Inventario

Introducción de **Miguel Ballarín**

https://doi.org/10.32621/acotaciones.2019.43.11

Miguel Ballarín (Madrid, 1993) es graduado en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid y Máster en Estudios Avanzados de Filosofía por la misma universidad. Miembro del Seminario Complutense de Investigación en Historia y Teoría de la Danza. Ganador del I Premio Internacional de Poesía Diversidad Literaria (2015). Comisario del Programa TÁNDEM Madrid-París (2017). Coreógrafo residente en Naves Matadero (2017), Teatro Circo Price (2017), Teatros del Canal (2018) y Centro Cultural Conde Duque (2018). Miembro del Choreographic Research Group adscrito al Festival B. Motion-Operastate (Bassano del Grappa, Venecia). Coreógrafo para «Silent Opera on the Life and Art of Tehching Hsieh» (2018, Londres) dirigido por Li-E Chen. Coreógrafo seleccionado para Tanzkongress (2019, Dresde), dirigido por Meg Stuart. Coreógrafo y performer para «Sal de mi cuerpo», espectáculo de ARCA para Sónar 2019. Docente de Danzas Urbanas en la Escuela Municipal de Música y Danza María Dolores Pradera, Madrid.

Inventario o Relación detallada de los bienes muebles se propone como una pieza de danza, como un solo. Esta no se deriva directamente de ninguna anterior, salvo de las metodologías y reflexiones que a las que dio lugar Cenotafio, obra desarrollada como parte de una residencia en la modalidad de creación en el Centro Danza Canal durante la temporada 2018, cuya memoria de trabajo es accesible online. Pese a ser esta una obra relativamente autónoma (que no independiente), ha sido concebida en paralelo a los últimos esfuerzos de coordinación y co-redacción al libro de texto *Historia de la Danza III*: Danzas Urbanas, de muy próxima publicación a través de Mahali Ediciones, y de dos estancias especialmente inspiradoras y determinantes: Festival B.Motion-Operaestate 2018 (Bassano del Grappa, Venecia) y Tanzkongress 2019 (Hellerau, Dresde). Ha sido ya mostrada en estado de germen como parte del apartado «Me Myself and I» del Certamen Coreográfico de Madrid «Paso a 2» 2019 en Teatros del Canal (Madrid) y como parte del Festival Hop 2019 en Centro Cultural Les Corts-Tomasa Cuevas (Barcelona). Su primera versión desarrollada y completa está programada para estrenarse como parte del ciclo Mover Madrid 2020 el 24/04/2020 en la sala Cuarta Pared tras una residencia de desarrollo en Conde Duque asesorada y acompañada por Poliana Lima, Vicente Arlandis y Jara Rocha.

Esta pieza habrá de consistir en una compilación de actos o episodios, cada uno de los cuales trabajará en torno a unos materiales coreográficos específicos y los distintos modos de desarrollarlos, estructurarlos, incorporarlos y mostrarlos. El uso aquí del futuro no es accidental: esta pieza no se piensa como una obra de repertorio, con un proceso susceptible de ser concluido o unos materiales en busca de ser determinados, sino como un ejercicio de meditación y estimulación a través de la procesualidad, la continua producción de un objeto no idéntico a sí mismo; supone, precisamente, una propuesta de estudio y trabajo sobre cómo mostrar lo que parecerían unos contenidos cerrados y personales, estáticos, como algo fluido, común y abierto.

Se trata de un proyecto de investigación auto-bio-coreo-gráfica basado en técnicas pautadas de composición e improvisación.

Por un lado, esta obra de danza en solitario pretenderá compilar de forma ordenada las diferentes líneas de trabajo que el bailarín de que se trate haya desarrollado, buscando y quizá encontrando el modo de presentar esos materiales como públicos e impropios, accesibles y no exclusivos, comunes y por ello tanto más personales; por otro, planteará

un trabajo de caracterización coreográfica y no dramatúrgica acerca de la multicorporalidad.

Su motivación parte de, y ronda, la exigencia de relacionarme con un (mi) cuerpo como un objeto distinto al sujeto por quien me tomo y, por ende, es. Se trata de un ejercicio de *autopolítica*, de relación pública con uno mismo.

Consiste en plantear una relación crítica con una (mi) manera de moverme, con su inquietud e inquietudes: la falta de obviedad en cómo ser un cuerpo, la estrategia implícita en cómo coexistir e incluso convivir con el cuerpo que se es, o en cómo reconciliarse con él, las técnicas para moverlo de forma calculada y útil, o de un modo intuitivo y veraz. *De suponérlome* (sic) algo múltiple: un cuerpo es más de uno solo y no es –somáticamente– idéntico a sí mismo.

Yo contengo multitudes. He ahí (¡aquí!) la corporalidad (que no «el cuerpo»).

No se trata de ningún enigma: nos relacionamos entre personas, y cada persona consigo misma, a través de nuestro(s) cuerpo(s) y, con ellos, a través de la(s) corporalidad(es) con que los asumimos. Existe, por tanto, un ejercicio previo a la crítica de la acción, del uso de nuestro cuerpo: la crítica de la corporalidad con la que nos relacionamos con él. Este es un trabajo necesariamente personal y necesariamente coreográfico.

Un ejercicio de (auto)conocimiento (corporal). Conocerse pasa por la confección de un cierto tipo de archivo personal, por tratar de hacer inteligible en su conjunto lo que no lo es por separado, por disponer una *estructura* inteligible que sea sinónima de nuestra identidad. Y la coreografía se ejerce en el diseño de fantasmas, *figuras*, corporeidades etéreas a las que ajustar los materiales corporales de forma ordenada, y esto es un esfuerzo proyectivo e «introyectivo», físico y psicológico, sincrónico y diacrónico, de congruencia.

(Auto)conocimiento (corporal) y danza tienen en común el estudio de la identidad a partir de sus estructuras recurrentes y habilitantes. Una danza introspectiva exige una lidia con la habilidad propia.

Exige también un «caveat». Técnica es todo aquel protocolo de estructuración de las acciones (del uso útil de la energía) capaz de producir transformaciones previsibles en el mundo.

No es un secreto que esta operación se halla materialmente mediada por nuestro cuerpo, que goza *fisiológicamente* con la adecuada, exitosa

u orgánica ejecución de la técnica y *políticamente* con los devengos de los cambios gracias ella producidos, pero que también sufre, correspondientemente, por la ejecución inadecuada y por el fracaso.

La habilidad consiste en la implementación corporal controlada y efectiva (eficaz) de una o varias técnicas.

El dominio de suficientes habilidades hace al sujeto virtuoso, pero este es un mero efecto colateral y procedimental, literalmente auxiliar.

Es decir, que puede pensarse la acción como una cierta palabra compuesta de tres morfemas: el gasto energético (cansancio), el uso ordenado del cuerpo (técnica) y la transformación material exitosa (el *cambio*). Su prosodia exige una acentuación, y la acentuación una consideración crítica.

Acentuar el cansancio, el culto al derroche y al dolor es una opción deleznable en términos éticos, profesionales y ecológicos contra la que se ha de militar activamente: infligir dolor al cuerpo propio o ajeno supone siempre una última opción sólo asumible caso de estar plenamente justificada, como lo está en su sentido terapéutico (re-habilitante).

Poner el acento en la técnica y su ejecución, como se conoce el virtuosismo, puede cometer el error básico de tomar un efecto colateral por un objetivo central, y por lo demás de «reificar» autoritariamente el disciplinamiento corporal; no es, por tanto, tampoco recomendable.

Por último e igualmente, podría decirse que acentuar y priorizar los resultados es un posibilismo, por no decir un utilitarismo y más propiamente una instrumentalización, que denuesta la noción misma de la danza en pos de los provechos gracias a ella conseguidos.

Por ende la respuesta no puede ser simple ni excluyente. Sí será necesario un reconocimiento liminar de carto-topo-grafía o *medición* de los límites propios, en el umbral del sobreesfuerzo y la fatiga: la forma y el área de una figura sólo se descubre midiendo cada lado hasta su vértice. También lo será el estudio inteligente de las técnicas pertinentes específicas para el control y potenciación del cuerpo de cada cual, con la debida prudencia al considerar que *cuanto más, mejor*, cosa cierta pero no del todo. Y tanto más necesario será atender a las posibles consecuencias de lo bailado con cuidado político y profesional *ya desde lo bailado* y no –solamente– como una mera operación posterior.

Si bailar se trata de confeccionar una figura la pregunta es cuál será esa figura y de dónde surge, si se construye a partir de la espontaneidad genuina pero siempre limitada del cuerpo o de la artificialidad

relativamente violenta pero sin límites de la(s) técnica(s) con que se lo entrene: si la danza vendrá de dentro o de fuera de *más*, pronombre necesariamente plural.

O más bien que las corporalidades que se dispongan serán la frontera abierta, el punto de contacto y choque, la membrana de intercambio, entre cuerpo y técnicas, y lo que pueda pasar.

Ese proceso es uno de identificación y de narración. La identidad es narrativa y la narración memorística y la memoria imagina sobre un recuerdo que viene dado (como el cuerpo –y su energía–), y que afecta y *mueve*. Ese recuerdo es esa imagen que es esa figura que es un fantasma *hacia y a partir del cual* bailamos. De nuevo: la danza es un ejercicio de escritura «figural». Ejercicio escritural que se vuelve opresivo en sus dos extremos: tanto en la sumisión total del cuerpo a un texto prefijado (no-perder-el-compás) como en la asfixiante e inmediata obligación de escribir donde no hay un texto *por el cual* bailar (improvisar). El término medio es justo y necesario y consiste en *balizar*, en colocar las balizas suficientes para contar con faros (ayudas, estrellas) sin que sean tantas que recurrir a ellas suponga un trabajo más.

Por tanto y por último, movernos de otro modo será no ser los mismos. *Poder* movernos de otro modo será una clase de emancipación. Bailar es encontrar estructuras fiables con las que relacionarnos con lo que físicamente somos, pero también con lo que fuimos y con lo que seremos, y con lo que querríamos haber sido, o lo que querríamos ser. Es ordenar unos materiales, es decidir qué hacer: una coreografía.

Esta pieza tantea un modo móvil, sensible, útil y feliz de abordar tal archivo y propone, como resultado, un baile multitudinario en solitario.

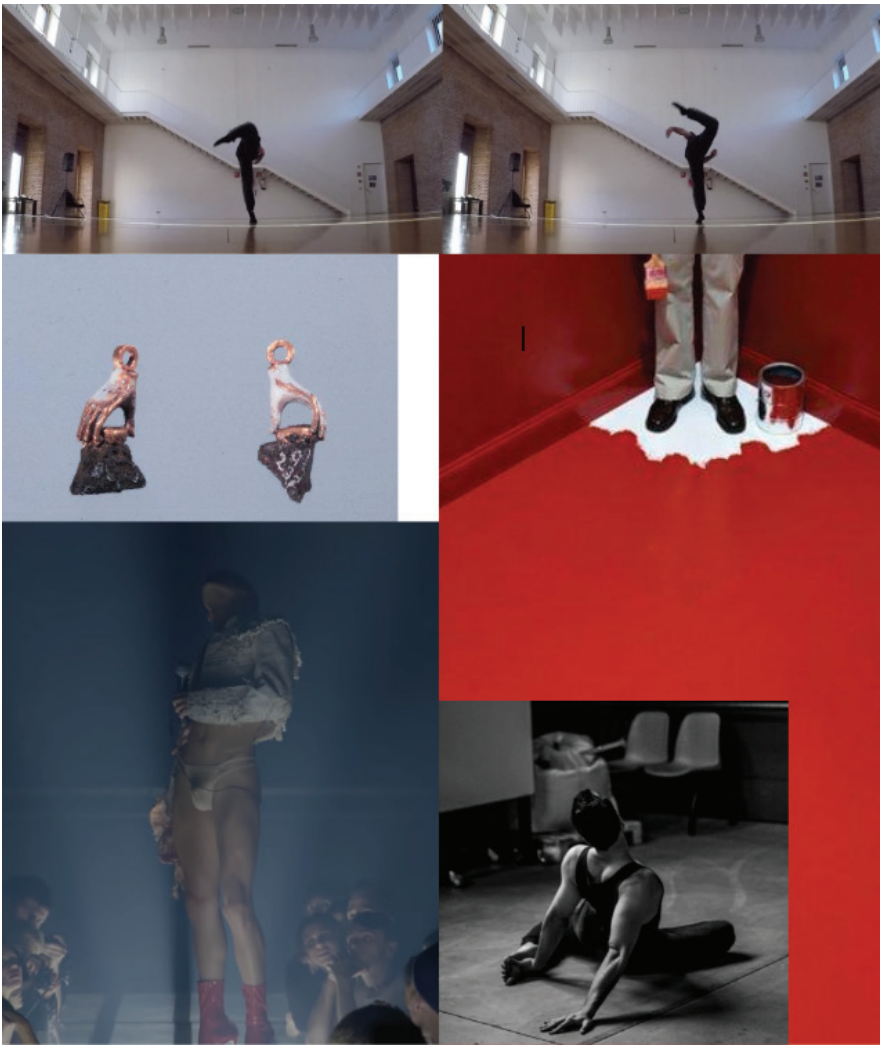
Miguel Ballarín

Inventario

Miguel Ballarín

ACTO I

Coral: ese, roto, cuerpo, mío



Acto I. *Coral: ese, roto, cuerpo, mío*

Ejercicio de cuidado, darle al cuerpo lo que pide aunque no sea lo que quiere.

Entre la técnica se encuentra algo parecido a un hogar, o a un desagüe, un lugar espiral y magnético, centrípeto. No siempre el que uno quisiera que le correspondiese. Una confusión llama a esto «estilo».

Por ello aceptar ese lugar es también aceptarse a uno mismo (a su cuerpo). Dominarlo es reconocerse y se parece mucho a quererse.

Allí podrían vivir algunos peces de colores.

Ese sitio no está dentro, es una confección, requiere de estudio y ensamblaje. Es una forma de llegar adentro desde afuera: un ejercicio especular. Las cosas son espejos y se explican entre sí. Lo íntimo es aquello dentro de uno que se necesita de otro para explorar; la soledad no es íntima. Existen *intimidades de la forma*.

En otras palabras: el movimiento personal es social, aprendido, apropiado y modulado por cada cual. Es un ocupar y un reformar. ¿Cómo habitar lo que otros construyeron para sí? ¿Con qué material construir lo que aún no existe? ¿Cómo escribió Lorca el *Romancero*?

Lo roto y lo cerrado son una contradicción: «Yo no creo que alcanzar sea encerrar. Señalemos que, entre nosotros, encerrar es siempre peyorativo; aún practicamos una mitología romántica, alpestre, de lo vasto, lo abierto, lo total, el gran respiro. Pero lo contrario de lo cerrado no es la apertura, probablemente es mucho más la falta de centro» dijo Roland Barthes.

Lo contrario de lo abierto es lo definido, que es función del límite: «No es menos estructural la piel que el esqueleto» dijo Juan Luis Moraza.

Pienso que la unidad mínima se usa para medirse a sí misma: es clásica.

Episodio introductorio: veo la lámpara a su propia luz e ilumina lo demás.

ACTO II

Coloso: estudio i-lógico

Acto II. *Coloso: estudio i-lógico*

Sustituir sin reemplazar es destruir, reemplazar sin sustituir es vaciar.

La relación entre dos lugares no es estática, hay reglas que rigen su transitividad: esto es la lógica. Cómo medirla (métrica), cómo activarla (potencia), cómo ejecutarla (ritmo), cómo mantenerla (inercia). Cómo estudiarla, fundarla, desplegarla o usarla, sin confundir resolución con inmediatez.

La pregunta es la contraria. ¿Cómo acaso obviarla? ¿Cómo quebrar la causalidad? El cuerpo libre sería el cuerpo absurdo y seguramente infeliz. ¿Programar la incongruencia la hace dejar de ser tal?

Decía, no se puede abandonar un lugar sin desaparecer, o sin llegar a otro. Hay que intentar llegar a otro. Incluso fundarlo. La emancipación es estudiante y creativa. Hay que investigar.

Para des-codificar el código hay que re-codificar o contra-codificar (blasfemar o apostasiar). La libertad es constructiva y un ejercicio escritural.

Este episodio propone otro código, otra lógica, otro cuerpo: uno colosal, el sol a medianoche.

ACTO III

Pírrica: qué pólvora suicida

Acto III. *Pírrica: qué pólvora suicida*

Hay que resiste nombre [sic], hay cosas que si se nombran se van (y cada palabra es un nombre y, cada nombre, un epónimo). En ocasiones saber es dejar de pensar. Esto lo logran la ebriedad, el sueño, la ira, la fatiga, el amor o la velocidad. Tiene algo que ver con la guerra o con el fuego y con bailar.

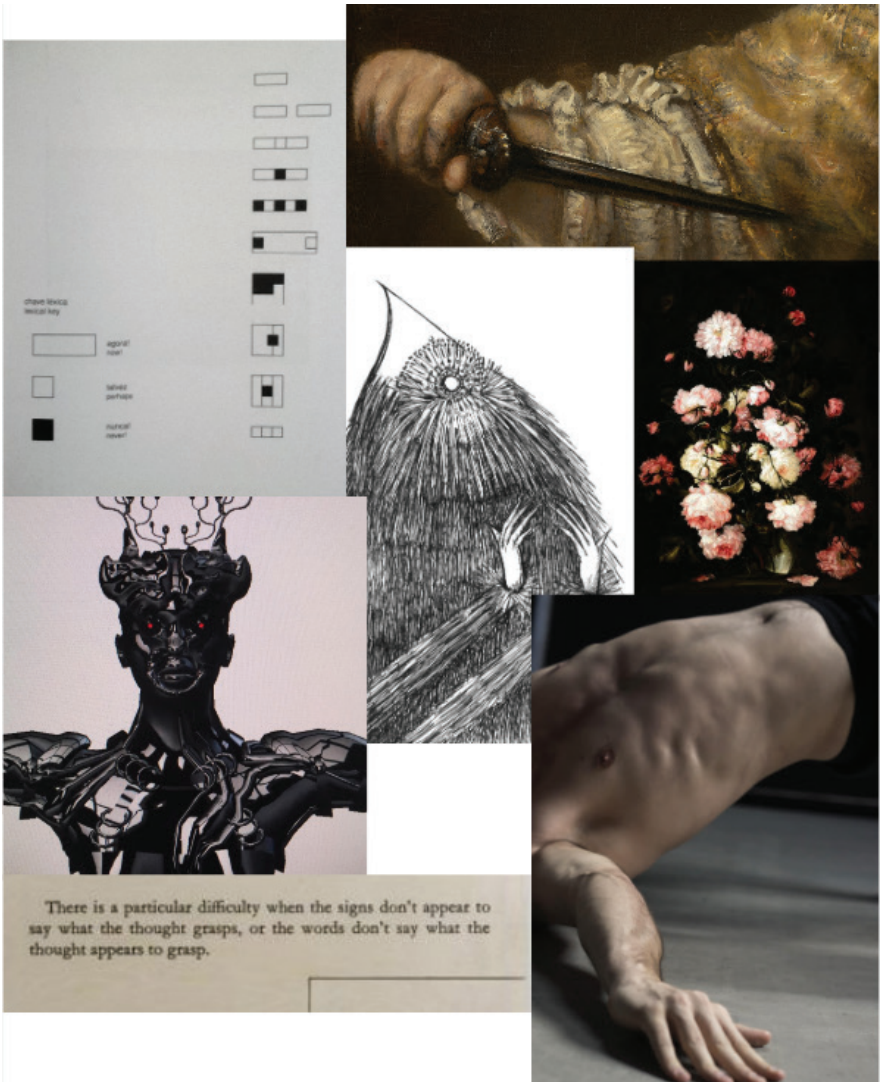
La caricatura deforma con precisión para definir con menor exactitud pero mayor claridad, y a mayor certeza menor evidencia. No hay peor retrato que el calco: captar requiere interpretar.

La ciencia entera sobraría si las cosas fueran lo que parecen, decía Karl Marx. A la profundidad se accede desde algún lugar de la superficie, decía Manuel Sacristán. Pero el movimiento requiere de superficie y apariencia: de exterioridad.

Este episodio epidérmico trata de un veloz incendio, de lo externo y de lo claro y preciso y lo evidente y de lo superficial.

ACTO IV

La rosa: sin subtítulo



Acto IV. *La rosa: sin subtítulo*

La naturaleza de las cosas es molecular; el conocimiento de ellas, «atómico». El análisis va más más allá del nivel en el que una cosa deja de ser lo que es. La mayor ceguera del investigador consiste en este exceso de visión.

O que por definición la pureza corrompe el grado adecuado de corrupción.

La higiene metodológica exige por tanto una moderación muy específica. Se tratará de cifrar la magnitud mínima de cada realidad, de descubrir por qué esta magnitud no es la misma para cada objeto, por qué existe esta métrica y cuánto hay en ella de verdad.

Y qué relación, pues, une lo cierto y lo pequeño.

Sentenció Jonathan Culler que es el escándalo de la poesía que características contingentes del sonido y el ritmo sistemáticamente infecten y afecten al pensamiento.

Si medimos un paisaje con ideas, y éstas con morfemas, y éstas con cada una de las reglas de que se compone el soneto, nuestra mente es balanza para balanzas. Medición de la medición. Forma sobre forma.

O que Crátilo decía que quien conoce los nombres conoce también las cosas. El mundo es un problema semántico, o en términos corpóreos: gestual.

Este episodio es un impuro intento analítico, exhaustivo pero inconcluso, es pequeño y gesticulante y ponderado en sus medidas, goza de pétalos y espinas.

ACTO IV Vida (nueva): cuanto quise yo bailar

Acto IV. *Vida (nueva): cuanto quise yo bailar*

Consideraba Gertrude Stein que cuerpo vivo es el que encuentra en sí mismo el principio de su movimiento. Newton nos mató a todos.

Pero: elegir qué nos empuje será un acto de resurrección.

Meyerhold bromeaba con que el teatro surgió del titiritero que quiso que sus marionetas se movieran de forma tan humana que terminó por usar personas. No habría mejor títere que el que pareciera no serlo.

Lo humano es lo humanista y se cree libre y urge que aprenda a moverse como lo que no lo es.

Algo hay en el cuerpo orgánico que lo delata como tal.

Y albedrío es elegir qué tiranía.

Este episodio no está propiamente vivo y no se mueve, pero intenta decidir por qué es movido, y medita sobre qué es un cuerpo animal.

ACTO VI

Planetario: un fómite

Acto VI. *Planetario: un fómite*

El tuétano de la danza pudiera ser una postura y otra y el movimiento entre ambas (tendría el doble de escultura que de dejar de serlo). Esto es una frivolidad. La danza es un continuo que a menudo pensamos discretamente: paso a paso.

Hay pasos que son cimientos y nos dan seguridad, sabiendo ir(nos) de ellos, de muchos modos, y llegar a ellos, de otros tantos.

Son nodos, encrucijadas, intersecciones, empalmes, vestíbulos de lo demás. Ese es el tablero. Un punto y otro y otro, y los caminos entre sí.

El laberinto. La constelación.

La carta de navegación.

El mapa es un objeto vibrante, poderoso, la yesca que contagia una misma lumbre. La sensatez confiesa que no nos corresponde ni empezarlo a trazar ni darlo por terminado. Sí compartirlo con quien lo quiera intervenir. Un observatorio de plazas sin numerar.

El último episodio es un guipur, geométrico y exento, una singladura decisoria y un «astrario» compartido que nunca fue mío ya.