



*Santiago de la Fuente Frutos

Profesor de danza Contemporánea en el Conservatorio Superior de Danza de Valencia.
Co-Director de la compañía La Coja Danza
Correo electrónico: santi.lacojadanza@gmail.com

Práctica del repertorio

en la enseñanza superior de danza contemporánea.

Una nueva mirada sobre el patrimonio inmaterial de la danza.

**Repertoire practice in ba (hons) contemporary dance.
A new insight to the intangible heritage of dance.**

RESUMEN

La inclusión de la asignatura Práctica del Repertorio en la Enseñanza Superior de Danza plantea ciertas cuestiones de necesario debate. La reproducción de obras a través de grabaciones (una tendencia habitual en esta asignatura) resulta cuanto menos curiosa en un momento artístico en el que la experiencia individual de la creación y la importancia de la transmisión de matices y universos personales está tan en boga.

Palabras clave: Artes Escénicas, Curso Universitario, Educación artística, Guía Docente, Competencias Universitarias.

ABSTRACT

The inclusion of the Repertory Practice Course in BA (Hons) Dance raises some issues that need discussion. The reproduction of works through recordings (a common trend in this subject) is at least curious in an artistic moment in which the individual experience of creation and the importance of the transmission of nuances and personal universes is so popular.

Keywords: Performing Art, University Courses, Art Education, Teaching Guide, University Competences.

*SANTIAGO DE LA FUENTE FRUTOS • Es licenciado en Historia del Arte, Máster en Gestión de Artes Escénicas y titulado superior de Danza por la Facultad de las Artes de Altea. Desde 2004, codirige la compañía *La Coja Danza* junto con Tatiana Clavel. La compañía ha estado presente en festivales de toda España y en Egipto, Francia, Alemania, Brasil, República Checa y Portugal. También gestiona la Asociación *A Contar Mentiras* dedicada a la pedagogía y al apoyo de compañías

de danza contemporánea mediante la cesión de espacio de ensayo. Como gestor cultural ha trabajado en Gestora Inestable, una consultora que elabora y diseña proyectos europeos. Actualmente imparte clases en el Conservatorio Superior de Danza de Valencia y mantiene una intensa agenda de clases y cursos en conservatorios, escuelas municipales, y centros de arte.



En los planes de estudios de las enseñanzas superiores de danza, se contempla como necesario el aprendizaje del repertorio. El repertorio puede ser entendido como aquellas obras que ya están estrenadas y que pueden volver a remontarse. En la danza académica, hablamos de repertorio para designar todas las obras de una época que aun permanecen actuales dado que siguen representándose. Así, el “repertorio romántico”, por ejemplo, incluye piezas de distintos coreógrafos que ilustran la práctica de la danza de toda una época. Los ballets y las compañías de hoy en día que siguen trabajando la danza académica remontan periódicamente estos ballets, que pasan de generación a generación por boca (y cuerpo) de aquellos que los han bailado y que se encargan de transmitir los pasos, las actitudes, la musicalidad, la expresividad, etc. Esta transmisión oral y corporal modifica los ballets poco a poco, y no sabemos con certeza cómo fueron en su estreno, dado que carecemos de fuentes audiovisuales con las que contrastar las prácticas actuales. Podemos hablar de verdaderos *remakes*, dado que cada nueva reposición trata de adaptarse a los gustos del momento. Sin embar-

go, la esencia se mantiene y todos reconocemos a Giselle, a Odile y Odette, a Paquita, a Raymonda o a Manon. Y cualquier estudiante de danza, incluso desde los grados profesionales, aprende los solos característicos de cada ballet para representarlos.

¿Cuáles son las diferencias esenciales entre esta transmisión de los valores académicos de los grandes ballets románticos, por ejemplo, y la transmisión de las piezas de danza contemporánea? ¿De qué manera se enseña este repertorio contemporáneo en los centros educativos?

Principalmente, la diferencia estriba en que las piezas de danza contemporánea pocas veces se adscriben específicamente a una técnica. La invención de movimientos es inherente a esta manera de pensar la danza, por lo tanto son movimientos “sin nombre”, mucho más difíciles de trasladar para su repetición por otra persona. Por otro lado, la labor coreográfica del intérprete de danza contemporánea es mucho mayor, así que tenemos casi tantos coreógrafos como intérpretes.



Demasiado material como para ser registrado y posteriormente remontado. Los repetidores, trabajadores de las compañías más grandes que se encargan de mantener vivo el legado de coreógrafos consagrados, suelen ser bailarines que han vivido en primera persona la creación de una coreografía. Autores como Jiri Kylian, William Forsythe o Mats Ek, que mantuvieron compañías muy ligadas a su estilo coreográfico, pueden mantener el repertorio vivo gracias a bailarines que viajan a otras compañías y pueden no solo enseñar los movimientos de los que la coreografía está compuesta sino el espíritu, las intenciones, el subtexto, etc. Pero estos bailarines, estos repetidores, pocas veces acceden a los centros de enseñanza superior de danza para encargarse de la asignatura de práctica del repertorio. De manera que, para los estudiantes, lo más común suele ser aprenderse el material de estos artistas por medio de grabaciones audiovisuales de sus obras.

Este recurso documental plantea también la ausencia de debate en cuanto a la propia naturaleza de la obra, que como bien recoge Laurence Louppe,

se confunde en exceso con el del conjunto espectacular, único valor mercantil propuesto por la danza, sobre el cual el consumo cultural puede especular y por tanto someter, empobrecer (...) se tiende, a veces abusivamente, a privilegiar “la obra” como única producción del bailarín. (2012, p. 288)

La obra, en el campo dancístico, es un concepto meramente occidental que aparece con la notación de la danza por los maestros italianos cortesanos en el *Quattrocento* y que, en otros campos, ya ha sido muy revisada, criticada y respondida.

Este concepto de obra necesita revisión sobre todo en una asignatura que pretende arrojar luz sobre la actividad contemporánea. Ya desde los años 60, como nos recuerda Fischer-Lichte,

se partía directamente de la decidida voluntad de algunos artistas de no crear obras –es decir, lo que ahora son artefactos comercializables o mercancías–, sino acontecimientos fugaces que nadie puede adquirir mediante la compra, meterlos en su caja fuerte o colgarlos en su sala de estar. (2011, p. 332)

Sin embargo, la autoría y la posibilidad de inscribir un producto en la línea temporal del arte siguen pesando mucho y por tanto dominando la producción.

¿Qué valor tiene, por tanto, esta transmisión de obras ya realizadas? ¿Qué se pretende conseguir? Según los planes oficiales de la asignatura en España, una de las competencias esenciales de la asignatura consiste en “conocer las tendencias culturales modernas y su función dentro de la sociedad actual, y su relación con los factores sociales, políticos y culturales para la interpretación y creación artística en el mundo moderno dentro del contexto mundial” (BOE-A-2010-8956, nº137, p.48515). ¿Se consigue esto imitando los pasos de una pieza y aprendiendo las secuencias? Más compleja de entender es otra de las competencias: “Conocer la responsabilidad del artista europeo en la conservación de las tradiciones y la historia de las Artes Escénicas y Visuales desde la perspectiva contemporánea” (BOE-A-2010-8956, nº 137, p.48515). ¿No es una de las características esenciales de la contemporaneidad la ausencia de apego por las tradiciones? Lo más común es pensar que el contacto con materiales coreográficos diversos potencia la versatilidad de los intérpretes a la vez que estimula a los coreógrafos con maneras diversas de enfrentarse a la creación. Esto, que puede ser cierto, ignora algunos principios básicos de la creatividad:

1. Que la danza contemporánea se basa solamente en el movimiento coreografiado.
2. Que dichos movimientos pueden imitarse y realizarse con corrección sea cual sea la experiencia y el bagaje de los alumnos.
3. Que la asunción de un estilo concreto no requiere de una profundización anterior.

Asumir la enseñanza de una pieza basándonos en una grabación de video tiene muchos inconvenientes aunque, efectivamente, puede cumplir con el objetivo de expandir los conocimientos del alumnado y enfrentarle a experiencias más amplias que las que el profesor concreto de la asignatura puede darles. Sin embargo, y de manera natural, los coreógrafos más estudiados en estas asignaturas son aquellos con lenguajes corporales más limpios y fáciles de reproducir. Los ya nombrados Jiri Kylian y Mats Ek o Anne Teresa de Keersmaecker tienen coreografías de gran dificultad pero de mucha limpieza, con estructuras muy rítmicas y fraseo musical. Por lo tanto, extraer su material de un video es relativamente sencillo.

¿No provoca esto un inconsciente rechazo de otras coreógrafas/os cuyos lenguajes tienen mayor dificultad? ¿Es acaso reproducible toda la cantidad de repertorio compuesto de improvisaciones? ¿Se puede remontar una coreografía *release*¹ de Trisha Brown o un dúo de *contact improvisation*²?

Esta predilección por lenguajes claros con influencia de técnicas más académicas también deja fuera repertorio compuesto de autores con lenguajes más personales o que requieren de toda una familiarización. ¿Se puede practicar con éxito una coreografía de Ohad Naharin sin haber pasado por un entrenamiento intenso en técnica *Gaga*³? O, incluso siendo capaz de copiar los movimientos, ¿dónde queda toda la conexión con el mundo interior del coreógrafo, íntimamente ligado a su obra?

Por tanto, una de las primeras dudas que suscita la orientación de esta asignatura en las enseñanzas superiores es: ¿no estamos rechazando toda una sabiduría dancística más compleja de reproducir por otra de mayor



claridad? ¿no es esto un oscurecimiento de gran parte del acervo de la danza contemporánea que no “se deja” imitar con tanta facilidad? Si lo trasladamos a las artes plásticas, por poner un ejemplo, ¿no incurriríamos en un error potenciando el estudio de Cézanne, por poner un ejemplo de estructuras firmes, dibujo rotundo y líneas claras y rechazando el de Pollock, informalista abstracto imposible de reproducir?

Por otro lado, si el aprendizaje de las obras se realiza a través de las grabaciones, ¿no estaremos priorizando aquellas grabaciones más teatrales (frontales, de grupos uniformes y solos de los bailarines principales)? ¿O incluso las de aquellas compañías preocupadas en una correcta filmación de sus obras? ¿Qué hay de todas las coreografías *site specific* o de aquellas para las que determinados materiales de *atrezo* son esenciales y que no pueden adquirirse por los conservatorios y las escuelas de enseñanzas superiores? ¿Serán estas las características que permitan la trascendencia de las

1 La Técnica *Release* enfatiza la liberación de la tensión muscular cuando se realizan movimientos. El propósito es lograr un uso eficiente de la energía y la anatomía para que los movimientos se hagan con el mínimo esfuerzo.

2 Esta forma improvisada de danza está basada en la comunicación entre dos cuerpos en movimiento que están en contacto y en la combinación de las leyes de la física que rigen dicho movimiento: gravedad, momentum (cantidad de movimiento) e inercia.

3 Según Ohad Naharin, *Gaga* “tiene que ver con los matices, (...)”. Es también acerca del alma, de la conexión con la fantasía, con la pasión” Fuente: <http://revistarevol.com/actualidad/mr-gaga-el-secreto-del-coreografo-israeli-ohad-naharin/>

obras coreográficas de la contemporaneidad?

Todas estas preguntas deberían llevarnos a una mayor clarificación de los objetivos de esta asignatura en la enseñanza superior. Es curioso que, dentro de la formación de intérpretes y coreógrafos, se dedique tiempo a copiar lo que se ve en una pantalla en lugar de cuestionar dichas obras o encontrar en ellas aquello que las hace dignas de sobrevivir a su tiempo. Desde mi opinión, la enseñanza del repertorio nunca debería llevarse a cabo de esta manera a no ser que el docente haya estado implicado en los procesos creativos de dichas obras y utilice el soporte audiovisual como herramienta secundaria.

Algunas de las propuestas que ofrezco para reorientar los objetivos de esta asignatura, son:

1. contar con personal docente externo especialista que haya estado implicado en los procesos creativos de las obras a enseñar y reproducir. Los centros de enseñanza superior deberían estar conectados con los profesionales del sector en activo y poder contar con ellos

para asignaturas de este tipo. Este tipo de profesor invitado ya existe en muchos centros y garantiza la experiencia total de inmersión dentro de unas maneras de hacer propias del coreógrafo autor de la pieza.

2. Olvidar la reproducción de piezas y analizar sus características esenciales para trabajar a partir de ellas. Encontrar las calidades más frecuentes, los ritmos, las frecuencias, las intensidades, etc. para ponerlas en práctica, integrarlas en el repertorio del alumnado y expandir sus recursos. Ello potencia el análisis del movimiento y pone al alumnado en contacto con sus propios patrones.
3. Extraer de las piezas sus condicionamientos sociales y estéticos para darles la vuelta. Recoger el repertorio para dotarlo de una visión contemporánea y actualizarlo desde ella. Si los ballets románticos siguen representándose desde las capacidades técnicas actuales (capacidades que los bailarines del s. XIX estaban muy lejos de poseer), las piezas contemporáneas deberían revisarse igualmente desde las capacidades artísticas e intelectuales que poseemos ahora.





Esto permite al alumnado una adquisición más profunda del repertorio coreográfico contemporáneo, un acercamiento más real, más íntimo y más artístico. Aunque la asignatura de Práctica del repertorio siempre lleva asociado una parte de Análisis, considero que el aula de danza es un lugar idóneo donde analizar desde lo corporal y donde practicar desde el intelecto. La mezcla de ambas partes de la asignatura ofrece resultados muy favorables y sitúa al alumnado en lugares donde los cuerpos se hacen críticos y analíticos.

Por tanto, animo a los docentes encargados de impartir esta asignatura a que olviden los DVD de las obras esenciales de la contemporaneidad si no han tenido contacto directo con ellas y que estrechen la colaboración con los docentes encargados de la parte de Análisis para unificar objetivos y lograr hacer de la asignatura una oportunidad de lanzarse de lleno sobre las obras, sus razones de existir, sus fortalezas y debilidades, sus resonancias culturales y políticas y, cómo no, su movimiento y su elaboración desde la danza.

Referencias bibliográficas

Carter, A. (2003) *Rethinking Dance History. A reader*, Londres, UK, Routledge.

Fischer-Lichte, E. (2011) *Estética de lo Performativo*, Madrid, España, Ed. Adaba

Lepecki, A. (2006) *Exhausting Dance*, New York (USA) y Londres (UK), Routledge.

Loupe, L. (2012) *Poética de la Danza Contemporánea*, Salamanca, España, Universidad de Salamanca.

Naverán, I. (ed) (2010), *Hacer Historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*, Barcelona, España, Ed. Cuerpo de Letra.

Real Decreto 632/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado de Danza establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.