La Ribot. Cesión de una Pieza Distinguida y apoyo al proyecto.
- Diseño de iluminación: Félix Gontán / Álvaro Estrada (A.A.I.).
- Concepción de vestuario: Lucía Bernardo.
- Asesora en Historia de la danza: Guadalupe Mera.
- Cesión de vestuario: M.S.V.
- Fotografía: Robisco.
- Atrezzo: Sergio Soria.
- Con el apoyo de Teatros del Canal-Centro de Danza Canal

Reparto, por orden de aparición:

- Cristina Henríquez como presentadora, Sra. Vans, Isadorable, coro de M. Wigman, Martha Graham, bailarina M. Cunningham, bailarina P. Bausch, bailarina S. Paxton y bailarina Ribot.
- Elena Leontyeva como Giselle, Sra. Griffith, Isadorable, bailarina de ballet de M. Graham, bailarina M. Cunningham, bailarina P. Bausch, bailarina S. Paxton y bailarina Ribot.
- Joaquín Abella como Albrecht, Sr. Vans, Isadorable, coro de M. Wigman, bailarín de *Modern Dance*, Merce Cunningham, bailarín de P. Bausch, Steve Paxton y bailarín Ribot.
- Lucía Bernardo como Isadora Duncan, coro de M. Wigman, bailarina de *Modern Dance*, bailarina M. Cunningham, bailarina P. Bausch, bailarina S. Paxton y bailarina Ribot.
- Lucía Rey como pianista en las escenas de Isadora Duncan, Martha Graham, John Cage y Steve Paxton; bailarina en Isadorable, Mary Wigman, Pina Bausch y La Ribot.

Nota de las autoras:

Este texto forma parte de la obra coreográfica *Una historia de la danza. Transfórmate* de Lucía Bernardo y Cristina Henríquez. La presencia de este guion no es homogénea; a lo largo de la obra hay escenas en las que el texto toma mucho protagonismo, mientras que en otras llega a ser inexistente. Del mismo modo, el texto presenta indicaciones generales sobre el carácter e intención de cada escena, sin describir el movimiento coreográfico en detalle.

La obra se desarrolla en un espacio teatral convencional. En la escena hay un piano de cola en el lado izquierdo (siempre del espectador) y un cuaderno gigante en el lado derecho con los nombres de los coreógrafos y coreógrafas protagonistas.

PRÓLOGO

PROFESORA, con ropa actual (vaqueros, jersey y zapatillas de deporte), entra en escena y se dirige al público.

PROFESORA.– Hola a todos, hola a todas, bienvenidos al teatro.
Me gustaría saber una cosa, así que vamos a hacer una encuesta. Quien esté de acuerdo, que levante la mano.
¿A quién le gusta que le cuenten historias?
Mmm... bien, bien, bastante gente.
¿Y a quién le gusta la danza?
Y... ¿la danza moderna?
Y un paso más allá: ¿a quién le gusta la danza contemporánea?
Muy bien, porque de eso vamos a hablar hoy, de la danza moderna y de la danza contemporánea... que es la danza que se inventaron nuestros bisabuelos, nuestros abuelos, y también nuestras madres y nuestros padres...
Ahora vais a ver cómo todo cambia y se transforma... el movimiento del cuerpo, la ropa, la luz, la música, las emociones... ¿a quién le gusta emocionarse?
¡¡Estupendo!!
Y para saber de qué estamos hablando, retrocedemos un poco más allá de nuestros bisabuelos, al siglo XIX, y vamos a abrir nuestro cuaderno por la página del ballet. Vamos a conocer una de las coreografías más bellas y más importantes de la historia:

La PROFESORA da la vuelta a la página del cuaderno, donde aparece el título «Giselle» y empieza a sonar la música del Paso a dos del II acto de Giselle, de Adolphe Adam.

PROFESORA.– 1841, se estrena *Giselle*...

La PROFESORA sale de escena. Entran los bailarines que interpretan a Albrecht y GISELLE, con ropa de ensayo (ella tutú romántico blanco y zapatillas de punta y él camiseta blanca, mallas negras y zapatillas de media punta color carne) e interpretan un fragmento del paso a dos del II acto del ballet Giselle. *Al final, con los aplausos, saludan con una reverencia y Albrecht abandona la escena.*

ESCENA 1. Isadora en la sala de ensayo

Giselle, Isadora Duncan *y la* Pianista

Entran en escena murmurando Isadora Duncan y la Pianista. Isadora viste un vestido a la griega de corte imperio y escote asimétrico color marfil, la Pianista lleva un vestido color marfil con encajes y volantes, un tocado, guantes largos blancos y un corsé color carne. Isadora está dando anotaciones a la Pianista para el ensayo. Giselle las mira extrañada y sale de escena. La Pianista se sienta al piano e Isadora se dirige al público.

Isadora.– Buenos días. *(Con entonación de adivinanza.)* Soy coreógrafa. Vivo en 1904. Y he traído al mundo... ¡la danza libre! *(Pasa la página y aparece el nombre de Isadora Duncan.)* Me llamo... ¡Isadora Duncan! Señorita pianista toque algo *adagio. (La Pianista toca* El clave bien temperado - Preludio nº 1 *de Johan Sebastian Bach.)* Esta tarde se celebra una fiesta en casa del señor y la señora Vans. Voy a ensayar un poquito.

Isadora empieza a bailar por la corbata del escenario.

Isadora.– (*Aplaude y detiene a la Pianista*.) Bien, bien. Ahora toque... ¡allegro! (*Baila más rápido sobre la música que interpreta la Pianista*.) ¡Presto, presto! (*Música y danza se aceleran nuevamente. Finalmente, Isadora se detiene y la Pianista también*.) Ahora toque... Chopin.

Isadora abandona la escena.

ESCENA 2. Isadora en el jardín

Sr. Vans, Sra. Vans, la Pianista Sra. Griffith, Isadora Duncan.

Se escuchan risas fuera de la escena. Acto seguido entran el señor y la señora Vans, que visten elegantes: él con traje de chaqueta, sombrero canotier y bastón, ella similar a la Pianista, con corsé y guantes blancos, abanico con adornos vegetales y un gran tocado con plumas de faisán. La Pianista toca el Preludio nº 7 en La mayor para piano, de Frederic Chopin.

SRA. VANS.– Señor Vans...
SR. VANS.– Señora Vans... Me encanta el color rubor que se ha puesto para la fiesta.
SRA. VANS.– A juego con las flores de nuestro jardín, Señor Vans. *(Dirigiéndose al público.)* ¡Cuántos invitados han venido a la fiesta!
SR. VANS.– Señor Robinson, ¿cómo está usted? ¿Y la familia? *(Bailando con la SRA. VANS.)* ¡Rosales, petunias, claveles! Todo está perfecto.
SRA. VANS.– *(Acercándose al público.)* ¡Cuántos artistas han venido a la fiesta!
SR. Y SRA. VANS– *(A dúo.)* ¡Picasso!
SR. VANS.– Somos amantes de su trabajo.
SRA. VANS.– Oh, también ha venido...
SR. Y SRA. VANS.– *(A dúo.)* ¡Gordon Craig!
SRA. VANS.– ¡Oh! Y también ha venido...
SR. VANS.– Virginia Woolf. Bienvenida... Y la pianista, ¿dónde está la pianista?
SRA. VANS.– Cariño, está tocando.
SR. VANS.– Ah, precioso, muy bonito lo que toca usted. *(Entra en escena la señora GRIFFITH, ataviada de modo similar a la señora VANSy una sombrilla de flores.)* Señorita Griffith, bienvenida a la fiesta, es la única flor que faltaba en el jardín. Pase y reúnase con el resto.
SRA. GRIFFITH– *(A la Sra. VANS.)* Buenas tardes, señora Adams.
SRA. VANS.– Vans, señora Vans. Venga a conocer nuestro jardín.
SRA. GRIFFITH.– ¡Árboles frutales!
SR. VANS.– Yo la ayudo *(se dirige a la Sra. GRIFFITH y la eleva para alcanzar un fruto de un árbol varias veces.)*
SRA. VANS.– ¡Señor Vans! *(Celosa llama a gritos al SR. VANS.)*
SR. VANS.– Señora Vans *(se muestra pillado in fraganti. Todos los personajes se detienen. Unos segundos después, el SR. VANS mira al público.)* Pausa dramática. *(Unos segundos más tarde)* Bueno, bueno... vamos a animar un poco esta fiesta. Para ello les voy a pedir que compongan por el espacio. Colóquense cerca de los parterres, alrededor de los rosales, de los claveles, compongan, compongan. ¿Le parece si tocamos algo más movido? Un ragtime por favor.

La PIANISTA empieza a tocar The Entertainer de Scott Joplin. Todos los personajes se colocan para empezar a bailar. La danza evoca una película de cine mudo con tono cómico y es cada vez más alocada, hasta que la SRA. VANS acaba a cuatro patas en

el centro de la escena, la Sra. Griffith sentada encima de su espalda y el Sr. Vans coquetea con esta última ignorando a la Sra. Vans.

Sra. Vans.– ¡¡Señor Vans!!

Sr. Vans.– Señora Vans... *(La ayuda a incorporarse.)* ¿Le he dicho que hoy está preciosa? ¿Qué su color rubor hace juego con las rosas? ¿Que ese faisán le queda perfecto en la cabeza? ¿Y le he dicho que tengo una sorpresa para usted? Sí, para usted, y también para usted, señorita Griffith... pero sobre todo para usted, ¡también para usted! *(Dirigiéndose también al público.)* Para todos ustedes... Recién llegada de los Estados Unidos de América, una mujer... una mujer... una mujer. Una mujer liberada. Liberada ¿de qué?, se preguntarán ustedes... Liberada de las ataduras con los hombres, liberada de esas vestimentas que aprietan la figura, los corsés; y de las zapatillas que no dejan palpar el suelo. Una mujer que baila con el crecimiento de las plantas, una mujer que baila con el movimiento de las nubes, con el movimiento de las olas... Recibamos con un fortísimo aplauso a ¡¡Isadora Duncan!!

Empieza a sonar la melodía de la Sinfonía nº 7 en La mayor, de Ludwig van Beethoven. Entra Isadora Duncan y baila por todo el escenario revolucionando a todos los personajes.

Sr. Vans.– (*Comentando la danza de Isadora*.) ¡Apotéosico!... Descarada... Griega... ¡Helénica! (*Isadora se tira al suelo y el Sr. VANS le tiende la mano para ayudarla*.) Yo la ayudo.

Isadora rechaza su ayuda, se levanta sola y lo besa en la boca. A la Sra. Vans le da un soponcio al verlo; la Pianista y la Sra. Griffith acuden a socorrerla. El Sr. Vans se acerca a pedirle perdón, pero las tres mujeres lo rechazan y lo echan de la escena. El Sr. Vans sale de escena. Las tres mujeres miran a Isadora y terminan la danza al unísono con ella. Aplauden a la Bailarín y ésta se recuesta en la parte delantera de la escena.

Las tres mujeres, en línea, se desnudan quitándose guantes, tocados, corsés y vestidos largos, quedándose con una túnica griega corta: son las Isadorables. Comienza el allegro del Concierto Nº 9 en Re Menor, RV 236 de Antonio Vivaldi. A las tres Isadorables se une el hombre Isadorable, también vestido con una túnica. Bailan

una danza libre, inspirada en Isadora Duncan. Esta danza se ve interrumpida por un fuerte cambio musical y de luz, que da paso a la siguiente escena.

ESCENA 3. Mary Wigman

Mary Wigman (Bruja) y tres personajes del Coro.

Escena de danza expresionista inspirada en la danza de Mary Wigman. Aparecen alusiones al solo Danza de la bruja y a sus piezas corales.

Voz en off. Suena el Poema expresionista con base de ruidos diversos, al tiempo que la protagonista, ataviada con una túnica con motivos vegetales brocados y una máscara blanca, baila un solo, pasa la página y aparece su nombre.

Sombras alargadas y ritmo implacable
Lamé dorado sobre su cuerpo
Expresionismo

Crujir de pasos que se alejan
Los muertos se rebelan, se sacuden y caen sin forma
Expresionismo

Guerra y dolor, lágrimas mudas
Diálogo de monstruos sin respiración
Expresionismo

Mary Wigman.– *(Al público.)* Soy Mary Wigman. 1914.

Entran los tres personajes del coro ataviados con una túnica dorada y brillante y un casco negro. Empieza la música de Messer Chups y bailan todos juntos una coreografía grupal. Hacia el final, los personajes del coro van desapareciendo y queda sola en el centro Mary Wigman realizando el solo de la Bruja, hasta que es interrumpida por un brusco cambio musical y de luz.

ESCENA 4. Martha Graham

Martha Graham, bailarina de ballet, bailarín de Modern Dance, bailarina de Modern Dance, pianista.

Tras escuchar unos segundos la nueva música, entra en escena MARY WIGMAN. *Lleva un vestido de fiesta, largo y ajustado, zapatos de tacón y un micrófono. Se dirige hacia el cuaderno y pasa la página descubriendo su nombre.*

MARTHA GRAHAM.– Hi, I'm Martha Graham. Hola, soy Martha Graham. Welcome to the Modern Dance Graham Technique Show. Hoy voy a mostrarte un producto que va a cambiar tu vida... y la de todos vosotros. ¿Sabéis por qué?... No, aún no lo sabéis, porque no os lo he contado aún.

Hace tiempo decidí estar aquí delante y en el centro, y es donde voy a estar. Pero lo que te voy a contar lo tengo que hacer con la ayuda de una bailarina de ballet que se llama María. Vamos a llamarla entre todos. *(*MARY WIGMAN *anima al público a llamar a María rítmicamente. Tras unos instantes aparece* MARÍA *con un paso de ballet atravesando el escenario.)* She's so beautiful... Un fuerte aplauso para María.

Ahora sí podemos comenzar. *(Dirigiéndose al público. La bailarina de ballet acompaña el texto de Martha Graham.)* ¿Estás cansado de estirarte como si te hubieras tragado el palo de una escoba? ¿Estás aburrido de estirar los pies como si fueran flechas? ¿No soportas más bailar de esa manera cursi, frágil y delicada? Tengo la solución para ti. *(Aparecen los* BAILARINES DE MODERN DANCE, *que irán ejemplificando las virtudes de la* Modern Dance *con diversos ejercicios.)* Presentamos Modern Dance Graham Technique: la nueva técnica de danza original, infalible y revolucionaria.

Modern Dance Graham Technique es la técnica de danza con la que tu respiración moverá tu cuerpo. Conseguirás que tu movimiento sea profundo y orgánico. Con Modern Dance Graham Technique tu columna vertebral tendrá una gran movilidad y tus movimientos serán más expresivos.

¿Te da miedo acercarte al suelo? ¿Te crees que vives en el reino de los cielos? *(Empujando a la* BAILARINA *de ballet, que cae al suelo.)* ¡Cae por su propio peso! Con Modern Dance Graham Technique el suelo será

tu amigo y bailarás en todos los niveles: alto, medio y bajo. Así de sencillo.

¡Basta ya de bailar historias de hadas, princesas y reyecitos! Con Modern Dance Graham Technique bailarás como un hombre y una mujer de verdad. ¡Más que eso! ¡Sentirás la fuerza de un personaje mitológico! Y serás... ¡Yocasta, Edipo, Fedra, Medea, Jasón, Clitemnestra!

Y ahora quiero contarte dónde está el secreto de esta técnica, que es su mecanismo en dos fases: Contracción y liberación, *contract-release*...

Mary Wigman se dirige al público y lo invita a realizar estos movimientos en las butacas. Bailarines y público repiten la secuencia, cada vez más rápido hasta llegar a un clímax.

Martha Graham.– ¿No es maravilloso, wonderful, amazing?

Ahora fíjate bien en cómo el movimiento se inicia en el centro del cuerpo y se dirige hacia la periferia. Comprueba la movilidad de la cadera y lo importante que es el torso. Todo tu cuerpo se vuelve fuerte, fuerte y poderoso.

Bailarín Modern Dance.– *(Al público)* Y te da...

Mary Wigman y Bailarines de Modern Dance.– (A coro.) ¡Cinco en uno!

Martha Graham.– Y así podrás girar, elongar, saltar, desplazarte por todo, todito el espacio *(los Bailarines de Modern Dance empujan a la bailarina de ballet, que sale de escena desanimada)* y por supuesto, podrás caer. ¿No es maravilloso, wonderful, amazing? No lo pienses más y llama ya al teléfono que aparece en pantalla.

Los Bailarines de Modern Dance cogen el micrófono:

Bailarín M.D.– Tres, cuatro, siete
Bailarín M.D.– Dos, siete, dos.
Bailarín M.D.– Cinco, seis, tres
Bailarín M.D.– Noventa, sesenta, noventa.
Bailarín M.D.– Y si llamas desde fuera de Madrid.
Bailarín M.D.– El noventa y uno.
Bailarín M.D.– Y si llamas desde fuera de España

BAILARÍN M.D.– Más treinta y cuatro.

MARTHA GRAHAM.– Thank you, guys! *(Los BAILARINES DE MODERN DANCE salen de escena y discretamente entra la PIANISTA, que se sienta al piano.)* Y ahora os voy a mostrar la coreografía que todos vosotros podéis bailar... con Modern Dance Graham Technique *(la PIANISTA acompaña con un ritmo de blues a* MARTHA GRAHAM.*)*

¡Lamentation! Lo que siento dentro, lo saco fuera. ¡Lamentation! La música de Zoltán Kodály acompaña este lamento. ¡Lamentation! Una joya creada por mí, Martha Graham, en 1930 en exclusiva para ti.

Recibamos con un fortísimo aplauso a... Lamentation. *(Entra el* BAILARÍN *DE* MODERN DANCE *vestido con un traje tubular violeta y un banco. Se sienta.)* Y si eres uno de los diez primeros en llamar recibirás este *lamentation* de regalo. *(Entra la* BAILARINA *DE* MODERN DANCE*, con el mismo vestuario y un banco. Se sienta junto al bailarín.)* Dos *lamentation*, al precio de uno. Disfrutad de esta joya.

Los dos BAILARINES interpretan una versión del solo Lamentation, en la que rivalizan entre ellos, acompañados por la PIANISTA que toca el Andante poco rubato de la obra Nueve piezas para piano, op. 3, de Zoltán Kodály. Los bailarines salen de escena.

ESCENA 5. Merce Cunningham y John Cage

JOHN CAGE, MERCE CUNNINGHAM, tres bailarinas y espectadores participantes.

La PIANISTA se transforma en JOHN CAGE poniéndose una gorra.

JOHN CAGE.– *(Al público.)* Hola, soy John Cage y me encanta el sonido.

JOHN CAGE abre la maleta y deja caer su contenido creando mucho ruido. Acto seguido coge dos tapas de olla y las aproxima como si fueran dos platillos a cámara lenta, en silencio, evocando la obra 4'33" de JOHN CAGE. Tras esta acción se dirige al piano de cola y juega a prepararlo con papeles de periódico, que coloca entre sus cuerdas. Esta acción es interrumpida por las tres BAILARINAS, vestidas con maillots de colores vivos, que entran a escena y se dirigen al cuaderno.

BAILLARINA Nº2.– *(Pasa la página y presenta la escena.)* Merce Cunningham y John Cage. 1950.

JOHN CAGE recoge sus objetos y los lleva hacia el piano. Las tres BAILARINAS inician una secuencia de movimiento en silencio. Al tiempo, JOHN CAGE invita a varios espectadores a acompañarlo.

Entra MERCE CUNNINGHAM e interrumpe a las bailarinas. Lleva un maillot negro de cuerpo entero, una silla-mochila a la espalda en alusión a su coreografía Antic Meet y una peluca de rizos blanca. Porta unas tarjetas de cartón grandes.

MERCE CUNNINGHAM.– Vale, vale chicas. Esto está muy bien, muy bonito. Se nota que habéis tomado muchas clases de danza. Vuestro movimiento es fabuloso. Pero la danza es algo más. La danza se acerca a la vida mucho más de lo que nos creemos. La danza es juego. Entonces, ¿qué os parece si jugamos con esto? Sí, vamos a jugar. Por eso he traído estas tarjetas, porque la danza tiene mucho que ver con el azar.

Esta misma coreografía se puede hacer de muchas maneras. Se puede hacer en el lado derecho del espacio, o en el lado izquierdo del espacio. Puede hacerse delante, detrás... pero vamos a limitarlo a derecha e izquierda esta vez.

También puede ser que esta misma coreografía la haga una sola persona, un dúo, un trío... o como lo han hecho. Vamos a jugar con ello.

Para empezar, por favor, bailarina número 1, va a hacer un solo. Bailarinas números 2 y 3, harán un dúo, con esta misma coreografía.

También en lo relativo al espacio, podemos empezar esta coreografía de frente o de espaldas. Pueden empezar de frente y no sabemos cómo acabará... y pueden empezar de espaldas... Hay muchas posibilidades, jugamos con el azar.

No es lo mismo tampoco que esta coreografía la hagan a una velocidad muy rápida, como si fuéramos en bicicleta, sin frenos y cuesta abajo... ¡locura desenfrenada de coreografía! O como si fueran en patinete que, como veis, tiene las ruedas muchísimo más pequeñas; iremos un poco más despacio.

Jugaremos con estas opciones.

También he de deciros una cosa importantísima que he descubierto. El espacio no tiene por qué tener un centro. Cualquier punto del espacio

puede ser un centro. Ese punto es un centro, ese otro puede ser un centro... y donde estoy yo puede ser el centro. ¡Esto es nuevo!

Así que vamos a jugar. Por favor una mano al azar que me quiera ayudar.

A continuación MERCE CUNNINGHAM *juega con los espectadores para configurar la coreografía al azar con el juego de las tarjetas (define velocidad, espacio y orientación de la coreografía.)*

MERCE CUNNINGHAM.– Gracias a todos, ahora sí, vamos a disfrutar de un espectáculo un poco más completo. Para ello, voy a presentarles a mi compañero artístico y vital John Cage. Maestro... un fortísimo aplauso para él y sus colaboradores.

Las BAILARINAS *interpretan la nueva coreografía al tiempo que JOHN CAGE y los espectadores voluntarios generan música con diversos instrumentos, con pautas de improvisación. Una campana anuncia el final de la escena.* BAILARINAS *y* MÚSICOS *abandonan la escena.*

ESCENA 6. Pina Bausch

CUATRO BAILARINAS y un BAILARÍN. Ellas llevan vestidos largos de fiesta, de diversos colores y él un pantalón de traje negro y una camisa azul.

Entra el BAILARÍN en escena y pasa la página, mostrando el nombre de Pina Bausch.

VOZ EN OFF. Voz de programa radiofónico, en el que dialogan PINA BAUSCH *y un* ENTREVISTADOR.

ENTREVISTADOR.– Bienvenidos a la hora de la danza. Hoy está con nosotros Pina Bausch, la creadora de la Danza-Teatro. Bienvenida, Pina.

PINA BAUSCH.– Hola a todos.

ENTREVISTADOR.– Pina, cuéntanos cuál es tu punto de partida para crear una nueva coreografía.

PINA BAUSCH.– Lo que yo hago es, simplemente, observar a las personas.

ENTREVISTADOR.– Y dinos, Pina, alguno de tus secretos como coreógrafa.

El Bailarín *ejemplifica con movimientos las acciones que describe* Pina Bausch *a continuación.*

Pina Bausch.– Me gusta mucho pedir a mis bailarines que hagan cosas de la vida real: temblar de frío, hacer de Superman, reír a carcajadas, practicar gimnasia, contar un cuento, enamorarse, ponerle comida al gato...

Entrevistador.– Muchas gracias, Pina, por tus consejos.

Pina Bausch.– Gracias a vosotros y disfrutad del espectáculo.

Entra la Bailarina *1 en escena.*

Bailarina 1.– Una ciudad.

Van entrando los demás bailarines y realizan acciones diversas por todo el escenario.

Bailarina 2.– Una ciudad donde la gente va vestida de fiesta.

Bailarina 3.– Una ciudad donde la gente va vestida de fiesta. Suena una música. *(Empieza a sonar* Long Ago and Far Away *de Chet Baker.)*

Bailarín.– Una ciudad donde la gente va vestida de fiesta, suena una música y todas hacen algo a la vez.

Bailarina 4.– Una ciudad donde la gente va vestida de fiesta, suena una música y todas hacen algo a la vez. Escuchemos lo que dice el hombre de esta esquina.

Bailarín.– ¿Qué te parece si le hacemos un cumpleaños sorpresa a Lucía? Ya están invitados todos los amigos, solamente quedas tú. La cosa consiste en que nos metamos todos en la cocina... pero igual no cabemos. Vamos al salón, ¿vale? Tú te encargas del pastel. Vas a llevar un pastel gigante, que dentro lleve un petardo que en un momento dado explotará y habrá una enorme explosión de caramelos. ¡Menudo empacho de fiesta!

Todos.– ¡Feliz cumpleaños!

Bailarín.– Oye, ¿te acuerdas de la fiesta sorpresa que te hicimos el año pasado? Ibas con un vestido blanco precioso con rosas rojas. Y he pensado que este año podríamos repetir con Cristina o con Elena. ¿Te parece? Lo organizamos todos, ¿en mi casa o en la tuya?

Una música electrónica de *Onur Özer* sustituye a Chet Baker. Los cinco intérpretes bailan una coreografía inspirada en el trabajo de Pina Bausch, con elementos propios de la danza-teatro, con entradas y

salidas de escena, desapareciendo progresivamente de la escena hacia el final. La última en irse es la bailarina 3, que ríe a carcajadas.

ESCENA 7. Steve Paxton

Steve Paxton, Tres bailarinas, la Pianista y Participantes del público. Visten con aire hippie.

Esta es una escena de danza grupal, en la que se combinan elementos de la danza contact y de los modos de hacer de la técnica release. Se inicia con un solo del protagonista al tiempo que una bailarina pasa la página y descubre su nombre; empieza a sonar Got Myself a Goodman, de Pucho and His Latin Soulbrothers. A continuación, van apareciendo las otras bailarinas para danzar al unísono. Después, una bailarina guía un taller de contact-improvisation en el escenario, con espectadores que son invitados por los bailarines a escena a participar y con la música que improvisa la Pianista.

ESCENA 8. La Ribot

Mientras los espectadores vuelven a sus butacas, una Bailarina queda en escena para pasar la página del cuaderno y presentar la última escena.

Bailarina.– Y ahora, nuestra artista española de esta historia de la danza: La Ribot, que comparte con todos nosotros su *Pieza Distinguida nº 2*, de 1993.

Empieza a sonar Fatelo con me, *de Ivano Rosatti, interpretado por Anna Oxa.*

Los cinco Bailarines van entrando poco a poco en escena, ataviados únicamente con un cartón. Evocando la pieza original, cada vez se desplazan más deprisa por el espacio, sin que se vea su cuerpo desnudo. Dos Bailarinas quedan las últimas en escena, junto al cuaderno y pasan la página, donde se lee: «CONTINUARÁ».

FIN