

LA DANZA DE LAS EMOCIONES DE ALAIN PLATEL

Natalia Monge Gómez

Tesis Doctoral (2014)

Facultad de Bellas Artes / Arte Ederretako Fakultatea

Departamento de Arte y tecnología / Arte eta Teknologia Saila

Directores de tesis: Juan Andrés Crego Morán

Elena Herrán Izaguirre

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

“Lo que es muy importante para mí es el hilo rojo de la emoción”

Alain Platel

A Gonzalo y mis niñas, Naroa e Izadi, por estar siempre ahí apoyándome

Agradecimientos

A mis directores Juan Crego y Elena Herrán.

A Elena, Alicia, Agur y Mara por su gran apoyo desde el primer momento.

A los bailarines y creadores Helena, Pilar, Eneko, María y Bego y todo el equipo de ORGANIK por escucharme en mis momentos de dudas e incertidumbre.

A Marc, Alessia, Erik, Seth, Niko y Aitziber por su ayuda en las traducciones.

A todo el equipo de Les Ballets y en especial a Nele por haberme facilitado el acceso a la información y a Lisi, Rosalba, Romeu, Steven, Hildegard por su colaboración.

A Alain por su generosidad.

A todos los que sin saberlo me habéis ayudado en estas páginas.

A mi familia por su apoyo incondicional.

A Gonzalo, por todo.

ÍNDICE

0. INTRODUCCIÓN

0.1. Motivación y origen de la investigación	17
0.2. Objeto de la investigación y estructura de los capítulos	20

PARTE I: MARCO TEÓRICO

Capítulo 1: ALAIN PLATEL: ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL CONTEXTO ESCÉNICO

1.1. LA DANZA DEL SIGLO XX, REVOLUCIONES DE LA CONCEPCIÓN DEL CUERPO Y DE LA DANZA.....	33
1.1.1. La danza expresiva y emocional: Tanztheater de Pina Bausch.....	37
1.1.1.1. Características de la obra de Pina Bausch	39
1.1.1.2. Estructura de sus piezas.....	41
1.1.2. Danza expresiva y emocional versus danza conceptual.....	44
1.1.2.1. Influencias de la danza postmoderna	45
1.1.2.2. Entre cuerpos, subjetividades, política y movimiento	47
1.2. LA DANZA HÍBRIDA E INTERDISCIPLINAR DEL SIGLO XXI Y LA PARTICIPACIÓN DEL PÚBLICO.....	50
1.2.1. Mixtura de disciplinas.....	51
1.2.2. La experiencia del espectador.....	54
1.2.2.1. Diálogo bidireccional intérprete-espectador.....	54
1.2.2.2. La vivencia del espectador ante este universo sensitivo	60
1.2.2.3. Tipo de creación y de comunicación con el espectador.....	62
1.3. LA DANZA BELGA ACTUAL Y ALAIN PLATEL, ALMA DE LES BALLETS C. DE LA B.....	65
1.3.1. Realidad sociopolítico-cultural de la danza en la comunidad flamenca... 67	67
1.3.2. La primera generación de la ola flamenca.....	73
1.3.2.1. Rosas de Anne Teresa de Keersmaecker.....	75
1.3.2.2. Troubleyn de Jan Fabre	76
1.3.2.3. Ultima vez de Wim Vandekeybus.....	78
1.3.3. Les Ballets C. de la B.....	80
1.3.3.1. Orígenes de Les Ballets C. de la B.	80
1.3.3.2. Modelo democrático de organización	81
1.3.3.3. Les Ballets C. de la B. ante realidades socio-políticas	84
1.3.3.4. Alain Platel, alma de creadores de Les Ballets C. de la B.....	86
1.4. A MODO DE SÍNTESIS.....	90

Capítulo 2: ALAIN PLATEL: OBRA Y PENSAMIENTO

2.1. LA CREACIÓN DE ALAIN PLATEL.....	97
2.1.1. Primer periodo (1984 – 2003): Interés por la realidad sociopolíticocultural.....	98
2.1.1.1. Rasgos de la obra del primer periodo.....	98
2.1.1.2. Piezas del primer periodo.....	101
2.1.2. Segundo periodo (2006 – 2014): Interés por la intimidad del ser humano.....	112
2.1.2.1. Rasgos de la obra del segundo periodo	112
a) Una estética particular: La belleza en la fealdad	114
b) El sufrimiento como parte esencial del ser humano.....	117
c) La solidaridad y el sentimiento de comunidad.....	119
2.1.2.2. Piezas del segundo periodo.....	122
2.2. CLAVES DE SU OBRA.....	134
2.2.1. El lado humano de Alain Platel	
2.2.1.1. “Muchas gracias a todo el equipo”	134
2.2.1.2. Un líder elegido en proyectos compartidos.....	136
2.2.2. Características de su forma de trabajar.....	141
2.2.2.1. Metodología de trabajo y proceso creativo.....	141
a) Apertura e incertidumbre ante cada proceso creativo	142
b) Primeros ensayos	144
c) Profundización y emergencia de cada pieza	148
d) Objetivo: búsqueda de las emociones del espectador	152
2.2.2.2. Lenguajes propios de su obra coreográfica.....	155
a) Lenguaje corporal.....	155
b) Lenguaje musical.....	159
2.3. A MODO DE SÍNTESIS.....	171

Capítulo 3: MOVIMIENTO Y EMOCIÓN

3.1. IMPORTANCIA DE LAS EMOCIONES A LO LARGO DE LA HISTORIA	178
3.2. CONCEPCIÓN DE LAS EMOCIONES DE HENRI WALLON.....	181
3.2.1. La psicología de Henri Wallon	181
3.2.2. Emoción y vida psíquica	184
3.2.3. Movimiento, emoción y cuerpo.....	187
3.2.4. Orígenes y mecanismos de las emociones	190

3.2.5. Unidad y diversidad de las emociones	191
3.2.5.1. El placer y la alegría.....	191
3.2.5.2. La cólera	192
3.2.5.3. La angustia.....	194
3.2.5.4. El miedo	195
3.2.5.5. La timidez y la función de prestancia	197
3.2.6. Emoción y concepción dialéctica del ser humano	198
3.3. A MODO DE SÍNTESIS	202

PARTE II: ESTUDIO EMPÍRICO

Capítulo 4: ANÁLISIS DEL CORPUS

4.1. METODOLOGÍA	211
4.1.1. Metodologías de análisis de movimiento	212
4.1.2. Metodología triangular	216
4.1.3. Claves de la teoría walloniana para el análisis de la obra de Platel	219
4.2. CORPUS DE LA INVESTIGACIÓN	225
4.2.1. Selección de las piezas del corpus	225
4.2.2. Selección de las escenas	227
4.2.3. Descripción del análisis de las escenas seleccionadas	228
4.3. ANÁLISIS DE LAS ESCENAS SELECCIONADAS	230
4.3.1. Vsprs (2006):	
4.3.1.1. Presentación de Vsprs	230
4.3.1.2. Escena 1: De la cólera a la angustia.....	240
4.3.1.3. Escena 2: La angustia en el acto compulsivo de la masturbación.....	246
4.3.2. Out of context-for Pina (2010):	
4.3.2.1. Presentación de Out of Context-for Pina	253
4.3.2.2. Escena 3: La prestancia “animal”.....	261
4.3.2.3. Escena 4: La angustia tras el silencio de una pregunta sin respuesta	265
4.3.3. C(h)oeurs (2012):	
4.3.3.1. Presentación de C(h)oeurs	273
4.3.3.2. Escena 5: La empatía ante la angustia.....	286
4.3.3.3. Escena 6: La cólera multitudinaria	290
4.4. A MODO DE SÍNTESIS	296

Capítulo 5: CONCLUSIONES

5.1. CONCLUSIONES GENERALES DE LA OBRA Y EL PENSAMIENTO

DE ALAIN PLATEL304

5.2. CONCLUSIONES ESPECÍFICAS DEL CORPUS 312

5.3. REFLEXIÓN FINAL319

5.4. FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN.....321

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y ELECTRÓNICAS

6.1 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS325

6.2 REFERENCIAS ELECTRÓNICAS332

7. ANEXOS

7.1. LISTADO DE LAS CREACIONES DE ALAIN PLATEL337

7.2. FICHAS DE LAS PIEZAS SELECCIONADAS339

7.3. TRANSCRIPCIÓN DE ENTREVISTAS REALIZADAS346

7.3.1. Entrevista a Lisi Estarás346

7.3.2. Entrevista a Rosalba Torres Guerrero.....353

7.3.3. Entrevista a Romeu Runa.....364

7.3.4. Entrevista a Steven Prengels374

7.3.5. Entrevista a Hildegard de Vuyst383

7.3.6. Entrevista a Alain Platel.....391

7.4. RELACIÓN DE IMÁGENES.....399

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

0.1. MOTIVACIÓN Y ORIGEN DE LA INVESTIGACIÓN

0.2. OBJETO DE LA INVESTIGACIÓN Y ESTRUCTURA DE LOS CAPÍTULOS

0.1. MOTIVACIÓN Y ORIGEN DE LA INVESTIGACIÓN

El interés por la elección de este tema surge posiblemente de mi permanente curiosidad por la composición en el mundo de la danza y su relación con el público. Ya desde mi formación en el Departamento de Nueva Danza de la Escuela de teatro de Amsterdam , SNDD (School for New Dance Development, 1999-2002), donde recibí una educación integral orientada a formar a creadores, la composición era la asignatura que más me cautivaba. El primer *workshop* de composición impartido por Susan Rethorst¹, fue un detonante en mi inclinación por este terreno. A diario nos proponía diferentes puntos de partida, a partir de los cuales el objetivo era componer una pequeña pieza. La libertad era total a partir del *score*² marcado. Uno podía decidir trabajar en un solo, en un trío, con todo el grupo, siendo un intérprete más, dirigiendo al resto, etc. El mayor reto era el tiempo del que disponíamos, ya que en escasos minutos debíamos tomar todas las decisiones pertinentes. No resultaban grandes trabajos, pero no por ello dejaban de surgir propuestas interesantes diariamente. Era, sobre todo, una cuestión de toma de decisiones y de confianza en la intuición de cada uno. Se trataba de entender cómo poniendo determinados elementos compositivos unos al lado de otros, era posible conseguir hacer un puzle que encajara y poseyera un potencial para llegar hasta el espectador. La cuestión era entonces doble: conocer cómo lo hacían otros creadores y vivir la experiencia como espectadora y creadora.

En mis años de escuela, veía mensualmente infinidad de espectáculos. Entre los trabajos de diferentes departamentos (SNDD, Modern, Mime, Theatre) y los trabajos profesionales en la ciudad y alrededores, podían llegar a media docena por semana. De hecho, el primer año llegó a ser algo casi obsesivo. Sin duda, el aterrizar en uno de los epicentros de las artes escénicas como Amsterdam fue una inyección de adrenalina. Desde el primer día de aquel curso y hasta el día de hoy, sigo buscando el secreto de la composición de un espectáculo y las claves para llegar al público, para lo que he buscado entender desde dónde crea cada coreógrafo. Sin embargo, la mayoría de los trabajos que veía no me “tocaban” hasta que en 1999 tuve la oportunidad de ver *lets op Bach* de Alain Platel. *Touché*.

¹ Susan Redhorst recoge sus propuestas de composición en su libro “A choreographic mind”. Redhorst, S. (2012). *A choreographic mind: Autobodygraphical writings*.

² A partir de ahora me referiré al término *score* como pauta o propuesta para generar material tanto de movimiento como acciones físicas o de otro tipo.

Esta obra responde a una pregunta que Jonathan Barrows hace en su libro *A choreographer's handbook*: “¿Qué pieza cambió todo para ti y por qué?”³. *Iets op Bach* marcó un antes y un después en mi visión del mundo de la danza y, desde entonces, uno de mis grandes deseos ha sido conocer los secretos de la creación de Platel para entender cómo articula sus lenguajes corporales y musicales a través de la mezcla de escenas tan vulgares y a la vez sublimes para llegar al espectador.

Un año después de ver *Iets op Bach*, el destino me ayudó a empezar a hacer realidad mi deseo. Trabajé como intérprete en *Circus Wonder*⁴, espectáculo producido por Les Ballets C. de la B., en el que el propio Platel hacía las veces de tutor u ojo externo. Además, Lisi Estarás, la intérprete que lleva más tiempo trabajando con él, bailó en una de mis piezas de escuela. Entonces, al intercambiar impresiones con varios integrantes de su equipo artístico, ya intuía que no sólo su faceta creadora sino también la humana tenían mucho que ver en el éxito de sus espectáculos. Quince años más tarde, me he enfrentado al reto de adentrarme en su obra en profundidad para estudiar los fundamentos de su creación en esta investigación.

Por otro lado, en mi faceta de docente en la Escuela Universitaria de Magisterio de Bilbao, descubrí a partir de la asignatura “Desarrollo Psicomotor”, las influencias de Henri Wallon en el desarrollo del niño. Sorpresivamente, encontré una relación entre la las teorías de la psicopedagogía de Wallon y la inspiración de Platel en su pasado como psicopedagogo en hospitales infantiles. Ambos inciden en la importancia de la comunicación pre-verbal y en el valor de las emociones como fuente de comunicación. Se trataba, sin duda, de un camino de investigación virgen que decidí recorrer.

³ Burrows, J. (2010). *A choreographer's handbook*, p. 12.

⁴ *Circus Wonder* (2000) es dirigido por Ghani Mine, intérprete en las piezas de Platel: *La tristeza complice* e *Iets op Bach*.

“No me interesa cómo se mueven las personas sino qué las mueve”

Pina Bausch

0.2. OBJETO DE LA INVESTIGACIÓN Y ESTRUCTURA DE LOS CAPÍTULOS

La célebre frase de Pina Bausch que define el principio de su trabajo, representa una nueva concepción de la escena. Con esta declaración, la fundadora de la danza-teatro, nos da a entender cómo basa sus trabajos en el campo emocional de los propios intérpretes y en lo que les hace más humanos.

La herencia que deja Bausch a través de su trabajo se corresponde con un sentimiento de humanización. El hecho de buscar, no el mero movimiento de un bailarín entrenado técnicamente, sino el movimiento y la danza de seres humanos con personalidades únicas y creencias e historias personales, da un giro a la concepción previa de la escena. Al concebir de esta manera su danza, ésta se convierte en una afirmación física y emocional de sus identidades individuales. Platel hereda esta ideología y continúa en esta línea de trabajo.

Uno de los aspectos más importantes para crear mis espectáculos, independientemente del tema, es que el verdadero material de trabajo son los participantes propiamente. No se trata solamente de cómo se mueven, sino también de su forma de pensar, las cosas que les preocupan, su visión de determinados aspectos. La fase de ensayos y la representación en sí consiste en toda una construcción a partir de elementos que descubro al hilo de diálogos que mantengo con las personas con las que trabajo [...]. Si tuviera que resumir de qué habla mi trabajo, pienso que se trata de un intento de acercarse a conocer de qué manera la gente vive o lucha en la vida⁵.

En la danza, el intérprete utiliza su cuerpo como herramienta y a través del movimiento es capaz de transmitir emociones y hacerle sentir éstas al espectador. Su conocimiento y dominio corporal le permite llegar a mimetizarse con su interpretación y alejarse de la ficción para acercarse a una interpretación muy cercana a la realidad. La comunicación bidireccional intérprete-espectador es determinante en este proceso. Burrows afirma “Se trata de lo que el público ve, no sobre lo que sentimos (lo cual no quiere decir que no sintamos)”⁶.

Las obras coreográficas de Alain Platel son magistrales en este tipo de comunicación. Sus piezas, cargadas de una fuerza emocional indiscutible y protagonizadas por intérpretes de gran calidad entran por los poros al espectador tocando sus entrañas y haciendo que afloren sus emociones más primitivas. En su obra, movimiento y emoción van incuestionablemente unidos.

⁵ <http://www.lamonnaie.be/en/myymm/media/1760/Meet-the-Artist---Alain-Platel/>

⁶ Burrows, J. (2010). Op cit, p. 35.

El objeto de esta investigación es explorar en las obras coreográficas de Platel las conexiones entre movimiento y emoción y utilizar esta relación para analizar los trabajos escénicos de este autor. Para ello, se buscan específicamente las conexiones entre movimiento y emoción en un contexto de interacción social, puesto que estos dos elementos pueden ser profundamente experimentados cuando los seres humanos conectan y se comunican entre ellos. ¿Cómo se pueden explorar coreográficamente las diferentes maneras en las que las personas se expresan cuando se relacionan?

Respecto al mundo de las emociones interesa, sobre todo, estudiar el origen de las emociones en escena y cómo condiciona ese estado emocional el tipo de movimiento producido por el cuerpo así como su importancia en las relaciones humanas. ¿Qué reacciones físicas se generan cuando aparece una emoción? ¿Cómo se manifiestan a nivel muscular y qué función tiene el tono muscular en la génesis de las emociones? ¿Qué sentido tienen las emociones en las relaciones humanas? ¿Son imprescindibles sólo para la supervivencia o cumplen una función de comunicación con el otro?

La danza permite que la expresión de los cuerpos en movimiento sea vista, oída y empáticamente sentida, de este modo, se transforma más que en un entretenimiento en una actividad que posee un valor cultural compartido y significativo.

Por otro lado, se desea investigar qué tipo de comunicación busca Platel con el espectador. En el acto escénico en tanto que se realiza en un momento y lugar concretos con un público diferente cada vez, se cuestiona cómo se concibe esta relación. ¿Es una prioridad incuestionable para él que el trabajo “llegue” al público? ¿Aspira a llegar a un público universal? ¿Es importante que el espectador se identifique con los intérpretes y lo que ocurre en escena?

Y si consideramos que en tanto seres humanos que somos, nuestras preocupaciones rondan alrededor de temas universales como el amor, la vida y la muerte que, a priori, nos afectan a todos, ¿cómo decide comunicar estas inquietudes? ¿Cuál es la herramienta que utiliza para llegar a ese público? ¿Son las emociones el canal de comunicación con el público? ¿Cómo se trabajan las emociones en escena? ¿Considera las emociones en el punto de partida de cada trabajo? ¿Cómo expresa el cuerpo a través del movimiento las emociones? ¿Es la danza de Platel significativa en este sentido? ¿Cómo lo expresa de una manera contemporánea?

El diálogo más interesante será aquel que se produzca entre la danza y la percepción del espectador y conlleva un pensamiento que se transmite gracias al movimiento que llega hasta su conciencia. Este diálogo se ve enriquecido por las ideas, experiencias y

palabras intercambiadas que lo transforman y enriquecen a través de una infinidad de sensaciones muy delicadas.

Se trata entonces de articular cómo una comprensión más profunda tanto de la conexión entre movimiento y emoción, así como de su puesta en práctica en un proceso coreográfico, permite a determinados artistas preocuparse por manifestarlo física y visualmente. Ciertamente, el deseo de todo coreógrafo es descubrir su propia expresión artística para comunicar y conectar con el mundo, articulada en formas físicas, emocionales, teatrales y visuales, entre otras. ¿Cómo lo articula Platel?

De entre todas las teorías de las emociones, Wallon es el autor que a través de su psicología psicogenética y dialéctica explica que la emoción es precisamente lo que nos hace humanos, la articulación entre el ser físico y el ser social. Su método, según Zazzo⁷, consiste en estudiar las condiciones materiales del desarrollo del niño, condiciones tanto orgánicas como sociales, y en ver cómo, a través de esas condiciones, se edifica un nuevo plano de la realidad que es el psiquismo, la personalidad. Sin embargo, a pesar del carácter anticipador de muchas de sus ideas, su obra no ha sido muy difundida⁸. Además, como afirma Rigo⁹, Wallon no es un autor fácil de leer y comprender por su estilo literario realmente elaborado y, sobre todo, por la complejidad de sus ideas.

Wallon renueva las teorías de la motricidad y de la emoción aportando un planteamiento exclusivo en su teoría. La originalidad estriba en dar a la función motriz, y especialmente a la tonicidad un sentido psíquico. El tono no es solamente un estado de tensión necesario para la ejecución de la contracción muscular, sino que también supone un entramado de actitudes y posturas que son modeladas por el ser humano y constituyen para el niño sus primeros medios de expresión. Las actitudes en relación con los estados de bienestar o de desasosiego constituyen el origen de las emociones del niño y gracias a ellas, no sólo se adapta a su entorno social, sino que su cuerpo crece y establece las raíces de su personalidad. La emoción, según Wallon es un hecho fisiológico por sus componentes hormonales y motrices, a la vez que un comportamiento social por sus funciones adaptativas.

⁷ Zazzo, R. (1976). *Psicología y marxismo*, p.85

⁸ La escasa difusión de la obra de Wallon se debe, como señala Vila, a dos razones fundamentales. La primera es la competencia de las teorías de Piaget y Vygotsky, ampliamente dominantes en el momento de traducirse al inglés la obra de Wallon. La segunda, es su compromiso político, lo que provocaba desconfianza, especialmente en Estados Unidos. Vila, I. (1986). *Introducción a la obra de Henri Wallon*.

⁹ Rigo Carratalá, E. (2007). Wallon. *Su pensamiento, base de una psicopedagogía social y ecológica*, p. 13.

A partir de la teoría walloniana de las emociones se desea explorar la obra coreográfica de Platel. ¿Cómo se perciben física y psicológicamente las emociones en la obra de Platel? ¿Existe un lenguaje universal en su vocabulario para describir cada emoción? ¿Qué analogías existen entre las diferentes emociones? ¿En qué se diferencian?

Para ello se plantean unos objetivos generales en torno a la capacidad expresiva y comunicativa de la danza de Alain Platel y también alrededor de la presencia y relevancia de las emociones en sus piezas. Se trata de analizar si los rasgos característicos de su obra coreográfica inciden en el carácter emocional de la misma y de analizar la importancia de la relación con el público en su obra. Además, se cuestiona la percepción de las emociones representadas por parte del equipo artístico. Por otro lado, se plantean objetivos específicos en el análisis de un corpus que incluye escenas de varias obras de Platel. En él se han tratado de identificar las emociones según la clasificación de Henri Wallon y la emoción predominante en cada pieza y escena. Así mismo, en un estudio transversal entre escenas se han estudiado similitudes y diferencias en la forma de expresión de la misma emoción.

En el **primer capítulo** se contextualiza la obra escénica de Platel. Se explica su origen en la danza del siglo XX, así como su evolución. Su mayor inspiración es la danza expresiva y emocional de Pina Bausch y su *Tanztheater*, de la que hereda principalmente su forma de trabajar a partir de los intereses particulares de los intérpretes. Se presenta su concepción de la danza en oposición a la danza conceptual, para la que las emociones están relegadas a un segundo plano. Sus obras son denominadas híbridas e interdisciplinarias por la mixtura de lenguajes y disciplinas que coexisten. En este tipo de danza existe un diálogo bidireccional entre el intérprete y el espectador, donde la participación activa del público es indispensable. Se ubica a Platel entre uno de los cuatro precursores de la danza en Bélgica a partir de los años 80 y se explica el boom de la ola flamenca gracias a innovadoras políticas culturales belgas. Además, se presenta a Platel como el líder de Les Ballets C. de la B. que consiste en una plataforma artística que sustenta la labor creativa de varios coreógrafos y directores de escena de manera permanente y la de otros creadores puntualmente.

En el **segundo capítulo** se describe la obra y pensamiento de Alain Platel. Se distinguen los dos periodos creativos de su obra escénica: el primero inspirado en la realidad socio-político-cultural y el segundo en la intimidad del ser humano. En este

último, aparece su nueva estética a la que él denomina “la belleza en la fealdad”, con la que enfatiza su concepción del sufrimiento como parte esencial del ser humano. Continúa mezclando la música religiosa con las imágenes banales y a través de estas herramientas busca la solidaridad y el sentimiento de lo comunitario en su diálogo con el público. Por otro lado, se ahonda en las claves de su obra diferenciando su lado humano y las características de su forma de trabajar. Así, se subraya su generosidad y apertura hacia todo el equipo que le proporciona la capacidad para ser un líder en proyectos compartidos y se describen las características de su forma de trabajar, incidiendo en su principal objetivo: buscar las emociones del espectador. Finalmente, se explican los lenguajes propios de su obra coreográfica.

En el **tercer capítulo** se establece la relación entre movimiento y emoción. Tras destacar la importancia de las emociones a lo largo de la historia, se justifica la elección de la concepción de las emociones del psicólogo Henri Wallon. En su psicología psicogenética y dialéctica, la emoción es, precisamente, lo que nos hace humanos, el gozne entre el ser físico y el ser social. Se centra especialmente en la psicología del niño y explica la relación entre la emoción y la vida psíquica. Determina una conexión entre movimiento, cuerpo y emoción, y define los orígenes y mecanismos de las emociones entendidas en su concepción dialéctica del ser humano. Igualmente, se explica la unidad y diversidad de las emociones. Y es que la base material de las emociones son las variaciones del tono muscular en función de las que se diferencian cinco emociones básicas, cada una de ellas con sus características propias, pero que finalmente pueden reducirse al modo de formarse, consumirse o conservarse en tono. Esta clasificación servirá como herramienta fundamental para la identificación de las emociones en las escenas analizadas de la obra de Platel.

En el **cuarto capítulo** se explican las tres herramientas utilizadas de acuerdo a una metodología triangular. Se describen las claves de la teoría walloniana para el análisis de la obra de Platel, así como los objetivos generales y específicos de la investigación. Posteriormente, se explica la selección de las piezas del corpus y las escenas seleccionadas, para dar paso al análisis de las mismas. Se analiza el corpus configurado por dos escenas de cada una de las tres piezas: *Vsprs*, *Out of context-for Pina* y *C(h)oeurs*. Se trata de identificar en las seis escenas, seleccionadas por su fuerza emocional, las emociones propuestas por Wallon.

Finalmente, en el **capítulo quinto** se presenta la discusión de los resultados donde se diferencian las conclusiones generales de la obra de Platel y las conclusiones propias del análisis del corpus. Se añaden también las futuras líneas de investigación que se derivan de este estudio y que podrían arrojar luz sobre aspectos varios de la obra de Platel.

En la actualidad escasea la producción de pensamiento crítico en el ámbito de la danza. En los últimos años afortunadamente las prácticas artísticas basadas en el cuerpo han sido estudiadas desde otras ciencias como la filosofía, la antropología, la sociología o el arte, lo que ha provocado tanto un aumento de publicaciones como una presencia mayor de la danza en los estudios universitarios. No obstante, aún nos encontramos muy lejos de lo que sería necesario. Debido a la insuficiente producción teórica, a la hora de abordar esta investigación nos encontramos con un vacío bibliográfico¹⁰ que existe en el Estado español sobre la danza contemporánea.

Se espera que esta tesis doctoral sea una aportación significativa que explique la capacidad comunicativa y la fuerza expresiva de la obra de Platel.

¹⁰ La mayoría de los libros y artículos que forman parte de la bibliografía de este estudio han sido consultados en su lengua original y traducidos por la doctoranda al ser citados con objeto de facilitar la lectura.

PARTE 1: MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO 1:

EL CONTEXTO ESCÉNICO DE **LA OBRA DE ALAIN PLATEL**

CAPÍTULO 1: EL CONTEXTO ESCÉNICO DE LA OBRA DE ALAIN PLATEL

1.1. LA DANZA DEL SIGLO XX: REVOLUCIONES DE LA CONCEPCIÓN DEL CUERPO Y LA DANZA

1.1.1. Danza expresiva y emocional: *Tanztheater* de Pina Bausch. Fuente de inspiración de Alain Platel.

- 1.1.1.1. Características de la obra de Pina Bausch
- 1.1.1.2. Estructura de sus piezas

1.1.2. Danza expresiva y emocional *versus* danza conceptual

- 1.1.2.1. Influencias de la danza postmoderna
- 1.1.2.2. Entre cuerpos subjetividades, política y movimiento

1.2. LA DANZA HÍBRIDA E INTERDISCIPLINAR DEL SIGLO XXI Y LA PARTICIPACIÓN DEL PÚBLICO

1.2.1. Mixtura de disciplinas

1.2.2. La experiencia del espectador

- 1.2.2.1. Diálogo bidireccional intérprete-espectador
- 1.2.2.2. La vivencia del espectador en este universo sensitivo.
- 1.2.2.3. Tipo de creación y de comunicación con el espectador

1.3. LA DANZA BELGA ACTUAL Y ALAIN PLATEL, ALMA DE LES BALLETS C. DE LA B.

1.3.1. Realidad sociopolítico-cultural de la danza en la comunidad flamenca

1.3.2. La primera generación de la ola flamenca

- 1.3.2.1. Rosas de Anne Teresa de Keersmaecker
- 1.3.2.2. Troubleyn de Jan Fabre
- 1.3.2.3. Última Vez de Wim Vandekeybus

1.3.3. Les Ballets C. de la B.

- 1.3.3.1. Orígenes de Les Ballets C. de la B
- 1.3.3.2. Modelo democrático de organización
- 1.3.3.3. Les Ballets C. de la B. ante realidades socio-políticas
- 1.3.3.4. Alain Platel, alma de creadores de Les Ballets C. de la B.

1.4. A MODO DE SÍNTESIS

1.1. LA DANZA DEL SIGLO XX: REVOLUCIONES SOBRE LA CONCEPCIÓN DEL CUERPO Y LA DANZA

El término “danza contemporánea”, como sucede con tantos términos coetáneos como “danza moderna”, “danza postmoderna”, “danza-teatro” o la posterior “danza conceptual”, da lugar a múltiples discrepancias en su propio seno. La dificultad radica en la concreción del término contemporáneo, ya que se cuestiona constantemente qué es contemporáneo y si lo fuera, se cuestiona que sea contemporáneo de qué, en relación a qué¹¹. Según Ana Mokotow¹², lo único en lo que al parecer todos los autores coinciden es en que se trata de trabajos de danza en los que los coreógrafos y teóricos involucrados se sumergen en las últimas tendencias dancísticas y culturales que están en permanente desarrollo. La concepción de “danza contemporánea” descartaría así las categorías que tienen un estilo ligado a una forma o estructura determinada como el ballet clásico, danzas rituales o folklóricas.

No existe ninguna intención de establecer qué es danza y qué no en esta investigación, a pesar de que las ambigüedades acerca de qué es danza persisten como un ruido de fondo en cualquier reflexión sobre danza contemporánea.

La diversidad y el alcance de estilos en la danza contemporánea hacen que cualquier definición sea complicada y, más complicada incluso, cuando existe una interacción entre danza y otras prácticas artísticas. Para Hans Thies Lehmann¹³ “las distinciones categóricas cada vez tienen menos sentido. El terreno inestable de la práctica escénica aún puede proporcionar dentro de ella un medio estratégico para comprender la interacción entre disciplinas”.

El propio Alain Platel, psicopedagogo de formación, y autodidacta en el ámbito de la danza, no se considera coreógrafo sino director de escena. Cuando le cuestionan sobre la denominación de su práctica artística no encuentra siquiera pertinente la distinción entre géneros; teatro o danza. Confiesa que pensaba que en sus inicios hacía danza-teatro, después teatro-físico con un combinación de adultos y niños; más adelante, vuelve a la danza pero incorporando a Mozart y otros compositores clásicos

¹¹ Lo mismo ocurre con el término “nueva danza” que no acaba de ubicarse en la historia de la danza.

¹² Ana Mokotow escribe sobre las discrepancias que generan las diferentes nomenclaturas de la danza en su tesis doctoral titulada: *Why dance? The impact of multi arts practice and technology on contemporary dance* (2007).

¹³ Lehmann, H. (2006). *Postdramatic theatre*, p. 96.

a modo de ópera contemporánea. Platel declara¹⁴: “Realmente no querría estar inscrito en ningún marco particular”.

Durante mucho tiempo considerado como un arte menor al servicio de otras expresiones artísticas, la danza bajo su forma contemporánea toma un significado particular y emblemático en el seno de la sociedad. A la inversa de épocas pasadas, que la han mantenido en un contexto de rigurosa codificación, la danza conoce en el siglo XX un auge sin precedentes; una especie de afirmación autónoma. Rompiendo con los códigos clásicos, la danza contemporánea lleva a cabo una verdadera revolución, volviendo a lo que es su útil real, el cuerpo, y saliendo del pasado enraizándose en el tiempo presente. Esta revolución de la danza tiene diferentes orígenes y adopta formas heterogéneas, manifestándose en diversas localizaciones.

Según Philippe Ivernel¹⁵, la ruptura con el ballet clásico-romántico marca un hecho histórico que tiene lugar primero en Alemania a partir de los años 20 y después se extiende por otras regiones de Europa y de los E.E.U.U. Este ballet tradicional integra, mediante sus elementos narrativos articulados en intriga, una parte importante del teatro. Sin embargo, permanece estrechamente subordinado al ideal de un virtuosismo codificado en sus pequeños detalles y orientado por el triunfo del espíritu sobre la materia: un virtuosismo corporal. Nietzsche, masivamente leído en la postguerra, pulveriza a la vez el teatro y la danza “bien hechos”, resucitándolos. Como consecuencia, fórmulas como danza libre, danza absoluta, danza de la expresión, se dan al mismo tiempo sin necesidad de coincidir entre ellas. Lo mismo ocurre con el teatro: teatro libre, teatro absoluto, teatro de la expresión.

Habría dos figuras que contribuyen especialmente a la ruptura con los principios del ballet clásico y a la elaboración del cuerpo expresivo en el siglo XX: Isadora Duncan y Ruth St. Denis. Duncan orienta su arte hacia la improvisación inspirada por la danza griega antigua y descubre el cuerpo liberado en conexión con la naturaleza. Innovadora, es la principal inspiradora de la danza llamada libre a principios del siglo pasado y aporta nuevas concepciones revolucionarias: una puesta en escena y vestuario minimalistas, los pies descalzos, el pelo suelto y temáticas relacionadas con la muerte o el dolor en oposición a las tramas de la danza clásica conocida hasta entonces, que giraban en torno a héroes, y duendes. Por su parte, Ruth St. Denis, impresionada por la danza de su compatriota, sigue sus pasos y crea la escuela

¹⁴ Longuet Marx, A. (2010). *La communauté en scène*, p. 151.

¹⁵ Ivernel, P. y Longuet Marx A. (2010). *Introduction*, p. 11.

Denishawn¹⁶ donde se forman notables alumnos, como Martha Graham, Doris Humphrey o Charles Weidman. Tras la danza reaccionaria de Duncan, se asiste a una continua sucesión de corrientes dancísticas que se van afianzando en Europa y en E.E.U.U.

Según Anne Longuet Marx¹⁷, en el siglo XX se suceden varias revoluciones ante las formas tradicionales del ballet en lo relativo a la concepción del cuerpo, de la danza y del movimiento en sí:

1) E.E.U.U. (1930-1970)¹⁸. Primero se produce un desplazamiento del movimiento de la periferia (cabeza, brazos, piernas) hacia el centro del cuerpo investido de vida, de una nueva fuerza y de una erotización evidente. Este primer momento, protagonizado por Martha Graham¹⁹ tiene algunas dificultades añadidas a causa de los desavíos políticos que desencadena la nueva concepción del cuerpo²⁰.

2) E.E.U.U. (1950-1990). La segunda revolución con Merce Cunningham consiste en la apertura y liberación del cuerpo de todo aspecto psicológico y emocional. Se desarrolla una danza libre, no intencionada; una exploración de sus posibilidades y una redefinición de su relación con el concepto del peso. Este segundo momento también tiene sus dificultades relacionadas con la pureza abstracta del gesto, su desconexión y la ausencia de tema.

3) Alemania (1970-1990). El tercer momento, bajo el signo del teatro como un retorno de lo reprimido, estalla con la danza-teatro. *Tanztheater* de Pina Bausch reintroduce la temática y el sentido del movimiento, de forma teatralizada y dentro del universo emocional.

¹⁶ Ruth Sant Dennis formó la escuela de danza *Denishawn* junto con su esposo, el bailarín Ted Shawn.

¹⁷ Ivernel, P. y Longuet Marx A. (2010). Op. cit., p. 12.

¹⁸ Las fechas de los cuatro movimientos son aproximativas y se corresponden con los periodos de mayor actividad de cada coreógrafo. Ginot, I. y Michel, M. (2002). *La danse au XXe siècle*, p. 247.

¹⁹ La influencia de Martha Graham en el legado de la danza es enorme. Graham crea una escuela que influenció a la danza tanto en su E.E.U.U. natal como a nivel mundial. Para Graham, el motor de todo movimiento viene de la alternancia *contraction / release*, que consiste en un cierre y relajación del bajo vientre en un ritmo binario que es a la vez el centro del cuerpo y la zona privilegiada de expresión del deseo. Los críticos la tachan de puritana y en sus piezas el erotismo siempre tiene un contrapunto trágico. La carga erótica del movimiento es neutralizada por el rigor del trabajo muscular. Ibid.

²⁰ A su vez en Alemania entre los años 20 y 60 Mary Wigman, discípula de Dalcroze y de Laban, lidera la danza de la expresión. Se preocupa sobre todo por las relaciones íntimas entre la espiritualidad y el movimiento. el bailarín es el médium y la danza está cerca del trance y reanudada en cierta manera por la función catártica que tiene en las sociedades arcaicas. De ahí que sus piezas sean de introspección más que de acción, reveladoras de estados interiores, aspecto en común con la danza de Platel.

4) Europa (a partir de los años 90). Finalmente, surge cierta diversidad en la danza plástica, danza conceptual o no-danza, para designar la herencia en artes plásticas de Marcel Duchamp.

A lo largo de la historia, cuando surge un movimiento a través de una revolución se tiende a cuestionar el anterior. Sin embargo, estos cambios que suponen una reacción ante la forma cultural previa a menudo se convierten en un retorno a movimientos anteriores y, como en otras disciplinas del arte, tendencias similares se repiten en periodos alternos. En los cuatro movimientos que expone Anne Longuet, se observa cómo hay ciertos paralelismos entre los alternos: el primer y el tercer movimiento y entre el segundo y el cuarto.

De esta manera observamos que la danza moderna de Graham en los E.E.U.U. –y la danza expresionista de Wigman en Alemania- tienen numerosos puntos en común con la danza-teatro de Pina Bausch. Del mismo modo, el minimalismo, iniciado en la danza postmoderna por Cunningham y Cage²¹, comparte aspectos con la danza conceptual.

En cuanto a la importancia atribuida al cuerpo expresivo y a la emocionalidad, en el primer y tercer periodo ocupa un lugar central ya que la danza se concibe a través del movimiento del cuerpo expresivo y emocional. Por el contrario, en el segundo y cuarto movimiento, el mundo de las emociones queda relegado al último lugar; y el movimiento tiene valor por sí mismo, mostrándose de una manera neutra y aséptica.

El autor objeto de esta investigación, Alain Platel, hereda los principios básicos de la obra de Pina Bausch, a quien considera la mayor de sus inspiraciones y su maestra. Por esta razón este estudio se centra especialmente en este movimiento y sigue la propuesta estructural de Pina Bausch para entender cómo llega a transmitir el universo emocional en sus composiciones. Para finalizar este apartado, se justifica la danza conceptual como contrapunto al trabajo de Alain Platel, quien se aleja de esta tendencia minimalista y reclama el mundo de las emociones como hilo conductor de su trabajo.

²¹ Se hablará de la influencia de Cunningham y Cage en la danza postmoderna en el apartado 1.1.2.1.

1.1.1. Danza expresiva y emocional: *Tanztheater* de Pina Bausch. Fuente de inspiración de Alain Platel

Pina Bausch es un referente indiscutible en la historia de la danza. El impacto de su obra en el público, en gran medida, se debe al hecho de que llevara a escena la cotidianeidad con la que el público se identifica, mediante una danza expresiva y emocional.



Imagen 1. Pina Bausch

Para Brigitte Gauthier²² con Pina Bausch no se trata de que una pieza guste o no, ya que está más allá del gusto personal. Se trata de un torbellino humano que expone sin reservas las emociones comunes. Para Kozel²³, es imposible no ser tocado emocionalmente por la danza-teatro de Bausch: “o te encanta o la odias por razones políticas, psicoanalíticas o estéticas”.

Su formación marcada por dos claras corrientes estéticas como son el expresionismo alemán abanderado por Kurt Joss y la danza moderna americana de la escuela Juilliard de los Estados Unidos, donde estudió, influyen directamente en su forma de abordar cada trabajo. De forma que para entender la expresividad de la danza de Bausch es imprescindible conocer las influencias recibidas en ambos continentes.

²² Gauthier, B. (2010). *Chez Pina Bausch, le théâtre sert d'infrastructure à la danse*, p. 113.

²³ Kozel, S. (1997). *The story is told as a history of the body: Strategies of mimesis in the work of Irigaray and Bausch*, pp. 101-109.

Su paso por la escuela Juilliard es decisivo por el impacto que le suponen sus maestros: Doris Humphrey y Jose Limon, entre otros²⁴. Pero además de la influencia neoyorkina, la experiencia en su Alemania natal será el origen más influyente de su labor creativa.

Tras la primera guerra mundial la amargura de la postguerra invade los círculos artísticos e intelectuales de Alemania, por lo que provoca un deseo vehemente de cambiar la vida; de buscar nuevas dimensiones a la imaginación y de renovar los lenguajes artísticos. El expresionismo defiende la libertad individual, la primacía de la expresión subjetiva, el irracionalismo, el apasionamiento y los temas prohibidos –lo morboso, lo demoníaco, lo sexual, lo fantástico o lo pervertido–. Intenta reflejar una visión subjetiva, una deformación emocional de la realidad, a través del carácter expresivo de los medios plásticos, que cobran una significación metafísica, abriendo los sentidos al mundo interior. La danza expresionista reivindica la libertad corporal y a la vez que las nuevas teorías psicológicas de Freud, influye en una mayor introspección en la mente del artista, lo que se traduce en un intento de la danza de expresar el interior y de liberar al ser humano de sus represiones.

A principios del siglo XX Alemania, tras la guerra, necesita resurgir. Según Philippe Ivernel²⁵, se encuentra con una modernidad impaciente y explosiva que genera el deseo de una nueva síntesis de las artes. Ésta no se traduce en normas estrictamente técnicas, sino que sobrepasa el ámbito de la estética y se presenta como una especie de revolución cultural. Este punto de inflexión histórico para una generación en ruptura aboga en las artes escénicas por el cuerpo y el movimiento. El desarrollo de las artes tiene un empuje hacia la convergencia de todas ellas en tres grandes categorías: la expresión, la experimentación y la abstracción.

Ivernel afirma que son numerosos los representantes del pensamiento de la época que influyen en todas las áreas de conocimiento. Kant, con el género noble de la tragedia; Hegel, con la poesía dramática, y en ambos la danza es el último eslabón de las artes y conforme al idealismo se esfuerzan por domar la animalidad del ser humano; Nietzsche, que fija el movimiento de la vida en el arte y viceversa, queriendo fusionar los impulsos artísticos dionisiacos y apolíneos en la tragedia; Kandinsky, quien afirma que la cuestión del arte no es una cuestión de forma, cuestión que ejemplifica en su libro "Cavalier bleu" con sus ilustraciones acercando lo arcaico y lo moderno;

²⁴ Climenhaga, R. (2009). Op cit.

²⁵ Ivernel, P. (2010). *La nouvelle synthèse des arts. Un rêve de l'Allemagne*, pp. 43-46.

confrontando imágenes de índole aparentemente muy diferentes y limando así una especie de composición escénica; Bauhaus de Weimar, para quien el teatro, al igual que la arquitectura, busca la cooperación entre las diferentes disciplinas artísticas; Rudolf von Laban, que subraya la importancia del espacio en movimiento; Mary Wigman, con la danza absoluta, libre o expresiva; Kuurt Joss, con su pieza *La table verte* que representa a políticos incapaces de controlar la situación política del momento o Valeska Gert influenciada por el teatro épico de Brecht regido por el principio de interrupción que se puede abrir tanto a la danza como a la música, quien en oposición a Wigman, plantea una danza grotesca que expone lo real a un proceso de transformación permanente.

El mismo romanticismo alemán que se encuentra en la coreografía de Wigman, se aprecia en el teatro de Marx Reinhard y en el cine de Murnau o Fritz Lank²⁶.

Al volver de los Estados Unidos Pina Bausch releva a su maestro Kurt Joss en la dirección de *Tanztheater Wuppertal* y su nueva perspectiva da un giro radical a la compañía.

1.1.1.1. Características de la obra de Pina Bausch

Según Brigitte Gauthier²⁷, las creaciones de Pina Bausch son indisociables de su contexto histórico. Rompe con el clasicismo anterior y en pleno periodo de postguerra sus procesos creativos son el resultado de un análisis de determinados conceptos, siempre en relación con el momento sociopolítico. Parte de la reconstrucción caótica de la postguerra y se orienta hacia la apertura a un mundo en el que la hibridación cultural es casi más rápida que las revoluciones económicas y sociales. A partir de la historia individual y pensamiento personal de cada intérprete, consigue empatizar con el espectador. El principio revolucionario de *Tanztheater* consiste en situar el acto de la creación coreográfica en el contexto de las metáforas de la vida cotidiana. Se hace teatro de situaciones centrandó las variaciones coreográficas no en el movimiento puro, sino en la personalidad de los bailarines.

Bausch se interesa especialmente por la individualidad de cada intérprete y busca su manera personal de moverse y estar en escena. El cuerpo del bailarín habla de una

²⁶ Todas estas disciplinas del arte expresionista tenían en común el contraste en el uso dramático de la luz y del gesto y la atracción por lo irracional: <http://www.youtube.com/watch?v=Tp-Z07Yc5oQ>

²⁷ Gauthier, B. (2010). Op cit., p. 115.

forma diferente a las previamente establecidas en periodos anteriores, ya que el movimiento se considera mucho más personalizado, menos abstracto y menos efímero.

Su reconocido éxito puede atribuirse al hecho de que Pina Bausch utiliza como tema clave de su trabajo una necesidad universal: la necesidad del amor, de intimidad y la seguridad emocional. Para ello, desarrolla una forma artística que puede incorporar muy diversas influencias culturales. En sus constantes y renovadas excursiones poéticas investiga lo que, como seres humanos, nos acerca a satisfacer nuestra necesidad de amar y lo que nos separa de ella. Para ello se vale de las residencias artísticas que realiza en distintos países para cada creación. Crea imágenes en movimiento, recorridos de paisajes interiores que exploran el estado preciso de los sentimientos del ser humano sin perder nunca la esperanza de que el anhelo de amor se pueda conocer un día²⁸.

Tanztheater no comparte la estética abstracta de la danza moderna, ni el formalismo de los movimientos modernos norteamericanos. Tampoco se implica en intereses políticos a pesar de tener un acercamiento revolucionario al teatro. Por otro lado, una de las mayores aportaciones de Bausch a la danza es en el ámbito del género puesto que explora nuevas perspectivas de escena en torno al rol femenino y al masculino tan universalmente aceptadas desde la óptica tradicional. Por sus aportaciones sobre género es alabada por unos y criticada por otros; mientras los primeros le alaban como artista feminista, los segundos le critican por no adoptar una clara postura política.

En apariencia, Pina Bausch sólo recoge del teatro las formas como situaciones, monólogos o cambios bruscos. Sin embargo, hace que la danza se cargue del peso polémico de los teatros más emblemáticos. Así rescata formas brechtianas en su pieza *Los siete pecados capitales* o freudianas en *La vida y tiempos de Sigmund Freud* o de Einstein en *Einstein en la playa*. De Brecht adopta sus métodos destinados a crear un efecto directo y reflexivo sobre el público. Pero se diferencia de éste en que él apuesta por un discurso de ideologías y ella denuncia el comportamiento humano, no el capitalismo²⁹.

Además, Pina Bausch borra la frontera entre la escena y la vida e incluso es capaz de concretar en sus espectáculos temas de reflexión de Peter Brook sobre el espacio vacío, de Julian Beck sobre el teatro vivo y de Artaud sobre el teatro de la crueldad. Y

²⁸ <http://www.pina-bausch.de>

²⁹ Gauthier, B. (2010). Op. cit., p. 117.

es que tanto Artaud como Bausch se cuestionan la accesibilidad a las zonas más profundas del individuo que darían acceso a un sustrato universal.

Para Brigitte Gauthier³⁰ el teatro en Pina Bausch sirve de infraestructura a la danza. Bausch es la coreógrafa que inscribe en la historia de la danza la reflexión más rica sobre las resonancias existentes entre el universo de la danza y el del teatro. Concibe la danza como una puesta en movimiento de verdaderos instantes empoderados por observadores experimentados en el análisis emocional, psicológico y sociológico. Estudia el grado de teatralidad de actos íntimos y sociales de nuestra vida cotidiana. Observa las diferencias entre la actitud y la palabra, y reproduce momentos de incoherencia del ser consigo mismo. *Tanztheater Wuppertal* nos da la oportunidad de sentir en nosotros mismos este impacto visceral y directo gracias a la exposición de momentos fuertes nacidos de una experiencia real, de acuerdo con los principios de Artaud y las investigaciones teatrales de Peter Brook.

1.1.1.2. Estructura de sus piezas

Según Gauthier, a primera vista parece que las obras de Pina Bausch tienen más de danza que de teatro. La parte teatral permanece en la conceptualización de la obra; más como una trama de autor que como contenido temático. Conserva la presencia-firma en determinadas escenas de bailarines por el sesgo de sus solos; momentos de revelación personal y de orientación directa al público. Se sirve para ello de varios elementos dramáticos que apoyan su trabajo. Así, gracias a la organicidad en sus espacios escénicos, componiendo los decorados a partir de materias naturales, acerca el escenario a la cotidianeidad a la vez que habita el espacio coreográfico. Los accesorios también son una constante en sus obras: cubos de agua, cigarrillos, máquinas de humo, escaleras, cercos, etcétera.

Alejándose de narrativas tradicionales, en lugar de recitar, se desarrolla la yuxtaposición de escenas; juegos de amor y de odio. Pero a pesar de la ausencia de un recital tradicional, todo está construido, pensado y estructurado. Trata todo tipo de temáticas actuales hasta los tabús que explora de una forma cruel y sin límites. A diferencia de otros tiempos en los que temas, como el dolor extremo, se tratan con delicadeza, la sed existente de un paraíso perdido aparece en otras formas y direcciones, destruidas por ideologías tanto de izquierdas como de derechas.

³⁰ Ibid, p. 114.

Cuando asume la dirección de *Tanztheater Wuppertal* comienza a desarrollar una metodología que busca priorizar el gesto físico sobre la narrativa. Explora elementos teatrales como la palabra en ambientes dramáticos, de forma que se trata de teatro convencional en una construcción no convencional. Norber Servos³¹ caracteriza la construcción dramática de *Tanztheater* como una lógica no del consciente, sino del cuerpo que no se adhiere a las leyes de la causalidad, sino de la analogía.

Incluye en sus trabajos gestos cotidianos, movimientos simples como correr, caerse, saltar, reptar o caminar. Coreografía frases de movimiento con predominante presencia de movimientos habituales que se repiten incesantemente. Según Servos, “los gestos obtenidos de la vida diaria junto con la repetición se diseñan para crear una implicación emocional con las temáticas que requiere la pieza”³². Servos describe esta forma de analogía y metáfora en movimiento como la liberación de la danza de las restricciones de la literatura, aliviándole de sus ilusiones de fábula y dirigiéndole hacia la realidad. Cualquier acción cotidiana podía convertirse en un movimiento de danza. Ejemplo de ello eran sus piezas *Kom tanz mit mir* (1977), *Kontakhof* (1978) y *Waltzer* (1982).

En sus piezas más recientes como *Rough cut* (2005) la importancia del gesto cotidiano sigue evidenciándose pero ya no es el eje principal de sus trabajos. Se interesa entonces por movimientos de mayor amplitud a partir de gestos iniciales aún reconocibles y vuelve a los solos virtuosos de los primeros trabajos. *Tanztheater* viaja de una danza que se aleja de lo abstracto a una danza más teatral interpretada de manera alegórica³³.

Susan Kozel en su análisis comparativo de la obra de la coreógrafa y de la filósofa y psicoanalista belga Irigaray³⁴, señala que lo que causa tal furor en sus obras es su estrategia de mimetismo. Según Kozel, dos elementos como la analogía y la repetición permiten verificar un principio de orden mimético en la base de las construcciones escénicas de Bausch, tanto en lo que concierne a los intérpretes como a los paisajes afectivos y escenográficos que los rodean. Kozel supone que el principio de la mimesis se constituye como un elemento de distorsión, sin quedar reducido a una mera reproducción o imitación. La mimesis en Bausch expande lo vivido; lo hace más reconocible y lo distorsiona

³¹ Servos, N., & Weigelt, G. (1984). *Pina Bausch-Wuppertal Dance Theater, or, The art of training a goldfish: excursions into dance*.

³² Servos, N. (1984). Op. cit., p. 97.

³³ Mokotow, A. (2007). Op. cit., p. 32.

³⁴ Kozel, S. (1997). Op. cit., p. 101.

Para estudiar el principio de la mimesis, Kozel³⁵ cita cuatro elementos fundamentales en el trabajo de Bausch: tiempo, espacio, fluidez y deseo.

En relación a los dos primeros elementos, Bausch sitúa su interpretación mimética de miedo, desesperación, deseo y explotación en un contexto que constantemente desafía al tiempo y espacio. En sus coreografías, utiliza artefactos cinematográficos como el *montage*, *cross-fades*, *fade-outs* y *foreground/background* que generan contrastes con los que transforma el espacio escénico en un torbellino de estratos de movimiento y emoción. Desdibuja las distinciones entre espacio personal, espacio teatral y espacio natural. Sus bailarines involucran al espectador en intercambios emocionales íntimos o monólogos interiores, ignorando por tanto la distinción implícita entre espacio privado y espacio público. Bausch es rompedora tanto en aspectos espaciales como temporales. No le interesa una narrativa lineal; movimiento, discurso o incluso música se repiten y vuelven a suceder en intervalos aleatorios. Las obras de Bausch son a menudo muy largas, provocando la experimentación en tiempo real donde todas las partes involucradas se enfrentan al agotamiento real. Su talento coreográfico yace en crear estratos o *layering*: empezando con un simple movimiento como caminar, correr o acariciar, extrae una emoción escondida y deja que transforme y distorsione el movimiento, al repetirlo una y otra vez. El resultado es el desdibujado de los límites entre movimientos bailados y movimientos normales; entre las estructuras temporales que asociamos con realidad y teatralidad.

La fluidez es otro elemento esencial de la mimesis y supone un reto en estructuras dualistas. El trabajo de Bausch se considera una escena de transformaciones, un espacio en el que los elementos trabajan conjuntamente, se contradicen y se complementan, combinados para producir nuevas percepciones. La energía emocional de sus piezas no es lineal, no se construye suave y diplomáticamente. Los registros emocionales de los bailarines se deslizan entre afecto y rechazo, amor y odio, humor y desesperación. Hay una circularidad más allá entre el arte y la vida; toma de la vida los materiales crudos para el arte y sus trabajos enfrentan las propias estructuras de significado y de comportamiento.

En cuanto al deseo, su interpretación en el trabajo de Bausch aparece a menudo bajo la sombra de algo amargo, cierto humor surrealista. El conocimiento irónico de que el absurdo aparece poco a poco en escena es un reflejo de lo que vivimos a diario. Hace reír al espectador de sí mismo, de sus ropas, sus manierismos, de las situaciones a

³⁵ Kozel cita estos cuatro elementos en la relación a la obra de Irigaray, pero para este estudio nos centraremos sólo en el trabajo de Bausch.

las que puede llegar con su pareja, pero esta carcajada no es algo liviano. Es una risa que emerge de una base fértil de deseo y desesperación.

La obra de Bausch no deja a nadie indiferente y así, tras el Festival Brooklyn Academy of Music Next Wave en el año 85, se crea una intensa confrontación entre los bailarines postmodernos americanos y los descendientes del Expresionismo alemán, cuya mayor representante es Pina Bausch. Según los defensores del Minimalismo postmodernista que rechazan teatralidad y emoción, el trabajo de Bausch resulta regresivo e indulgente, siendo una explosión del conflicto existencial entre sexos. Simpatizantes de *Tanztheater* responden declarando que tomando como eje central sólo la forma, se restringe el poder estético y político de la danza³⁶.

Pina Bausch, además, influye fuertemente en el trabajo de una joven generación de coreógrafos como: Sasha Waltz, Xabier Leroy, Thoman Lehmen o Jérôme Bel, privilegiando el discurso reflexivo en el seno de un modelo coreográfico. Ella reinyecta en sus coreografías el sueño perdido, más allá de guerras, conflictos y dramas de la vida y de la escena, resurge a todo ello con la esperanza del amor, la única fuerza en su opinión realmente creativa³⁷.

1.1.2. Danza expresiva y emocional *versus* danza conceptual

Al igual que en todos los movimientos anteriores, es difícil consensuar la nomenclatura de una corriente, y en el caso de la danza conceptual autores que son identificados con este movimiento discuten el sentido de este adjetivo puesto que se cuestionan qué tipo de danza no es conceptual. Sin embargo, según Lepecki el término de danza conceptual parece el más adecuado para ubicarnos en esta corriente de trabajos:

Pienso, no obstante, que “danza conceptual” permite al menos ubicar históricamente este movimiento dentro de una genealogía de artes escénicas y visuales del siglo XX, mediante la referencia al movimiento del arte conceptual de finales de los años 60 y principios de los 70 que compartían su crítica de la representación, su insistencia en la política, su fusión de lo visual con lo lingüístico, su impulso a favor de una disolución de géneros, su crítica de la autoría, su dispersión de la obra de arte, su priorización del evento, su crítica de las instituciones y su énfasis estético en el minimalismo, todos ellos rasgos recurrentes en numerosas obras recientes en Europa, uno de cuyos iniciadores fue Jérôme Bel³⁸.

En su libro revelador *Agotar la danza* (2009), el escritor y dramaturgo de danza André Lepecki, nos expone las razones por las que esta corriente de danza conceptual, o

³⁶ Kozel, S. Ibid.

³⁷ Gauthier, B. (2010). Op cit, p. 121.

³⁸ Lepecki, A. (2009). *Agotar la danza*, p. 117.

danza experimental como también denomina, tiene tantos seguidores en la escena actual. El título del libro hace referencia a la relación de la danza con el movimiento hasta ahora tan evidente que según el autor se está agotando. Históricamente la idea preconcebida de la danza ha estado directamente ligada con el movimiento en un flujo continuo. En el ballet romántico la premisa era concebir la danza como un movimiento en dirección ascendente, un movimiento continuo que se correspondía con un cuerpo que se elevaba en el aire con levedad. Como se ha confirmado en los movimientos anteriores a esta corriente de danza, se consideraba que el ballet estaba dramáticamente demasiado vinculado con la narrativa y coreográficamente demasiado impregnado por la pose llamativa.

1.1.2.1. Influencias de la danza postmoderna

Según Martin³⁹ la danza como arte independiente no tiene lugar hasta los tiempos de Graham en Estados Unidos y de Wigman y Laban en Alemania, cuando la danza moderna descubre el movimiento como su esencia principal.

No obstante, una vez instaurada, la danza moderna provoca, a su vez, una gran reacción desencadenando la resistencia a todos los valores que defiende ésta, reducidos a una danza minimalista, la cual comparte muchos aspectos con la danza conceptual. Los bailarines de este periodo se rebelan contra los modernistas acusándoles de causar una influencia rígida y sofocante. La danza postmoderna, además, está en directa interacción con otras formas de pensar del arte postmoderno que hacen referencia a nociones de la autoría y la deconstrucción conceptual.

En su afán por romper las expectativas de los procesos y los resultados de las piezas, surge una marcada línea minimalista liderada por John Cage, quien ya había iniciado su propuesta analítica con Cunningham. La propuesta escénica de Merce Cunningham supone una ruptura con la concepción de la danza previa por sus dos grandes aportaciones. Por un lado, explora el movimiento desde la pura abstracción a partir de una concepción del cuerpo fragmentado. Abandona las nociones de movimiento orgánico, narrativo y representativo y considera que el movimiento es expresivo más allá de cualquier intención. Hay un interés creciente por huir de la personalidad, de la emoción y de los sentimientos del bailarín, en beneficio del propio movimiento⁴⁰. Por otro lado, Cunningham introduce el elemento del azar. Hasta este momento toda

³⁹ Martin, J. (1972). *The Modern Dance*.

⁴⁰ Ginot, I. y Michel, M. (2002). Op cit., p.129.

coreografía estaba compuesta por una serie de elementos que se sucedían en función de una lógica racionalizada. Con Cunningham, el rol del azar plantea una nueva manera de trabajar en la que pauta las relaciones entre la música, la escenografía, la iluminación y la danza⁴¹.

En la estética del minimalismo se incluyeron otros creadores como Trisha Brown, Lucinda Childs y Meredith Monk, que además se van a preocupar por la disyuntiva entre la narrativa y la vida real, y trabajaban sobre el principio de la repetición. Sus coreografías buscan salir del virtuosismo que marca el periodo anterior y se identifican con movimientos más orgánicos que suponen mayor economía y menor esfuerzo en su ejecución. Se huye de la dificultad técnica y los movimientos, a menudo pedestres, no son pretenciosos ni siguen una moda establecida. La mayoría de los representantes de esta línea de trabajo (Steve Paxton, David Gordon, Deborah Hay, Yvonne Rainer, entre otros, además de los ya citados) se juntan en la neoyorkina Judson Church donde se genera un núcleo de trabajo en el que todos ellos comparten sus preocupaciones y tendencias artísticas en una atmósfera de libertad y diversidad⁴².

En el postmodernismo existe, por tanto, una clara intención de desestabilizar todo consenso previamente existente, así como toda expectativa y límite preestablecidos. De esta manera, la oposición a la era moderna es claramente expresada en el manifiesto redactado por Yvonne Rainer, discípula tanto de Martha Graham como de Cunningham, titulado “No manifiesto”⁴³ en 1965:

No al espectáculo, no al virtuosismo, no a las transformaciones y a la magia y a hacer creer, no al glamur y a la trascendencia de la imagen de estrella, no a lo heroico, no a lo anti-heroico, no a los desechos de la imaginación, no a la involucración del intérprete o del espectador, no al estilo, no a la exageración, no a la seducción del espectador por las artimañas del intérprete, no a la excentricidad, no a moverse o ser movido.

⁴¹ Este juego de azar condiciona la concepción del espacio escénico, ya que no existe una centralización ni una jerarquización del mismo. El espacio se divide y se fragmenta, y se da una multiplicidad de acciones escénicas simultáneas.

⁴² Judson Church es un lugar de encuentro para potenciar la colaboración entre artistas de diferentes campos como: bailarines, escritores, directores de cine o compositores. En una atmósfera de diversidad y libertad, estos artistas son innovadores experimentales que rechazan los confines de la teoría y la práctica de la danza moderna y generan los principios de la danza postmoderna.

⁴³ El *No Manifiesto* es publicado por primera vez en *Tulane Drama Review* 10, en 1965 como un posdata al escrito de Rainer *Some Retrospective Notes...* Rainer, Y. (1965). *Some Retrospective Notes on Dance for 10 People and 12 Mattresses Called Parts of Some Sextets*.

1.1.2.2. Entre cuerpos, subjetividades, política y movimiento

Tras estos tres periodos que se suceden en la concepción de la danza en el siglo XX, en la última década del siglo pasado surge este cuarto periodo en el que además de rebelarse contra los anteriores plantea una crítica entre política y movimiento. Con la danza conceptual la reducción del movimiento se muestra como un síntoma de una inactividad general en danza, vinculándose a una representación de un flujo ininterrumpido de movimiento. Rescatando a filósofos y otros teóricos de la danza, Lepecki afirma que⁴⁴:

Abordar lo coreográfico fuera de los propios límites de la danza supone proponer para los estudios de ésta la ampliación de su objeto privilegiado de análisis; supone reclamar que los estudios de danza se adentren en otros campos artísticos y creen nuevas posibilidades para pensar las relaciones entre cuerpos, subjetividades, política y movimiento.

De esta manera sugiere la necesidad de establecer un diálogo renovado con la filosofía contemporánea. Para ello propone autores que incorporan no sólo de una filosofía del cuerpo, sino que crean conceptos que permiten un replanteamiento político del cuerpo. Así el cuerpo para Foucault, Derrida, Deleuze y Guattari, entre otros, se entiende como un sistema abierto y dinámico de intercambio. Lepecki⁴⁵ trae la cuestión de Deleuze, y previamente de Spinoza y de Nietzsche, sobre la manera en la que la filosofía y la coreografía comparten en su planteamiento político, ontológico, filosófico y ético lo que puede hacer el cuerpo.

Por su parte, en su artículo titulado "Dance and not dance" Johannes Birringer⁴⁶ expone las nuevas tendencias de Festivales actuales que se organizan alrededor de determinados conceptos y se anuncian con temas que pueden ir desde preocupaciones formales como por ejemplo el *Forum Nórdico de Solos* celebrado en Copenhague en 1999 o el Festival denominado *Tiempo de Imágenes* en París en 2003, en el que se trataban miradas interdisciplinarias en la relación de danza y film, hasta temas más políticos como el propuesto por el Festival de verano *Kanmpanagel* en Hamburgo en 1999 donde había una cuestión principal: ¿Dónde está el Este?, u otros como el Festival *In Transit* en Berlín titulado *El tercer cuerpo*⁴⁷.

⁴⁴ Lepecki, A. (2009). Op cit., p. 20.

⁴⁵ Ibid., p. 21.

⁴⁶ Birringer, J. (2005). Dance and not dance. PAJ 80, pp. 10-27.

⁴⁷ Se proponen las diferentes concepciones del cuerpo y explican así que el primer cuerpo es el cuerpo físico y biológico; el segundo cuerpo es el cultural, socializado, el cuerpo de la memoria; el tercer cuerpo es el cuerpo imposible, entre dos mundos, en una frontera de transición. Además, en la búsqueda de una visión de la humanidad, el cuerpo se convierte en el médium para la experiencia, la comunicación y la transformación.

Birringer⁴⁸ explica el impacto de estas tendencias discursivas, conceptuales y científicas en la danza contemporánea. Y es que la danza conceptual genera controversias entre los críticos europeos de artes escénicas y cuestiona temas como el movimiento físico o la técnica de movimiento que convencionalmente expresa la danza o se asume que la exprese. Sin embargo, para Birringer a menudo sucede que entre estas propuestas conceptuales, se abusa de la provocación como recurso reincidente que ya no sorprende y deja una sensación de *déjà vu* puesto que ya todo ha sido inventado. Así aparecen sucesivamente el gesto auténtico, el procedimiento del azar, la improvisación de movimientos cotidianos, la regresión infantil, la postura arrogante de provocación, el rechazo a bailar o el giro a la auto-reflexión. Estos recursos que se repiten en trabajos sucesivos quedan lejos de conseguir su objetivo, puesto que tras el ocaso de las vanguardias del siglo XX existe poco espacio para la provocación.

Algunos de los representantes de la danza conceptual serían Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Thomas Lehmen, Jonathann Burrows, Boris Chamartz o Meg Stuart. Todos ellos parten de un espacio escénico vacío que permite al espectador proyectar su imaginario. De esta manera, el proscenio aparece como un espacio de ilusiones, proyecciones y memorias. En sus piezas plantean la esencia efímera de la danza, su constante desaparición, la crisis de lo visible, la ausencia del cuerpo y su inevitable relación con la teoría.

Uno de los máximos precursores de esta corriente conceptual de la danza iniciada a finales del siglo pasado fue sin duda Jérôme Bel quien irrumpió en Festivales Internacionales con su polémica pieza *The show must go on*. Este trabajo cuestiona el sentido de la danza y si ésta es aún posible hoy día cuando muchos creadores empiezan a eliminar el movimiento y cualquier intención de flujo del mismo⁴⁹.

Para Birringer⁵⁰, este tipo de piezas, que responden a la danza conceptual, tiene sus orígenes en múltiples movimientos previos dentro de las disciplinas del arte. Así cabría mencionar la influencia del dadaísmo de Duchamp y la tradición conceptual en artes visuales, el teatro épico de Bertolt Brecht, el cine crítico de Godard, Fluxus, o la Judson Church que experimenta con movimientos mínimos en los años 60, y que

⁴⁸ Birringer, J. (2005). Op cit., p. 11.

⁴⁹ Con una mirada irónica, Bel defiende desde una perspectiva teórica la danza conceptual a través de esta pieza en la que pone al descubierto cómo el público mismo interpreta su trabajo o cómo el público hace que la partitura coreográfica se lleve a cabo, enfatizando así en el proceso y no en el resultado del trabajo.

⁵⁰ Birringer, J. (2005). Op cit., p. 21.

como ya se ha comentado anteriormente, amplía el alcance de las ideas coreográficas y los métodos de colaboración entre artistas de diferentes disciplinas.

1.2. LA DANZA HÍBRIDA E INTERDISCIPLINAR DEL SIGLO XXI Y LA PARTICIPACIÓN ACTIVA DEL PÚBLICO

Llegados al siglo XXI se pueden diferenciar principalmente dos corrientes provenientes del siglo anterior. Por un lado, existe una línea de trabajos que continúan en la corriente conceptual heredera del minimalismo de la danza postmoderna. Esta tendencia huye del exceso de movimiento e incluso se cuestiona el sentido del mismo. Por otro lado, la danza interdisciplinar como herencia de la danza-teatro de Pina Bausch, al fundirse con tantas otras disciplinas, desemboca en una danza híbrida e interdisciplinar. En esta última corriente se ubica al autor objeto de esta investigación, Alain Platel, y por ello sólo se va a profundizar en ella.

De forma que huyendo del movimiento puro y abstracto vacío de contenido fuera de sí mismo, hay un cambio en el paradigma del mundo coreográfico y se viaja hacia una sensibilidad teatral barroca que ahora concibe el movimiento en espacios complejos, dinámicos e interactivos llenos de información. En esta línea interdisciplinar, como afirma Birringer⁵¹, surgen además corrientes más tecnológicas que a menudo incluyen tecnologías electrónicas y otros procesos digitales pero que aquí no serán objeto de estudio.

Pieter T´Jonck⁵² cuestionando nuevas éticas y prácticas plantea que la danza ya no es considerada como una disciplina con tradiciones, métodos y formatos de presentación propios, sino como un campo de prácticas que hacen que el espectador sea más consciente de su posición hacia tanto la obra de arte como el mundo en el que vive. Rudi Laermans⁵³, por su parte, dice así: “La danza contemporánea, de hecho, no es una tendencia artística coherente, apenas es un género, no es una práctica exclusivamente artística sino social [...]”.

⁵¹ Ibid., p. 80.

⁵² Pieter T´Jonck, es arquitecto y crítico de danza y teatro en varios medios desde 1983: Veto, De Standaard, De Tijd. Es uno de los precursores de Sarma, fundada por Myrianm van Imschoot y Jeroen Peeters. Sarma es un laboratorio artístico y discursivo para la crítica, dramaturgia, investigación y creación en el campo de la danza y más allá. www.sarma.be

⁵³ T´Jonck, Pieter. *Dance in Flanders 1993-2007*, p. 5.

1.2.1. Mixtura de disciplinas

Anny Mokotow en su tesis titulada *Why dance: the impact of multi arts practice and technology in contemporary dance*, introduce los términos danza híbrida e interdisciplinar. En su investigación cuestiona la influencia que tienen en la danza contemporánea el uso de lenguajes diferentes provenientes de diversas disciplinas del arte, así como el uso de tecnologías. En su tercer capítulo analiza la obra *Wolf* (1993) de Alain Platel y le sitúa en el marco de creadores de espectáculos híbridos.

La integración de varias disciplinas en el ámbito coreográfico genera estrategias dinámicas e inventivas en las creaciones y así muchas iniciativas excepcionales surgen de investigaciones interdisciplinarias. En los tempranos coreógrafos modernos como Kurt Jooss ya se observan trabajos interdisciplinarios que cuestionan las nociones conceptuales de la escena abriendo nuevas posibilidades. La danza postmoderna por su parte, también desarrolla trabajos interdisciplinarios que son deconstructivos en forma y contenido, pero pluralistas en las relaciones con otras disciplinas⁵⁴.

Según Anne Longuet Marx⁵⁵ el espacio del teatro ya no es el centro de las investigaciones, sino que se trata de algo que parte de ese cuerpo que ya de por sí es escenario, como si la exploración del cuerpo en acción tuviera lugar para todo. Kleist, Craig y Artaud sueñan con un espacio en el que domina una tensión, una energía, un fuego que se volverá atómico. Todo comienza por la impulsión íntima que organiza el cuerpo en un ritmo, que incluye un ritmo en el pensamiento. Ésta es la única cuestión que cuenta para todo arte que pretenda escapar del aislamiento del academicismo, como es el caso del movimiento. Las manifestaciones del cuerpo no toleran ninguna separación de géneros, y lo que se observa en la batida de artistas vivos de la escena, son las derivas escénicas, fusiones declaradas, protocolos de experiencias y de invenciones de formas para nombrar en nuestros tiempos.

Es singular que mientras en Oriente siempre se ha tenido una concepción de artes de la escena mucho más amplia e inclusiva, en Occidente hay un empeño en diferenciar a cada trabajo por un nombre en particular. ¿Por qué no admitir que el movimiento desarrolla el pensamiento y que la palabra es una función del cuerpo a través del cual

⁵⁴ Mokotow, A (2007). Op cit., p. 3.

⁵⁵ Ivernel, P. y Longuet Marx, A. (2010). Op cit., p. 13.

se expulsa?⁵⁶ Ejemplo de esta apertura oriental son los dramas bailados de India o la danza Kabuki de Japón. Esta última se aplica en los trabajos de l'Odin Teatret, liderados por el italiano, afincado en Dinamarca, Eugenio Barba tras la influencia de la cultura nipona en su forma de trabajar. En las tradiciones artísticas orientales es muy común la pluralidad de medios de expresión diferentes. De hecho, una de las características de la danza oriental es la cohabitación de diferentes artes: danza, música y palabra concurren en India en una representación de textos sagrados o profanos bajo la apelación de dramas danzados.

A finales del siglo XX se rebasan los límites de los diferentes campos y más allá de códigos, de formas y de separaciones, se practica un teatro o una danza de la experiencia, haciendo hincapié en la experiencia íntima de los intérpretes, dando rienda suelta a la palabra o al gesto, orientando toda su plenitud a un cuerpo en vida.

De esta manera se pueden encontrar espectáculos en los que en una escena, un intérprete está furioso y grita y, de pronto, esa voz se convierte en movimiento y éste en danza. La danza coge el relevo de las palabras y el gesto recupera la energía y la transforma. Se pasa de un lenguaje a otro, de palabras a movimiento bailado de una manera totalmente continua y natural. Anne Longuet Marx⁵⁷ nos expone esta tendencia como una obra total que amplía las capacidades del espectador y subraya además las potencialidades de la danza.

La innovación es constante y hay expectativas de trabajar en esa línea interdisciplinar por parte de diferentes sectores como programadores o críticos de danza. Sin embargo, el trabajo multidisciplinar puede provocar un distanciamiento del cuerpo como primer agente. Y es que la coexistencia de varias disciplinas hace que se vaya caminando hacia una danza con otras connotaciones que sean las exclusivas del cuerpo.

El interés previo por la exclusividad del trabajo en escena, se desplaza hacia nuevos horizontes y se adentra en un mundo más teatral, cinematográfico y finalmente hacia manifestaciones tecnológicas del cuerpo. En el dominio del cuerpo se habla de conceptos diferentes como el gesto, el cuerpo como objeto, el texto, el teatro visual o el film.

⁵⁶ Aslan, O. (2010). *Le théâtre, la danse. Interrogations*, p. 18.

⁵⁷ Ivernel, P. y Longuet Marx, A. (2020). Op cit., pp. 11-12.

En los años 80 y 90 el teatro físico o danza-teatro protagonizados por *Última Vez* de Wim Vandekeybus, DV8 de Lloyd Newson o *Les Ballets C. de la B.* liderado por Alain Platel, mientras indagan en la conciencia, llevan el cuerpo hacia los extremos de un nivel de seguridad explorando los límites del mismo. Por otro lado, los trabajos tempranos de Meg Stuart, Joseph Nadj y Jan Fabre explotan las posibilidades del cuerpo como el único lugar en el que todo tipo de interacciones sociales pueden ser definidas. Así, Foucault define el cuerpo como un terreno político en el que se pueden entender las relaciones de poder, dominación y productividad⁵⁸.

Como consecuencia de esta mixtura de disciplinas, el borrado de fronteras entre los diferentes tipos de lenguajes permite despojar a los intérpretes de sus tradicionales etiquetas. Por ello, hoy día cada vez es más frecuente encontrar bailarines versátiles en la escena contemporánea. Surge así un nuevo modelo de intérpretes gracias al carácter multidisciplinar de los trabajos. La diversificación es muy amplia, pero según Amanda Card ⁵⁹, hay cuatro características que se repiten y definen estos intérpretes que denomina “cuerpos de alquiler” y son: versátiles, abiertos de mente, independientes y cómodos con cualquier género. Un intérprete de esta índole es capaz de dominar diferentes técnicas y lenguajes corporales que van desde técnicas clásicas y contemporáneas hasta otras circenses y acrobáticas, así como técnicas de voz e interpretación. Un ejemplo de este tipo de intérpretes son los que trabajan con Fabre, Wilson, DV8, Decoufflé y también los bailarines de Les Ballets C. de la B.⁶⁰.

En este sentido, en su tesis doctoral *La formación oficial de intérpretes profesionales de danza contemporánea (1990-2010): El reto de la implantación en la Educación Superior*, Alicia Gómez⁶¹ expone la gran diversidad de los intérpretes como una característica de la danza contemporánea. Además de dominar diferentes técnicas corporales, subraya el carácter polivalente del bailarín que está habituado a realizar diversas actividades profesionales, ya sea de forma simultánea o a lo largo del desarrollo profesional.

En síntesis, a pesar de las múltiples clasificaciones posibles en torno a los distintos tipos de creaciones, todo apunta a que aquello que une la danza con el teatro la música y otras disciplinas es más importante que lo que las distingue.

⁵⁸ Mokotow, A. (2007). Op cit., p. 18.

⁵⁹ Card, A. (2006). *Body for Hire? The State of Dance in Australia*.

⁶⁰ Mokotow, A. (2007). Op cit., p. 22.

⁶¹ Gomez, A. (2012). *La formación oficial de intérpretes profesionales de danza contemporánea (1990-2010): El reto de la implantación en la Educación Superior*.

1.2.2. La experiencia del espectador.

En su libro *Choreographing empathy: kinesthesia in performance*, Susan Leigh Foster⁶² cuestiona la mirada sobre la danza en escena. ¿Qué sentimos cuando vemos bailar?, ¿bailamos con los bailarines por dentro?, ¿sentimos lo que el cuerpo del bailarín siente?, ¿nos imaginamos lo que puede sentir como para llevar a cabo esos mismos movimientos? Si lo hacemos, ¿cómo influyen estas respuestas en cómo experimentamos la danza y cómo se deriva la significación de ella?

En este sentido, Louppe afirma⁶³:

En la estética de la danza, el valor del espectáculo “exitoso” es a menudo secundario frente a un estallido perdido que atraviesa como un meteorito un movimiento de danza que transmite la descarga de algo que ha sido tocado en el cuerpo del bailarín o el espectador. Todos vamos en busca de esos momentos estelares.

La experiencia del espectador es única y personal. Parece evidente que un mismo espectáculo, puede provocar sensaciones muy diferentes según la edad, el momento, la cultura, la experiencia previa, la educación recibida y el estado de ánimo. Por ello, la interacción que se produce entre los estímulos y el sujeto induce respuestas individuales, particulares y subjetivas. Sin embargo, a pesar de los matices, existe una reacción general ante un mismo estímulo, y por ello, la emoción que el espectador comparte es el foco de interés en este estudio.

1.2.2.1. Diálogo bidireccional intérprete-espectador

Hasta principios del siglo XX la objetividad visual domina en todos los ámbitos, mientras que no existe un reconocimiento de la subjetividad corporal. En el diálogo entre la obra y el espectador hay aún mucho camino por recorrer. En el ámbito de la danza se van sucediendo diferentes etapas en la concepción de la obra por parte del espectador y en la actualidad con las obras híbridas e interdisciplinarias su rol cobra un gran protagonismo.

El acto escénico intrínsecamente goza de dos elementos fundamentales en el proceso de la comunicación que son la obra del creador y la percepción del espectador. De modo que no se puede concebir la visión tradicional de la comunicación en un sentido único sino que sitúa la obra artística en el centro de un hecho compartido. En ese compartir alcanza su relevancia el rol del espectador que será definitivo en la

⁶² Foster, S. L. (2011). *Choreographing empathy: Kinesthesia in performance*.

⁶³ Louppe, L. (2011). *La poesía de la danza contemporánea*, p. 16.

percepción de la obra. Sin embargo, si por un lado no existe una narrativa lineal y por otro los trabajos son cada vez más interdisciplinarios, ¿de qué herramientas se servirá la mirada del espectador para acceder a la percepción de los mismos? La accesibilidad a la obra por parte del espectador está a su vez condicionada no sólo por su mirada sino por las estrategias del creador para acercarse a su percepción.

La danza, como hecho del hombre social, para Claudia Mallarino Flórez⁶⁴ “no puede ser ajena a las consecuencias que su hacer implica; el hombre en su ser cotidiano es también un ser trascendental, *historizado*”. Debe ser un arte social y colectivo que arremeta en la realidad interpretándola, reconstruyéndola, tejiendo un entramado social con los discursos compartidos de sus intérpretes en un tejido existencial dotado de significado, a partir de la comprensión de la vida como resultado de la conjugación de experiencias culturales comunes.

El coreógrafo contemporáneo va a la zaga de la comprensión, de la interpretación y no sólo de la descripción de la realidad, por eso el proceso no es lineal: se modifica mutándose en una acción recursiva. Por ello, la inteligencia y la imaginación del creador no están al servicio de la ejecución mecánica de una operación de rutina, sino que gestan paisajes de futuro.

La intersubjetividad, la retroalimentación, la co-interpretación y la construcción colectiva son la consecuencia de pensar la realidad como producto de sus habitantes; las costumbres como artesanía vital y la cultura como algo intrínseco a la esencia humana particular de un espacio y un momento histórico irreplicable. Es en esta dimensión de pensamiento en donde es posible hablar de una realidad que se inventa a diario porque sus intérpretes están vivos y no se trata de una verdad oculta que no se involucra con los protagonistas del drama vital sino que se limita a ser descubierta.

Encarnar la vivencia significa corporizar la simbólica existencial; cada instante elabora una nueva dimensión de la realidad; el conocimiento es identidad socio-cultural; conocer significa idear constantemente la realidad, acceder al camino liberador de la invención.

Por su parte, Claudia Mallarino Flórez⁶⁵, explica su perspectiva de la danza como arte creativo que inserta en la comunidad del conocimiento y algo adscrito a su propia

⁶⁴ Flórez, C. M. (2008). *La danza contemporánea en el transmilenio: tendencia y técnica*, 119-125.

⁶⁵ Flórez, C. M. (2008). *Op cit.*, pp. 119-125.

naturaleza: una tendencia, una voluntad de proponer, de transformar con la acción, que se sirve de técnicas dancísticas para gestar su propio discurso, sus narrativas particulares, sus metáforas y sus emergencias. Y añade que la danza implica una función social necesaria. Para Mallarino, el coreógrafo contemporáneo de este milenio es un narrador de la vida que se adapta a esta época y que, inevitablemente, posee su propia forma de narrar. El creador fundamenta su narración tanto en la observación meticulosa de la realidad que presencia y cohabita como en la interpretación de simbolismos que ella contiene. Y es que no se trata de describir sino de interpretar para comprender y transformar, lo cual supone insertarse en un presente que contiene en sí mismo un significado social y humano, porque es construido desde la vivencia, es encarnado.

Mallarino afirma que se trata de realizar un trabajo que sirva de pretexto para comunicar una intención discursiva, a partir de la profunda convicción de que hacer arte no es solamente desempeñarse con maestría en una técnica, sino dialogar con la sociedad ofreciendo canales de interpretación del mundo.

El cuerpo es la dimensión que nos permite vivir desde ámbitos particulares, como la sensorialidad individual, sociales, como las relaciones que establecemos dentro de espacios de comprensión mutua; y universales, en términos de la capacidad de simbolizar la realidad y traducirla a múltiples lenguajes expresivos verbales y no verbales, para operar corporalmente sobre el mundo [...]⁶⁶.

Existe, por tanto, un doble reto, interpretar y comprender para transformar. Se trata entonces de “leer un presente cargado de significados construidos en lo social cultural particular, en donde la subjetividad deviene subjetivación, funda el acto creador, el conocer corporizado y generado por la dialógica vital de versar en común, de conversar”⁶⁷.

El reto, en definitiva, para Mallarino, consiste en poder “franquear fronteras”, inventar lugares y contextos, proponer relaciones y tensiones entre la vida íntima y la realidad del creador, generando un compromiso con la propia creación. Es aquí donde está la tarea trascendental del creador, su acción social debe trascender el compromiso adquirido a partir de la vivencia compartida. La acción va más allá, la mirada no se queda en lo inmediato, el hacer no es un propósito para hoy solamente, el hacer tiene consecuencias y esa es la razón que lo fundamenta.

⁶⁶ Ibid, p. 120.

⁶⁷ Ibid, p. 124.

Laurence Louppe⁶⁸ se cuestiona entonces qué camino sigue el creador para llegar al umbral donde el acto artístico se ofrece a la percepción. Louppe nos habla de la poética de la danza contemporánea como el estudio de los resortes que favorecen una reacción emotiva a un sistema de significación y expresión. Explica cómo Roman Jakobson aplica el término de poética en el dominio de la lengua al estudiar los factores de la función emotiva de un idioma. Añade que la función poética conlleva, de forma inmanente, la doble intervención de un punto de vista artístico en relación estrecha con el interlocutor a quien espera conmover en su sensibilidad, en el foco central de las reacciones estéticas⁶⁹.

Se comprende así que un arte como la danza, que, al igual que la poesía en el idioma, tiende a desarrollar la actividad de los factores portadores de emotividad en el gesto, esté relacionado, más aún que la poética de lo verbal, con todas las raíces más profundas del individuo que puedan teñir un enunciado gestual. La danza, que se puede considerar como la poesía del cuerpo, intensifica y ejemplifica esa relación. Es decir, que allí, más que en otros lugares, la doble presencia bailarín-espectador, que es también un encuentro de cuerpos, se actualiza en un diálogo intensificado [...].

Toda obra de arte es un diálogo y la danza tiende a desarrollar la actividad de los factores portadores de emotividad en el gesto, más aún que en la poética de lo verbal, relacionada con todas las raíces más profundas del individuo que puedan envolver una expresividad gestual. La danza, que Louppe considera la poesía del cuerpo, intensifica y ejemplifica esta relación, ya que la doble presencia bailarín-espectador, es también un encuentro entre cuerpos. Y es que la danza, rompe la visión tradicional de la comunicación en un sentido único y sitúa la obra escénica en un trabajo compartido que se transforma y enriquece a través de los retornos, las resonancias.

En este sentido, Philippe Guisgand⁷⁰, declara que para el espectador, el intérprete se mantiene en el margen de lo visible, entre movimiento real que abraza la mirada e imaginario del bailarín que le da forma al gesto; entre la intención no perceptible y la acción que se desarrolla sin motivación aparente. De esta manera, la percepción del espectador es muy próxima al mundo de la aprehensión de la pintura como la describe Merleau-Ponty⁷¹: “La pintura confunde todas nuestras categorías desplegando su universo onírico de esencias carnales, de parecidos eficaces, de significaciones mudas”.

⁶⁸ Louppe, L. (2011). Op cit., p. 23.

⁶⁹ Ibid., p. 24.

⁷⁰ Guisgand, P. (2002). *À propos d'interprétation en danse*, pp.5-6.

⁷¹ Merleau-Ponty, M. (1964). *L'oeil e l'esprit*, p. 35.

Louppe propone un enfoque poético que implica una distribución de tareas concreta. El sujeto de análisis no se limita a un único sujeto fijo, sino que es invitado a desplazarse entre el discurso y la práctica, el sentir y el hacer, la percepción y la ejecución. En definitiva, se trata de un viaje imaginario por parte del espectador que a menudo se reconstruye a posteriori, en el análisis de la obra. El espectador forma parte de ese análisis porque sus propias reacciones estéticas no son meros recipientes, sino que son ellas mismas activas en el propio proceso de desciframiento. La estética, como pensamiento de las experiencias emotivas y sensitivas, se convierte así en acto de comprender, puesto que la escucha de la obra da acceso a las vías por las cuales ha llegado a la existencia.

En la escucha analítica o poética participa todo el cuerpo. En danza, el cuerpo de quien escucha es activado explícitamente puesto que va más allá que en otros lenguajes y se activan canales sensoriales mucho más diversos. La propagación de toda lectura posible pasará por todas las dimensiones de la experiencia. Louppe afirma⁷²: “El movimiento danzado dejará su trazo tanto en el cuerpo que lo crea como en el cuerpo que lo acoge o lo percibe”.

Louppe añade que a diferencia de otras artes, el espectáculo coreográfico propone una percepción que es a la vez múltiple e íntima. Es múltiple porque aparte de la mirada, la percepción se produce por las sensaciones cinestésicas, las cuales permiten una relación con la obra, sus objetivos, su sentido, etcétera. Es íntima porque al tratarse de las capas sensitivas del tacto, la relación del análisis de los canales que convoca la percepción tiene más que ver con nuestra dimensión más secreta, y a la vez más próxima a lo sensorial y a lo emocional, que con aquello que es directamente traducible en los términos racionales habituales.

El diálogo más interesante será aquel que se produzca entre la danza y la percepción del espectador que conllevará un pensamiento que se transmite gracias al movimiento que llega hasta su conciencia. Este diálogo se ve enriquecido por las ideas, experiencias y palabras intercambiadas que lo transforman y enriquecen a través de una infinidad de sensaciones muy delicadas.

No obstante, esta circulación de sensaciones no debe ser invasora, ya que debe respetar la arbitraria conciencia del espectador. Louppe nos dice que una obra o lenguaje serán apreciados en la medida en que cuestionan, enriquecen y conmueven.

⁷² Ibid. 27

Pero no está escrito que toda obra pueda generar esta sucesión de reacciones, ya que nada garantiza que la propuesta sea compatible con la expectativa del espectador. Tampoco existe procedimiento alguno que nos asegure que se pueda satisfacer el contrato silencioso de diálogo entre el cuerpo-conciencia del espectador y el intérprete. Por lo que para facilitar una circulación fluida, el bloqueo y la rigidez sólo serían impedimentos que entorpecerían la anhelada empatía. Así, la proyección de la empatía se considera como uno de los elementos constitutivos del acto coreográfico.

Por su parte, Birringer⁷³ nos habla del cuerpo del bailarín como un recipiente de la memoria y el acto de bailar como una muestra del recuerdo. El recuerdo no es una experiencia exclusiva del bailarín sino que la experiencia vivida tras ver una pieza de danza permanece en el espectador. De hecho, lo más característico de un hecho artístico es la posibilidad de mantener una experiencia individual única que puede ocurrir tanto durante, como después del acto de ver una pieza en directo, lo cual es posible gracias a la fusión de la acción física del bailarín con la acción mental del espectador.

En este sentido, Louppe coincide en que la mirada y la escucha de la obra suceden en una temporalidad que hace al espectador volver a ella tras la reflexión que puede ocurrir al finalizar la obra. En efecto, a menudo ocurre que el viaje imaginario del espectador sea reconstituido a posteriori, al analizar la obra. Será un viaje del que forma parte ya que sus reacciones estéticas son agentes activos en el proceso de desciframiento de la obra gracias a su escucha. Louppe propone una “corporeización” del sujeto de la escucha como una materialización de la obra a través de su estudio donde el cuerpo del espectador es activado a través de canales sensoriales muy diversos. De esta manera, el movimiento danzado dejará su trazo tanto en el cuerpo del bailarín como en el cuerpo que lo percibe.

Por otro lado, Susan Leigh Foster desafía la idea de una conexión psicofísica directa entre el cuerpo del bailarín y el de su observador. En esta investigación pionera, Foster, argumenta que la conexión es de hecho altamente mediada e influenciada por las variables socioculturales. Foster examina las relaciones entre los tres componentes centrales de la experiencia de ver una danza: la coreografía, las sensaciones cinestésicas que ésta plantea, y la conexión empática que propone a los espectadores. Rastreando las definiciones cambiantes de la coreografía, la cinestesia y la empatía desde 1700 hasta nuestros días, se muestra como la observación, el estudio y la discusión de la danza han cambiado con el tiempo. La comprensión de

⁷³ Birringer en Mokotow, A. (2002). Op cit. 21.

este desarrollo es clave para la comprensión de la corporeidad y su participación en el cuerpo político y social.

1.2.2.2. La vivencia del espectador en este universo sensitivo

Desde el Postmodernismo se comienza a tejer una red de interrelaciones entre las diferentes disciplinas del arte. En danza, se respira una ansiedad por extender sus prácticas artísticas en otras áreas. Las piezas de danza, en su gran mayoría están representadas por trabajos donde se mezcla la tecnología con algún soporte como el film o el video y otros teatrales como el texto y las imágenes. Esta cohabitación de lenguajes permite que la danza sea más accesible a otro tipo de público, como por ejemplo público más joven, aficionados a las tecnologías o público con afinidades artísticas.

Pero a su vez, este tipo de espectáculos interdisciplinarios implican algunas dificultades de cara a la experiencia del espectador. En ella, además de la subjetiva mirada de cada cual, se presenta la complicación de la disociación de la mirada ante acciones simultáneas. De forma que el solapamiento de acciones y la yuxtaposición de escenas en las composiciones coreográficas generan un ambiente de caos que aumenta la dificultad en la mirada subjetiva del espectador.

La coreografía contemporánea escapa a toda continuidad dramática y se plantea como una sucesión en la que la narración se desarrolla mediante saltos y eclosiones a través de la yuxtaposición de escenas que tienen vínculos imprecisos entre sí pero que nada tienen que ver con una organización narrativa⁷⁴. La fragmentación narrativa se nutre de las influencias de formas literarias modernas desde Joyce hasta la *nouveau roman* y a diferencia de la literatura, en la danza, la narración se elabora en y con el cuerpo. En el hilo de una narrativa no lineal, en el discurso coreográfico surge la referencia como tema subyacente, que puede manifestarse de forma continua o no. Estas referencias a menudo se mantienen flotantes, como sueños, en la concepción o elaboración de la obra y es lo que da a ciertas piezas su densidad. Se trata de piezas con capas superpuestas de escenas, en las que lo más importante puede persistir en estado latente, al margen de lo que se interpreta.

Eza Paventi⁷⁵ llama a este tipo de piezas caleidoscópicas ya que ofrecen una perspectiva y un punto de vista diferente según el ángulo que se elija. En su análisis de la pieza *lets op Bach* de Alain Platel, Paventi afirma que ante la multiplicidad de

⁷⁴ Louppe, L. (2011). Op cit., p. 239.

⁷⁵ Paventi, E. (1999). *L'ordre dans le desordre*, pp. 94-97.

lenguajes utilizados en escena, de acciones y de eventos que se desarrollan en paralelo, debemos efectuar una selección para facilitar la comprensión. Al igual que nuestro comportamiento respecto a diferentes fuentes de información no cesa de multiplicarse hoy día, debemos elegir, eliminar o guardar los elementos que nos permitan reconstruir el sentido, la palabra, la historia. Y quizá también, debamos aceptar que en el seno de todo este caos aparente subsiste un orden imposible de comprender.

Efectivamente, en las artes escénicas, se muestran acciones que no son parte de una progresión, pero que pueden relacionarse desde las asociaciones intelectuales o emocionales iniciadas en ellas. Por lo que los elementos están conectados a través de un significado que tiene independencia de una cadena de eventos que son causa-efecto. Como ya diría Servos⁷⁶ del trabajo de Bausch, es más una cuestión de analogía que de causalidad.

El espectador debe sospechar la poética de la obra, arrasada por los múltiples planteamientos racionales que empobrecen su visión imaginaria y sensorial⁷⁷. De esta manera relacionamos el acceso de la obra con el misterio del deseo del creador, ya que la obra de arte seguirá siendo la misteriosa e inexplicable “cosa en sí”. Así, la obra coreográfica estará siempre reñida con su propia inaccesibilidad puesto que ella misma plantea los límites para abrirse a otro campo de experiencia. Para Louppe, el punto de partida de toda obra remite a un rasgo fundamental del creador contemporáneo que es la necesidad de “gritar” frente al mundo el plus de expectativa que se proyecta sobre él. Bien es sabido el constante cuestionamiento por parte del espectador acerca de la comprensión de la obra en su todo y en sus partes.

Alain Platel no hace uso de una narrativa lineal; sin embargo, Hildegard de Vuyst, la dramaturga con la que mantiene una estrecha relación después de realizar más de una decena de espectáculos juntos, opina que en determinado nivel, siempre hay una estructura narrativa. En la profundidad de todo hecho escénico hay un motor narrativo que todos compartimos, relacionado con una experiencia humana básica que surge en diferentes formas y culturas, pero asegura que responde a una maquinaria narrativa universal. Para ella⁷⁸, si no fuera así, sería imposible compartir nuestras historias con los demás.

⁷⁶ Servos, N. (1998). *Pina Bausch: Dance and Emancipation*.

⁷⁷ Louppe, L. (2011). *Ibid*.

⁷⁸ Trencsényi, K. *Dramaturgy in the Making. A User's Guide for Theatre Practitioners*. London: Bloomsbury. (futura publicación en 2015).

1.2.2.3. Tipo de creación y de comunicación con el espectador

El tipo de trabajo condiciona la mirada del espectador y supone una realidad diferente en cuanto a la manera de comunicarse con el público. Elodie Verlinden⁷⁹ diferencia así dos tipos de relación en función de las características del trabajo y la mirada del público. De esta manera, las obras más abiertas requieren una implicación mayor del público, que hará una interpretación más libre. Serán obras en las que predomine un conjunto de signos interpretativos que invitarán al espectador a viajar a su imaginario. Por el contrario, las obras en las que la kinestesia tenga más importancia, la danza llegará al espectador por el cuerpo.

Sylvie Crémézi⁸⁰ en su obra *La signature de la danse contemporaine* señala que el significado de la danza le llega al espectador a través del movimiento, y no por una translación intelectual y simbólica, sino a través de una simpatía muscular. Esta teoría de la simpatía muscular es utilizada por muchos teóricos de la danza, en el sentido que propone en 1906 Charles Scott Sherrington quien estudia la hipótesis de la propiocepción. En esta hipótesis se manifiesta la respuesta kinestésica que se produce en el cuerpo del espectador, la cual reproduce en él parte de la experiencia del bailarín. La kinestesia, por su parte, es el sentido que permite al espectador sentir en su cuerpo, a pesar de una inactividad aparente, impulsos físicos que se corresponden con movimientos de la escena. Esta contaminación kinestésica del espectador por el bailarín que hace que se sienta “movido” al ver el movimiento, abre un mundo común al intérprete y a su público basado en el sentir, de este modo, percibir un movimiento es también ser uno mismo movimiento y así éste cobra sentido. En este sentido Guisgand⁸¹ formula la siguiente hipótesis: “si la danza nos llega a través del cuerpo, su práctica amplificará esta percepción específica de la misma manera que admite que un músico escuchará más sonidos que otra persona que no lo sea”.

En este sentido, las “neuronas espejo” completan esta reflexión. Éstas se activan cuando un sujeto pasivo observa a un cuerpo en movimiento y a pesar de su quietud, las neuronas espejo permiten que el sujeto pasivo “realice mentalmente” los

⁷⁹ Verlinden, E. (2010). *La vague flamande: composer avec la danse*, p. 131.

⁸⁰ Crémézi, S. (1997). *La signature de la danse contemporaine*, p. 24.

⁸¹ Guisgand, P. citado en Verlinden, E. (2010). Op cit., p. 131.

movimientos reproduciéndolos como si de un espejo se tratara. Giacomo Rizzolati y Corrado Sinigaglia⁸² explican el mecanismo de las neuronas espejo:

La simple observación de la acción realizada por un tercero evoca en el cerebro del observador un acto motor potencial análogo al espontáneamente activado durante la organización y la ejecución efectiva de la acción.

El descubrimiento de las neuronas espejo permite confirmar la especificidad de comunicación en la danza de la escena al público. Estas neuronas serán capaces de codificar el fin del acto motor como indisoluble de la pauta de partida del bailarín. Estas pautas, según Eugenio Barba⁸³, influyen en la recepción del espectador:

Es un proceso íntimamente personal, a menudo difícil de comprender o verbalizar, en el que el origen puede ser una resonancia, un impulso, una imagen, una constelación de palabras [...]”. La interacción orgánica de diversos niveles de organización hace nacer el sentido que el espectáculo adquiere para el espectador.

En el mismo sentido, Crémezi⁸⁴ plantea esta relación entre el movimiento físico y la intención mental o psíquica como uno de los puntos vitales de la danza contemporánea.

Por su parte, Guisgand⁸⁵ nos habla de la metakinesis y explica que existe un previo abandono de la mirada por parte del intérprete que provoca la condición de la repartición de responsabilidades entre éste y el público. Se trata de una forma de empatía que tiene una componente motriz muy importante. Afirma que esta metakinesis que consiste en la manera particular en la que nos sentimos “movidos” al ver el movimiento de otro cuerpo, privilegia la transmisión de energía. Además, refuerza física y orgánicamente la intensidad del movimiento compartido por el intérprete y el público. De manera que la experiencia estética que releva esta empatía tan particular, permite, durante el tiempo que tiene lugar, conocer la obra de otro modo, convirtiendo así al público en participante.

En el segundo caso de obras propuestas por Verlinden donde la kinestesia ocupa un lugar primordial no se puede obviar que el haber tenido algún tipo de formación en la práctica de la danza, condiciona la experiencia del espectador. De hecho, la práctica de la danza amplifica esta percepción específica. Se trata entonces de una danza más elitista que comunica muscularmente con el espectador, que tiene un bagaje de movimiento. Verlinden analizando la corriente flamenca ejemplifica estos dos casos con los representantes de la citada corriente que se estudiarán en el siguiente

⁸² Rizzolati, G y Sinigaglia, C. (2008). *Les neurones miroirs*, p. 110.

⁸³ Barba, E. y Savarese, N. (2008). *L'énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale.*, p. 110.

⁸⁴ Verlinden, E. (2010). Op cit., p. 24.

⁸⁵ Godard, H. citado en Guisgand, P. Op cit., 8.

apartado. Así, el segundo caso en el que la kinestesia está más presente, se corresponde con el trabajo de Anne Teresa de Keersmaecker, que se caracteriza por un elevado dominio de técnicas y lenguajes de movimiento varios. En el primer caso en el que las obras son más abiertas, en cambio, serán representativos los espectáculos de Platel, Vandekeybus o Fabre.

Verlinden llama a esta corriente de trabajos “performance proteiformes” y añade que se crean de una manera democrática ya que se construyen con el espectador lleno de sentidos. En cualquiera de los casos, Verlinden asegura que el público no va a ver una de estas creaciones con el mismo estado de espíritu que si se tratara de un ballet clásico o moderno, ya que en el primero la narrativa es conocida a priori y la observación se centra más en el virtuosismo y en el segundo no hay tanta información como en los espectáculos híbridos e interdisciplinares. De esta manera, se aprende a ver, a apoderarse del momento y a reconocer el interior de los movimientos esbozados. Esta autora se cuestiona por ejemplo cómo es posible que dos movimientos en apariencia idénticos, parecidos desde un punto de vista técnico y mecánico, creados por un coreógrafo para una pieza en concreto, no son comparables porque tienen finalidades diferentes y comunican de manera distinta con el público que, conscientemente o no, lo sentirá de manera diferente.

Existen herramientas de enfoque prestadas de campos de conocimiento ajenos a la danza que pueden proporcionar otros puntos de vista como las ciencias sociales, humanas, la filosofía o la semiología. De hecho, en la actualidad, hay numerosos estudios sobre danza influidos por corrientes semiológicas, sobre todo del enfoque estructuralista de las corrientes psicoanalistas de Lacan o Klein, como claves de acceso a otro pensamiento del cuerpo.

En esta investigación, sin embargo, el abordaje se realiza desde una perspectiva psicológica a partir de la teoría de las emociones del psicólogo francés Henri Wallon. Louppe⁸⁶ afirma que la intención de la poética de la danza se centra en el movimiento como proceso generador y en estados del cuerpo y de pensamiento. Para esta ocasión, el objeto de estudio serán los estados del cuerpo, en concreto, los cambios del tono postural que caracterizan a las diferentes emociones, las cuales nos conectan con nuestro psiquismo. Por su parte, Susan L. Foster⁸⁷ afirma que “la danza es psíquica es crítica, es historizante. Se despliega como una herramienta de pensamiento, una física del espíritu”.

⁸⁶ Louppe, L. (2011). Op cit., p. 41.

⁸⁷ Foster, S. L.(1996). *Corporealities, Dancing, Knowledge, Culture and Power*.

1.3. LA DANZA BELGA ACTUAL Y ALAIN PLATEL, ALMA DE LES BALLETS C. DE LA B.

La emergencia del teatro joven en la comunidad francesa de Bélgica en los años 70, según Meurrens⁸⁸, intenta liberar el espacio escénico de la predominancia del texto para permitir que el cuerpo tome posesión. Esta tendencia no viene del campo coreográfico sino del teatro de vanguardia americano que se inspira en escritos de Artaud y Kantor o en los trabajos de Grotowski o Bob Wilson. El texto se convierte en algo minoritario, multiligüe, implantado por un acercamiento intelectual a veces en una búsqueda irrisoria. Se viaja desde el racionalismo de Brecht hasta la visión de Artaud. Corren los años 60 y el eslogan de la revolución de mayo del 68 de Sartre “la imaginación al poder” contagia las artes escénicas en su búsqueda de la libertad. Se parte de lo primitivo, del caos original y la reflexión de Sartre se difunde tanto a nivel de estudiantes como de las artes escénicas.

A finales de los años 70 los coreógrafos belgas comienzan a reinventar la danza buscando otros valores más allá de la técnica de danza. Frédéric Flamand funda su propia compañía *plan K*, instalándose en una antigua refinería de azúcar y su obra evoluciona de un teatro de objetos en movimiento a un teatro coreográfico. Pierre Droulers en sus inicios trabaja con colectivos no profesionales y provoca en escena luchas de sangre, sudor o arena. Tras su vuelta de los Estados Unidos donde trabaja con Steve Paxton crea el primer solo de improvisación de Bélgica *Hedges*. Nicole Mossoux y Patrick Bonté quieren sobrepasar los límites de su arte y buscar un lenguaje cargado de emoción. En sus piezas exploran el dominio del inconsciente, de las obsesiones y de comportamientos oscuros, tratando temas como la bulimia, las alucinaciones o la melancolía⁸⁹.

Para Meurrens hoy día hay dos vertientes de la danza-teatro en Bélgica. Por un lado, diferencia la corriente francesa representada por varios creadores: Karine Ponties con su universo Beckettiano, Isabella Soupart con influencias de Shakespeare o Tchekhov de una manera más plástica; Julie Bougard en un tono más irónico; la brasileña Maria-Clara Villa Lobos lleva el humor más lejos caricaturizando personajes o Gilles Monnard con su teatro de objetos. También contempla en este entramado de creadores francófonos a Stefan Dreher, siguiendo con el tono de la comedia en trabajos de improvisación, la danza íntima de Fré Werbrouck o la danza más cotidiana de Édith Depaule.

⁸⁸ Meurrens, I. (2010). *Cartographie des relations de la danse et du théâtre en Belgique*, p. 99.

⁸⁹ *Ibid.* p. 101.

La corriente flamenca por su parte está representada, según Meurrens⁹⁰, por Jan Fabre con su constante provocación, Jan Lauwers y Grace Ellen Barkey creadores de la compañía Needcompany con sus obras poéticas en un mundo grotesco, Hans van den Broeck, uno de los coreógrafos de Ballets C. de la B. en la línea de trabajos de este ensemble con danza, texto y música clásica, y otros creadores más jóvenes como Gabriela Carrizo y Franck Chartier y el veterano Simon Versnel, que fundan después de trabajar con Alain Platel el colectivo Peeping Tom.

En su artículo “L’invention flamand sur scène”⁹¹, Isabel Danto, plantea este fenómeno surgido hace más de cuarenta años como motor esencial en la creación contemporánea. Estas corrientes se caracterizan por una inmensa libertad en los contenidos y en las actitudes y de una urgencia de contar cosas en un escenario que se habita realmente. No tiene que ver con la situación de la danza en Francia que ya está profesionalizada y consolidada por presupuestos culturales por un lado, y codificada y seducida por la intelectualidad, por otro lado. Según Isabel Danto, se puede constatar que la danza belga se distingue en sus dos corrientes: la francófona que es más sensible y poética y la flamenca que no duda en mostrar la carne, el sudor y la suciedad de la vida. Así la corriente francesa está representada por Thierry De Mey (codirectora de Charleroi-Danses), Michèle Noriet, Michèle –Anne De Mey, Frédéric Flamand, director del CCN Ballet National de Marseille), entre otros. Mientras que la corriente flamenca está protagonizada por Wim Vandekeybus, Anne Teresa De Keermaeker, Jan Fabre y el propio Alain Platel.

⁹⁰ Ibid. p. 103.

⁹¹ Danto, I. (2011). *L'invention flamande sur scène*, p. 264.

1.3.1. Realidad socio-político-cultural de la danza en la comunidad flamenca

Hace tres décadas Flandes estaba muy lejos de la posición actual en el panorama internacional de la danza. Esta región sólo contaba con una compañía subvencionada, El Ballet Real de Flandes con base en Amberes, fundada en 1969 y que se quedó estancada en los lenguajes tradicionales del ballet clásico. Continúa a lo largo de los años en esta línea de trabajo hasta que en 2005, bajo la dirección artística de Kathryn Bennets, que trabaja con William Forsythe en el Ballet de Frankfurt, da un giro e introduce en el repertorio coreografías de Forsythe y Jíří Kylián, entre otros.

En los años 80, la danza contemporánea belga es sinónimo del trabajo de Maurice Béjart y su ballet del siglo XX, radicado en la casa de la ópera de La Monnaie / De Munt, fundada por el gobierno belga. Flandes y el país en general, están poco familiarizados con la mayoría de las recientes evoluciones de la danza. Como consecuencia de una falta de exposición a las diferentes innovaciones del arte postmoderno, la danza como arte se percibe como un entretenimiento elitista y clasista. Sin embargo, esta percepción supone que no existen preconcepciones, ni discursos críticos, ni aparatos institucionales, ni incluso un público que espere ciertas normas o que hubiera establecido algunas expectativas. Desde los inicios del aún indefinido género de la danza contemporánea flamenca, nunca se encaró a los tradicionalistas en una severa oposición. Por el contrario, tanto los críticos como el público e incluso políticos regionales acogen este campo emergente casi por unanimidad⁹².

El propio Alain Platel cree que la revolución en la escena en Bélgica comienza en 1980 porque antes no existe una historia fornida ni en danza ni en teatro. No hay una tradición en danza como el ballet en Alemania, Francia o Reino Unido. Nunca tuvieron ni a Shakespeare ni a Molière. A excepción de Maurice Béjart en danza, que se queda *demodé* en los años 80 no existe ninguna historia dancística. Sólo hay un páramo y no hay dinero por lo que todo era posible. Su forma de trabajar es un reflejo de la herencia histórica de un país relativamente joven y pequeño que fue colonizado por múltiples civilizaciones. Platel dice⁹³: “Observamos bien y no tuvimos miedo de hacer un arte ecléctico. No se trata de un estilo claro sino de una mezcla magnífica que a menudo tiene un toque de ironía”.

⁹² Platel, A., & Cope, L. (2010). *Looking Inward, Outward, Backward and Forward*, p. 406.

⁹³ Ibid. 417.

La inesperada llegada de la “ola flamenca de danza” llega en los años 80 con la accidentalmente simultánea exposición de las primeras piezas de Anne Teresa De Keersmaeker y Jan Fabre. En 1982, De Keersmaeker tuvo un inmediato éxito con su ópera prima *Fase*, seguida de *Rosas danst Rosas* (1983). A su vez, Fabre con su bagaje en artes visuales, adaptó los ingredientes del arte performativo experimental en su emblemática y larguísima -dura más de siete horas- *This is theater like it was to be expected and foreseen* (1982) y en *Power of Theatrical Madness* (1984). Ambos artistas dieron a la danza una repentina visibilidad y un perfil contemporáneo.

Rudi Laermans⁹⁴ en su artículo *Impure gestures towards 'Choreography in general: Re/presenting Flemish Contemporary Dance, 1982-2010* nos expone la situación de la danza flamenca. Laermans explica que ante el surgimiento de este género de obras, acontece la reacción instantánea de una joven generación de productores y de directores artísticos, como Hugo de Greef en el teatro Kaaaitheater de Bruselas y Michel Uytterhoeven en el centro de artes Stuk de Lovaina, que transforman el festival bienal Klapstuk-Festival en un evento completamente dedicado a la nueva danza. Invitan a compañías como Merce Cunningham y Trisha Brown y programan su trabajo junto a una gran variedad de artistas inminentes en danza –entendiendo por danza, cualquier pieza que no fuera principalmente basada en texto– y rara vez señalan trabajos que emerjan del ballet renovado u otras danzas tradicionales establecidas. De este modo, Klapstuk y Kaaaitheater, junto con los relativamente nuevos centros de arte como el Vooruit en Gante y de Singel en Amberes, son fundamentales para crear un público de danza contemporánea flamenca y para definir su identidad multihíbrida e interdisciplinar.

Además, en 1993, un nuevo Decreto en la política cultural para las Artes Escénicas, reformado y ampliado en 2005, consolida la escena emergente, introduciendo financiación estructural para cuatro años consecutivos tanto para los centros de arte como para las ya reconocidas nuevas compañías como Rosas, Ultima Vez y Les Ballets, además del ya subvencionado Ballet Real⁹⁵.

Asimismo, hay dos compañías, Needcompany de Jan Lauwers y Troubleyn de Jan Fabre, ambas de vital importancia para la imagen del desarrollo de la danza en Flandes, que son consideradas por el Gobierno como compañías de teatro en vez de

⁹⁴ Laermans, R. (2010). *Impure Gestures Towards 'Choreography in General': Re/Presenting Flemish Contemporary Dance, 1982–2010*. *Contemporary Theatre Review*, 20(4), 406.

⁹⁵ Vinauger, L. (1999). *Et pourtant ils dansent*.

danza. Pieter T'Jonck⁹⁶ explica que esta distinción entre ambas será cada vez menos relevante en el citado Decreto de las Artes Escénicas, que pretende tratar a todas las formas de arte por igual. Lo cual es, a pesar de las diferencias internas entre ellos, una característica para los artistas de esta generación, que dejan de tener en cuenta las diferencias entre géneros y buscan la forma adecuada para contar su historia en cada trabajo.

Este Decreto permite de pronto que las compañías de danza y centros de arte que sostienen a los creadores de teatro y danza como organizaciones independientes desde el principio, reciban un apoyo gubernamental estructural. 1993 es, por lo tanto, un importante punto de referencia y un momento simbólico en el tiempo, que marca la transición de la danza contemporánea de un régimen de supervivencia hacia una situación en la que se podrían desarrollar estructuras estables. Efectivamente, la escena de la danza en Flandes y Bruselas se desarrolla a una velocidad tan vertiginosa, que convierte a Bruselas en la nueva meca de la danza casi repentinamente.

Del mismo modo, se ofrecen subvenciones para proyectos de otros numerosos artistas. Este apoyo es también motivado por la creciente autonomía política de Flandes como región, cuyo latente nacionalismo es visible cuando las compañías más prominentes son premiadas con apoyo extra para giras internacionales bajo el estandarte de "Embajadores culturales flamencos". No obstante, el régimen de subvenciones no es la única fuente de ingresos de las compañías, ya que la mayoría utiliza estas subvenciones como un ingreso básico, pero obtienen la mayor parte de ingresos de fuentes privadas y extranjeras, incluyendo co-producciones y residencias.

Pero esta ola flamenca que parece surgida de la nada, no sólo acoge a creadores nativos de largo recorrido sino a nuevos creadores y extranjeros de diferentes nacionalidades. En efecto, la danza flamenca no sólo está representada por las compañías internacionales más aclamadas como *Rosas*, *Ultima vez* o *Les Ballets*, sino que alberga a un sinnúmero de creadores de menos trayectoria pero no menos talento, entre otros: Mac Vanrunxt, Hans van der Broek, Ugo Dehaes. Entre los extranjeros que reciben una subvención estructural de la Institución flamenca destacan la veterana Meg Stuart (Damaged Goods), Heine Avdal y Yukiko Sinozaki (deepblue) y Arco Rentz (Kobalt Works). Así, el hecho de que la norteamericana Meg Stuart se instale en Bruselas, lejos de provocar un reconocimiento oficial indiferente, atrae con fuerza a bailarines extranjeros. Probablemente, este sea el posible indicador de la calidad y el

⁹⁶ T'Jonck, P. (2007) *Dance in Flanders 1993-2007*, pp. 9-26.

prestigio internacional de la danza flamenca. Y es que muchos bailarines extranjeros se quedan en Bélgica, incluso después de haber dejado la compañía en la que trabajaban, para establecer proyectos, en su mayoría casuales.

Además existe otra larga lista de coreógrafos que reciben apoyo por proyectos, por nominaciones personales, a través de coproducciones o de residencias artísticas. Entre otros: Davis Freeman, Claire Croizé, Tarek Halaby, Heike Langsdorf, Nada Gambier y Vincent Dunoyer. Todos ellos se consideran igualmente una parte integral de la escena de la danza del país⁹⁷.

La institucionalización estructural de la danza también está marcada por la creación en 1995 de la influyente escuela P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios) de Anne Teresa De Keersmaecker, la cual origina una nueva generación internacional de talentos. De Keersmaecker es una de las primeras en darse cuenta de que el crecimiento explosivo de la danza en Bélgica necesita fundaciones sólidas. Una formación adecuada, debería crear una fundación sólida implicando para ello la creación de lugares que pongan en común las experiencias de previas generaciones y que pasen de una a otra a los bailarines recientes. Propone un programa de formación que incluye no sólo entrenamiento técnico, sino que el extenso currículum oferta espacio para aspectos teóricos tales como historia y teoría general del arte y la cultura, así como instrucción en formas de danza tan divergentes como el ballet clásico o la técnica de Trisha Brown u otras como el *release*. Además, los profesores invitados son, sin excepción, los mejores en la profesión.

El efecto de P.A.R.T.S. es tan inmediato que en un tiempo sorprendentemente corto cubre un vacío en el mercado y la primera cosecha de graduados obtienen fama muy pronto en toda Europa. Aunque lo más importante quizá sea que la escuela crea una fortísima red intelectual y artística de jóvenes coreógrafos que permanecen en Flandes tras la graduación, algunos ya citados⁹⁸.

Por otro lado, la danza flamenca se ve directamente influenciada por el movimiento que nace en la escena teatral flamenca que aunque tiene su auge no es comparable al éxito de la danza. Y es que el surgimiento de este torrente de artistas de escena flamencos no surge en un momento óptimo en la salud política y social de esta región del país. En efecto, en el momento de la historia en el que Bélgica es tanto un indicador de identidad nacional como de construcción política, cada vez más en crisis,

⁹⁷ Laermans, R. (2010): Op cit., p. 405.

⁹⁸ Entre otros: Salva Sanchis, Heine Avdal, Varinia Canto Vila, Claire Crozier, Nada Gambier, Ula Sickle, Tarek Halaby y Andros Zins-Browne.

surge una generación de jóvenes artistas del mundo del teatro de habla flamenca. Muchos de ellos (Ruud Gielens, Raven Ruell, Chokri Ben Chiha) empiezan a cuestionarse conceptos de la identidad flamenca y belga confrontando sus formaciones discursivas con la realidad diaria híbrida y multicultural del país. Sus trabajos exponen tentativas de revivir, o más exactamente, de construir un repertorio teatral en un país por encima de su problemática política identitaria, ya que no posee un canon teatral. Sus obras investigan las partes más oscuras de la historia belga y flamenca, como la colaboración con la ocupación nazi durante la Segunda Guerra Mundial y la posterior represión de los colaboradores, así como la iniciativa empresarial colonial en el Congo. Así, Karel Vanhaesebrouck⁹⁹ en su artículo titulado “The hybridization of Flemish Identity: The Flemish National Heritage on the Contemporary Stage” denuncia la pérdida de estos hechos en la historia de la escena flamenca.

Sylvaine van den Esch¹⁰⁰, consejera artística del teatro de Chaillot, aporta un dato relevante para la comprensión de la divulgación de la danza flamenca. Para ella, si en una Europa naciente la estética flamenca se convierte en la estética europea en el ámbito de la danza, se debe a que es diseminada en todas partes, a través de plataformas, *stages* y talleres animados por personalidades como Platel o Vandekeybus.

A este respecto, Danto añade que la exposición “ABC, Art belge contemporaine”, organizada por Le Fresnoy-Studio¹⁰¹ en el otoño de 2010, intenta sobrepasar la dualidad cultural y lingüística del país. El interés de este recorrido es mostrar que el arte contemporáneo en Bélgica, que con sus múltiples agentes han eliminado las fronteras de su escena nacional, se ha convertido en un cruce de caminos en la radiación europea. No es de extrañar, entonces, que gracias a las giras de las producciones y al cosmopolitismo de las compañías donde los artistas son de origen extranjero y la mayoría trabajan en inglés, la danza se convierta en un lugar de observación privilegiado de estas mutaciones porque, por naturaleza, es híbrida y sin fronteras.

⁹⁹ Vanhaesebrouck, K. (2010). *The Hybridization of Flemish Identity: The Flemish National Heritage on the Contemporary Stage*, pp. 465-474.

¹⁰⁰ Exprogramadora adjunta de la Bienal de la danza de Lyon, Sylvaine van den Esch pilota el programa de la Bienal Europa en 2004 donde todos los países europeos son representados.

¹⁰¹ Le Fresnoy-Studio national des arts contemporaines es un centro de artes contemporáneas situado en el Norte de Francia. Es el resultado de la determinación del Ministro de Cultura y Comunicación francés de establecer un nuevo tipo de Educación Artística Superior. Centro especializado para la producción, experimentación y presentación.

En síntesis, Pieter T´Jonck concluye que el origen de la ola flamenca, y más expresamente el origen de nuevos coreógrafos, debe su éxito a tres razones. La primera es la existencia de una escuela como P.A.R.T.S., la segunda es la presencia de renombradas compañías y la tercera es la realización de talleres y laboratorios de danza hospitalarios a extranjeros. Por otra parte, la colorida paleta de jóvenes coreógrafos prueba que el término danza flamenca se refiere cada vez menos a la nacionalidad de bailarines y coreógrafos y cada vez más al lugar donde se crea: Flandes y Bruselas.

Pero como todo evento que alcanza un clímax, la ola flamenca que surge de las compañías que comenzaron en los años 80, tiene su máximo apogeo hasta el año 2007 aproximadamente y a día de hoy refleja un claro declive. Pieter T´Jonck¹⁰² así lo expresa en un reciente artículo titulado “Dance in Flanders 2007-2013. And overview”, donde dice que a pesar de la mengua de dicho auge, se utilizan diversas herramientas para mantener su status. Así, la mayor parte de las compañías comienzan a hacer reposiciones de sus piezas más exitosas. Este es el caso de Troubleyn, Rosas o Última vez. Al parecer, al ensayar de nuevo sus obras más célebres, pretenden confirmar un legado y con éste conservar un lugar en la historia. Por lo que no se trata sólo de vanidad artística sino de una especie de conservación del patrimonio.

Por el contrario, Platel no se suma a la reposición de sus piezas más exitosas y sigue buscando con su particular lenguaje. Según T´Jonck, Platel demuestra mejor que nadie que su elección de una danza-teatro tradicional no conduce necesariamente hacia fórmulas predecibles, sino que pueden ser una elección original de la técnica artística.

En definitiva, lo cierto es que esta “ola” tiene casi 30 años y aún se mantiene. La primera generación de la ola flamenca tiene tanta reputación en Bélgica como en el extranjero, lo que ha convertido su posición en algo virtualmente intocable. Gracias a su éxito en el exterior, realizan co-producciones con los teatros más afamados de Europa y otras latitudes y, de hecho, gran parte de su financiación sigue dependiendo de la colaboración internacional. Quizá no es tan relevante como lo fue hace 15 años, pero sigue vigente en las programaciones actuales de Festivales Internacionales donde siempre figuran nombres de coreógrafos flamencos.

¹⁰² T´Jonck, P. (2013). *Dance in Flanders 2007-2013*, p. 2.

1.3.2. La primera generación de la ola flamenca

Actualmente se habla ya de una segunda e, incluso, de una tercera generación de representantes de la danza flamenca, aunque en este estudio sólo nos centremos en la primera generación, de la que Alain Platel forma parte.

A principios de los años 80 cuando todos los bailarines quieren ir a Nueva York con Merce Cunningham o a Bruselas con Maurice Béjart, los artistas flamencos provenientes en su mayoría de Bellas Artes, inventan una nueva escena coreográfica en un terreno virgen experimentando en la frontera de las diferentes disciplinas. Jan Fabre en Amberes y Jan Lauwers en la comunidad belga de Bruselas abrieron el camino al ser a la vez autores, artistas plásticos, intérpretes y directores de escena, además de video-artistas y coreógrafos. Por su parte, Anne Teresa de Keersmaeker, salida de Mudra, la escuela de Béjart, presenta su pieza minimalista *Fase* en 1982 que la propulsa como una personalidad en el paisaje coreográfico. Wim Vandekeybus, ex intérprete de Jan Fabre se centra en la realización de películas y a través de la energía física, brutal e instintiva, explorando tanto la escena como la pantalla.

Curiosamente, de los cuatros creadores consagrados, tres de ellos no se denominan a sí mismos coreógrafos. Jan Fabre se define como un herrero del teatro, autor y artista plástico. Alain Platel es autodidáctica, y sin formación en danza, no se considera coreógrafo sino director de escena. Mientras que Wim Vandekeybus se describe como director, coreógrafo, actor y fotógrafo¹⁰³.

Estos creadores de la ola flamenca son los autores de piezas consideradas clásicas de la danza contemporánea hoy en día según las investigaciones más recientes de coreógrafos de la nueva generación, sobre la que han ejercido una fuerte influencia. Más que diseñar una cartografía, Danto insiste en un espíritu de búsqueda que hace de la danza flamenca un lugar de construcción y un portentoso laboratorio.

El surrealismo es otra herencia que todos comparten con variaciones sobre el falso pretexto, inspirado por Magritte, y una manera de trascender lo real por los sueños y el humor. Danto afirma que los creadores flamencos juegan con lo profano, lo sagrado y sus iconos, la histeria, el trance y la anormalidad reinventando la manera de recontar una historia. Pero en vez de los bailarines, son los gestos los que hablan y explican con asociaciones violentas pero eficaces, más allá de que sean de buen o mal gusto.

¹⁰³ Respecto a los creadores representativos de esta generación hay quien excluye a Jan Fabre por recibir subvenciones en la modalidad de teatro en vez de danza y otros que incluyen a éste y a Jan Lauwers. En este trabajo se sigue la consideración de la autora Élodie Verlinden quien comparte su opinión con el Vlaams Theater Instituut. Verlinden, E. (2010). Op cit., p. 126-135.

Los flamencos privilegian del mismo modo, el cuerpo total y significativo como el de Grotowski, mostrando una humanidad a menudo, protagonizada por la pobreza y el desastre.

La energía creativa será la característica común de todos los representantes de la primera generación de la ola flamenca, además de poseer una manera compartida de pensar el cuerpo como un material a prueba de movimiento y un feroz posicionamiento de cara a las instituciones. Según Alain Platel¹⁰⁴, esta actitud es una herencia del pasado, de resistencia de una población sometida a dominaciones extranjeras. Los flamencos, así pues, tienen un temperamento personal, anárquico, ecléctico que se expresa a través de sus diferencias.

En un intento de generalizar sobre lo que caracteriza a los artistas de escena flamencos Platel afirma que el teatro flamenco es osado, vital y enérgico. Está centrado en el ser humano, a menudo conectado con orígenes locales y en ese sentido posee su propio dialecto, no sólo en el sentido literal del lenguaje hablado sino en su propio lenguaje físico. Es muy universal y por esta razón el teatro y la danza flamencos se muestran en todo el mundo. Es más emocional que racional. A primera vista puede parecer fácil y superficial, pero suele esconder una inteligencia especial. Se nutre de las tradiciones de los primitivos flamencos como Jan van Eyck o Hans Memling; así como de los surrealistas Magritte y Delvaux. Tiene una fuerte estética: es ruidoso y silencioso al mismo tiempo, y conecta con su público. Es provocativo pero rara vez intenta conmocionar, aunque a veces es pretencioso al intentar contar y mostrar todo a la vez. El propio Platel afirma en tono irónico¹⁰⁵: “Fuimos campesinos en otra vida. Y tercios la mayor parte del tiempo”.

A continuación hablaremos de los otros tres representantes de esta generación de la danza flamenca, De Keersmaeker, Fabre y Vandekeybus, para profundizar en Alain Platel y *Les Ballets* en el apartado 1.3.3.4.

¹⁰⁴ Danto, I. (2011). Op cit., p.265.

¹⁰⁵ Platel, A. & Cope, L. (2011). Op cit., p. 418.

1.3.2.1. Rosas de Anne Teresa de Keersmaeker

De entre los artistas que impulsan la danza contemporánea en Flandes muy pocos tienen formación como bailarines. Anne Teresa De Keersmaeker es una excepción ya que ella se forma primero en la Escuela Mudra de Maurice Béjart y después realiza estudios de postgrado en la Universidad de Nueva York, donde absorbe el concepto minimalista del tiempo estadounidense. Su formación dancística contrasta con los otros tres cabezas de serie de la primera generación que provienen de un mundo ajeno a la danza.

Según Laermans¹⁰⁶, a pesar de la falta de compromiso directo con la tradición de los representantes de la ola flamenca, esta autora tiene una perspectiva coreográfica a menudo asociada a George Balanchine que juega un rol muy importante en la escena de la danza flamenca. Así, el término “danza pura”, una noción comúnmente asociada a Balanchine, se convierte en una noción popular en la danza en Flandes. Muchos son los coreógrafos que utilizan su influencia: David Hernández, Thomas Hauert (ZOO), Salva Sanchis, Arco Renz (Kobalt Works), Claire Croizé y Andy Deneys. En general, esta categoría se refiere a movimientos anti-ilusionistas que no expresan significados claros, y a coreografías sin una narrativa en las que los movimientos tienen un carácter primordialmente auto-referencial, es decir, se refieren al movimiento puro. Anne Teresa De Keersmaeker es la más célebre protagonista de este subgénero. Pero a pesar de que el trabajo de De Keersmaeker es considerado como danza pura, los movimientos se prestan “impuros” por su variación con la pauta (*score*), que, casi siempre, tienen una relación directa con la música. La pureza en sus coreografías se acercan más a un trazo derridiano. El filósofo defensor de la deconstrucción, Jacques Derrida¹⁰⁷, afirma que el mismo proceso que condiciona la significación, podrá ser leído sólo como una huella que se borrará en el momento de la significación. Por consiguiente, la danza pura de Keersmaeker define un pasaje de conexión para la coreografía que se despliega como una relación esencialmente dialéctica entre una cadena de movimientos autorreferenciales y la pauta musical.

Sus coreografías se reconocen por el despliegue sistemático de una frase de movimiento básica inicial a través de una serie de variaciones y re-articulaciones, que dan a la pieza una fuerte unidad estructural. Su lenguaje de movimiento es igualmente peculiar, mostrando una marcada e inusual predominancia de movimientos del tren superior que incluyen cabeza, hombros, brazos y manos, y mezcla técnicas como el

¹⁰⁶ Laermans, R. (2010). Op cit., p. 409.

¹⁰⁷ Derrida, J. (1998) c.p. Laermans, R. (2010). Op cit., p. 409.

release y *contact improvisation* a la vez que incorpora movimientos cotidianos. Sus coreografías se distinguen en el entrelazamiento de transiciones abruptas entre movimientos singulares y movimientos fluidos rítmicos y una distribución de energía equilibrada.

A lo largo de su obra, las coreografías de De Keersmaecker se han caracterizado por fuertes lazos entre música y movimiento. Ha trabajado con diferentes tipos de música, desde la fusión de jazz de Miles Davis en *Bitches Brew / Tacoma Narrows* (2004), a música raga india en *Desh* (2003), aunque sus trabajos demuestran su preferencia por la música muy estructurada de compositores como Steve Reich en *Drumming*, (1998); *Rain* (2001) y *Steve Reich Evening* (2007) y música de J. S. Bach en *Toccatà*, (1993) y *Zeitung* (2007). Para De Keersmaecker, coreografiar es sinónimo de elaborar una variedad de relaciones de contrapunto con la música elegida. Como resultado, los movimientos ganan en identidad no sólo a través de su relación con otras frases de movimiento, sino que se definen por la textura y cualidades rítmicas y melódicas de la música¹⁰⁸.

1.3.2.2. *Troubleyn* de Jan Fabre

*Lo irracional es a menudo lo más próximo a la belleza*¹⁰⁹.

Jan Fabre.

Fabre proyecta la falta de formación dancística en su obra directamente comprometiéndose con la propia tradición del género, en referencia al ballet, aunque siempre desde una perspectiva crítica. Así por ejemplo, en su producción *Das Glas im Kopf wird vom Glas* (Las secciones de la danza, 1987), disecciona de un modo ilustrativo el cuerpo de la danza desde una mirada foucaultiana de disciplina corpórea y bio-poderes. En esta pieza los bailarines organizados geométricamente en el espacio repiten figuras de ballet básicas, con las dos manos atadas con un par de zapatillas de puntas. En otras piezas, Fabre reta el virtuosismo de los cuerpos entrenados de los bailarines con interminables momentos de quietud.

Troubleyn, la compañía de Jan Fabre se origina en medio de la fértil escena artística en Amberes en los años 80. Piezas como *This is theater like it was to be expected and foreseen* (1982) de más de siete horas de duración son un ejemplo de la investigación

¹⁰⁸ Laermans, R. (2010). Op cit., p. 408.

¹⁰⁹ Van den Dries, L. (2010). *Quelques notes sur l'acteur-danseur dans le théâtre de Jan Fabre*, pp. 142-144.

radical en la corporalidad de la escena flamenca en sus inicios. Troubleyn representa la tendencia predominantemente visual y la realización visceral de una imaginación personal. A pesar de que no hay intención explícita de hacer teatro político en un sentido convencional del término, sus métodos de trabajo postdramáticos y su estética, plantean cuestiones políticas.

En sus creaciones llega a los límites del agotamiento físico y psicológico de los cuerpos de los bailarines. Marina Kaptijn, intérprete de la compañía afirma así: “Para él nada es imposible hasta que le decimos que es imposible”¹¹⁰.

Fabre elabora los procesos de juego teatral biológicamente: estudia las bases de mecanismos físicos y se hace innumerables cuestionamientos: en qué medida el agotamiento físico influye en las capacidades motrices del intérprete; qué emanación térmica resulta de una escena incesantemente repetida; o cómo reacciona el cuerpo al arrebató extremo de un grito. Fabre cree fundamentalmente en la posibilidad de recrear el cuerpo físico y químico, libre, fuera de obligaciones ligadas a leyes que le controlan.

Para Fabre la psicología y el juego dramático son dos términos con connotaciones negativas y prefiere hablar de una energía estática por la que se crea una especie de tensión interior entre lo material y lo psíquico. Esta energía se puede cargar de emociones de intensidad variable que la transforman. Cree únicamente en la psicología del cuerpo.

Las repeticiones constituyen la esencia de los espectáculos de Jan Fabre. Se opone a los directores de escena formalistas que comienzan por explorar un tema y lo desarrollan progresivamente en un lenguaje corporal y espacial. Él comienza sobre un terreno relativamente pobre y construye a partir de una corporeidad transparente. Como Grotowski, busca desprenderse del cuerpo cotidiano y dotarle de otra corporeidad. Pero mientras a Grotowski le sirve un cuerpo chamánico, Fabre busca un cuerpo más alquimista, que cambie constantemente la corporeidad en otra materia, más rica e imperceptible. A partir de un estudio exacto de las formas del cuerpo, injerta el resto de los aspectos teatrales como la música, el sonido, la imagen, la luz y el espacio.

La repetición de movimientos se convierte en algo compulsivo a partir de acciones instintivas. Cuanto más se repite una acción, más se libera, dejando que se instale una especie de gesto automático, neutro, exento de toda intención. Fabre venera los

¹¹⁰ https://www.youtube.com/watch?v=q8w45RyhQ_I

momentos en los que hay una gran neutralidad del cuerpo, que funciona en toda su autonomía a nivel cero de la reproducción maquinaria, relevando su identidad. El cuerpo se muestra tal y como es sin ornamentos ni artificios. Fabre¹¹¹ afirma: “La gestualidad no debe forzosamente expresar cualquier cosa”.

Utiliza el efecto óptico que produce la iluminación para realizar el cuerpo en ese devenir de repeticiones, sobre todo visible cuando más de un cuerpo realiza la misma repetición. Como consecuencia del uso de las repeticiones, en sus inicios, Fabre hace espectáculos de muy larga duración, como *This is theater like...* En sus últimas obras, sin embargo, las repeticiones aparecen de una manera más explícita y se van transformando a través de diferentes elementos por desviaciones sutiles con la fascinación de lo iterativo.

El trabajar con el cuerpo desnudo forma parte de la obra de Fabre. Está muy unido a su experiencia de *performer*, en la que desde sus inicios explora los diferentes estados del cuerpo a partir de la desnudez. El cuerpo desnudo le permite acercarse a otros cuerpos como las criaturas mitad humana, mitad animal. A través de investigar la elasticidad explosiva del cuerpo, también accede a la capacidad del cuerpo de sufrir metamorfosis tanto en animal como en objeto. Para Fabre el cuerpo es energía que se mezcla con otras energías y adquiere su forma más pura cuando está desnudo y se opone a todas las fuerzas, en contra de toda domesticación. Pero a sabiendas del uso comercial del cuerpo desnudo y de la mirada cargada de connotaciones históricas, a Fabre le gusta la controversia, y provoca este tipo de imágenes y ofrece a cambio, un cuerpo que para él es sinónimo de belleza. Busca en esa belleza la elasticidad del cuerpo y crea nuevas formas: criaturas fantasmagóricas, esculturas híbridas o cuerpos mutantes¹¹².

1.3.2.3. *Ultima vez de Wim Vandekeybus*

*No habría que humanizar al animal sino animalizar al humano*¹¹³

Wim Vandekeybus.

Wim Vandekeybus comienza sus estudios en psicología en la universidad de Lovaina, que pronto abandona gracias a su azaroso destino. Tras breves talleres de teatro, danza (clásica, moderna y tango), fotografía y cine, realiza una audición para Jan

¹¹¹ Van den Dries, Luik (2010). Op cit., pp. 138.

¹¹² Ibid, 141.

¹¹³ Erwin Jans, (1999). *Wim Vandekeybus*, p. 8.

Fabre que supone un punto de inflexión en su trayectoria. Protagoniza uno de los roles de los dos reyes desnudos en la pieza “*The power of theatrical madness*” con la que viaja en una gira internacional durante dos años. Durante su estancia en la gira en Madrid decide probar suerte como creador y se lanza a crear su primera pieza con bailarines no profesionales. Tras crear la compañía bajo el nombre *Ultima vez*. Su ópera prima *What the body does not remember* recibe el prestigioso premio Bessy Award en Nueva York por su original confrontación entre danza y música, la cual es compuesta por Therry de Mey. Actualmente la compañía rememora su éxito de hace 25 años con su primera pieza programada en los teatros de festivales internacionales¹¹⁴.

En su primera obra ya presenta las bases de su futuro trabajo. Su universo es el de la antítesis, los conflictos, la tensión y las rupturas. En sus piezas presenta el cuerpo como en una pared libre entregado a fuerzas que no puede controlar, entregado a la realidad. Le interesa someter el cuerpo a fuertes presiones, como por ejemplo cuando se encuentra en circunstancias de inminente peligro o amenaza. Enfatiza la necesidad del movimiento instintivo y afirma que el cuerpo ha olvidado en su realidad diaria su confianza instintiva en su propia naturaleza. Añade que el mundo se ha vuelto más extremo ya que por un lado se cometen muchos actos de violencia y por otro, hay más seguridad porque la gente tiene miedo y quiere protegerse. Para él es importante que se trabaje con agresión tanto física como mental. Vandekeybus presenta un cuerpo que se libera de sus referencias culturales en circunstancias extremas. Por ello plantea que para que el cuerpo recuerde, primero tiene que olvidar. En sus piezas coreográficas su atención se centra en la realidad física, caótica, compleja y contingente del cuerpo.

Sin duda, su niñez en un medio rural donde ayuda a su padre, que es el único veterinario de los pueblos colindantes y en contacto con animales en un medio natural, es una fuerte influencia en su obra. De hecho, el peligro, la catástrofe inminente, el riesgo y la precisión de los movimientos son experiencias que forman parte de su vida desde su niñez e, inevitablemente, lleva a escena. Así, su afán por confiar en las propias posibilidades del movimiento viene de su contacto directo con los animales. Vandekeybus piensa que el énfasis debería estar en animalizar el humano en vez de humanizar el animal.

¹¹⁴ Vemos aquí el recurso de la reposición de piezas célebres del que hablábamos anteriormente. A diferencia de sus tres compatriotas, Platel no acostumbra a reponer sus piezas.

Su falta de formación técnica le lleva a buscar un lenguaje muy personal que se caracteriza por una gran fisicidad y se interesa no tanto por el movimiento en sí, sino por aquello que se puede expresar a través de la danza. Para ello se inspira no sólo en su familiaridad con los animales, sino en el esfuerzo físico, el riesgo físico y el mundo bizarro y mágico de escritores que como Julio Cortázar están presentes en algunas piezas.

Los conceptos claves para definir su lenguaje dancístico son la potencia, la energía y la confianza en reacciones animales instintivas. Para ello el bailarín empuja su cuerpo hasta los límites de peligro y más allá de ellos y entonces en ese momento, debe confiar sus propias reacciones instintivas o las de los otros cuerpos en escena.

En un segundo periodo de su creación; su interés por el instinto se transforma en interés por el inconsciente y lo acompaña por un mayor uso del formato film y video. Las piezas se vuelven más teatrales, haciendo mayor uso del texto, de la literatura y de las referencias mitológicas¹¹⁵.

1.3. 3. Les Ballets C. de la B.

1.3.3.1. Orígenes de Les Ballets C. de la B.

A mitad de los años 80, Alain Platel monta pequeñas piezas en el salón de su casa con familiares y amigos¹¹⁶ con quien crea el irónico nombre del colectivo “Les Ballets Contemporaines de la Belgique”¹¹⁷. *Stabat Mater* es el nombre de su primera creación, que mostraron apenas cinco veces y no tuvo más de 400 espectadores. Empiezan con trabajos totalmente amateurs y paulatinamente sus obras comienzan fortuitamente a cobrar identidad, lo que les anima a profesionalizarse. Aparentemente, es el momento adecuado: en la misma época, algunos creadores se lanzan a las artes escénicas y jóvenes programadores desconocidos con deseos de ejercer sus talentos. Como Flandes era aún un absoluto páramo en danza en aquel momento, con la excepción de Béjart que ya se había quedado *obsoleto* en los años 80, no había nada contra lo que rebelarse, todo era posible¹¹⁸. En sus inicios, no pueden contar con ningún tipo de apoyo financiero, pero esto no les impide acometer su iniciativa. Hasta entonces Platel

¹¹⁵ Erwin, J. (1999). Op cit., p. 14.

¹¹⁶ Su hermana Pascale Platel, dos amigos: Johan Grimonprez y Axendare Claeys junto con el propio Platel fueron los protagonistas de su primera obra *Stabat mater*.

¹¹⁷ *Les Ballets Contemporaines de la Belgique* es el nombre con el que se identifican como colectivo desde sus inicios, el cual tiene una gran carga irónica puesto que ninguno de ellos tiene una formación específica en danza y aún menos en ballet.

¹¹⁸ Platel, A. & Cope, L. (2011). Op cit., . 417.

había trabajado como reeducador en una institución para niños con discapacidades físicas y el resto del equipo tenía otro tipo de dedicaciones ajenas al teatro.

Tras *Bonjour Madame, comment allez vous aujourd'hui, il fait beau, il va sans doute plevoir*, etc, Gie Baguet y su Frans Brood Productions¹¹⁹ son los agentes y los genuinos amantes de este género que hicieron posible la marcha de la iniciativa de Les Ballets¹²⁰. Gracias al apoyo de éstos y del director del teatro Victoria de Gante en los años 80, Dirk Pauwels, Alain Platel puede despegar como creador. Pauwels¹²¹, invitado a ver la ópera prima de Platel en De Beweeging Festival en Amberes, se entusiasma hasta el punto de decidir que la obra de Platel se convirtiera en su primer riesgo empresarial. La pieza se programa entre los grandes nombres de la época.

A todos estos puntales se les suma una gran coincidencia. Justo en 1993, año del estreno de *Bonjour madame...*, se crea el decreto de las Artes Escénicas que por primera vez introduce una política de la danza que posibilita el crecimiento y consolidación de proyectos como el de Les Ballets. Con este decreto que apuesta por la trayectoria de las compañías a largo plazo, se abren nuevas vías de producción en el mercado de la danza.

1.3.3.2. Modelo democrático de organización

El colectivo Les Ballets introdujo un nuevo modelo de funcionamiento muy diferente al del resto de las compañías existentes en los años 90, un modelo democrático de organización. Hasta entonces la óptica en torno al coreógrafo y su equipo es muy estrecha. Las carreras artísticas se conciben en términos de crecimiento tan rápido como fuera posible, de pequeño a grande, y girando alrededor de una figura, la figura central del artista: Anne Teresa de Keersmaeker, Wim Vandekeybus, Jan Fabre, etcétera. La política de Les Ballets petrifica este modelo, elevando otras apuestas particulares a la norma. Se convierte en una carrera desenfrenada en la que se pueden recibir subvenciones en repetidas ocasiones, pero ello supone pasar rápidamente a una categoría superior, el modelo de compañía estructurada. Entonces llega Les Ballets C. de la B. que no centra sus operaciones alrededor de un solo artista sino en un colectivo, aunque ello acarrearía sufrir las ventajas y desventajas de este

¹¹⁹ Frans Brood Productions es una de las casas de distribución de las artes escénicas más importantes a nivel internacional, sobre todo de espectáculos de danza. En la actualidad sigue distribuyendo las producciones de Les Ballets.

¹²⁰ A partir de ahora se abreviará el nombre completo de Les Ballets C. de la B. a Les Ballets.

¹²¹ Pauwels siguió confiando en el trabajo de Platel a pesar de que mucha gente no entendiera que programara ese tipo de trabajo. Platel, A. (2006). *Les Ballets C. de la B.*

hecho durante su existencia, y representa un nuevo modelo democrático de organización.

Tras el éxito de *Bonjour Madame...* y *Moeder en kind*, Alain Platel se alinea en el ranking con De Keersmaecker, Fabre y Vandekeybus, pero Les Ballets es un ejemplo de una manera diferente de emerger, de hacer y de desarrollarse. Se toman su tiempo, trabajan en la periferia e invierten tiempo en investigar en su propio camino. La escalada no es forzosamente inmediata ni definitiva, cualquiera que fuese la escala. La crítica, creadora y dramaturga Myriam van Imschoot¹²² pondera este tipo de modelo estructural: “Este colectivo es una especie de microcosmos. Así es como debería funcionar: como una constelación a velocidades variables, reuniendo a generaciones diferentes, con diferentes estilos. No solamente se busca la innovación en el trabajo artístico sino también en la estructura que la conforma”.

Si se observa desde la distancia se podría confundir con una comunidad *hippie*, donde todos son iguales y trabajan comunitariamente; algo utópico, pero después de 30 años de continuidad en esta dinámica de trabajo se puede afirmar que es un modelo vigente que aún funciona. Logísticamente tiene sus ventajas, como por ejemplo el hecho de compartir la administración y el equipo técnico. Aunque los miembros del colectivo Les Ballets opinan que lo más importante de trabajar dentro de este grupo es el intercambio de ideas y que nunca trabajan aislados, ya que siempre están rodeados de otras personas con las que regularmente realizan encuentros artísticos¹²³.

Cuando hacen su primera creación *Stabat Mater* no existe un líder como tal en el grupo, ya que les atrae la idea de crear juntos. Siguen trabajando y ninguno desea asumir la figura del director porque quieren seguir un modelo muy democrático de participación. Piensan que cualquiera de ellos que quisiera hacer algo, debía tener la oportunidad de hacerlo. Crecen y mucha gente les denomina la compañía de Platel, quizá porque sus obras tienen más éxito que las del resto o por sus dotes humanas para liderar un grupo¹²⁴.

Al principio tienen serias dificultades de organización ya que tres o cuatro coreógrafos o directores pueden querer crear una pieza en el mismo momento sin presupuesto suficiente para todos, o esperar mutuamente por cuestiones de logística. Con la

¹²² Ibid., 87.

¹²³ Una vez al mes se reúnen para hablar de la compañía, de su futuro y tienen continuos intercambios de ideas.

¹²⁴ Cualidades humanas de Platel de las que se hablará más adelante en el apartado 2.2.1.

experiencia y el tiempo, consiguen un equilibrio y son capaces de levantar un modelo ajeno al resto de los existentes y declaran que les ha costado mucho trabajo hacer entender al mundo exterior cómo funcionan por dentro. No son un colectivo en el sentido de tener una necesidad del intercambio artístico constante pero son diversos creadores trabajando. Algunos creadores han pasado por Les Ballets y han sentido necesidad de seguir solos, otros han ido llegando y hay quien se ha quedado todo este tiempo. En la actualidad, hay cuatro personas de manera estable produciendo sus espectáculos: Koen Augustijnen, Christine de Smedt, Lisi Estarás y Alain Platel. Pero también hay espacio para jóvenes artistas que les proponen proyectos pequeños y, algunas veces, deciden producir. Platel declara¹²⁵: “No me gusta la idea de tener una compañía con mi nombre donde yo ejerza de jefe. No podría, no está en mi naturaleza”. Afirma sentirse muy satisfecho con su forma de trabajar, el compartir le hace feliz y piensa que se ha convertido en una decisión política¹²⁶.

En este sentido, Hildegard opina que si la política concierne a la manera en la que las cosas llegan a ser de un modo u otro, la forma en la que hacen producciones en Les Ballets es equivalente a hacer política. Por el modelo consensuado con el que operan, la voz que se le da a todo el mundo en el proceso de trabajo y cómo manejan esas voces sin que el trabajo parezca producido por votaciones electorales, Hildegard considera el posicionamiento de Les Ballets como político¹²⁷.

La estructura crece y tras tres décadas el colectivo permanece, trabajando de la misma manera en la que comenzó. Muchos de los creadores que han pasado por Les Ballets han tenido mucho éxito y otros no tanto, pero se podría decir que hay una audiencia específica para cada uno de ellos. Intentan no medir el trabajo en función del éxito y tratan de dar a las personas las herramientas para crear algo en lo que creen.

Las condiciones de trabajo quizá no son tan estables como en otro tipo de organizaciones, pero al menos son libres, lo cual favorece el desarrollo de iniciativas independientes. Los bailarines son *free lance* y están comprometidos desde el primer día de ensayos hasta el día de la última actuación. Las colaboraciones, entonces se realizan de una forma natural, de manera que cada sujeto puede tener diferentes roles al mismo tiempo: coreógrafo, intérprete, autor y/o cantante, por ejemplo. Ello deriva en una forma de trabajar específica por un lado y requiere de una financiación

¹²⁵ Cegarra, M. (2011). David vs. Goliat. *SusyQ* (37), p. 51.

¹²⁶ Cools, G. (2012). *Body language*, p. 26.

¹²⁷ Ibid, p. 25

dependiendo del proyecto, por otro. De hecho, cada proyecto implica una nueva configuración del nudo artístico, según las necesidades, y una gran circulación de artistas y de producciones distintas¹²⁸.

1.3.3.3. Les Ballets C. de la B. ante realidades socio-políticas

Alain Platel como creador, ha trabajado en colaboración con otros artistas como Arene Sierens y no sólo es un miembro fundador y el alma del colectivo Les Ballets, sino que también es organizador, iniciador y comisario de Festivales y Certámenes como *Klapstuk* y *Beste Belgische Danssolo*.

Es el primero de entre los creadores de su generación en Bélgica en tomarse un año sabático para alejarse de la creación por un tiempo y nutrirse de otras fuentes porque tras el éxito de sus creaciones reconoce que no es él quien determina ya su ritmo de trabajo. Afirma que se les impone una aceleración exterior que aumenta la presión, disminuye la libertad, y las expectativas son cada vez mayores sin margen para equivocarse o cometer errores. Platel confiesa así¹²⁹:

Hay momentos así, momentos en los que has creado demasiado y necesitas volver a inspirarte y alimentarte. Además estaba muy irritado por cómo funciona el mundo profesional y grité muy fuerte "lo dejo". El mundo profesional y el lado comercial son difíciles de manejar, hay una presión muy particular. Yo empecé sin ambiciones, cuando era joven no me veía como un director conocido, y todo el follón de alrededor me irritaba. En ese momento no supe gestionarlo, me resultaba muy difícil decir "no", pero durante ese período de retirada, me di cuenta de que echaba de menos el estudio y la gente, así que poco a poco aprendí a saber llevar todo el trajín de alrededor sin ponerme nervioso. Ahora me siento muy tranquilo.

Tras el año sabático comienza a hacer colaboraciones artísticas con otros colectivos. Realiza varios proyectos como *Because I sign* en el que trabaja con dieciséis coros amateurs de la ciudad de Londres.

Pero sin duda, la colaboración que empieza entonces y continúa en la actualidad, es la que realiza con artistas palestinos. En 2001, viaja a Palestina por primera vez y conoce *in situ* la realidad de los artistas palestinos que viven aislados y buscan formas de conocer creadores europeos. Desde el principio su intención es hacer algo que pueda instalarse a largo plazo, no sólo realizar un viaje aislado. Platel

¹²⁸ Danto, I. (2011). Op cit., p.266.

¹²⁹ Cegarra, M. (2008). Op cit.

declara¹³⁰: “Su situación es muy impactante y es impresionante ver cómo gente en situaciones tan difíciles encuentra la energía para hacer cosas de gran belleza”.

Esta relación de Les Ballets con el colectivo artístico de Palestina se ha materializado recientemente con el proyecto *Badke* (2013). Desde 2006 Les Ballets, KVS¹³¹ y la Fundación A.M. Quattan en Palestina organizan talleres con jóvenes artistas palestinos. En 2012 la dramaturga Hildegard de Vuyst y los coreógrafos Koen Augustijnen y Rosalba Torres Guerrero¹³² van a los territorios ocupados a crear la producción de danza que denominaron *Badke* explorando junto con los jóvenes autodidactas de varias disciplinas, las posibles relaciones entre el folclore palestino y la danza contemporánea.

Sin ningún tipo de reparo Les Ballets¹³³ se posiciona ante el pueblo palestino al que ofrece su apoyo:

A día de hoy consideramos que la situación y el tratamiento de la gente palestina en Israel y territorios ocupados es básicamente injusta. Hasta que el gobierno israelí – consultando a las Autoridades Palestinas– no tome medidas adecuadas para poner fin a lo que reconocemos como represión, humillación y tratamiento racista del pueblo palestino, consideramos que cualquier presentación del trabajo de nuestra compañía en Israel supone un apoyo indirecto a la ocupación y la represión.

Sin embargo, a pesar del posicionamiento general de Les Ballets que mantiene un boicot cultural a Israel, hay casos excepcionales en la compañía que no secundan esta ideología¹³⁴.

¹³⁰ Cools, G. (2012). Op cit., p. 20.

¹³¹ KVS es el teatro donde Hildegard trabaja como dramaturga y forma parte del equipo que diseña las actividades en dicho espacio.

¹³² Rosalba trabaja como bailarina en varias producciones de Alain Platel (*Vsprs, pitié!, Out of Context-for Pina y C(h)œurs*). Además Les Ballets produce su proyecto de danza y video *Pénombre* que crea e interpreta ella misma. Su última colaboración en Les Ballets es como coreógrafa en el proyecto con bailarines de Palestina, *Badke*.

¹³³ <http://www.lesballetscdela.be/#/en/projects/les-ballets-and-the-world/cultural-boycott-israel/point-of-view-about-the-cultural-boycott-of-israel/>

¹³⁴ Una de los actuales creadoras, Lisi Estarás, no comparte todos estos ideales debido a su pasado de influencias israelíes. Así en el verano de 2010 fue invitada a dar un taller en Tel Aviv, donde tiene parte de sus raíces por su paso por la compañía Bastsheva.

1.3.3.4. Alain Platel, alma de creadores de Les Ballets C. de la B.

This dance is for the world and the world is for everyone

Les Ballets

Esta frase explica claramente la ideología de Les Ballets que no aboga por una danza para un público elitista, sino una danza para todo el mundo. Su manera de hacer sitúa a este colectivo en la cima de la actividad dancística de la creación europea y su danza profusa e inclasificable se ha convertido en un referente internacional. Todos los creadores que han pasado por la compañía defienden una danza ecléctica, a menudo mezclada con otras disciplinas y con gran protagonismo de la música.

Sin lugar a dudas, el generoso eclecticismo creativo que se deriva del hacer de Les Ballets C. de la B. [...] es una de las características más definitorias de esta compañía que funciona como enriquecedora plataforma, contenedora de una ebullición artística personificada en todos aquellos creadores que han dejado su impronta en esta agrupación, y al tiempo, se han enriquecido de ella motivados por un saludable contagio¹³⁵.

La estructura abierta y dinámica del colectivo que funciona como una plataforma artística permite que cada quien, dentro de su propia estética y motivaciones, pueda en un momento determinado encontrar albergue y apoyo en el colectivo, pero luego también pueda sentir la necesidad de independizarse. De manera que si por un lado esta estructura posee esa permisividad, a su vez, impide respetar el ritmo interno de cada creador si éste fuera especialmente exigente en cuestiones de logística como se comentaba anteriormente¹³⁶.

De esta manera, otros coreógrafos que empezaron a crear su trabajo bajo el amparo de Les Ballets, hoy día dirigen sus propios colectivos, como Hans van der Broek con su compañía Soit y los más jóvenes y exitosos, Sidi Larbi Cherkaoui al frente de su compañía Eastman, y el tándem Gabriela Carrizo y Franck Cartier, que conforma la *agrupación Peeping Tom*. Los últimos creadores en residencia de Les Ballets son Koen Augustijnen, Christine De Smeth, Lisi Estarás y Alain Platel.

Koen Augustijnen trabaja estrechamente con Les Ballets desde 1991, inicialmente como intérprete de las obras de Alain Platel y posteriormente con Sidi Larbi Cherkaoui. Desde 1997 se convierte en uno de los coreógrafos de la casa. Sorprende con su propuesta *Some juke box Money* (2002), aunque el verdadero reconocimiento llega

¹³⁵ L. Caballero, M. y Khan, O. *David vs. Goliath*. (2011). SusyQ (37). P. 25.

¹³⁶ Ejemplo de esta situación sería el caso de Sidi Larbi Cherkaoui y la pareja de creadores Gabriela Carrizo y Franck Cartier con su *Peeping Tom*. Tanto el primero como los segundos tenían grandes aspiraciones que les empujaban a ritmos trepidantes que no podían seguir dentro del colectivo y por esta razón decidieron crear su propio camino, lo cual fue totalmente respetado por el colectivo Les Ballets.

con *Bache* (2004) que le abre camino internacionalmente. Continúa con *Import/Export* (2006), *Ashes* (2009) y *Au-delà* (2012). Con Platel comparte su interés por la música interpretada en directo, sobre todo música barroca, en concreto, Handel y Purcell, a partir de la cual ha creado la mayoría de sus piezas.

Christine De Smedt es la coreógrafa más dispar de entre todos los creadores que han pasado por Les Ballets. Sus propuestas se acercan a producciones más conceptuales a la que acostumbran el resto de los coreógrafos que han marcado al colectivo, seguramente a causa de la influencia de la colaboración con otros creadores ajenos a Les Ballets como: Meg Stuart, Mette Edvardsen, Marte Spangberg, Myriam van Immschoot y Xabier Le Roy. Crea *Mussen* (1991), *9 X 9* (2000) y *Untitled 4* (2010). *9 X 9* es su proyecto de mayor envergadura en el que trabaja con 9 bailarines y 81 participantes anónimos que ha sido mostrado en más de 15 países y en el que se centra en la relación de la masa con la coreografía, aspecto sobre el que también trabaja Platel en su pieza *C(h)oeurs*.

Lisi Estarás, tras su experiencia como bailarina en la compañía Batsheva en Tel Aviv, viaja desde su argentina natal a Bélgica donde comienza una estrecha colaboración con Les Ballets. Como intérprete trabaja en las siguientes producciones de Platel: *lets op Bach* (1998), *Wolf* (2003), *Vsprs* (2006), *pitié!* (2008), *C(h)oeurs* (2012) y *Tauberbach* (2014), además de en *Tempus Fugit* (2004) de Cherkaoui. Desde 2007 se convierte en una de las coreógrafas estables de Les Ballets donde crea sus propias piezas *Patchagonia* (2007), *Bolero* (2009), *Primero-Eerscht* (2010), *Soup* (2010) y “*Dans dans*” (2012). Tras más de 15 años de estrecha colaboración con Platel es inevitable su influencia, que se muestra en la mezcla de personajes y la música en directo en sus primeras creaciones. “El trabajo de Alain instiga a que empieces tu búsqueda, él da temas pero la danza la hacemos nosotros, la mayoría de los intérpretes han seguido después desarrollando su trabajo, que es muy bonito y generoso”¹³⁷. A posteriori sus propuestas son cada vez más experimentales e investiga con elementos tecnológicos.

Además de los ya nombrados, Les Ballets produce puntualmente piezas de varios bailarines que trabajan con Platel, como por ejemplo: *Pénombre* (2011) de Rosalba Torres Guerrero, *The old King* (2012) de Romeu Runa, o la reciente *Asobi* de Kaori Ito (2013).

¹³⁷ L. Caballero, M. y Khan, O. *David vs. Goliath*. (2011). Op cit., p. 39.

A pesar de que Les Ballets funciona como una plataforma con artistas residentes desde sus inicios, pero debido a la situación económica actual de muchos países en Europa, Bélgica inclusive, y los consecuentes continuos recortes en cultura y, obviamente en danza, esta realidad se verá en breve afectada. Por lo que desde Les Ballets temen no poder mantener la estructura actual de cuatro coreógrafos en residencia de manera permanente, aunque esperan poder seguir produciendo las creaciones de sus intérpretes cuando sea factible, como en los casos anteriormente citados. En suma, se espera que en la nueva realidad sólo Alain Platel, alma de Les Ballets, se mantenga como coreógrafo estable¹³⁸.

Alain Platel



Imagen 2. Alain Platel

Alain Platel¹³⁹ psicopedagogo de formación, es un director autodidacta que llega al mundo de la danza de manera casi fortuita. En 1984 crea un pequeño colectivo con un grupo de amigos y parientes para trabajar conjuntamente. *Emma* (1988) marca su arranque en la dirección. Posteriormente crea *Bonjour Madame...* (1993), *La Tristeza Cómplice* (1995) e *Iets op Bach* (1998), pieza que le catapulta internacionalmente. De su colaboración con el director Arne Sierens con la compañía de teatro joven Victoria de Gante surge la trilogía: *Moeder en Kind* (1995), *Bernadetje* (1996) y *Allemaal Indiaan* (1999).

¹³⁸ De acuerdo con fuentes de Les Ballets, al parecer las nuevas políticas culturales apuntan que a partir del 2014 Les Ballets no podrá mantener a los cuatro artistas en residencia como hasta ahora y probablemente sea sólo Platel el que permanezca de una manera estable (información confirmada en enero de 2014 por Les Ballets).

¹³⁹ <http://www.lesballetscdela.be/#/en/projects/productions/c-h-oeurs/biographies/alain-platel/>

Tras *Allemaal Indiaan* anuncia que dejaría de hacer producciones, pero un tiempo después, persuadido por Gerard Mortier crea *Wolf* (2003) para la Ruhrtriennale¹⁴⁰. Posteriormente, el proyecto para la apertura del Nuevo teatro KVS en Bruselas, marca el inicio de una estrecha colaboración con el compositor Fabrizio Cassol, con el que crea *Vsprs* (2006). Esta pieza supone un punto de inflexión en su carrera. Hasta entonces su trabajo es exuberante tanto por la diversidad de los intérpretes como por las temáticas. A partir de este momento, su trabajo se convierte en algo mucho más profundo e intenso y revela un mundo de pasión, deseo y violencia como en *Nine Fingers* (2007) con Benjamin Verdonck y Fumiyo Ikeda. Tras la barroca *pitié!* (2008), *Out Of Context – for Pina* (2010) es casi una reflexión ascética del repertorio de movimientos de espasmos y tics. Platel continúa consistentemente en la búsqueda de un lenguaje de movimiento para encarnaciones de sentimientos que son muy vastos. El anhelo por aquello que trascienda al individuo se convierte en algo cada vez más palpable.

En colaboración con el director Frank Van Laecke crea *Gardenia* (2010), una producción inspirada en el cierre de un cabaret travesti de Barcelona, que nos permite entrever un destello en las vidas privadas de un memorable grupo de artistas maduros.

C(h)oeurs (2012), su proyecto más ambicioso, se crea de nuevo bajo la petición de Gerard Mortier¹⁴¹ quien le propone trabajar con el coro del Teatro Real sobre las famosas escenas corales de las óperas de Verdi, a las que Platel, más adelante, añade piezas de la obra de Wagner. Durante años, la tensión entre el grupo y el individuo ha sido el tema central del trabajo de Platel y en *C(h)oeurs* profundiza sobre este tema planteando qué peligrosamente bella puede ser esta relación. En contraste con proyectos de gran escala también trabaja en otros mucho más pequeños como el *striptease Nachtschade* (2006) y colabora en la dirección entre otros con Pieter y Jakob Ampe (2011).

Su incursión en el mundo de la danza en pantalla (dance film) viene de la mano de la directora británica Sophie Fiennes (*Because I Sing* en 2001, *Ramallah! Ramallah! Ramallah!* en 2005 y *VSPRS Show and Tell* en 2007). Por su cuenta con Les Ballets dirige *Les Ballets de ci de là* (2006), donde da una impresión sorprendente de la trayectoria de la compañía en los últimos 20 años, llevándonos desde Vietnam a Burkina Faso, pero sobre todo supone una oda a su Gante natal.

¹⁴⁰ El Ruhrtriennale es un Festival de música y artes escénicas que se celebra anualmente en el noroeste de Alemania.

¹⁴¹ Director del Teatro Real de Madrid en ese momento.

1.4. A MODO DE SÍNTESIS.

La obra de Platel está principalmente inspirada por los trabajos de Pina Bausch, pero también tiene gran relación con la danza precursora de Wigman. Así por ejemplo, Alain Platel tiene en común con ésta su interés por la danza próxima al trance como expresamente se manifiesta en la pieza *Vsprs* (2006) que analizaremos más adelante. Aunque desde perspectivas diferentes y con lenguajes muy dispares, tanto Wigman desde los años 30 como Platel en las piezas de su segundo periodo, muestran sus inclinaciones por un movimiento que revele estados interiores; que conecten la espiritualidad con el movimiento.

De igual manera comparte con Bausch su interés por las zonas más profundas del ser humano que dan acceso a un sustrato universal. Ambos buscan el origen de las preocupaciones del ser humano y las llevan a escena aunque a través de lenguajes muy diferentes pero en los que siempre hay una fuerte implicación emocional. También se verá la influencia de Bausch en el primer periodo de Platel cuando éste se centra especialmente en la realidad social, política y cultural del momento. Para ello hace uso de actos íntimos y sociales que conectan con la vida cotidiana. Sin embargo, ninguno de los dos se posiciona políticamente, a pesar de hacer un teatro revolucionario. Ambos creadores acercan su obra a un público más amplio ya que hacen que éste empatice con los intérpretes. Extraen emociones en apariencia escondidas a través de un proceso de transformación y distorsión del movimiento. De esta manera el espacio escénico se convierte en un ciclón de estratos de emoción y movimiento. Pero si hay algo que Platel hereda de Bausch es su interés por la individualidad de cada intérprete y por la humanización de su danza. Pina es la primera creadora que se interesa en qué les mueve a los bailarines en vez de cómo se mueven y Platel sigue esta línea de trabajo, ahondando en las zonas ocultas del ser humano.

Respecto a la danza conceptual, para la dramaturga e investigadora de danza Myriam van Imschoot no tiene mucho sentido diferenciar continuamente la llamada “danza conceptual” del resto de las demás danzas. Los llamados coreógrafos “conceptuales”, como Jérôme Bel o Xabier le Roy, critican las asunciones de términos como estilo o firma de un coreógrafo en base a su lenguaje único y personal de movimiento. En su trabajo, el énfasis reside en desarrollar un marco coreográfico en el que pueda existir material heterogéneo. Para Imschoot aquí reside la afinidad de estos trabajos con el de Platel ya que éste, a su manera, desarrolla marcos de trabajo en los que introduce

diversos y distintos materiales como un tipo de “ready-made”. Gran variedad de formas de danza desde el hip-hop y *club dancing* hasta danza contemporánea o clásica pueden convivir una al lado de la otra. La diferencia radica en el compromiso adquirido ya que para Platel se trata de un compromiso diferente más emocional y basado en la imagen, y no forma parte de “un cuestionamiento crítico del medio”¹⁴².

Por su parte, Alain Platel confiesa que cuando ve algunas obras clásicas como por ejemplo *Le sacre du Printemps* de Nijinsky (1913), le conmueven las similitudes entre esa pieza y otras suyas como *pitié!* y *Vsprs*. Siente como si su estilo, inconscientemente, estuviera reaccionando contra algunas formas de la danza conceptual en las que la danza está seca y adopta una forma muy científica, fría y sin emociones. “A veces siento que vuelvo a la esencia de los orígenes de la danza: una forma personal, colectiva y física de expresar los estratos emocionales que llevamos con nosotros”¹⁴³.

Para Platel lo más importante en una pieza es el hilo rojo de la emoción. Le interesa, que independientemente de lo que el público conozca de la obra o de su trayectoria de antemano, sea capaz de captar algún nivel de la narrativa de la pieza a través de la música o de las múltiples asociaciones personales que los intérpretes expresan acerca de la historia en cuestión¹⁴⁴.

En definitiva, la danza de Platel es indiscutiblemente híbrida e interdisciplinar porque mezcla diversos elementos en escena: danza contemporánea, circo, hip hop, texto, música e imágenes proyectadas, entre otros. Como tal, requiere una mirada atenta del espectador, testigo del bombardeo sensitivo. Busca la implicación del público para empatizar con él y que a continuación éste se identifique con los intérpretes en escena, emocionándose conjuntamente¹⁴⁵.

Por último, Platel pertenece a la primera generación de creadores de la danza en Bélgica que protagoniza un auténtico boom en la escena contemporánea. Gracias a varias situaciones fortuitas tanto a nivel económico como social y político, Bélgica se encuentra en un momento privilegiado en los años 90 que los coreógrafos saben aprovechar. Junto a los primeros en eclosionar, De Keersmaecker y Fabre, Platel y

¹⁴² Les Ballets C. de la B. (2006). Op cit., 89.

¹⁴³ Platel, A. & Cope, L. (2011). Op cit., p. 420.

¹⁴⁴ Longuet Marx, A. (2010). Op cit., p. 151.

¹⁴⁵ Se profundizará en la búsqueda de las emociones del espectador en el capítulo 2.2.2.1.d).

Vandekeybus se suman a la ola flamenca marcando una historia con un reconocimiento aún palpable en la escena internacional. De entre estos creadores, Platel lidera un colectivo que se diferencia del resto por su entidad como plataforma artística que acoge proyectos de distintas líneas de investigación, no auto-centrados, sino que mantienen un modelo democrático de organización.

CAPÍTULO 2:

ALAIN PLATEL: OBRA Y **PENSAMIENTO**

CAPÍTULO 2: ALAIN PLATEL: OBRA Y PENSAMIENTO

2.1. LA CREACIÓN DE ALAIN PLATEL

2.1.1. Primer periodo (1984–2003): Interés por la realidad socio-político-cultural

2.1.1.1. Rasgos de la obra del primer periodo

2.1.1.2. Piezas del primer periodo

2.1.2. Segundo periodo (2006–2014): Interés por el individuo y su humanidad

2.1.2.1. Rasgos de la obra del segundo periodo

d) Una estética particular: La belleza en la fealdad

e) El sufrimiento como parte esencial del ser humano

f) La solidaridad y el sentimiento de comunidad

2.1.2.2. Piezas del segundo periodo

2.2. CLAVES DE SU OBRA

2.2.1. El lado humano de Alain Platel

2.2.1.1. “Muchas gracias a todo el equipo”

2.2.1.2. Un líder elegido en proyectos compartidos

2.2.2. Características de su forma de trabajar

2.2.2.1. Metodología de trabajo

e) Apertura e incertidumbre ante cada proceso creativo

f) Primeros ensayos

g) Profundización y emergencia de cada pieza

h) Objetivo: búsqueda de las emociones en el espectador

2.2.2.2. Lenguajes propios de su obra coreográfica

c) Lenguaje corporal

d) Lenguaje musical

- Platel y la música

- Platel y Bach

2.3. A MODO DE SÍNTESIS

2.1. LA CREACIÓN DE ALAIN PLATEL: DOS PERIODOS DIFERENCIADOS

Dentro de la trayectoria artística de Alain Platel, y en concreto en su obra escénica¹⁴⁶, encontramos dos periodos creativos claramente diferenciados. En el primero su interés se centra en la realidad socio-política-cultural del momento y en la identificación de los intérpretes con esa realidad. El segundo periodo, en cambio, ahonda en lo más profundo e íntimo del ser humano; en todo aquello que nos une en vez de diferenciarnos. Hace entonces un giro hacia zonas más internas del ser humano en lugar de hablar de aspectos más externos o circunstanciales.

En este apartado se aborda la evolución de los intereses de Platel a lo largo de su trayectoria y su influencia en el rumbo de su trabajo. La obra de Platel se caracteriza por marcados contrastes en los que confronta pasado y presente y por elencos configurados por bailarines y artistas de otras disciplinas. Se inspira especialmente en la música y pone especial énfasis en la puesta en escena. Pero, sobre todo, le cautiva explorar la relación entre cuerpo y mente. Sus estudios en psicología y su experiencia como psicopedagogo en un centro con niños discapacitados influyen de una manera latente en su primer periodo de creación e intencionadamente en el segundo periodo. Temas como la capacidad humana para creer, la fe, la religión, la decadencia espiritual, la locura y la pérdida de la razón o la actitud del individuo frente a la masa social¹⁴⁷ han sido constantes a lo largo de su ya dilatada trayectoria¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Platel en su trayectoria cuenta con otros proyectos además de los escénicos como documentales y proyectos puntuales que no han sido exhibidos masivamente. Ver Anexo 7.1.

¹⁴⁷ Platel emplea el término masa social para referirse al grupo o colectivo numeroso enfrentado al individuo.

¹⁴⁸ Caballero, M.L. y Khan, O. (2012). Les Ballets Contemporaines de la Belgique. *SusyQ* 37, p. 22.

2.1.1. PRIMER PERIODO (1984-2003): INTERÉS POR LA REALIDAD SOCIO-POLÍTICO-CULTURAL DEL MOMENTO

Las obras escénicas que crea en este primer periodo son: *Stabat mater* (1984), *Lichte cavalerie* (1985), *Mange p'tit cocou* (1986), *Alchemie* (1987), *Enma* (1988), *Architectuur als burr* (1988), *O boom* (1989), *Mussen* (1991), *Bonjour madame comment allez-vous aujourd'hui, Il fait beau, Il va sans doute pleuvoir, etcetera* (1993), *Moeder end kind* (1995), *La tristeza complice* (1995), *Bernardetje* (Victoria) (1996), *Iets op Bach* (1998), *Allemaal Indian* (1999), *Because I sign* (2001) y *Wolf* (2003).

2.1.1.1. Rasgos de la obra del primer periodo

El trabajo colectivo resulta ser muy egocéntrico desde el principio. Los temas de las piezas son las propias preocupaciones del grupo que básicamente consisten en cómo arreglárselas con el otro sexo, los problemas familiares y cómo librarse de ellos. Las piezas tienen cierto sabor surrealista y están inspiradas en los trabajos tempranos de Pina Bausch como *Café Müller* (1978), *Kontakhof* (1978) o *Walzer* (1982)¹⁴⁹. Platel trabaja con amigos y familiares, y tiene que cambiar de elenco en cada pieza porque los intérpretes no profesionales tienen otro tipo de trabajos y no se puede exigir un compromiso a largo plazo. En aquel entonces, él también combina la escena con su trabajo como psicopedagogo. Es a finales de los años 80 cuando toma una determinación y elige la actividad artística como medio de vida. Como resultado de esa decisión, el trabajo en el colectivo cambia y comienza a estar cada vez más influenciado por la realidad del momento. Las realidades sociales y políticas del panorama internacional y la realidad más cercana, reflejada en las relaciones familiares, entran en el espacio de ensayo¹⁵⁰. De esta manera, las piezas que configuran la trilogía que crea con Arne Sierens están todas ellas inspiradas por la vida de las familias de la clase trabajadora.

En esta primera fase presenta infinidad de personajes en escena: tipos asociales, vagabundos, delincuentes; es decir, perdedores en un mundo de ganadores. Hasta aquí no hay nada nuevo. Sin embargo, Platel los retrata de una forma personal y particular ya que no hay ni acusaciones ni denuncias, no hay *kitsch* barato ni cinismo en la caza de un exterior exótico. La incitación a la reflexión radica en la manera cruel

¹⁴⁹ Platel, A., & Cope, L. (2010). Op cit, p. 406.

¹⁵⁰ Ejemplo de ello sería la guerra en Yugoslavia a principios de los 90, que les impactó tanto que no pudieron ignorarla en sus trabajos.

en la que todos ellos se tratan, y sobre todo en el rechazo a hacer ningún juicio de valor. Nadie es completamente bueno o malo. A Platel no le interesa lo que hacen esos personajes, sino por qué lo hacen. La mayoría de sus obras son variaciones de un patrón básico: un grupo de marginados, cuyas vidas en los límites de la sociedad se documentan minuciosamente, como con una lupa expuesta a la luz del sol. Todo aquello que parece casual, fortuito o extraño está totalmente calculado, y lo que parece peligroso, simplemente lo es. Platel reduce el mundo a una calle suburbana en la que no pasa nada en particular, pero al mismo tiempo pasa todo: aburrimiento, brutalidad, decepción, desesperación, pasión, deseo, debilidad y un largo etcétera.

Según Renate Klett,¹⁵¹ nadie ha descubierto cuál es el secreto de Platel, aunque se sospecha que sea la conjunción de tres aspectos: reunir a personas muy diversas y estimular su creatividad, con la aparentemente simple pero, en realidad, altamente complicada dramaturgia cotidiana de sus piezas; el *crescendo* de las emociones y la evidente empatía. Y es que Platel busca empatizar con el público pero no de una manera llana y obvia, sino que llega a éste sutil e inconscientemente

Otro de los huellas de la dramaturgia de Platel es la audaz combinación en todas sus piezas de la música clásica y de la miseria social en la que tanto ahonda. Pobreza y música barroca combinadas podría resultar algo embarazoso e incluso repugnante, pero él lo convierte en algo revolucionario y virtuoso. Para Klett¹⁵² el universo de Platel de suciedad y gloria no se puede relatar, sino que hay que experimentarlo en vivo. Necesita del ambiente, de la música y del sudor que lo constituyen. Detrás de cierta frescura juvenil y aparente actitud despreocupada, se esconde una profunda melancolía. Su obra siempre gira alrededor de la cuestión de por qué y para qué vivimos. No es de extrañar entonces que la religión esté presente en muchas de sus piezas, incluso en la primera¹⁵³, y no en un sentido formal sino reflexivo o contemplativo.

En contraste con esta densidad, el humor también es un ingrediente fundamental en sus composiciones. Puede tratarse de un humor cariñoso o mordaz, pero nunca cínico. El humor, a la vez que la rabia y la furia de sus piezas encaja en su insaciable y profunda humanidad.

¹⁵¹ Klett, R. (2006). *Nothing Happens, and Yet Everything Does The Theater of Alain Platel*, p. 162.

¹⁵² Klett, R. *Ibid.*, p. 163.

¹⁵³ Desde su primera pieza *Stabat Mater (The mother stood)* ya había connotaciones religiosas en sus obras.

Una de las cuestiones que tiene que resolver cuando empieza a trabajar es la del mestizaje. No un mestizaje sólo de pieles, sino de personalidades y capacidades. En su primer periodo cambia el elenco en cada pieza. Dependiendo del proyecto busca un perfil de intérpretes u otro y es muy normal que tengan edades muy dispares, desde niños de dos años o adolescentes, hasta adultos de más de 70 y que provengan de bagajes muy heterogéneos, mezclando además bailarines profesionales con amateurs. También trabaja con personas ciegas, sordas e incluso con animales (gallinas, perros). Juega con todo el abanico de posibilidades, lo cual da a sus piezas un color muy fresco y variado.

Pero además, al igual que la mayoría de compañías de danza con trayectoria internacional (*Rosas, Última Vez, Needcompany*, etcétera) siempre se ha interesado por la multiculturalidad del grupo¹⁵⁴. Le interesa no sólo el bagaje artístico sino el cultural y existencial de cada intérprete. Se interesa por trabajar con otro tipo de bailarines de culturas diferentes a la europea. A partir de los años 90 en Bélgica y en toda Europa tiene lugar un resurgimiento de la extrema derecha y de la xenofobia, a lo que responde posicionándose y trabajando con grupos mixtos de bailarines de diferentes estilos y color de piel. Así, Platel declara: “Quería crear mestizaje en formas de arte, estilos de música y estilos de piezas¹⁵⁵”.

¹⁵⁴ El hecho de que prácticamente todas las compañías de danza tengan un elenco internacional tiene su origen en el carácter internacional de las Escuelas de Danza (P.A.R.T.S., S.N.D.O., Arnhem, The Place, etc.) donde se elige un alumnado internacional para potenciar la diversidad de culturas.

¹⁵⁵ Platel, A. (2010) c.p. Platel, A. & Cope, L. (2010). Op cit, p. 420.

2.1.1.2. Piezas del primer periodo

Bonjour madame, comment allez-vous aujourd'hui, Il fait beau, Il va sans doute pleuvoir, etcetera (1993).

De entre todas las piezas citadas (apartado 2.1.1.), la que marca el futuro éxito de su trabajo es *Bonjour madame, comment allez-vous aujourd'hui, Il fait beau, Il va sans doute pleuvoir, etcétera*. Con este sugestivo título Platel reúne un elenco formado por siete hombres, tres niños y una mujer solitaria, y nos habla del posicionamiento del hombre en la sociedad, desde representaciones más de índole machista hasta más dúctiles. En "*Bonjour madame...*" el espectador es cautivo de un universo de personajes complejos, desconcertados, bruscos y conmovedores que miran a los ojos y cuestionan. La impresión es de conocimiento y de comprensión sin necesidad de atravesar toda su miseria. En un jubiloso –sin olvidar su inevitable tristeza- mundo surrealista y poético, las fisuras humanas aparecen en primer plano¹⁵⁶. Como continuará haciendo en todas sus obras, esta pieza está cargada de una fuerza emocional y evocadora que hace reflexionar al espectador.

Myriam van Imschoot en una crítica a esta pieza, trata ya un tema que determinará su perspectiva del trabajo de Platel: la cuestión de la banalidad convertida en poesía. Afirma que ve en su trabajo una predilección hacia la trascendencia, especialmente en la manera en la que utiliza lo banal como palanca de la percepción de nuestra posición en el mundo. "Lo banal es la base metálica de una transformación de alquimia en una imagen poética. Sería como reducir un trozo de la vida a un trance de la misma. Si la química no funciona, simplemente permanece trivial". Y añade que los personajes que representa en sus piezas son muy diversos, pero mantienen algo en común: en algún momento se resquebrajan, se rompen, trascienden, o exceden un límite de algún tipo de crisis o catarsis¹⁵⁷.

A pesar de no ser evidente, ya en sus primeras piezas trata temas que tiene que ver con su formación de psicopedagogo. Así, emplaza en escena a la anormalidad o a la enfermedad mental en trabajos tempranos. Ejemplo de ello son la neurosis de un adolescente comiendo con las manos una tarta cubierta de crema fresca o el síndrome de la *Tourette* en *La tristeza cómplice*¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Michel, F. (1994, 11 de julio). *Un compagnie de danse donne un gifle au Belluard*. La Liberté.

¹⁵⁷ Platel, A. (2006). Op cit., p. 87.

¹⁵⁸ Meurrens, I. (2010). Op cit., p. 102.

***Moeder en kind* (1994)**



Imagen 4. *Moeder en kind*

En *Moeder en kind*, la primera de las obras de la trilogía, el punto de partida es una familia inusual, proletaria, con dificultosas situaciones que resolver. En este caso, la situación social se construye a partir de un libro de fotos¹⁵⁹ de Nick Waplington. El caos surge al principio de la pieza y continúa a lo largo de la misma. Escenas surrealistas se yuxtaponen sin un sentido aparente durante toda ella. Así, los niños comen espaguetis directamente del suelo, o se sientan sobre una conejera, mientras suceden escenas violentas: disputas, peleas, playbacks u otras en las que un chico mete a su hermano en el congelador; se oyen conversaciones telefónicas cruzadas o se contempla una coreografía con cubos de basura, etc. Una escena de caos cuidadosamente construida en un espacio contenido explota hasta tal punto que el caos ya no se mantiene escrupulosamente en el exterior, sino que se convierte en el contenido y forma del espectáculo en sí mismo¹⁶⁰. Como consecuencia de las narrativas simultáneas y las diferentes líneas de acción, es necesaria una mirada nómada como ya comentada, ya que el espectador no puede observar toda la escena en su campo de visión.

Para Sierens, una producción debe definirse y desarrollarse a partir del vacío total. En *Moeder en kind* por ejemplo, esta idea es un sofá vacío. Durante los ensayos, ambos directores guían cada paso cuidadosamente desde la matriz emocional de cada uno. Su aproximación a la composición es similar a la teoría del “arte del actor libre” de Kantor, de forma que la motivación principal es la acción combinada de los intérpretes, de los vínculos invisibles entre ellos, que crean sintonías cuasi-telepáticas entre los respectivos elementos. Ambos estudian atentamente el efecto de cada componente en

¹⁵⁹ Se trata del libro de fotos titulado *Living Room* de Nick Waplington.

¹⁶⁰ Jans, E. (2001). *Arne Sierens*, p. 26.

sus creaciones: la secuencia, la longitud en el tiempo y el lugar que ocupa cada escena son esenciales en la construcción de cada pieza¹⁶¹. La suma de los diálogos o acciones habladas, la acción en directo (live act) y la música en directo tienen el efecto de un concierto en el público. *Moeder en kind* es un estallido de energía, vitalidad y rebelión en un mundo de caos¹⁶².

*Bernardejte*¹⁶³, en cambio, tiene momentos de subidas y caídas de ritmo e intensidad que se suceden en una paz extrañamente furiosa. Las partes de movimiento son momentos mágicos en los que la santificación y la purificación se inundan de la música de Bach, compositor admirado por Platel¹⁶⁴. Para Sierens al igual que para Platel, el sufrimiento de la comunidad, es muy importante. De hecho, Sierens escribe todos sus textos por y sobre lo comunitario. Ambos trabajan con iconos de la cultura popular y de masas como: Madonna, Michael Jackson, The Bangles, o Prince. Sierens utiliza estos iconos capitalistas como iconos críticos, como un sueño positivo de independencia, ya que a través de ellos, algunos osados intentan hacer sus sueños realidad¹⁶⁵. La base de su trabajo son materiales humanos épicos; una serie de narrativas de personas y sobre personas a las que se saca de su realidad de una forma “hiperformalista” para, a través de rituales de danza, música y celebración, devolver a la realidad.

¹⁶¹ Concepto al que Kantor llama “el constructivismo de las emociones”.

¹⁶² El concepto de caos aparece ahora y se repetirá a lo largo de casi la totalidad de la obra de Platel como característica de su trabajo.

¹⁶³ El título hace referencia a un hecho histórico-religioso: el milagro de la canonización de Bernardette Soubirous, pero la anécdota no se convierte en el tema principal de la obra.

¹⁶⁴ La música está presidida por fragmentos de Bach que es el compositor que más inspira a Platel. Ver Capítulo 2.2.2.2.

¹⁶⁵ En una escena de playback el punto de partida es la víctima que trata de superar sus traumas e intenta sobrevivir y buscar una actitud rebelde en una cultura de masas.

***Bernardetje* (1996)**

Otras cuestiones como la vida real comienzan a aparecer cada vez con más asiduidad en la escena de los años 90. En *Bernardetje* se describen algunas nociones a través del drama y de la danza. La idea de lo real en la escena también se reproduce en los E.E.U.U. a través de exploraciones en el desarrollo del gesto en la danza postmoderna. De manera similar al primer periodo de Bausch, en los años 90 Platel usa la repetición, el gesto e intensifica el realismo del realismo social. Platel instigado por los trabajos de Bausch intenta buscar un compromiso social y político fuera de los espacios del teatro¹⁶⁶. Así, *Bernardetje* se escenifica en una barraca de autos de choque de una feria. Además del espacio, busca otros elementos que le permitieran acercarse a la realidad social y para ello trabaja con jóvenes amateurs que acuden a un centro juvenil situado cerca del espacio donde se encontraba el escenario real de los autos de coche en el recinto ferial de la ciudad de Gante.



Imagen 3. *Bernardetje*

Bernardetje forma parte de la exitosa trilogía que Platel crea junto con el director teatral Arne Sierens para la compañía de teatro joven Victoria de Gante: *Moeder en kind*, *Bernardetje* y *Allemaal Indian*. En estas producciones los dos directores ganteses pretenden fusionar tanto el teatro y la danza como la narración y la acción. Ambos comparten un interés en subculturas populares y un método de trabajo paralelo: primero llevan ellos mismos materiales a los ensayos (álbumes de fotos, películas, etc.) para luego dejar a los intérpretes improvisar al hilo de los materiales. A través de Platel, Sierens comienza a trabajar más con detalles elocuentes y con el poder sugestivo del comportamiento no verbal. Para Sierens Platel es un mago o un alquimista quien con movimiento y música crea los campos eléctricos necesarios para que emerja una tensión mágica. A partir de su colaboración con Platel, Sierens renuncia a textos y diálogos épicos en pro de *scores* físicos más propios del teatro físico.

¹⁶⁶ Mokotow, A. (2007). Op cit., p. 32.

***lets op Bach* (1998)**

Es la pieza que definitivamente impulsa internacionalmente la figura de Platel en el mundo de la danza ¹⁶⁷. Paventi ¹⁶⁸ dice sobre esta pieza: “Olvidémonos de la idea de teatro que hemos tenido durante muchos años para imaginar lo que los creadores han llegado a concebir actualmente: la puesta en escena del caos”. Como reflejo de nuestra sociedad, la estética del caos se hace cada vez más notable en la escena teatral; una tendencia en la que se cuestiona cómo abordar esta nueva forma de tratar el conjunto de una pieza. Se cuestiona la existencia de un orden dentro del desorden o de cómo leer el caos en escena. *lets op Bach* sería un ejemplo de pieza construida alrededor de una dramaturgia no lineal y que integra elementos multidisciplinares. En 1990 surge la teoría del caos que defiende la idea de que hay un orden dentro del seno del desorden, un orden realmente complejo imposible de acotar y comprender en su lógica interna. Como espectador es difícil no establecer un nexo entre esta teoría y una pieza de las características de *lets op Bach*.

La fresca teatral concebida por Alain Platel nos deja completamente subyugados ante la complejidad y la fuerza dramática que se libera dentro de un universo barroco donde los códigos de la danza, del teatro, de circo o de la música concertt se confunden, se mezclan y transgreden ¹⁶⁹.



Imagen 5. *lets op Bach*

¹⁶⁷ La traducción del título quiere decir “Algo sobre Bach”.

¹⁶⁸ Paventi, E. (1993). *L'ordre dans le desordre*, p. 96.

¹⁶⁹ Ibid.

Alain Platel concibe espectáculos eclécticos en los que el arte se mezcla con lo anodino, o dicho de otra manera, la dramaturgia y la gestualidad se conjugan con lo cotidiano. Se viaja de un universo a otro -muy diferente en apariencia- de una manera más que natural. Las imágenes sorprendidas se suceden: desde una escena espectacular como la de un lanzador de cuchillos, a pequeñas sorpresas como la del “machito” que se desbotona su camisa ante una mujer para mostrarle su falda bajo los jeans, pasando por gestos naifs, como el de una niña preadolescente que se excita frotando con jabón la piel de una bailarina de color. Platel juega con todo tipo de contrastes ¹⁷⁰.

Uno de los aspectos más llamativos de *lets op Bach* surge probablemente de la habilidad del director de escena de orquestar simultáneamente varias acciones de naturaleza diferente. ¿Cómo no maravillarse ante la imagen de una niña de dos años que deambula sin miedo ni pudor entre la banda de bailarines que ejecutan una compleja coreografía?. Resulta desconcertante que una pareja discuta mientras una bailarina escupe agua, un hombre con la cara ensangrentada realice un solo virtuoso, mientras una niña pequeña lea tranquilamente unos comics como si nada pasara a su alrededor. Todos los bailarines, actores, músicos y demás intérpretes presentes en escena, prácticamente una veintena, evolucionan en un universo ecléctico con una desenvoltura y una naturalidad enternecedoras. La escena se convierte en el espejo de una sociedad moderna en la que todo está en movimiento, hasta que algo coherente y no aparente en un principio, surge en un determinado momento. Platel nos confronta a un mundo regido por un orden verdaderamente complejo que parece imposible de comprender. Como decíamos, se trata de obras caleidoscópicas que ofrecen una perspectiva y un punto de vista diferente según el ángulo que se elija, en las que el rol del espectador activo es sin duda indispensable en este tipo de obras.

Las distintas teorías del caos se relacionan con la imagen de la naturaleza como sistema no-lineal, surgen a partir de los años sesenta. Estas teorías afirman que a diferencia de los sistemas lineales, en los que pequeños cambios producen pequeños efectos, en los sistemas no-lineales pequeños cambios pueden tener efectos espectaculares, al poder ser amplificados repetidamente por una retroalimentación que los refuerzan. Por su parte, la geometría fractal de la teoría matemática del caos explica este fenómeno a través de la iteración, es decir, de la repetición de cierta operación geométrica una y otra vez.

¹⁷⁰ Ibid.

Desde el punto de vista de la práctica artística la principal aportación de la teoría del caos y la geometría fractal es la disolución de los límites entre lo ordenado y lo caótico, y entre lo matemático y lo orgánico. Esta disolución hace que multitud de creadores desde finales del siglo XX encuentren su fórmula en el contraste de lo orgánico y lo geométrico y comprendan el patrón que subyace a los comportamientos caóticos tanto de la naturaleza como de la mente¹⁷¹.

En definitiva, como cualquier obra de arte de la época, según Betty Mercier-Lefèvre¹⁷², el establecimiento del discurso de Platel acusa la influencia de Nietzsche en su concepción dual de lo apolíneo y dionisiaco, que se expresa paradójicamente pero siempre de manera renovada, sea cual sea la época; va y viene entre el orden y el desorden. En nuestra sociedad contemporánea reaparecen los valores dionisiacos, que empujan a nuestros espíritus racionales e ilustrados en otra dirección. Una nueva relación con el cuerpo lo convierte en un objeto de goce y disfrute a través de determinados tipos de danza, dando lugar a la celebración y al resurgimiento de ciertas fiestas, aspecto que Platel refleja en numerosas piezas.

Con este contrapeso entre los valores del orden de nuestra sociedad y los valores dionisiacos que Lefèvre llama "la barroquización del mundo", podría decirse que Platel junto a otros artistas ponen en la danza, el teatro o la pintura este espíritu barroco. De esta manera, el gusto por la abundancia de objetos y personajes dispares, así como todo lo que hace hincapié en el movimiento, la fugacidad de las cosas y la metamorfosis, se asimila a esta tendencia barroca¹⁷³.

Por su parte, Deleuze afirma que el concepto de funcionamiento del barroco es el pliegue que se curva y recurva, y crece hasta el infinito, como si éste tuviera dos plantas: los repliegues de la materia y los pliegues del alma¹⁷⁴. Una vez más, la danza contemporánea participa en el resurgimiento de este espíritu barroco donde los cuerpos doblados, desblobados, replegados, simbolizan los pliegues infinitos del alma. Platel nos da una visión de las energías escondidas y las fuerzas particulares del cuerpo, que según Deleuze y en referencia a Bacon y su concepción de las deformaciones del cuerpo, sugiere bailar "fuerzas orgánicas" a través del género humano y no las legitimadas formas académicas y oficiales.

¹⁷¹ Sanchez, 2006. *Artes de la escena y de la acción en España : 1978-2002*, p. 255.

¹⁷² Mercier-Lefèvre, B. (1999). *La danse contemporaine et ses rituels*

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ Deleuze, G. (1988) c.p. Mercier-Lefèvre, B. (1999). Ibid.

Lou Cope, continuando con la imagen de un mundo desordenado, describe el trabajo de Platel como un deseo de convertir el escenario en un ecléctico crisol: etnias, nacionalidades, lenguaje físico, y verbal, capacidades y discapacidades físicas, edades, especies -*Wolf*, por ejemplo fue protagonizado por perros-, arte de culto, cultura popular, danzas varias, formas teatrales y musicales mezcladas, acompañadas por música en directo con arreglos musicales contemporáneos de célebres compositores europeos como Bach, Mozart o Monteverdi¹⁷⁵.

Allemaal indian (1999)

En *Allemaal indian* la temática también es la presencia o ausencia de la familia y a su alrededor se construyen las líneas narrativas y se tejen casi de una manera musical, vertiendo todo el mundo emocional en dicho concepto. El público se siente inmerso en el caos de la escena y abrumado por todo lo que ve y oye, debe, una vez más, elegir si mirar a los eventos trágicos o a los cómicos que coexisten en escena. Según Philip Wickham¹⁷⁶, el espectador se coloca frente al drama de la vida cotidiana como un *voyeur* sentado en un banco de un parque al otro lado de la calle. Vive las intensas escenas domésticas de una casa a través de sus ventanas sin oír nada; sabe dónde se esconde uno cuando el otro le busca, adivina las respuestas de una conversación telefónica. Platel y Sierens hacen de estos caminos solitarios, un juego chirriante, ya que detrás de las situaciones irónicas e inesperadas que provocan una risa inminente, se perfila el vacío de la vida moderna, luchando contra el desmantelamiento de los valores y la desilusión. Es por ello, que podemos afirmar que se trata de una obra pesimista, donde el ser humano se presenta en toda su desnudez, fragilidad y fealdad. “La pieza en sí, la más realista de la trilogía, es una forma de histeria, un estado exaltado concentrado en una hora y media donde se pretende mostrar todo”¹⁷⁷.

¹⁷⁵ Platel, A., & Cope, L. (2010). Op cit, p. 416.

¹⁷⁶ Wickham, P. *La grand et la petite famille*. (2001).

¹⁷⁷ La histeria es una de las formas de expresión que será protagonista en la primera pieza del segundo periodo: *Vsprs* (2006).

***Wolf* (2003)**

La producción a gran escala de *Wolf* se puede interpretar como una síntesis de muchos tipos de influencias, que responden a una amplia gama de estilos contemporáneos de la escena artística. Para Molokow¹⁷⁸ es un producto de la historia cultural flamenca que se origina a partir de la danza moderna y postmoderna que la inspiran. La producción *Wolf* intenta transmitir cierto sentido de homogeneidad de estilos artísticos distintivos y técnicas teatrales expertas, además de entretenimiento en un contexto político determinado. Como co-producción de origen flamenco reafirma la solidez de la supremacía cultural flamenca en el panorama europeo de la escena. Gerard Mortier, director del Festival Ruhr Triennale por aquel entonces, concibe el proyecto como una pieza interdisciplinar a partir de música de Wolfgang Amadeus Mozart, de donde proviene su título, *Wolf*. Junto con el entonces director de orquesta de Klangforum Wien, Platel elige tres óperas de Mozart, para elaborar un collage de arias sobre las que construir la pieza.

Wolf es la producción de danza-teatro más política que ha realizado hasta el momento. Será recordada porque una bandera americana y otra que parece israelí se queman en escena.

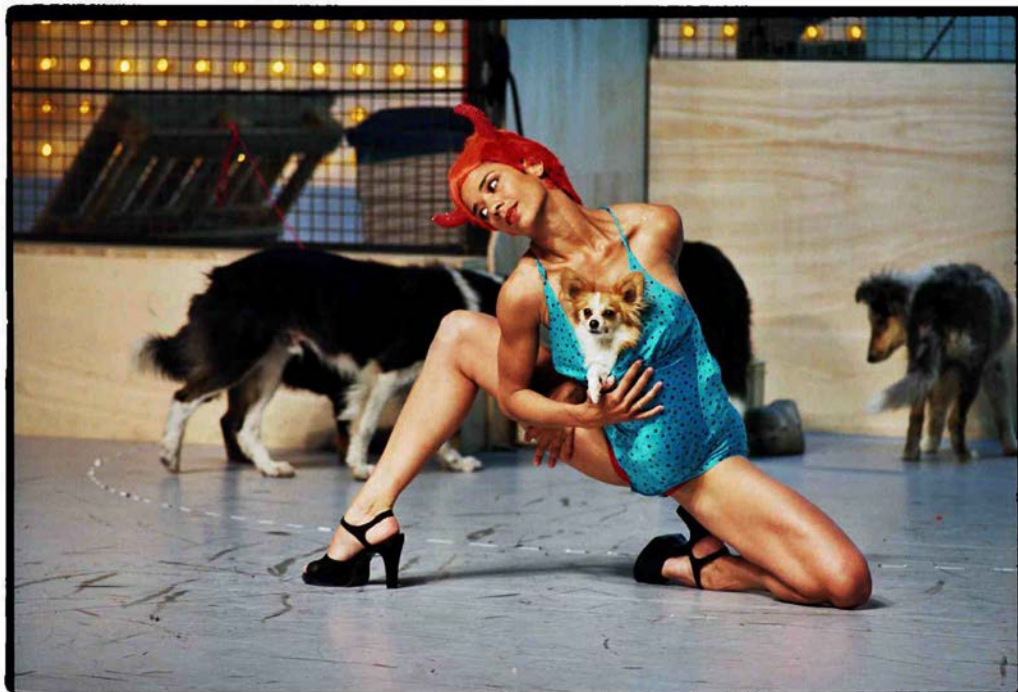


Imagen 6. *Wolf*

¹⁷⁸ Molokow, A. (2007). Op cit., p. 47.

Hasta entonces sus producciones que incluyen una mezcla de elenco con intérpretes profesionales, amateurs y gente de diferentes edades: niños, adolescentes, gente de avanzada edad; en *Wolf*, además de las mezclas habituales anteriores, introduce intérpretes sordos y animales, en concreto, doce perros amaestrados.

El hecho de introducir animales en sus piezas conlleva además otras connotaciones políticas. Según Platel y de Vuyst¹⁷⁹, los perros en *Wolf* tienen un significado simbólico, representan el peligro, la amenaza y su presencia les permite explorar dos tipos de miedo interrelacionados presentes en la sociedad contemporánea. El primer tipo de miedo deriva de la presencia física de los animales en escena. Los perros se mueven libremente por el espacio y tienen que estar bajo continua vigilancia para evitar accidentes o errores. El segundo tipo de miedo es una transposición física del primero: el miedo a perder el control, un miedo impuesto por los poderes políticos y económicos de la sociedad cuya búsqueda de la seguridad casi ha eliminado la libertad individual. Así, en *Wolf*, proveyendo una ilusión de libertad, los perros interpretan una celebración de la pérdida de control y demandan confianza no sólo de los intérpretes sino del público y del equipo técnico. El confiar y aceptar el comportamiento de los animales nos ofrece una oportunidad de trabajar con los miedos impuestos y restringidos, y de participar en una ilusión colectiva de libertad.

Para Platel¹⁸⁰ estos miedos son la consecuencia de lo que percibe como la crisis identitaria europea, la cual afecta al continente además en aspectos nacionales y domésticos. Platel afirma que Europa ha perdido gradualmente su identidad nacional, sus ideas de familia y religión. Hay sin duda una pérdida de puntos de referencia, lo que abre un camino para el vacío y con él, para el miedo. Las siguientes líneas expresan con suma claridad el impacto de *Wolf*¹⁸¹:

Sin duda, de lo que más se va a hablar de *Wolf* es de la docena de perros que deambulaban libres entre bailarines y cantantes líricos a lo largo y ancho del sagrado escenario de la lujosa y emblemática Ópera Garnier de París. Pero el auténtico motivo del escándalo no son los perros. La verdadera razón de los ataques virulentos y bullicio mediático que genera en su momento *Wolf*, sea probablemente que la Ópera de París aún no parece estar preparada para Alain Platel. Los perros resultan ser la anécdota más fácil. Lo que buena parte de aquel público y de la crítica no consiguieron encajar es el hecho de colocar la exquisita música de Mozart al servicio de un espectáculo mundano de rabiosa actualidad, que escarbaba en las miserias humanas y trae a la superficie sus pasiones más bajas.

¹⁷⁹ Platel, A. (2004) cp. Orozco, Lourdes (2010). Never Work with Children and Animals: Risk, mistake and the real in performance, p. 81.

¹⁸⁰ Ibid,

¹⁸¹ Caballero, M.L. y Khan, O. (2012). Op cit., p. 25.

Y añaden más adelante:

No se podía cantar Mozart en un escenario sucio, de apariencia pestilente, que reproducía un pequeño centro comercial de suburbio, destartado y descuidado. No se podía interrumpir a la orquesta para insertar un trozo de canción de la pedestre Celine Dion. No se podía bailar esa música celestial con gestos de vulgaridad que simulaban masturbaciones y copulaciones ni con guiños al hip hop y a la danza tribal africana. No se podían sacar a escena harapientas banderas de diferentes países, en señal de rechazo a los nacionalismos. Nada de eso era políticamente correcto, muy especialmente para una casa como la Ópera de París. Nada de eso se podía. Pero con Wolf, se pudo ¹⁸².

¹⁸² Ibid.

2.1.2. SEGUNDO PERIODO (2006-2012): INTERÉS POR LA INTIMIDAD DEL SER HUMANO: LA BELLEZA EN LA FEALDAD.

Las piezas escénicas que crea en este periodo son: *Vsprs* (2006), *Nine finger* (2007), *pitié!* (2008), *Out of Context—for Pina* (2010), *Gardenia* (2010), *C(h)oeurs* (2012) y *Tauberbach* (2014).

2.1.2.1. Rasgos de la obra del segundo periodo

Después de *Wolf*, Platel¹⁸³ se aleja de la escena por unos años, y tras su vuelta cambia de temática. En vez de tomar como punto de partida la identidad socio-político-cultural de los intérpretes, busca algo del ser humano que se pueda representar y en tanto que espectadores nos podamos ver reflejados: hablar acerca de lo interior más que de lo exterior. En realidad, se trata de sacar de dentro hacia fuera; de compartir la intimidad extrema través de la comunión con el otro. A pesar de que pueda parecer un enfoque totalmente nuevo, no lo es: siempre ha tratado este tipo de cuestiones en sus producciones. En el pasado, lo hacía mediante la inclusión de personas en su contexto social y político determinado y la creación de personajes que fácilmente podrían haber sido “recogidos de la calle”. Ahora, busca extraer de cada persona lo más íntimo y mostrarlo al exterior, lo cual puede ser considerado algo tan político como los slogans que se gritan en *lets op Bach*¹⁸⁴.

Para ello hace uso de dos herramientas fundamentales: la música religiosa y un lenguaje físico específico, el cuerpo en estado de histeria. Ambas se convierten en las herramientas de partida de la realización de sus dos siguientes piezas *Vsprs* y *pitié!*

Gradualmente comienza a trabajar exclusivamente con profesionales e incluso con bailarines virtuosos, a diferencia de sus elencos diversificados del primer periodo. Efectivamente, a partir de *Vsprs* se decanta por un elenco más uniforme y apuesta por intérpretes muy virtuosos con bagajes también variados dentro de las distintas disciplinas de danza y movimiento. Después de *Vsprs*, pieza que marca un antes y un después en la obra de Platel, decide continuar con el mismo equipo para seguir trabajando en la búsqueda de ese lenguaje propio. Desde entonces hay nuevas

¹⁸³ <http://www.lesballetscdela.be/#/en/projects/productions/pitie/an-interview-with-alain-platel/>

¹⁸⁴ En un momento álgido de la pieza *lets op Bach* varias intérpretes gritan voces como: Nicaragua sandinista.

incorporaciones al elenco, aunque se mantiene el grupo inicial mayoritario desde *Vsprs*.

¿Cómo encuentra al intérprete adecuado para su trabajo? A veces ocurre que encuentra a una determinada persona, otras veces ellas se ponen en contacto con él, y de vez en cuando, organiza alguna audición. No tiene criterios fijos para elegir a los intérpretes, aunque reconoce que hay aspectos que le interesan, por ejemplo, aprecia la gente a la que le gusta moverse y disfruta con el lenguaje del movimiento dancístico. Al contrario que la danza conceptual, que se cuestiona qué sentido tiene el movimiento por el propio movimiento y por qué bailar, él sigue interesado en el lenguaje del cuerpo danzante. Así, mientras los creadores puramente conceptuales, se decantan por el minimalismo y en la mayoría de los casos reducen el movimiento al mínimo gesto, Platel se interesa por la estética del movimiento dancístico en toda su extensión.

No tiene un perfil personal determinado en mente. Le gustan las personas tímidas, el secreto, la reserva, pero también se siente atraído por aquellos que son capaces de decir cualquier cosa que se les pase por la cabeza. Los intérpretes actuales, como ya se ha mencionado¹⁸⁵, son muy versátiles y, además de sentir placer con el movimiento, tienen otras capacidades e inquietudes que también interesan a Platel. Durante un proceso creativo se evalúa qué herramientas se quieren utilizar y bajo qué forma, y la búsqueda de materiales se hace en un continuo diálogo en el que no sólo el director propone, sino que los intérpretes también plantean alternativas. Por lo que hay un continuo feed-back entre director e intérpretes. Platel valora especialmente el carisma y aptitudes de los segundos.

Su eterna fuente de inspiración, Pina Bausch, propuso a sus bailarines que fueran seres humanos con una historia personal, a veces banales y cotidianos. Valoraba por encima de todo el hecho de que fueran intérpretes que no sólo pudieran bailar, sino también pensar, hablar, que tuvieran una visión, unos sentimientos propios sobre la vida. Platel confiesa sentirse motivado por continuar con esa tradición y ligado a esa ideología¹⁸⁶.

¹⁸⁵ Ver apartado 1.2.1.

¹⁸⁶ <http://vimeo.com/53880031>

Platel repite sin cesar que no es ni coreógrafo ni bailarín, puesto que no tiene un dominio del ámbito y carece de los conocimientos dancísticos por su origen formativo y por ello prefiere definirse como director de escena. Parece, pues, que deja a sus bailarines crear y les sigue en sus exploraciones, siempre preocupado, como él mismo dice, dejando en sus manos la labor de afirmar su propia identidad en vez de pretender componer un grupo uniforme.

a) Una estética particular: La belleza en la fealdad

A partir de *Vsprs* comienza la búsqueda de un lenguaje físico específico. Al conectar su búsqueda con el mundo de los discapacitados encuentra una nueva vía de expresión. Platel descubre la belleza en contextos que a priori no estaban conectados en absoluto con lo bello. Un concepto al que él mismo llama “la belleza en la fealdad”. De hecho, es una parte muy básica y profundamente arraigada de sus principios estéticos. Sin entender la base de esta estética en la que él cree, es difícil comprender el sentido de sus obras. Propone un cambio del paradigma de la estética de la belleza y con ello da la vuelta a muchos conceptos concebidos canónicamente hasta entonces. Plantea una nueva óptica en la que introduce una mirada diferente. Una mirada que incluye otro tipo de movimientos no al uso, fuera del abanico de movimientos considerados propios del vocabulario de la danza. Encuentra la belleza en lo que comúnmente es percibido como feo o grotesco, desviado, anormal, discordante y en lo que a menudo se ve como enfermedad o síndrome: espasmos, calambres, convulsiones, tics... toda una gama de tensiones musculares raras o poco comunes. Platel nos fuerza a mirarlos de una manera diferente. El lenguaje, los movimientos plásticos que sugiere no son considerados como parte de un amplio vocabulario de la danza y él les da un valor diferente. Pone muchas cosas del revés y descubre la profunda humanidad de lo que tenemos en común con gente con la que a priori no parece que compartamos nada¹⁸⁷.

Comienza a desarrollar esta particular manera de mirar cuando trabaja con personas con discapacidades físicas o mentales en su etapa de psicopedagogo. En aquel tiempo queda impresionado por los trabajos de Fernand Deligny (1913-1996) y por sus emprendedores puntos de vista en el campo del autismo. Este pedagogo francés es pionero en su radical acercamiento al tratamiento de niños con autismo. Deligny hace un esfuerzo incomparable en permitir al otro ser diferente y en encontrar destellos de complicidad en cada encuentro o enfrentamiento. No tiene miedo a buscar las partes

¹⁸⁷ Ver entrevista a Hildegard De Vuyst en el Anexo 7.3.5.

oscuras y misteriosas en cada momento, y su vida está marcada por una absoluta confianza en el otro y por el alivio de que la conexión es posible, incluso si el lenguaje fracasa.

Es un acérrimo defensor de la humanidad colectiva, pese a la naturaleza de los individuos, ya que, según él, todos estamos sujetos a la muerte, al sexo, y a sentimientos de pérdida y de deseo¹⁸⁸. Parece lógico relacionar entonces los ideales de Platel en su forma de trabajar y en su utopía de vivir en comunidad con los principios de Deligny. En *Out of context-for Pina* vuelve específicamente a Deligny e incluye otras enfermedades como la corea, un complejo trastorno neurológico caracterizado por movimientos involuntarios de los pies y manos.

La noción de estética de Platel invita a cuestionar los códigos de referencia de una concepción académica de la belleza y las representaciones estéticas dominantes. Con su danza se transgreden los hábitos coreográficos y se crean nuevas referencias poéticas y rituales de agitación visual, donde se dan inestabilidades e, incluso, incongruencias. Betty Mercier-Lefèvre¹⁸⁹ se cuestiona si se trata de una cuestión artística o si puede expresar una aproximación crítica de valores sociales y culturales establecidos. Se plantea si la danza puede redefinir el cuerpo como una experiencia de los sentidos, como una emoción a compartir.

Platel estudia psicología y pedagogía y llega al teatro de manera accidental. En un principio no reconoce la conexión de ambos mundos, sin embargo, en esta segunda etapa de su obra afloran todas las inquietudes que provienen de su formación como psicopedagogo. Platel está completamente obsesionado y le apasionan esos mundos que descubre en sus estudios y, sobre todo, en su experiencia laboral en un hospital psiquiátrico infantil y un centro para niños con parálisis cerebral¹⁹⁰. Hablando y trabajando con gente que tiene problemas físicos extremos, encuentra algo de lo que no ha sido consciente hasta entonces; algo específico que para él tiene que ver con la sensibilidad y con el hecho de que el cuerpo adquiere el protagonismo cuando ya no se puede hablar sobre determinadas cosas.

¹⁸⁸ www.lesballetscdelabe.be

¹⁸⁹ Mercier-Lefèvre, B. (2007). Op cit.

¹⁹⁰ Además de su experiencia profesional en el hospital psiquiátrico, Platel descubre ese mundo en una experiencia que tiene a los 17 años cuando viaja a los Estados Unidos en un programa de intercambio. Allí tiene su primer contacto con el mundo de la psicopedagogía porque ayuda a una profesora que se encarga de niños con problemas. Aquello le intriga y le parece que esconde los secretos de un mundo que él desconoce por completo. Queda realmente impactado por los acontecimientos a los que se enfrenta. Así es como nace su interés por realizar los estudios en psicopedagogía. Longuet Marx, A. (2010). Op cit., p. 145.

En este segundo periodo, al trabajar sus piezas escénicas, siempre busca estos elementos que en el primer periodo no buscaba de una manera tan consciente. Sin embargo, al hallar las imágenes específicas en diversos documentales todo comienza a definirse y puede ser mucho más explícito. Encuentra esas imágenes en uno de sus lugares favoritos en su Gante natal, el museo Dr. Guislain, que tiene conexión con un hospital psiquiátrico. En este museo realizan exposiciones asombrosas en las que no sólo muestran toda la historia del psiquiátrico visualmente, sino que conectan el centro con el arte contemporáneo y el arte realizado por personas con dificultades severas o que residen en hospitales psiquiátricos. Platel dice “creo que es el arte más bello que puede existir en el mundo”.¹⁹¹

En una de las exposiciones del museo Dr. Guislain encuentra una proyección de un film en una pared que no ocupa un lugar central en la exposición pero llama poderosamente su atención. Se trata de un documental del psiquiatra Arthur van Gehuchten¹⁹² de principios del siglo XX, por lo que las imágenes son muy antiguas. Se sorprende al descubrir la posible relación entre los movimientos de los pacientes, sus gestos, sus comportamientos y la danza. Cuando Platel ve aquellas imágenes, decide mostrárselas a los intérpretes para ver sus reacciones. Al principio se siente algo avergonzado, retraído y tiene miedo de mostrarlas porque son imágenes muy extremas. Sabe entonces que es el principio de algo con lo que aún sigue trabajando en la actualidad.

A pesar de que utiliza este tipo de imágenes por primera vez en los ensayos de *Vsprs*, ya ha explorado aspectos similares en previas producciones. En trabajos anteriores busca un lenguaje físico que él explica como su visión contemporánea de expresión de los sentimientos más profundos del ser humano. Para Platel uno de los objetivos de la danza siempre ha sido la expresión en movimiento de cuestiones como el amor o la desesperación, y cómo hacerlo de manera contemporánea, que sea algo realmente actual. Se cuestiona: “¿Qué sentido tendría mostrar el sentimiento de estar enamorado como hace 100 años?”¹⁹³.

¹⁹¹ Fragmento de la entrevista realizada por Guy Cools. Ésta forma parte de una de entrevistas que Guy Cools realiza a varios coreógrafos como Akram Khan, Sidi Larbi Cherkaoui o Jonathan Burrows, en la segunda serie del cuerpo titulada conversaciones del lenguaje. Cools, G. (2012). *The body language #7*. Alain Platel.

¹⁹² Arthur van Gehuchten (1861-1914) fue profesor de Medicina en Lovaina y más tarde en Cambridge. Empezó a filmar a pacientes neurológicos en 1905 y usaba las grabaciones con fines educativos así como de diagnóstico y documentación.

¹⁹³ Cools, G. (2012). *Op cit.*, p. 12.

Con el grupo de intérpretes con los que comienza a trabajar desde *Vsprs* quiere saber cómo interpretarían ellos mismos esas imágenes. Las personas que aparecen en las imágenes son descritas como enfermas, pero para Platel eso es inconcebible, porque precisamente ve a esas personas como gente extremadamente sensible. Las describe como “hipersensibles” porque para él tienen una manera de expresar con el corazón cuando las palabras ya no son suficientes para expresar lo más profundo del ser humano¹⁹⁴. En su opinión cuando se es muy sensible en la vida, hay momentos en los que suceden acontecimientos alrededor ante los que no se sabe expresar los sentimientos. Platel imagina que ese tipo de comportamientos extremos funcionan como posible vía de comunicación y afirma que hay un verdadero deseo por parte de los intérpretes de vivir esas experiencias, por ejemplo en el contexto de buscar esos estados en los que moverse es una experiencia de éxtasis.

Para su sorpresa, los intérpretes quedan fascinados y consideran la experiencia muy inspiradora al reconocer algo que puede corresponder a su propio vocabulario, a su propio lenguaje físico y su propia manera de expresarse. Aunque admiten que es complicado al principio, por lo que se ven obligados a ver el documental una y otra vez e incluso llegan a imitar los movimientos de las imágenes antes de poder profundizar en el material físico. Para Platel¹⁹⁵ es muy sorprendente que los intérpretes digan que se sienten mucho más expuestos con este tipo de lenguaje que están investigando que con el que han estado utilizando en nombre de su propia identidad, historial y experiencia en piezas anteriores, en las que se centran más en el cuerpo social y cultural. De forma que sienten que trabajando con esas imágenes, como ya harían en *Vsprs*, *pitié!* y *Out of context*-for Pina, la experiencia es para ellos mucho más profunda, personal y expuesta.

b) El sufrimiento como parte esencial del ser humano

“Lo que me interesa es cuando el mundo de los sentimientos y el del sufrimiento se tocan”¹⁹⁶.
Alain Platel

Para Platel el sufrimiento es una parte esencial de la condición humana y afirma que es en él y en el reconocimiento donde todos los humanos somos iguales, y es únicamente entonces cuando la comunicación real y profunda puede suceder. Mostrar este sufrimiento siempre ha sido un tema fundamental en la historia del arte. Platel quiere descubrir si investigando en ese vocabulario en el que trabajan, se pueden

¹⁹⁴ <http://vimeo.com/53880031>

¹⁹⁵ Cools, G. (2012). Op cit., p. 13.

¹⁹⁶ Longuet Marx, A. (2010). Op cit., p. 150.

lograr nuevos estratos o estratos diferentes de comunicación relacionadas con el tema del sufrimiento. Para Platel¹⁹⁷ la gente discapacitada ya está bendecida por una cierta hipersensibilidad, una sensibilidad hacia la vida, algo que les hace ser conscientes del mundo de alrededor. Tienen, les guste o no, una conexión más esencial con la vida. Cree que ahí es donde la gente con sensibilidades artísticas o religiosas puede unirse a ellos.

Al igual que con los discapacitados, para él la histeria por ejemplo, no es una enfermedad, sino una hipersensibilidad. Es el momento en el que el cuerpo comienza a hablar de cosas fundamentales de la vida; de cuestiones de vida y muerte; el momento en el que no hay palabras o que éstas no son suficientes para expresar algo tan sutil. A este respecto, los bailarines afirman que no interpretan una pieza sino que viven una experiencia, y ésta es la razón fundamental por la que desean continuar trabajando juntos. Hablan incluso de una liberación a través del cuerpo.

Elaine Scarry¹⁹⁸ en su libro “The body in pain: the making and the unmaking of the world” nos habla de esta idea del sufrimiento del ser humano relacionándola con un estado anterior al lenguaje. Para Scarry el dolor físico no sólo resiste al lenguaje, sino que lo destruye activamente, provocando una reversión inmediata a estados anteriores a él, a sonidos y gritos que el ser humano emite antes de aprender el lenguaje.

En *pitié!* Platel trata temas como la compasión y se cuestiona por qué es importante mostrar el sufrimiento, lo cual, en su opinión, tiene sentido para intensificar la lástima y la compasión. La palabra compasión a veces tiene una connotación negativa, porque la gente lo interpreta como un sentimiento pasivo que no conduce directamente al cambio. Sin embargo, él cree que la compasión es lo mismo que amar al prójimo y que no hay nada más difícil que tratar y basar en ello y de manera consistente las propias acciones. Es precisamente este sentimiento que según él, la democracia cristiana a nivel local y la Iglesia en todo el mundo ya no toma en serio porque su único interés es preservar su propia y estrecha identidad. Esto le hace audaz y lleva a plantearse la siguiente hipótesis: si tratas de vivir y de actuar sobre la base de compasión, el cambio es posible. Platel¹⁹⁹ añade: “Cuando nos fijamos en el mundo con la certeza de que tenemos una cosa en común, a saber, que somos mortales con todo lo que implica en

¹⁹⁷ Platel, A., & Cope, L. (2010). Op cit, p. 420.

¹⁹⁸ Scarry, E. (1985) c.p. Cools, G. (2012). Op cit., p. 14

¹⁹⁹ <http://www.lesballetscdela.be/#/en/projects/productions/pitie/an-interview-with-alain-platel/>

términos de enfermedad y pérdida; si te das cuenta de que nadie es mejor que tú en este sentido, entonces te puede afectar a la forma de pensar y actuar”.

c) La solidaridad y el sentimiento de comunidad

“Para mí, cada pieza es una ocasión de trabajar sobre la utopía de vivir en comunidad”²⁰⁰.
Alain Platel.

Según Platel, la solidaridad puede crecer desde este tipo de experiencias porque cuando nos enfrentamos a la muerte somos iguales en tristeza, dolor y desesperación. Por eso, para él, no es casualidad que uno de los mayores temas en toda la historia del arte sea, de hecho, el dolor.

Cuando trabaja en centros para niños con parálisis cerebral, siente que quizá las personas que se enfrentan a este tipo de dificultades desde muy temprana edad van un paso por delante del resto al sentir la esencia de la vida. Confiesa que quizá sea una afirmación muy pretenciosa, pero él percibe que la gente que tiene ese tipo de problemas diferencia rápidamente qué es importante en la vida y qué no. Platel descubre en su manera de percibir y vivir la vida una especie de poesía, que en su opinión, a veces olvidamos, o perdemos, o simplemente nunca hemos experimentado.

Esta búsqueda de la solidaridad en lo humano afecta al rumbo de sus coreografías. En el primer periodo busca un equilibrio entre los momentos de solos y del grupo. En este periodo, en cambio, las partes grupales adquieren mayor entidad. La tendencia hacia la búsqueda de conexiones entre los seres humanos, en vez de ir al encuentro de las diferencias entre unos y otros, hace que en sus últimas producciones haya más coreografías grupales que solos.

Cree que no es una coincidencia que cuando empieza a preocuparse por la idea de unidad común, de estar juntos, sea con ocasión de su primera visita a un territorio ocupado. En 2001 es invitado a Palestina, una experiencia muy impactante para él, tras la que decide volver con más frecuencia. En su segunda vez visita lleva a algunos bailarines con el objetivo de colaborar con los bailarines palestinos. De antemano pide a todos, vía e-mail, que preparen algún material que puedan mostrarse recíprocamente. Lo más notable y controvertido de la experiencia de intercambio es que los bailarines palestinos sólo preparan materiales grupales, mientras que los europeos sólo muestran materiales individuales. Además la mayoría de esos solos

²⁰⁰ Longuet Marx, A. (2010). Op cit., p. 148.

son improvisados, a diferencia de los palestinos cuyas coreografías grupales están previa y totalmente establecidas.

La danza de Platel nos habla, en suma, de “reunión”, de volver a unir en el sentido de lo que nos une al otro, de lo que nos agrupa más allá de las diferencias. Destaca la dificultad de las relaciones humanas para revelar mejor la lógica paradójica de nuestra humanidad, que afecta al sentido de “estar juntos” y de nuestra esencia.

Espera que el público se sienta afectado de alguna manera y que irrumpa una especie de ola de solidaridad basada en la comprensión de que todos somos iguales. Todos vamos a morir, y en ese sentido, nadie es mejor que nadie; y tal vez a partir de aquí surja cierta compasión. Según Platel quizá una actuación aislada no puede llevar esto a cabo, pero la manera en la que personalmente cada uno trata este tema, lo puede hacer. “Sólo puedo decir que mi compasión por la humanidad ha aumentado gracias al trabajo en equipo con la gente en cada proyecto”, afirma²⁰¹.

En sus procesos creativos trabaja siempre en esta dirección. De esta manera la intérprete Rosalba Torres afirma que hay que crear un entorno de comprensión que no es mental, sino que tiene una base más profunda. Y añade²⁰²:

Se trabaja mucho fuera de control, como la gente que está fuera de este mundo que reacciona de manera instintiva, primaria o muy emocional. Para mí es como bajar, bajar al interior, para encontrar el denominador común de la humanidad; la “base cero” de la humanidad. A partir de ahí está la educación, la cultura, el hecho de vivir en sociedad...Es casi como descubrir la “base cero” del impulso humano.

Sin duda, la educación afectuosa de tradición católica que Platel recibe en su seno familiar le potencia ese sentido de comunidad que persigue como utopía escénica. Se nutre de cada experiencia en la vida para impulsar este sueño y en cada pieza hay un referente. Así por ejemplo, a los 17 años hace un viaje a Taizé con sus amigos donde se siente fuertemente inspirado. Encuentra cuestiones que le interesan sobre la comunidad, vivir juntos o sobre cómo simpatizar con gente en peligro o en dificultad, que posteriormente subsisten en la concepción de su trabajo.

En este sentido habla así sobre *Vsprs*²⁰³:

Creo que es posible reunir a la gente y vivir una experiencia conjunta. Esto es algo que he intentado hacer en todas las obras que he creado. Reunir a la gente alrededor de una idea y vivirlo de la manera más colectiva posible. No quiere decir que nos convirtamos en una familia o en una secta. Simplemente, se trata de

²⁰¹ <http://www.lesballetscdela.be/#/en/projects/productions/pitie/an-interview-with-alain-platel/>

²⁰² Ver entrevista a Rosalba Torres en el Anexo 7.3.2.

²⁰³ Seaver, M. (2003, 31 de marzo). Getting physical with the spirit. *The Irish Times*, p.18.

compartir algo esencial. Mucha gente busca relacionarse, interaccionar con otros más que experimentar su individualidad. Encontrar una comunidad o un grupo de gente con el que se pueda compartir es algo muy fuerte pero que rara vez ocurre.

¿Está el individuo disponible para sacrificarse por el grupo? ¿Está el grupo disponible para sacrificarse por el individuo? Platel plantea este tipo de cuestiones a los intérpretes de forma que les hace reflexionar sobre estas temáticas de la comunidad desde el proceso de creación. En este sentido, el intérprete Romeu Runa declara que la conexión que se crea entre todo el equipo durante un proceso creativo es algo muy intenso que se traduce en cada actuación. De hecho, ese vínculo con el grupo no se pierde hasta la última representación de cada pieza y a pesar de que sea muy difícil que todos salgan con la misma sensación cada día, a veces ocurre que todos al acabar se abrazan, ríen o lloran, consolándose mutuamente. Así, Romeu²⁰⁴ habla de un viaje emocional. Para él cuando estas situaciones tan especiales suceden es lo más importante que ocurre en el día, más allá de la actuación. Describe esos momentos como increíbles porque no son acerca de uno mismo y su experiencia individual sino que los ve como algo necesario para sobrevivir como grupo en un universo emocional común.

²⁰⁴ Ver entrevista a Romeu Runa en el Anexo 7.3.3.

2.1.2.2. Piezas del segundo periodo

Las piezas que crea en este periodo son: *Vsprs*, *Nine finger*, *pitié!*, *Out of context-for Pina*, *Gardenia* y *C(h)oeurs*.

***Vsprs* (2006)**

Vsprs marca un antes y un después en el recorrido artístico de Platel. Si sus creaciones anteriores nos han acostumbrado a la ambigüedad y al encuentro de universos dispares, *Vsprs* sigue confrontando la armonía con aquello que puede ser amenazante, pero con todo, es menos áspera y violenta que las obras anteriores. No hay perros ni niños que deambulan por escena, sino que en ese giro hacia lo más íntimo del ser humano, todo es más interno. Las imágenes mostradas a los bailarines provenientes de los documentales visionados de personas con comportamientos psicóticos influyen directamente y les marcan profundamente en su propia fisicidad. Muestran movimientos y gestos próximos al trance, éxtasis religioso o, incluso, al orgasmo. Estas imágenes marcan profundamente a los bailarines que traducen su experiencia en movimientos cargados de una fuerza conmovedora. La mayor parte del tiempo los bailarines, según el crítico John Rockwell²⁰⁵, parecen presos en un manicomio lunático, convertidos en una especie de locos sagrados.



Imagen 7. *Vsprs*

Sin embargo, Platel no trata de representar pacientes psiquiátricos en escena: “Veo estos movimientos extremos como una forma de expresar sentimientos muy profundos

²⁰⁵ Rockwell, John (2006, 18 de septiembre). Holy fools, detached in spasms of universal ecstasy and despair. *The last King of Scotland*.

en personas que intentan salir adelante con sus vidas. [...]. Es como si los bailarines dejaran sus cuerpos alimentados por la intensidad de la música devota”²⁰⁶.

Nine finger (2007)



Imagen 8. *Nine finger*

La célebre bailarina de origen japonés de la compañía belga Rosas, Fumiyo Ikeda, le propone a Alain Platel crear una pieza en la que los protagonistas en escena serían la misma Ikeda y el emblemático actor Benjamin Verdonck²⁰⁷. Este último sugiere llevar a escena la obra “Beast of no nation” del escritor Uzodinma Iweala. En esta novela, Agu, un chico en una nación sin nombre del oeste africano, es reclutado en una unidad de luchadores de guerrilla cuando su país se ve envuelto en una guerra civil. Torturado por la muerte de su propio padre en manos de los militantes, Agu es vulnerable a la naturaleza a la vez peligrosa y paternal de su nuevo comandante. Mientras la guerra se propaga, Agu se va separando de su vida anterior al conflicto; una vida con sus amigos de la escuela, servicios religiosos y tiempo con su familia aún completa e intacta.

²⁰⁶ Platel, A. (2006) c.p .Cripps, Charlotte (2006, 15 de mayo). Les Ballets give it the full Monteverdi. *The Independent*.

²⁰⁷ Benjamin Verdonck es escritor, artista visual y director de teatro. La base de su trabajo es el contexto político y la narrativa de la ciudad y sus habitantes. Una de sus instalaciones más extremas e impresionantes es la que realiza en Rotterdam en la que transcurre varios días en 2008 en un nido gigante adosado a la fachada del edificio Weena skyscape, colgado a 50 metros del suelo. <http://wethefreebrooklyn.wordpress.com/2009/10/03/benjamin-verdoncks-the-great-swallow-nest-rotterdam/>

En *Nine finger* se trae esta historia a escena para contarla de nuevo en una clave poética infantil, pero a su vez de un modo brutalmente honesto. No se trata de ironía, ni de armonía, ni tampoco está contado en un tono melodramático, sino que se trata de la atrocidad de la guerra expresada en su brutalidad y con el dolor correspondiente. El dolor se representa de dos maneras diferentes a través del actor y la bailarina protagonistas. El hombre expresa el sufrimiento de Agu reviviendo el pasado a partir de gestos obsesivos y modula su voz con tonos en falsete simbolizando una regresión al estadio infantil. La mujer, en cambio, expresa con su danza simple un ritmo interrumpido en el silencio de su ego herido. El dúo se desarrolla en un humilde escenario vacío a excepción de una caja de cartón y un colchón de muelles ajado como sacado de un vertedero. Esta austeridad permite centrarse en aspectos puramente emocionales de esta pieza que llegan a intimidar al espectador hasta llegar a provocarle momentos de apnea, ya que el miedo y la angustia reinan en todo momento. Moretti califica *Nine finger* como un latigazo al corazón²⁰⁸.

El título de la pieza viene de un poema que el propio actor Benjamin Verdonck escribe. En él que hay ausencia de concordancia en el número, es decir, no es *Nine fingers*, sino *Nine finger*. La falta de la marca del plural, de la “s”, se conecta con la noción de pérdida. Se cuestiona así qué significa vivir con una pérdida o algo que no esté terminado, que te falte algo que no se puede comprar, como por ejemplo, una mano a la que le falta un dedo.

Nine finger, probablemente, por su temática y concepción, es la pieza más dura e impactante de Alain Platel. La pregunta subyacente que permanece es: ¿Cómo nos podemos vincular con los horrores de la guerra desde la perspectiva artística?²⁰⁹.

²⁰⁸ Moretti, Luigina (2013, 13 de abril). Ecco Agu, soldato bambino Nine Finger alla Cavallerizza. *Cronaca qui Torino*, p. 23.

²⁰⁹ <http://www.lesballetscdela.be/#/en/projects/in-collaboration-with/nine-finger-rosas/introduction/>

***pitié!* (2008)**



Imagen 9. *pitié!*

En *pitié!*, basada en la Pasión según San Mateo de Bach -la obra maestra que transforma la Pasión de Cristo en música sublime según Hildegard de Vuyst²¹⁰-, Platel vuelve a trabajar con el compositor Fabrizio Cassol. Éste, a diferencia de Bach que idealiza el sufrimiento, expone la parte más interna del mismo: “las tripas”. Y no sólo adapta la composición, sino que le da un giro centrándose en el dolor de la madre observando el inevitable sacrificio de sus descendientes. En el relato de la Pasión, el énfasis está en el sufrimiento. Platel dice: “Creo que el hombre sufre más que disfruta”²¹¹. Y añade que, visto desde esta perspectiva, la relación con la madre como una dadora de vida recobra su importancia. A pesar de que los niños se hacen con intenciones positivas, cada nacimiento es, de hecho, una sentencia de muerte. La historia de Jesús y María se puede entender como una buena metáfora al respecto. Sin embargo, en el fondo parece que es difícil aceptar la idea de 'mortalidad'.

El rol de Cristo es adaptado por dos gemelos “de alma” con un destino común. De esta manera, Cassol opta por tres cantantes: la soprano que representa la madre y dos voces muy similares (alto/mezzo y contratenor) para los hijos. Lo más impactante de la

²¹⁰ <http://www.lesballetscdela.be/#/en/projects/productions/pitie/an-interview-with-fabrizio-cassol/>

²¹¹ <http://www.lesballetscdela.be/#/en/projects/productions/pitie/an-interview-with-alain-platel/>

figura de Jesús es que está representada por Serge Kakudji, un intérprete del Congo que Cassol encuentra fortuitamente en un viaje a Kinshasa, a su vez, el más religioso y único creyente de todo el elenco.

Platel se plantea cuestiones como la capacidad de compasión y se pregunta: ¿nuestra capacidad de simpatizar se extiende más allá de la lástima y la compasión? La compasión es una palabra contaminada y con frecuencia se asocia a la condescendencia, pero, ¿no es algo que anhelamos intensamente cuando encontramos la vida y la muerte demasiado onerosas e inoportunas? La Pasión según San Mateo se refiere principalmente al último sacrificio del individuo; a uno mismo. Platel declara que en la actualidad parece absurdo preguntarse por qué o por quién estaríamos dispuestos a sacrificar la propia vida²¹².

En su artículo titulado “Human failure and human exhaustion. The passion of Alain Platel”, Ryan Platt²¹³ declara que en *pitié!* el éxtasis acrobático y el lenguaje físico extremo utilizado por Platel induce al público a un estado de receptividad sensorial, concretamente, a la pasión. Asimismo, expone que, como indica el signo de exclamación del título, aunque ningún acto de voluntad pueda superar la mortalidad, la coreografía triunfalmente física de Platel rechaza tal sufrimiento a favor de la bienaventuranza del amor. Basándose en la experiencia adquirida en *Vsprs*, esta forma de danza a la que el propio Platel también denomina “danza bastarda”, busca una traducción física de un exceso de emociones intensas y aspira a algo que trascienda al individuo.

Pero además en *pitié!* el dolor que se muestra no es sólo psíquico sino también físico. Como objetos, los bailarines escalan, se agarran, se aferran abrazándose entre sí, con cualquier parte disponible del cuerpo -incluso sus dientes- para construir enrevesadas esculturas coreográficas. En un momento dado, algunos intérpretes de pie a horcajadas pisan los estómagos desnudos de los bailarines postrados y su doloroso malestar provoca una reacción muy intensa. El dolor es insoportable; un límite literal de la obra, cuya inferencia produce un estado de shock. El dolor en *pitié!* se asocia a otro límite: la piel. Se la estiran unos a otros; se agarran retorciéndosela de una manera brutal; tiran de ella vigorosamente. La piel es el umbral de lo humano, más allá se encuentra el horror del dolor físico y la abyección psíquica.

²¹² Ibid.

²¹³ Platt, R. (2009). *Human Failure and Humane Exhaustion: The Passion of Alain Platel*.

Paralelamente al choque moral causado por las imitaciones de la discapacidad, este estado defensivo impone una carga al público ya sufrida por los propios intérpretes: el agotamiento.²¹⁴.

***Out of Context-for Pina* (2010)**

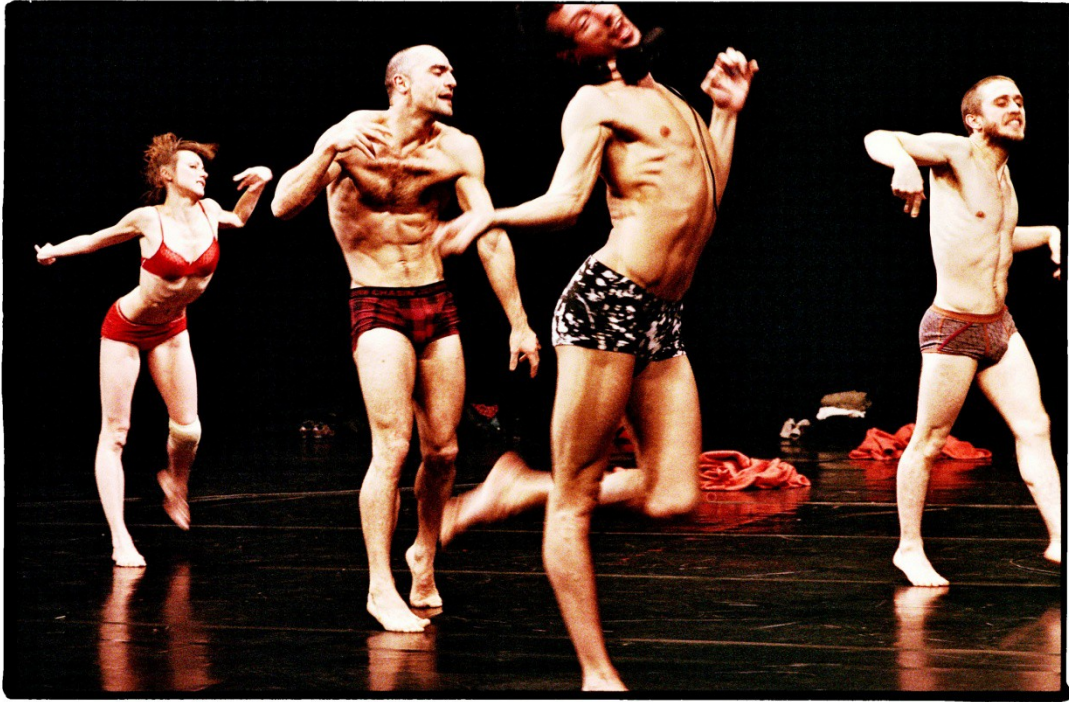


Imagen 10. *Out of context-for Pina*

Tras la envergadura de proyectos como *Vsprs* y *pitié!* llega la modestia de *Out of context-for Pina*. Como su título indica, fuera de todo contexto, se preparan para un viaje sin destino final. No hay una música inicial, ni escenografía ni músicos en directo, ni tema propiamente dicho, de forma que el cuerpo de los bailarines se convierte en el principal protagonista. Esta pieza se ubica en un estadio mental que, progresivamente en el proceso de creación, se torna en un periplo regresivo en la línea de la memoria. Se trata de una inmersión en las cavidades del ser humano buscando los orígenes de la infancia y el principio de la humanidad.

En *Out of Context-for Pina* el rojo domina en la escena. Los intérpretes, en ropa interior la mayor parte del tiempo, se refugian en determinados momentos bajo sus mantas rojas que, como una segunda piel, les protegen del exterior. Una vez protegidos por la manta, no son tan vulnerables y son más fuertes dentro del grupo que fuera de él individualmente. Como animales primitivos su lenguaje no verbal les

²¹⁴ Ibid.

aproxima y se comunican tímidamente a través de gestos espasmódicos y movimientos automáticos y asociados a enfermedades psíquicas o físicas. Estos individuos que expresan sus inquietudes por medio de sus vulnerables cuerpos intimidan al espectador buscando su comprensión.

Pero a pesar del grito de ayuda que lanza en forma de pregunta directa al público al final de la pieza uno de los intérpretes -que se convierte en el mensaje de la misma-, *Out of Context-for Pina* es, sin duda, la pieza donde más humor aparece en escena. Una obra en la que el público puede pasar de la risa al llanto con facilidad.

Gardenia (2010)



Imagen 11. *Gardenia*

Al igual que *Nine finger*, la idea de hacer *Gardenia* no surge de Platel propiamente, sino de una intérprete, Vanessa van Durme, que le propone codirigir un espectáculo junto al director teatral Franck van Laecke. Ésta les plantea la idea de crear una producción basada en su pasado en la escena travesti con algunos colegas que también forman parte de ese mundo, para lo que reúne un equipo de nueve personas formado por otros seis travestis y transexuales de entre 55 y 65 años –además de ella–, una mujer y un joven, cuya historia personal contrasta con la de los veteranos personajes. Combina artistas travestis y transexuales retirados con otros sin ningún tipo de experiencia en escena.

Se les ve como gente de edad que se somete a una increíble metamorfosis tan pronto pisan el escenario. *Gardenia* trata sobre esta energía de la transformación, pero también sobre la despedida y la transitoriedad, la esperanza y la ilusión. El punto de partida es la última noche del cabaret-teatro Bodega Bohemia de Barcelona representado en el documental “Yo soy así”²¹⁵. A partir de aquí, todo el material surge de las honestas y bellas historias de los protagonistas.

El público se acerca a ver el show con grandes expectativas y una importante dosis de voyerismo. Franck van Laecke dice que “no deberíamos intentar escapar de los clichés porque son parte de este mundo, después de todo. Tratan de crear un mundo de tal manera que presencias un universo por debajo de la superficie que nos “toca” en múltiples estratos”²¹⁶.

Platel afirma que para ellos es importante mostrar al público la tristeza y la melancolía que está escondida detrás del ambiente animado y alegre del cabaret. Y confiesa que cuando el tema de los ensayos era la soledad o la tristeza, sentían como si hubieran tocado algo muy frágil. Van Laecke dice así: “Esta pena reside debajo de la piel, pero sale a la superficie durante toda la producción a través de pequeños agujeritos”²¹⁷. A pesar de ser muy difícil, definitivamente deciden incluir esa tristeza en el estado emocional de la obra. Y precisamente ahí es donde la historia del joven les releva y funciona como una importante metáfora. Para Platel: “Es como un espejo que da en el blanco de la fibra sensible no solo en los intérpretes sino también en los espectadores”²¹⁸. La banda sonora de *Gardenia* está compuesta por un lado por músicas que los propios intérpretes aportan en los ensayos, que incluyen temas de Dalida o Aznavour y por música de Schubert o Mahler, que eleva la creación a un plano superior.

Para Platel *Gardenia* es un tsunami de emociones en conflicto donde el público puede identificarse con los personajes a través de emociones que cualquiera puede reconocer.

²¹⁵ La autora de este documental es Sonia Herman Dolz (2001).

²¹⁶ <http://www.lesballetscdela.be/#/en/projects/productions/gardenia/an-interview-with/>

²¹⁷ Ibid.

²¹⁸ Ibid.

C(h)oeurs (2012)



Imagen 12. *C(h)oeurs*

Con esta pieza llega la producción de mayor envergadura a la que se enfrenta Platel. Al igual que en *Wolf* el director artístico es Gerard Mortier quien le propone dos años antes de su estreno realizar un proyecto sobre música de Verdi. La idea se va sintetizando y se concreta en un elenco formado por diez bailarines, 72 cantantes del coro madrileño del Teatro Real y una orquesta en directo, que además de Verdi, finalmente, interpreta también composiciones de Wagner. Su ya recurrente tema sobre la confrontación entre el individuo y la masa social se materializa en esta creación: los diez bailarines representan al individuo y los 72 cantantes la masa social. Una vez más Platel rompe moldes y no sólo crea una obra contemporánea a partir de obras clásicas, sino que añade elementos innovadores que sorprenden. Momentos de largos silencios, escenas caóticas, coreografías protagonizadas por movimientos eróticos y sensuales le dan otro color a las composiciones de Verdi y Wagner, y otro ritmo diferente al predecible de una ópera al uso. En cuanto al material de movimiento sigue la línea de investigación iniciada desde *Vsprs*, de manera que los cuerpos de los bailarines se mueven entre espasmos y temblores incontrolados, que les convierten en criaturas aparentemente salvajes.

Pero, si hay algo que define esta producción es su conexión con la realidad socio-política del momento. Así, referencias tanto a la revolución árabe como al movimiento 15M imprimen carácter a esta creación.

El símbolo de *C(h)oeurs* es una boca abierta que grita “en silencio” y se identifica con la impotencia y el malestar general de la sociedad en los tiempos que corren. Aun así, Platel transmite un halo de esperanza y expresa, a través de la energía de la multitud

sobre el escenario, la pasión colectiva enardecida por la gloriosa música elegida, que difícilmente no emociona al espectador.

Tauberbach (2014)



Imagen 13. *Tauberbach*

Una vez más es una actriz, Elsie de Brauw, quien propone a Platel hacer una creación con bailarines y actores. El punto de partida es el documental *Estamira* de Marco Prado en el que se cuenta la historia de una mujer que sufre de esquizofrenia y vive y trabaja en un vertedero en Rio de Janeiro. La mujer desarrolla su propia manera de comunicarse muy particular con la pequeña comunidad con la que cohabita. Por consiguiente la cuestión de *Tauberbach*: ¿cómo vivir o incluso sobrevivir con dignidad bajo circunstancias casi inhumanas?

Otras fuentes de inspiración son las composiciones “Tauber Bach” de Artur Zmijewski - música de Bach cantada en esta ocasión por personas sordas- y las arias de Mozart que los intérpretes cantan en directo. La música de Zmijewski inspira profundamente a Platel que es capaz de escuchar más allá que otros la belleza en esta cacofonía, de la misma manera que encuentra belleza en lo que comúnmente se reconoce como feo o discordante. Hasta ahora en las creaciones precedentes, Platel nos fuerza a mirar de otra manera. *Tauberbach* nos obliga también a escuchar de una manera diferente.

Para De Vuyst²¹⁹, a diferencia de *Iets op Bach* donde hay un contraste entre un Bach celestial y las humildes criaturas terrestres que representan los intérpretes, en *Tauberbach*, la música de este autor ya no está situada en algún lugar celestial por encima del ser humano sino entre ambos mundos.

Estamira provee la idea básica para la escenografía y la mayor parte del texto. La actriz Elsie de Brauw moldea su personaje basándose principalmente en este documental. La imponente escenografía inundada de enormes cantidades de ropa de segunda mano acoge a la protagonista y a los cinco bailarines que hacen las veces de sus colegas "habitantes" en este escenario apocalíptico. En un ambiente cruel habitan criaturas inocentes, algo no bien definido entre amebas, animales domésticos o niños.

Platel sigue buscando en el mismo material de movimiento de su "danza bastarda" que sucede cuando los bailarines exploran áreas de sus mentes aún inaccesibles al mundo civilizado²²⁰. Nos encontramos ante un universo completamente diferente, en el que los movimientos espasmódicos y convulsivos al unísono, son los únicos vagos recuerdos de una civilización perdida hace mucho tiempo y donde un coro de Bach o una pequeña pieza de Mozart, cantada por todos, es lo único que permanece de ese mundo civilizado y coherente anterior.

Tauberbach añade, además, otra dimensión a los espectáculos anteriores de Platel: la evocación de una historia real que superpone una "inspiración", incluso una "memoria" a la de la obra artística propiamente dicha. Sobra decir que el objetivo de Platel no reside en realizar un acto político, defender a los pobres, ni expresar una preocupación por el realismo; pero esta información, que se explica en detalle en el programa de mano, tiene un efecto, un "extra" de realidad en el espectador. Por otro lado, aunque se inspira en elementos del documental, no refleja la realidad en ningún sentido.

Josette Féral²²¹ sugiere una lectura sobre dos aspectos de *Tauberbach*: la escenografía representada por el amontonamiento de la colorida ropa usada en escena y los gestos de los bailarines, a los que denomina "estética del reciclaje". En el universo del reciclaje, a su vez, hay un aspecto destacable: la temporalidad. Y es que

²¹⁹ <http://www.lesballetscdela.be/#/en/projects/productions/tauberbach/introduction/>

²²⁰ Ibid.

²²¹ Texto facilitado por la autora Josette Féral, aún sin publicar, en el Coloquio realizado en Arras los días 11 y 12 de marzo por la Universidad de Artois en torno a la figura de Alain Platel. Féral, Josette (2014). *Alain Platel ou la configuration du banal*.

la percepción que el espectador tiene de estos objetos reciclados provoca un impacto que le permite viajar en el tiempo, ya que presente y pasado coexisten. Esos objetos, a menudo, banales, sin significado, sin ilusión, sin valor, son el espejo de nuestra desilusión radical del mundo. Pero esta decepción no parece ser parte del universo Platel, que no trata de denunciarla ya que su mirada no es una crítica al mundo. Platel, por cierto, habla a menudo de la alegría; una alegría con la cual el espectador probablemente discrepe. Ni oscuro ni desesperado, el universo Platel se parece más al loco mundo de hoy: un mundo poético sin concesiones pero sin cinismo.

Por otro lado, Féral²²² explica los aspectos de la estética gestual de Alain Platel como un arte que trasciende la banalidad de la vida cotidiana y establece una práctica sistemática de la deriva de objetos, formas o gestos. Se trata de la yuxtaposición de la banalidad de las formas y materiales, de expresiones que parecen reales y son descubiertas por el impulso creador del artista. Dan, a la vez, la impresión de trabajos insólitos y extraños y el sentimiento de una estrecha proximidad con el espectador.

²²² Ibid.

2.2. CLAVES DE LA OBRA DE PLATEL

2.2.1. EL LADO HUMANO DE ALAIN PLATEL

2.2.1.1. “Muchas gracias a todo el equipo”

Existe diversidad de maneras de trabajar en equipo que van desde relaciones jerarquizadas en sentido vertical, donde el jefe ejerce un gran poder sobre el resto de los integrantes, cuya voz se relega a un segundo plano, hasta relaciones más horizontales en las que hay escucha y respeto bidireccional. A lo largo de la historia de la danza, el rol del coreógrafo se sitúa habitualmente en el primer tipo de relaciones donde el coreógrafo manda y el bailarín obedece. Hoy día, sigue existiendo este concepto de modelo de relaciones en muchas compañías de larga trayectoria en las que la figura del coreógrafo permanece en el epicentro del proceso creativo. Alain Platel, en cambio, pertenece a un grupo de creadores, Les Ballets, una organización democrática que funciona como una plataforma artística donde las relaciones humanas se cuidan especialmente.

A pesar de que en sus primeros años no veía una relación directa entre sus trabajos y su pasado como pedagogo es evidente que Alain Platel es un creador que cuida a su equipo²²³ con gran mimo²²⁴. No parece ser un esfuerzo extra el que realiza para contar con un grupo de artistas que funcionan en equipo. Sin embargo, no todo el mundo tiene esa facilidad para entender las conductas humanas y para que las relaciones en un proceso creativo fluyan. Así, el trasvase de la psiquiatría a la escena parece evidente, porque se trata de explorar de manera sensible, por medio del arte, las conductas humanas.

Tiene una capacidad extraordinaria de compartir y de hacer compartir la faceta más humana de los bailarines. Pero ante todo para él, se trata de una cuestión de compromiso. Si no hay un compromiso en ambas direcciones, es decir, intérprete-director de escena y viceversa, la creación deja de funcionar. Necesariamente existe cierta dependencia hacia los intérpretes, ya que para él lo que le ofrezcan como información y material de movimiento u otro tipo será aquello a partir de lo que se creará la nueva pieza. Para lograr ese compromiso busca un ambiente pacífico,

²²³ El término “equipo” se refiere a todo el equipo humano que acompaña un proceso creativo: director, intérpretes, músicos, escenógrafos, vestuaristas, personal de producción y difusión, etcétera.

²²⁴ En las entrevistas realizadas a los intérpretes todos reconocen el cuidado y mimo con el que Platel cuida a su equipo. Ver Anexos 7.3.

agradable, de apoyo y respeto, evitando ante todo la agresividad. Está muy atento para que la comunicación funcione y la gente se lleve bien²²⁵.

A pesar de sus grandes ambiciones y logros, Platel es un hombre tranquilo. Sus maneras amigables y modestas parecen la clave para su propia práctica y el éxito de Les Ballets como colectivo. No se sitúa en el centro del proceso creativo. Su intención es trabajar “con” los intérpretes, para concebir la autoría compartida, y por ello, multiplicada. De hecho, los bailarines afirman que Platel les hace sentir la pieza como propia²²⁶. Él mismo afirma que la frase que más utiliza en sus ensayos es “*Muchas gracias*”²²⁷. Igual resistencia a la jerarquía e igual deseo democrático y participativo para apoyar los nuevos trabajos corre en la sangre del colectivo Les Ballets, que tras más de 30 años de trayectoria ha impuesto un estilo extrañamente generoso.

En los procesos creativos Platel busca la manera de trabajar lo más audazmente posible para que cada cual encuentre las imágenes y los temas de mayor y urgente emergencia a mostrar. Todo esto sin que se convierta en una competición, sin perder en ningún momento el respeto entre los intérpretes. Cada uno de ellos busca sus propias imágenes, sus ideas más extremas y a Platel le corresponde la tarea de decidir si un material se desarrolla o no, en función de que desde su mirada externa tenga o no sentido. Pero todo se realiza en una forma dialogada porque lo más importante para todo el equipo es instalar un ambiente de confianza en el que todo el mundo tenga libertad de expresar aquello que desee. Confiesa que no tiene ninguna receta y que todas las elecciones que realiza se fundan en su intuición y en el diálogo con todos los componentes del equipo del proyecto concreto. De hecho, dice que no termina de descubrir realmente el sentido de la obra hasta el estreno²²⁸.

Estas cualidades de Platel son avaladas de diferentes maneras por todo el equipo que trabaja con él: intérpretes, dramaturga, músicos, técnicos, etc. Así, el intérprete Romeu Runa subraya la paciencia como una cualidad que destaca en Platel a diferencia de otros creadores que carecen de ella. Esta paciencia permite respetar los ritmos individuales y da mucha seguridad a los intérpretes. “Él no te olvida, está siempre ahí observando y nos sigue a cada intérprete observando, sintiendo cómo nos encontramos cada día”²²⁹. Lisi Estarás, por su parte, después de trabajar con Platel como intérprete durante más de dieciséis años declara: “Tiene un gran respeto por los

²²⁵ Longuet Marx, A. (2010). Op cit.

²²⁶ Ve entrevista a Lisi Estarás en Anexo 7.3.1.

²²⁷ Platel, A., & Cope, L. (2010). Op cit, p. 416.

²²⁸ Ibid.

²²⁹ Ver entrevista a Romeu Runa en el Anexo 7.3.3.

bailarines, en el estudio, en el día a día. Es muy exigente pero no va a levantar la voz, ni va a decir nada inapropiado. Nunca le he visto enfadado en todos estos años. Siempre va a tratar de entender. Es una persona muy flexible”²³⁰.

2.2.1.2. Un líder elegido en proyectos compartidos

Las compañías de danza son en general organizaciones muy diferentes de cualquier otro tipo de empresa al uso que tenga como objetivo prioritario el aumento de ventas del producto o la expansión en el mercado. En el mundo de la danza también existe ese objetivo, que se traduce en aumentar el número de actuaciones por año y en ampliar el número de lugares de presentación de los trabajos. Pero en general, en tanto que actividad artística en la que el producto está representado por un equipo humano, una compañía de danza se diferencia principalmente de otro tipo de empresas en la importancia que se le da a este último por encima de todo.

A pesar de que a priori puede parecer que no tengan nada en común los objetivos de una compañía de danza con una empresa de otro orden, es posible relacionar la ideología y funcionamiento de Les Ballets con determinados tipos de empresas. Ejemplo de ello, sería la concepción de relaciones en proyectos compartidos propuesta por Koldo Saratxaga²³¹. Curiosamente, los objetivos de su teoría coinciden desde sus inicios con los objetivos que marca Alain Platel en la gestación de Les Ballets.

Saratxaga subraya la importancia de las personas, lo decisivo de cuidar, de mimar, las relaciones entre las personas creando y fomentando ámbitos de relación que lleven a la creatividad. Recalca la necesidad de no poder límites a compartir la información, de proyectos y objetivos claros y compartidos. Explica que, a largo plazo, son más eficientes la libertad y la confianza que el control y la desconfianza. Aclara que un proyecto compartido requiere de mucha comunicación, de muchas horas de relaciones, y de muchas opiniones dispares, de mucho ceder. De ahí la riqueza de la diversidad humana: se trata de hacer de la diversidad un valor a la hora de sumar y de lograr riqueza creativa. Se necesita crear entornos en los que se comparta y respete la verdad desde el respeto, porque no puede haber un buen ambiente laboral si sus participantes no se consideran ni respetan.

²³⁰ Ver entrevista a Lisi Estarás en el Anexo 7.3.1.

²³¹ Saratxaga, K., Walker, A. G., & Etxenike, P. M. (2007). *Un nuevo estilo de relaciones: para el cambio organizacional pendiente*.

Hildegard de Vuyst, dramaturga que lleva más de 20 años trabajando mano a mano con Alain Platel declara, en una entrevista que él mismo le realiza, que personalmente se ha beneficiado en gran medida del trabajo realizado con él. Sólo como persona, la forma en la que discute las cosas y escucha a los bailarines, dice haberle enseñado mucho. Y *añade*: “El hecho de que no estés nunca a la defensiva, pero defiendas muy bien aquello en lo que crees... Que nunca digas no, por el simple hecho de obtener lo que desearías²³²”.

Los buenos equipos pueden permitir que las personas se ilusionen y disfruten con sus nuevos retos, que surjan otras personas con capacidad de liderar y tomar decisiones, que se crezca en conocimiento al crear redes de comunicación e información que faciliten construir un proyecto común y compartido. Ésta, precisamente, ha sido una línea de trabajo concebida en Les Ballets desde su gestación. A pesar de existir una media de cuatro coreógrafos estables a lo largo de los años, en su historia que le avala como modelo democrático de organización, siempre han dado la oportunidad a coreógrafos emergentes de producir sus obras dentro del colectivo Les Ballets. Algunos de ellos han realizado producciones de manera puntual y otros han iniciado su carrera profesional tras su éxito en la compañía²³³.

Una de las claves para todo proyecto compartido, según Saratxaga, es la comunicación, pero al parecer, no estamos educados para comunicarnos desde la sinceridad y la confianza y es ahí precisamente donde radica la mayor dificultad. La comunicación verdadera desde el sentimiento y la acción es una ardua tarea cuando no hay un hábito establecido. Consiste en expresar lo que se siente, desde la cabeza y las entrañas; compartir lo que cada cual lleva dentro. Se trata de establecer un nuevo estilo de relaciones facilitado por una comunicación activa desde los sentimientos, una relación con cada uno y con todos con la verdad por delante. A partir de una comunicación sincera y auténtica es mucho más factible que los aspectos positivos individuales afloren. Así, la capacidad creativa que cada persona posee surge de forma espontánea como consecuencia de compartir un proyecto asumido con ilusión.

Cuando uno observa los ensayos de una creación de Alain Platel se observa de inmediato el tipo de comunicación existente entre el director y el resto del equipo. Se habla desde la confianza y la libertad, de forma que la capacidad creativa tanto del

²³² Platel, A. (2006). Op cit., p. 134.

²³³ Ejemplo de coreógrafos que inician su carrera en solitario tras su paso en Les Ballets son Sidi Larbi Cherkaoui, Hans van der Broek y el tándem Gabriela Carrizo y Franck Cartier.

equipo artístico como del técnico y de producción no permanece en un segundo plano, sino que es patente y, a su vez, se valora positivamente²³⁴.

Un buen equipo debe tener una comunicación permanente, un líder elegido, un reto y un plazo. El líder dinamiza la organización y colabora con su cultura, que orientadas al futuro gracias a la confianza en las personas que la componen y a la dedicación a la facilitación de la comunicación de una parte muy importante de su tiempo, hace comprender el proyecto común, tal y como lo han desarrollado entre todos.

Este es justamente el caso de Alain Platel y su figura de líder en Les Ballets. En sus inicios no hay un líder asignado. Todos realizan las diferentes funciones indistintamente. Pero con el tiempo, reconocen que cada uno tiene su lugar y surge la necesidad de un ojo externo para las creaciones. El rol de líder asignado a Platel fue decidido por unanimidad. Saratxaga²³⁵ afirma así

Un líder es un líder cuando los demás lo hacen líder, cuando los demás se sienten cómodos con su estilo y decisiones, con su capacidad de riesgo y acierto, con su humildad, con su coherencia, con su servicio, con su respeto a la diversidad, con su confianza en los que le acompañan, con su generosidad, con su visión de futuro.

Al principio, Platel se resigna, pero al final tiene que reconocer la fortaleza de su liderazgo en los proyectos compartidos que se propone Les Ballets. La base de su relación es compartir sus inquietudes y preservar el bienestar del grupo. Platel está en los detalles cotidianos, que gracias a su constante y minuciosa observación, no deja escapar. Otros coreógrafos o directores, que como él, no acostumbran a aparecer en escena, se presentan en el ensayo, a menudo, tras la fase de calentamiento de los bailarines. Por el contrario, Platel tiene un hábito matutino diario particular: es el primero en llegar todos los días al ensayo, y lo primero que hace tras ordenar y recoger el espacio, es preparar el café para todo el equipo.

Este detalle que puede parecer banal, es muy significativo ya que indica la implicación que tiene en el proyecto y su especial interés por cuidar a todas y cada una de las personas integrantes del equipo. No hablamos solamente de los intérpretes protagonistas sino de todos los miembros: desde los colaboradores artísticos en las figuras de compositor musical, escenógrafo, dramaturga, diseñador de iluminación y vestuarista; técnicos de sonido e iluminación; hasta el personal de producción y oficina. Prácticamente habla a diario con la totalidad del equipo a quien a menudo pide

²³⁴ En diciembre de 2013 tuve personalmente la oportunidad de asistir a los ensayos de *Tauberbach* durante el proceso creativo por una semana y constatar el tipo de relación existente entre el director y el resto del equipo.

²³⁵ Saratxaga, K. Op cit. pág. 157.

su opinión sobre temas varios o que opine libremente. Esta idea de libertad y respeto hace que las personas se sientan orgullosas de trabajar en su proyecto, y ese sentimiento es el que se percibe al entrar al estudio S3 de Gante, local habitual de trabajo de Les Ballets. De hecho, una de las cosas que más llaman la atención en las relaciones interpersonales en Les Ballets es que la gente de producción y administración, frecuentemente, esté presente en los ensayos, acuda a los pasajes y opine sobre la marcha del proyecto en el proceso creativo. Pero sobre todo, impresiona su implicación en el proyecto colectivo, su ilusión y su disponibilidad. Saratxaga lo expresa de la siguiente manera: “Cuando una organización es viva y creativa y las ideas surgen de forma natural y espontánea, las personas se relacionan con ilusión porque el proyecto es su proyecto”²³⁶.

Todos estos propósitos son los mismos que Alain Platel desarrolla en la emprendedora compañía Les Ballets C. de la B. y probablemente sea una de las claves de su éxito. De hecho, él parece tener el quid que todo creador busca en un proceso creativo y sobre lo que se ha investigado abundantemente.

Ejemplo de este tipo de investigación es la acometida por la organización danesa Laboratoriet de Aarhus²³⁷, que realiza entrevistas a directores contemporáneos, coreógrafos y artistas performativos acerca de su método de trabajo y el proceso de ensayos. Parten de una pregunta común a todos los entrevistados: ¿Cuál es la condición esencial para que un proceso creativo sea exitoso? Entre las respuestas, los diferentes autores se decantan por unos u otros aspectos influyentes en un proceso creativo. Se distinguen dos posicionamientos: los autores que dan mayor importancia al equipo y humano y a las relaciones entre las personas como Annabel Arden, Staffan Valdemar Holm y el dúo Gabriela Carrizo-Franc Chartier; y los que se focalizan en otros aspectos como el concepto o la idea de partida como, entre otros, Petrus o Jan Fabre.

Annabel Arden de la compañía Complicité, afirma que si hay un extraordinario grupo de gente y de alguna manera se sabe extraer la química adecuada para una carga humana significativa, nada puede ir mal. Staffan Valdemar Holm de Düsseldorfer Schauspielhaus²³⁸, declara que sólo en una atmósfera de luz, amabilidad y disciplina es posible crear un sentido básico de seguridad en el proceso para que los intérpretes se atrevan y se lancen en su imaginario, porque es muy difícil ser creativo cuando se

²³⁶ Saratxaga, K. Op cit. pág. 122.

²³⁷ www.rehearsalmatters.org

²³⁸ Ibid.

tiene miedo. Los intérpretes deben tener confianza en la mirada del director, sentirse observados en lo que hacen y ser reconocidos. Para Gabriela Carrizo y Franc Chartier de la cía. Peeping Tom, la confianza es fundamental porque si no la hay, se empieza por dudar de uno mismo y se puede llegar a sentir tal incomodidad que es difícil trabajar. Además, en el caso de no trabajar en un ambiente de confianza, la relación entre la gente podría bloquear la propia creación.

Por otro lado, según Petrus Wayn Traub²³⁹, de la cía Service to others, la idea con la que se empieza tiene que ser muy fuerte.

He comprobado que si llego a los ensayos con una idea que no está suficientemente preparada, esa idea no mejora. Sin embargo, una buena idea se convierte en algo mejor porque el intérprete tiene más claridad y está más inspirado y pone todo de su parte. Inmediatamente se crea una atmósfera mucho más fuerte.

Para Jan Fabre²⁴⁰ de cía. Troubleyn, el aspecto que más condiciona un proceso también radica en la idea previa. Para él lo más importante es empezar con cosas nuevas y afirma: "Una nueva investigación en la que el trabajo me enseña y aprendo de él, me lleva a nuevas preguntas y me abre puertas".

Es obvio que la idea o concepto inicial puede ser un factor determinante para el éxito de un proyecto, pero Platel al centrarse en el proceso creativo afirma que todo radica en el ambiente idóneo de trabajo, ya que se traduce en un diálogo abierto y sincero donde reina la confianza y la libertad de expresión.

²³⁹ Ibid.

²⁴⁰ Ibid.

2.2.2. Características de su forma de trabajar

2.2.2.1. Metodología de trabajo y proceso creativo

La danza es una modalidad artística que se despliega a partir de muy poca cosa; básicamente materia propia y organización de una cierta relación con el mundo. Según René Thom²⁴¹ el artificio del que el bailarín dispone para construir un universo, un imaginario, un pensamiento, es tan sutil que resulta ser una “semiurgia” o análisis de cómo los signos generan realidad. El coreógrafo debe encontrar todo en sí mismo y en el otro, en una relación específica, para que el establecimiento de esta relación configure el trabajo de composición. “Ahí reside el milagro y el desafío de la creación coreográfica: tirar de los hilos de lo invisible, dar cuerpo a lo que no existe, hacer existir las imágenes invisibles”²⁴².

Inventar el cuerpo o elegir en los cuerpos ya trabajados y conscientes una corporeidad en resonancia con el proyecto propio, es también el trabajo del coreógrafo. El movimiento, completamente desconocido al comienzo de un recorrido coreográfico y siempre por descubrir, no está definido más que por su propio surgimiento, su mismo devenir. Frente a esta ausencia de referencias, el intérprete dispone de un legado de saberes y procesos estimable y considerablemente efectivo. En una inmersión en el universo de la danza, sorprende la riqueza de los recursos creados en un siglo escaso de historia por teóricos y creadores, que fueron los primeros en trabajar esta esencia etérea y quienes dieron con las claves para obtenerla desde la nada proporcionándole trazo e identidad²⁴³.

Loupe explica que lo coreográfico se convierte entonces en una enorme maquinaria de descifrar e interpretar la imagen a menudo ilimitada; una intención incluso desconocida para el propio creador. Pero el acto coreográfico pasa rápidamente del primer nivel de creación al siguiente, en el que el intérprete ocupa el lugar primordial. Es una situación muy específica del arte de la danza, en el que hay una pérdida entre el proyecto íntimo del artista y su actualización en una manifestación objetiva en la que el espectador debe interpretar su poética. Así, como la obra de arte siempre es recóndita y misteriosa, el acceso a la obra se relaciona con el enigma o la incertidumbre del deseo del creador en sí mismo. De esta manera, la obra coreográfica esta siempre en conflicto con su inaprensible accesibilidad ya que la

²⁴¹ Loupe,L. Op cit., p. 223.

²⁴² Ibid.

²⁴³ Ibid, p. 224.

propia obra plantea los lindes para abrirse a otros campos de experiencia. En este sentido Guillermo Heras declara²⁴⁴:

El proceso coreográfico de un creador es, las más de las veces, un misterio, algo que tiene que ver con los fantasmas interiores, con las pulsiones más recónditas y con el deseo de expresar en forma de movimiento, ideas, simulaciones, sugerencias o abstracciones de muy diferente registro. Explicar la creación sólo desde parámetros racionalistas, sería una reducción, pero hacerlo sólo desde la intuición, sería un suicidio.

a) Apertura e incertidumbre ante procesos creativos

“Por muchos proyectos que hayas realizado anteriormente, cada vez que te enfrentas a uno nuevo es como si no supieras nada. Partes casi del vacío y en el afán de hacer algo diferente, quieres borrar todo lo anterior y partir de cero. De esta incertidumbre surge la intensidad de un proceso creativo”.

Pina Bausch

El trabajo de partida se puede organizar, según Louppe²⁴⁵, de dos formas bien distintas. Por una parte, están los creadores que se apoyan en un proyecto bien definido con antelación; bien sea a partir de una inspiración exterior o de una novela o ficción personal. Se trata de un objetivo anticipado del cual proviene toda la obra, aunque no sea de forma lineal y racional. Por otra parte, están aquellos creadores que descubren el propósito durante la obra. La danza aquí tiene como fin, como decía Kandinsky, extraer la sonoridad o necesidad interior, más que desarrollar una temática precisa o una cuestión identificativa. El coreógrafo será quien deba leer estas resonancias silenciosas que afloran en el movimiento y permita que sean compartidas por otros.

Alain Platel no quiere saber en cada momento exactamente adónde irá después. Está abierto a situaciones inesperadas e inciertas, abiertas al futuro porque sorpresas como “*Because I sign / Uit de Bol / Coups de Choeurs*” (2001), el proyecto con coros que realizó en Londres y Bruselas, o “*Nachtschade*” (2007), un pequeño proyecto que hizo con una bailarina de striptease, al igual que el trabajo en Palestina, o la colaboración con otros directores o las películas que ha realizado, pueden ser influencias clave que han cambiado su rumbo inicial.

Para Platel es importante no saber demasiado al inicio de una creación. Le interesa más trabajar con los intérpretes para concebir el material y dejar que la pieza se desvele por sí misma poco a poco. No tiene las cosas claras al principio y confiesa que a pesar de ser un fanático del control, se fuerza en que le guste el hecho de no saber hacia dónde se va a dirigir el trabajo. Confía en determinadas cosas como la música

²⁴⁴ Heras, Guillermo: www.elmuro.es/descargas/crea_coreo_esp.pdf

²⁴⁵ Louppe, L. (2011). Op cit., p. 226.

que le inspira, o la gente con la trabaja y espera que le sorprenda. Y afirma que uno no debe saber la respuesta a cada pregunta, sino que necesita tomarse su tiempo. Pina Bausch una vez le dijo que “fumar un cigarro era el tiempo que necesitaba para encontrar la respuesta a una pregunta. No hay pensamientos erróneos, prueba todo lo que te venga en mente, observa cada propuesta tres veces antes de decir que no te gusta”²⁴⁶. Para *pitié!* por ejemplo sólo sabía que le cautivaba la Pasión de San Mateo de Bach; que le gustaba la primera proposición musical del compositor belga Fabrizio Cassol e incluso que quería continuar con el elenco de *Vsprs* y que ellos querían continuar con él; que tenía miedo porque dos bailarines de *Vsprs* que tenían otros compromisos tuvieron que ser sustituidos; que estaba entusiasmado por trabajar con los dos bailarines nuevos; que quería hacer preguntas sobre la compasión y el sacrificio; que quería continuar trabajando en un lenguaje físico como el iniciado en *Vsprs* y que sugirió al escenógrafo la idea de hacer un matadero²⁴⁷.

Para *Tauberbach*, por ejemplo, Platel escribe un mail antes del periodo de ensayos en el que les pide a los intérpretes, entre otras cosas, lo siguiente: qué movimientos les gustaría ofrecer a la actriz Elsie de Braw y dirigiéndose a esta última, le pregunta qué palabras le gustaría ofrecer a los bailarines²⁴⁸. A través de este ejemplo se confirma la apertura de los procesos creativos en la obra de Platel en los que el intérprete dispone de un enorme espacio de libertad y confianza, y además se torna personal desde el momento en que se piden opiniones personales e íntimas en cada cuestión a plantear.

En la entrevista realizada a la intérprete Rosalba Torres Guerrero²⁴⁹, ésta afirma que la mejor herramienta de trabajo de Platel es el establecimiento de la confianza en el grupo, entre él y los intérpretes: “Si quieres investigar un lugar bastante delicado, misterioso o inconsciente no puedes ir con látigo; imposible”. Torres declara que se debe conseguir un entorno de confianza entre él y los intérpretes y también entre los intérpretes para que puedan soltarse, saltar al vacío, entrar en lo desconocido, en el riesgo, en libertad para atreverse a improvisar de verdad. El intérprete debe tener acceso a su mundo emocional o mental, de otra manera no puede crear; es muy difícil. Destaca en Platel sus cualidades y dice que tiene mucha psicología, mucha paciencia y sobre todo mucha concentración. Señala que se pasa el tiempo mirando cada segundo del ensayo. “Es un tipo que está ahí metido para fijarse en todo lo que podría

²⁴⁶ Platel, A. y Cope, L. (2010). Op cit, p. 417.

²⁴⁷ Ibid, p. 418.

²⁴⁸ La intérprete Berèngere Bodin cita este ejemplo en el coloquio en torno a la figura de Alain Platel celebrado en Arras por la Universidad de Artois. 10 y 11 de marzo de 2014.

²⁴⁹ Ver entrevista a Rosalba Torres en el Anexo 7.3.2.

ser una fuente o impulso para seguir”, afirma. Para ella ésta es básicamente la herramienta más importante, pero niega que tenga un método propiamente.

En este sentido, llaman la atención las declaraciones que realiza la intérprete Lisi Estarás, tras trabajar durante más de quince años con Platel. Afirma que a pesar de tener una línea de trabajo debido a su larga trayectoria, cada proyecto con Platel es muy diferente a los anteriores y eso es precisamente lo que la sigue animando a trabajar con él. Confiesa que cuando inician una nueva creación hay un gran desconocimiento e incertidumbre acerca de cómo va a resultar todo, tanto el proceso creativo como la estructura final. A su vez subraya que lo más interesante es trabajar con Platel en tanto que ser humano por su capacidad de escucha y la libertad que ofrece, que no le coarta la creatividad en su propia carrera como creadora sino todo lo contrario, porque la utiliza para construir su camino. De manera que durante los procesos con Platel, surgen ideas en las que trabajar personalmente que más adelante se pueden retomar en proyectos ajenos. “Es como una escuela permanente”²⁵⁰, afirma.

b) Primeros ensayos

En el primer día de ensayos no se parte de grandes expectativas. De hecho, no van más allá de reunirse y tomar café para hablar de cosas prácticas como el calendario y los horarios de trabajo. A partir del segundo día comienzan con un calentamiento individual donde observa cómo cada uno tiene su manera particular de calentar y más adelante se plantean calentamientos colectivos o, a veces incluso, acuden profesores a impartir clases de ballet u otras técnicas de movimiento. Después, improvisan durante más de dos horas. En el caso de *pitié!* por ejemplo, improvisan con la música original de la Pasión de San Mateo de Bach. La evaluación, el estudio del trabajo, y su interpretación llegan más adelante, ya que lo más importante en la fase inicial es la primera impresión y generar un ambiente idóneo de trabajo.

Tras la pausa de la comida realizan una frase de movimiento individual respondiendo a la pregunta de cómo creen que debería ser un movimiento en esa pieza en particular o qué tipo de lenguaje podría identificar el movimiento característico de la pieza en cuestión. También se cuestiona por ejemplo qué efecto tiene la música en cada uno, en su cuerpo y en su mente. Después muestran el material realizado individualmente y poco a poco van uniendo las frases de movimiento, haciendo una única frase de dos, o

²⁵⁰ Ver entrevista a Lisi Estarás en el Anexo 7.3.1.

incluso más. Por último, ven películas relacionadas con la temática de la pieza en búsqueda de inspiración de la pieza en proceso²⁵¹.

Platel imagina que cada intérprete ha reflexionado de antemano acerca del nuevo proyecto y que tenga unas cuantas ideas, aunque sean vagas, o fantasías acerca de cómo debería ser la pieza y acerca de qué podría hacer en ella. Así que amablemente, les invita a revelar esas fantasías antes de influenciarles con las suyas. Confía en que todo el mundo encuentre sus propias soluciones y para ello ha aprendido a esperar. Esta paciencia personal y la capacidad de escucha adquirida en su largo recorrido, a su vez, da a los intérpretes la confianza necesaria para participar en el proceso creativo y para conseguir una autonomía y confianza en sí mismos. Éstas le permitirán un espacio para cuestionarse, así como la posibilidad de interactuar físicamente con los demás de una manera muy íntima.

Pero, ¿cómo establece Alain Platel los canales de comunicación con los intérpretes? Él hace una propuesta y el intérprete contesta a esa propuesta y sobre ésta hay una discusión que supone otras preguntas, gracias a lo que poco a poco el material va surgiendo y se va desarrollando. La intérprete Rosalba Torres subraya la importancia de la existencia de la discusión y el debate: “si no hay discusión los canales están aún un poco cerrados, vas andando medio a ciegas”²⁵². Es realmente en la observación, en el cambio, en la escucha, donde se puede trabajar. En *Vsprs*, por ejemplo, el deseo de Platel es abarcar un tema bastante delicado, a nivel del inconsciente, a un nivel primitivo, fuera de control. Torres afirma que es muy prudente a la hora de encarar el grupo hacia esa dirección que puede ser muy peligrosa a nivel emocional. “Él crea un entorno, un ambiente idóneo y hace preguntas, muestra películas y, poco a poco, la gente empieza a sentir un universo, un espacio común”, añade²⁵³.

Al principio del proceso organiza en días consecutivos series de improvisaciones y pide a los bailarines que creen material alrededor de una tarea en concreto. En todo proceso surgen infinidad de ideas y los bailarines, según Platel, podrían hacer cualquier cosa que les pidiera gracias a su gran versatilidad y virtuosismo. Dice que podrían hacer una “frase azul”²⁵⁴ si se lo pidiera. Uno de las *scores* que se repite en cada proceso es pedir a cada intérprete preparar algo que a su vez quieran pedir al grupo. Es decir, que piensen en algo que les gustaría ver en el grupo si tuvieran el rol

²⁵¹ Por ejemplo, en Pitié vieron la Pasión de Mel Gibson.

²⁵² Ver entrevista a Rosalba Torres en el Anexo 7.3.2.

²⁵³ Ibid.

²⁵⁴ Se entiende frase como frase coreográfica.

de director de escena. Esto sucede a menudo antes incluso del proceso de ensayos, como el citado ejemplo en *Tauberbach*.

Durante el proceso ven películas, exposiciones y documentales -a los que cada vez parece ser más aficionado- y les sirve de inspiración desde el comienzo del proceso. También se inspira por artistas visuales o escultores como Berlinde De Bruyckere. Esta escultora, también ganesa, es una gran influencia en el trabajo de Platel. Así, las fotos de sus impactantes obras han estado siempre presentes en la pared del estudio durante los procesos de *pitié!*, *Out of Context* y *C(h)oeurs*²⁵⁵.



Imagen 14. Escultura de Berlinde de Bruyckere

A medida que van creando material lo van mostrando. Se enseñan recíprocamente determinados materiales entre los bailarines de forma que empiezan a crear dúos o coreografías grupales, según el caso. Gradualmente algunos materiales van inspirándoles para continuar desarrollándolos y a veces Platel hace conexiones entre materiales y les pide que lo vivan como si fuera una actuación real. Al final de la semana organizan una muestra del trabajo que han ido realizando en el curso de la misma e invitan a gente a verlo. En algunas ocasiones sólo lo ven la dramaturga y el compositor; en otras en cambio, acuden personas muy variadas como técnicos y gente de la oficina, estudiantes, familiares, vecinos. De esta manera continúan día tras día,

²⁵⁵ Ver entrevista a Romeu Runa en el Anexo 7.3.3.

focalizando todo en la pieza final en la que música, danza, escenografía, iluminación, vestuario y el resto de los elementos van encajando. Siempre partiendo de una máxima: el proceso es un diálogo constante.

Hildegard de Vuyst²⁵⁶, alaba la forma de trabajar de Platel por su forma permisiva y su atenta escucha: “[...]. El hecho de que tú nunca deseches o excluyas simplemente nada sin pensarlo dos veces... La manera en la que nunca dices no, sino que al final encuentras tu camino [...]”.

Pero si hay algo que caracteriza los procesos creativos de las piezas de Alain Platel es el alto grado de libertad en la utilización de recursos a disposición de los bailarines. Todos los elementos son posibles: texto, canto, movimiento, música y se van uniendo libremente en el proceso creativo, dejando las puertas abiertas para lo que pueda suceder. La diversidad de sus elencos refuerza y garantiza esta forma de libertad. Platel explica que durante las sesiones de improvisación deja claro a los intérpretes que pueden utilizar todo tipo de información que no tiene por qué ser exclusiva del ámbito del movimiento. Todo puede entrar en el primer periodo de ensayos. Más adelante, cuando toda la información se recoge, el material da inicio al diseño de la dramaturgia de la pieza. Así, las palabras, la danza, el canto o la música encuentran su lugar, poco a poco, no sólo en respuesta a cuestiones de sentido o conceptuales, sino de ritmo, de variación de la musicalidad, de ambientes y de tensiones. Pero por encima de todo Platel declara “Cada proyecto es para mí una cuestión de reencuentros humanos, que se traducen entonces en una forma y un lenguaje físico particular para estos reencuentros particulares”²⁵⁷. Confiesa que él siente que cada proyecto es parte de su vida y de la del equipo en su conjunto, lo cual explica por qué no tiene repertorio. No quiere retomar las piezas antiguas a pesar de que las eche de menos a menudo porque, para él “cada pieza representa un periodo determinado, un equipo, una experiencia, una historia y cierta actualidad que ocurre en el mundo en un momento dado. Tantas cosas que hoy día han terminado... Y lo que está hecho, hecho está”²⁵⁸.

Platel afirma que él se inspira de su lugar de origen, de lo vivido en Gante. Se identifica con su ciudad y dice que no podría crear en una gran metrópolis como Londres o Nueva York, porque para él es importante que el lugar de creación sea un

²⁵⁶ Platel, A. (2006). Op cit., p. 135.

²⁵⁷ Alternatives théâtrales 105 (2010), p. 9.

²⁵⁸ Ibid., p. 10.

sitio tranquilo²⁵⁹. Pero sobre todo se inspira en la gente que ha conocido y con la que he trabajado y de ahí sale algo, que puede ser llamado un estilo o, más bien, una elección: “Yo hago elecciones permanentemente; de lo que veo en los ensayos hay elementos que cojo y otros que dejo. Quizás esto puede ser visto como un estilo, pero no sabría definirlo dentro del contexto de la danza europea”. Confiesa sin reparos la pasión por su trabajo: “Lo vivo de una manera muy simple en mi estudio. Me encanta, me apasiona lo que hago²⁶⁰”.

c) Profundización y emergencia de cada pieza

Si hay una colaboración artística que permanece a lo largo de los años en la trayectoria de Platel y que influye directamente en el rumbo de cada creación es, sin duda, la compartida con la dramaturga Hildegard de Vuyst. Juntos han colaborado en ocho proyectos, *La tristeza cómplice*, *lets op Bach*, *Wolf*, *Vsprs*, *pitié!*, *Out of context-for Pina*, *C(h)oeurs* y *Tauberbach*, y al parecer van a seguir trabajando juntos en futuros proyectos²⁶¹. Los años de trabajo compartidos les han generado una confianza mutua que les proporciona una garantía de comunicación exitosa, cuestión indiscutible para el buen funcionamiento de un proyecto.

Al preguntarle sobre cómo trabajan en su relación dramaturga-director de escena, De Vuyst afirma que cada vez tienen menos conversaciones porque no necesitan explicarse mutuamente como lo hacían al principio de su carrera. Confían mucho en lo que ocurre en el estudio, de forma que Platel generalmente contrasta sus impresiones con la gente que hay alrededor. Puede ser Steven, el compositor, o Carlo, el técnico de sonido, o cualquiera que esté presente en los ensayos, porque parten de una premisa: lo que se experimenta en el estudio, se comparte. Después comienza la selección de materiales y empiezan a decidir con cuáles se quedan, hasta que gradualmente comienzan a construir la estructura de la pieza. Según De Vuyst, su rol de dramaturga consiste en la organización del tiempo en la estructura de la misma: qué escena va primero y cuál después. En otras palabras, se trata de organizar cómo colocar los materiales en la línea del tiempo: principio, medio y final. Se cuestionan por ejemplo qué ocurriría si ubican una determinada escena antes que otra. Observan si gana o, por el contrario, pierde intensidad.

²⁵⁹ El comentario de Platel de ver dificultades en crear en grandes ciudades lo expresa en varias ocasiones. Por ejemplo en el video facilitado por la compañía del proyecto “Because I sign” o en sus declaraciones en el video proyectado en el coloquio en torno a Alain Platel (Arras, marzo 2013) titulado “Who wants to dance with me?” de Guido de Bruyn.

²⁶⁰ Cegarra, M. (2008). SusyQ 13, p. 50.

²⁶¹ *Coup Fatal se estrenará en junio de 2014.*

Más adelante discuten sobre la estructura y se preguntan si alguna escena tiene un impacto emocional especial y dónde ubicarla. Se plantean si la quieren en el final como el punto al que llegas o en qué momento. A través de estas preguntas y las consecuentes pruebas de orden en la estructura provisional van siguiendo el proceso ensayo-error. Cuando tienen claro cuál es el principio y el final, piensan qué podría venir antes o después y empiezan a conectar y a crear un borrador para construir la columna vertebral de la pieza²⁶².

De Vuyst subraya que Platel es especialmente rápido en crear esa estructura que sirve de espina dorsal para la pieza. Afirma que comparado con otros creadores con los que ha trabajado, Platel sabe mejor que nadie hacia dónde quiere ir. En una disciplina como la danza híbrida e interdisciplinar, en la que además de la cantidad de elementos que cohabitan en la creación, la incertidumbre del propio proceso creativo tiene gran importancia, la intuición del creador es un factor determinante. Platel, es indiscutiblemente una persona de gran intuición creativa. La importancia de conseguir establecer una estructura básica en una fase tan temprana en el proceso creativo es, por tanto, una gran ventaja para todo el equipo. Para De Vuyst es muy importante esta prontitud para los intérpretes porque cuanto antes tengan la estructura antes emprenderán el viaje en el que se sumergen en cada creación. De esta manera, permite a los bailarines mucho tiempo para explorar su lugar dentro de una determinada estructura. De hecho, De Vuyst confiesa que aprendió de Platel que hacer una estructura es un quehacer, una parte del proceso, pero que la estructura como tal no funciona por sí misma, sino que hay que trabajar dentro de ella y volver a trabajar y refinar todas las conexiones, transiciones y todo tipo de necesidades intrínsecas a la propia estructura.

Por otro lado, al cuestionarle a la dramaturga Hildegard de Vuyst sobre cómo trabaja Platel el tema de las emociones en sus creaciones, ella responde que tras *Vsprs* cada vez es más difícil contestar a esa pregunta. En este segundo periodo de creación los *scores* que da están muy poco relacionados con un tipo de contenido. “No se trata de dar el *score* y después obtener el contenido de ésta”²⁶³. Afirma que Platel es muy intuitivo también dando *scores* y actualmente cada vez más, y por ello la dificultad que encuentra De Vuyst en explicar cómo lo hace. Al estar trabajando con intérpretes con los que ya ha colaborado antes, los *scores* están más relacionados con el tipo de trayectoria que tiene con esas personas. De hecho, declara que hay muy pocos *scores* concernientes al contenido o a un tópico. Tienen un lugar y un por qué en la trayectoria

²⁶² Ver entrevista a Hildegard De Vuyst en el Anexo 7.3.5.

²⁶³ Ibid.

de los intérpretes y tienen que ver con los deseos de lo que ellos desean hacer. Uno de las *scores* que se repite en cada creación es la siguiente: “¿Qué quieres seguir trabajando de piezas anteriores?”²⁶⁴. Es difícil utilizar este tipo de *score* para otra gente porque es muy personal y está directamente relacionada con esa trayectoria conjunta.

Los intérpretes entrevistados, Lisi Estarás, Rosalba Torres y Romeu Runa, por su parte, coinciden en que Platel no habla de las emociones propiamente ni en el proceso creativo en general, ni en los *scores* en particular. Estarás afirma que no habla de las emociones directamente y que en general vienen del movimiento y no de una situación teatral. Explica que es el cuerpo el que expresa algo en sentimientos cuando la palabra ya no es suficiente y entonces el cuerpo comienza a tomar la palabra. “No se habla nunca de qué tipo de emoción se está expresando. Se lleva al intérprete a un lugar de su inconsciente donde naturalmente va a salir esa emoción, pero Alain siempre le deja al intérprete que lo busque en su propio mundo”²⁶⁵. Estarás valora esto como algo positivo en el trabajo con Platel porque al nombrar las emociones y analizarlas demasiado, pierden su espontaneidad y cuando uno se vuelve muy consciente de lo que está haciendo, ya se ha convertido en otra cosa; pierde algo de autenticidad. Por ello, Platel apunta al mundo de las emociones sin mencionarlas directamente para que afloren de una manera natural y queden en bruto, sin resultar demasiado estéticas ni analizadas. No es como el trabajo del actor que apela a ciertas emociones, sino que se trata de un trabajo puramente físico. Así, para Estarás²⁶⁶ ciertos estados físicos y movimientos llevan a determinadas emociones. Por ejemplo, un cuerpo está exhausto apela directamente a una emoción sin pasar por lo cerebral.

De entre todas los *scores* y propuestas hay una que es mencionada por todos los entrevistados de manera unánime. En *Out of context –for Pina* surge un original e inverosímil *score* que marca el proceso de esa pieza. Así, un día Platel les plantea trabajar una idea muy concreta: “el nacimiento de la jirafa”. De Vuyst dice que “fue increíble lo que sucedió porque era un *score* totalmente abstracta y no tenía nada que ver con algo que conscientemente estuviesen buscando, no en relación con el contenido”²⁶⁷. A pesar de la aparente inconexión del *score* con la investigación del material en el proceso en curso, todos conectan de una manera muy íntima y personal. De Vuyst afirma que este *score* abre una puerta que da acceso a muchas cosas en el

²⁶⁴ Ibid.

²⁶⁵ Ver entrevista a Lisi Estarás en el Anexo 7.3.1.

²⁶⁶ Ibid.

²⁶⁷ Ibid.

imaginario de los intérpretes. Se convierte desde entonces en algo muy importante para todos ellos. Supone abrir una puerta al mundo del inconsciente, no racionalizado, no mediado, pre-racional. Un mundo que Romeu llama “prehistórico”, Koen Tachelet “arcaico” y De Vuyst “preconsciente”. Todas las palabras elegidas para definir ese mundo tienen una relación. Se trata de algo referido a un momento inicial en la vida, a la etapa del bebé previa a la que se llama a sí mismo por su nombre. Hace referencia a una etapa antes de que existan las palabras, antes de que haya consciencia, antes de darte cuenta de que “yo” soy “yo”. Pero, independientemente de cómo lo llamemos, se refiere a algo no racional.

El propio Platel confiesa que para él mismo este *score* supone todo un descubrimiento en la investigación sobre movimiento que está realizando desde *Vsprs*²⁶⁸. Expone que quizá haya propuesto *scores* similares anteriormente pero nombradas de otra manera. Sin embargo, el nacimiento de la jirafa es un *score* muy específico. Recuerda muy bien cuando pidió a los bailarines empezar a improvisar en esta idea. Al principio todos le hacían infinidad de preguntas, demostrando su incertidumbre. Por ejemplo, algunos le cuestionaban si lo que quería era ver un nacimiento y él les contestaba que no, que quería ver el nacimiento de una jirafa, algo mucho más concreto y preciso. Una vez interiorizado el *score*, cada intérprete comenzaba a dar rienda suelta a su viaje particular.

En este sentido de viajar como intérprete en una pieza, De Vuyst²⁶⁹ diferencia entre dos conceptos: experiencia y representación. Declara que las piezas de Platel no son, en general, una representación de un tipo de realidad, sino que son realmente experiencias. Para el intérprete es como si dejara algo en escena, mientras que el espectador, a su vez, está invitado a formar parte de esa experiencia. De esta manera, del segundo periodo, opina que a excepción de *Nine Finger*, en la que se acerca más a una representación de una realidad, el resto de las creaciones son expresamente experiencias.

Para Platel el escenario es una metáfora de la vida que ofrece la oportunidad de hacer una reflexión sobre la propia presencia, el hecho estar encima de un escenario²⁷⁰:

Todo es directo, provocador pero jamás vulgar y lo importante no está en la forma sino en el hecho de que los bailarines deben saber estar y sentir en un escenario y vivir una experiencia en lugar de representar un espectáculo.

²⁶⁸ Ver entrevista a Alain Platel en el Anexo 7.3.6.

²⁶⁹ Ver entrevista a Hildegard De Vuyst en el Anexo 7.3.5.

²⁷⁰ Danto, I. (2011). *L'invention flamande sur scène*, p.266.

Los intérpretes comparten la opinión de De Vuyst sobre el hecho de compartir una experiencia en escena. Rosalba Torres lo expresa con toda claridad. Para ella *Vsprs*, por ejemplo, es un lugar íntimo de investigación interior. Afirma que es un lugar deseado para compartirlo con todo el mundo porque según ella es único. Manifiesta que va más allá del sufrimiento del ser humano ya que se instala en la propia carne. Para Torres llega a un nivel tan profundo al acercarse a esa carne, que se convierte en algo místico. Y añade que es como si tocara con un dedo la verdad humana. Siente de una manera tan personal este trabajo que dice: “Me duele mucho no tener esa pieza. La quiero siempre para mí”²⁷¹. Con esta afirmación queda patente el compromiso de los intérpretes con cada creación.

De manera que la profundización en los materiales viene claramente de la experiencia vivida en el proceso de creación, proporcional al compromiso de cada intérprete en ese viaje.

d) Objetivo: búsqueda de las emociones del espectador

En los inicios de *Les Ballets*, según Platel²⁷², cuando aún no son profesionales y son más arrogantes, desean hacer algo extraordinario, diferente de todo lo que se crea alrededor sin preocuparse en absoluto por el público. Pero con el tiempo, a base de hacer más creaciones y conversar con mucha gente, toman conciencia de que el público no es un enemigo sino realmente un amigo con el que se quiere compartir algo muy esencial aunque sin complacerle permanentemente.

Platel, en su optimismo, cree que el público, en general, es muy generoso. Sin embargo, para él es muy difícil actuar sólo para colegas de la profesión, como bailarines o público de danza, porque son muy exigentes y entiende el por qué al tener que establecer cada uno su propia identidad individual. El espectador, en cambio; la gente que realmente quiere ir al teatro porque le gusta, disfruta, está abierto a muchas cosas. De hecho, según su experiencia, se puede realmente mostrar todo tipo de cosas al público: impactantes, duras, extremas o bellas²⁷³.

No se puede negar que Alain Platel busca imágenes de confrontación en sus obras, pero nunca intenta provocar al público de una manera negativa. Si lo comparamos con su coetáneo Jan Fabre por ejemplo, la aproximación de Platel es muy diferente. Ambos trabajan en el terreno de las angustias y las frustraciones, pero desde ángulos

²⁷¹ Ver entrevista a Rosalba Torres en el Anexo 7.3.2.

²⁷² Ver entrevista a Alain Platel en el Anexo 7.3.6.

²⁷³ Ibid.

muy diferentes. Fabre, juega más con la decadencia y el agotamiento introduciendo animales vivos y fluidos corporales, generando una sensación desagradable en el público con el claro objetivo de provocar. Alain Platel, sin embargo, utiliza matices más poéticos en sus creaciones y muestra estos sentimientos de una manera más humorística,²⁷⁴ sin ninguna intención de llegar a una provocación extrema.

De hecho, se lamenta cuando, en alguna ocasión, el público sale de la sala en mitad de sus espectáculos. Para Platel la mirada de los intérpretes se puede fijar en el espectador pero no de una manera agresiva. La mirada del intérprete viaja en el transcurso de una pieza y para él caben varias posibilidades. Puede tratarse de una mirada muy cerrada en determinados momentos porque los intérpretes están teniendo vivencias muy intensas, pueden mirarse entre ellos porque construyen algo en escena y se nutren en el plano de las emociones y, por último, pueden mirar al público, pero jamás para enfrentarse o provocarle. Platel cree que cuando se dan reacciones hostiles en el público puede deberse al lenguaje físico que se está desarrollando en las últimas piezas como *Vsprs*, *pitié!*, *Out of Context-for Pina* o *C(h)oeurs*. En ellas, hay escenas que inspiradas en personas discapacitadas físicamente, se hace uso de un lenguaje histérico o violento.

Se inquieta cuando oye que la gente se va de sus piezas completamente desconcertada. “La emoción que se desea comunicar puede ser muy dolorosa para experimentarla en la sala. Es el tipo de cosas que pueden generar un determinado malestar en el público”²⁷⁵. Según Platel se sienten confundidos y no pueden hablar de ello ni explicarlo porque sus mentes y sentimientos se han roto. Sin embargo, la mayoría de las veces la reacción por parte del público es positiva.

Por su parte, Hildegard de Vuyst subraya la intención de Platel de comunicar con el espectador. Hablando sobre cómo despierta Platel el mundo de las emociones, De Vuyst confiesa que éste le enseñó la importancia de la emoción. Recuerda que desde la primera pieza en la que trabajan juntos, *La tristeza cómplice* (1995), cuando estaban adaptando la música de Purcell, se enfrentó por primera vez a las ideas de Platel sobre el tema. Éste le preguntó cómo le afectaba personalmente todo el entramado de la música en la pieza y entonces De Vuyst reconoció el calado de la pregunta. Confiesa no haber olvidado aquella primera discusión y es algo que permanece en

²⁷⁴ Meurrens, I. (2010). Op cit, p. 102.

²⁷⁵ Platel, A. & Cope, L. (2011). Op cit., p. 420.

mente: “Por un lado tienes la independencia de un artista, pero también tienes que comunicar con el público. Se trata de construir puentes entre ambos”²⁷⁶.

En ese sentido Platel afirma que su intención es conectar con el público:

Mi punto de partida en la realización de proyectos de puesta en escena es siempre establecer una comunión con el público, hacer que el público tenga tiempo y esté dispuesto a participar intelectual y sentimentalmente. Cómo conseguir ese objetivo es algo muy difícil²⁷⁷.

En efecto, en la entrevista realizada a Romeu Runa²⁷⁸ una de las primeras cosas que aclara es que la utopía de Platel es reunir en un teatro a 400 personas de diferentes religiones y que conecten y se sientan en armonía.

Por su parte, la intérprete Lisi Estarás declara que ella cree que lo que diferencia a los espectáculos de Platel es que su objetivo es que el público sienta la emoción; que sea “tocado” y se sienta identificado con lo que está viendo. Añade “también espera que sus piezas sacudan al público a un nivel muy inconsciente”²⁷⁹. Explica que cuando el espectador ve sus obras, al principio no es consciente de cuándo va a llegar ese momento en el que es “tocado”, y de pronto, llega. Viene por una acumulación de cosas, de situaciones expresadas en sus escenas, a partir de las cuales se va a sentir una emoción intensa, un gran apego. Por otro lado, Estarás afirma: “Alain concibe la danza como algo para todo el mundo. Es una danza universal, popular, pero que trata temas muy profundos, que hacen que personas de diferentes clases sociales o intereses sientan lo mismo”²⁸⁰.

Para conseguir esa comunión deseada con el público utiliza diversas herramientas y estrategias dramáticas. Así, además de escenas provocadoras e imágenes chocantes, Platel se vale de escenas, en ocasiones, más livianas y otras más irónicas. Aunque declara que a través de una potente catarsis desea que el espectador vuelva a casa con una sensación de felicidad energética y simple, en otras palabras, “recargado”. Justifica así el hecho de no intentar siempre encontrar las respuestas a problemas complejos porque, a veces, la gente sólo quiere ver en una obra la belleza de los seres humanos²⁸¹.

²⁷⁶ Platel, A. (2006). Op cit., p. 135.

²⁷⁷ <http://vimeo.com/53880031>

²⁷⁸ Ver entrevista a Romeu Runa en el Anexo 7.3.3.

²⁷⁹ Ver entrevista a Lisi Estarás en el Anexo 7.3.1.

²⁸⁰ Ibid.

²⁸¹ <http://www.lesballetscdela.be/#/en/projects/productions/pitie/an-interview-with-alain-plate/>

2.2.2.2. Lenguajes propios de su obra coreográfica

a) Lenguaje corporal

Alain Platel está en una búsqueda constante en el lenguaje del movimiento para expresar aquello que le interesa de forma contemporánea.

El lenguaje de gestos es un lenguaje que me parece muy poético, aunque a veces sea crudo. Percibo una forma de poesía que quiero comunicar. Creo que cada danza siempre ha tenido la intención de comunicar los grandes sentimientos. Encontrar una forma contemporánea, que está vinculada a un determinado tiempo y un determinado grupo de personas, es el reto de muchos creadores. Con Les Ballets C de la B, estamos en esta investigación: cómo comunicar estos grandes sentimientos de una forma que nos pertenezca²⁸².

Para Platel, el sufrimiento es una parte muy esencial de la condición humana y donde todos somos iguales; en él la comunicación real y profunda puede suceder. Se cuestiona qué nos queda cuando las palabras no son suficientes para expresar los sentimientos más profundos y encuentra la respuesta en el cuerpo. Busca un lenguaje para expresar esos sentimientos enterrados, sepultados, difíciles de verbalizar. Es como si las palabras no fueran suficientes y el cuerpo tomara su relevo. Afirma: “Mi danza ha sido siempre la búsqueda de un lenguaje físico capaz de expresar el inconsciente, esas cosas que definitivamente las palabras ya no pueden expresar²⁸³”. En definitiva, tiene gran fe en el poder del cuerpo humano como herramienta emocional y transmisora de la memoria.

Según Rudi Laermans, el aspecto más crucial en diversas tendencias de la escena contemporánea es el humanismo corpóreo de la danza. Cree que el cuerpo humano es el lugar, así como el primer canal de comunicación de verdades fundamentales de la condición humana. Y mientras otros autores insisten en las legítimas capacidades expresivas del movimiento físico, Platel enfoca su trabajo en los límites del cuerpo como una técnica de comunicación y representación, sin abandonar un sentido humanista subyacente. Laermans afirma que para Platel el cuerpo es una técnica de expresividad no verbal que se convierte en algo eminente como tal sólo cuando el deseo de expresar algo es obstaculizado por el mismo cuerpo. A esta concepción del movimiento la denomina “danza gesticulada”, la cual revela el cuerpo como una técnica genuina por la misma inhabilitación de habilidades habituales de la expresividad y la comunicación no verbal²⁸⁴.

²⁸² <http://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-21-juillet-1848>.

²⁸³ Caballero, M. L. y Khan, O. (2012). Op cit, p. 28.

²⁸⁴ Laermans, R. (2010). Impure Gestures Towards ‘Choreography in General’: Re/Presenting Flemish Contemporary Dance, 1982–2010, p. 408.

Desde su pieza *Vsprs* Platel continúa en la búsqueda de un lenguaje propio inspirado por el mundo de los discapacitados. Se apodera de la expresión “la belleza en la fealdad” y busca lo bello allá donde a priori los demás no lo ven. Él encuentra belleza en lo que se aprecia usualmente como feo y en lo que se ve a menudo como una enfermedad o síndrome. Hildegard de Vuyst, en referencia al trabajo corporal de Platel, afirma que también ha aprendido de él mirando al contenido. Subraya la manera en la que combina las cosas de forma que cada declaración se convierte en una historia con varias caras, así como la manera en la que juega con símbolos e identidades, sin allanar o borrar contrastes y sin recurrir al relativismo cultural. “Viendo a través de tus ojos aprendí a ver belleza donde antes nunca la hubiese visto”²⁸⁵.

Platel nos obliga a mirar de otra manera para acercarnos a su particular óptica. Dice que muchos de los bailarines sienten que su personaje y su intimidad están más presentes, visibles y expuestos en piezas de este segundo periodo que en otras anteriores en las que su personalidad, carácter, historia social y cultural eran la fuente de inspiración y el punto de partida de la pieza²⁸⁶. Platel ofrece una reflexión apasionante de la presencia del intérprete y afirma que la escena es una metáfora increíble de la vida:

Todo es directo, provocador pero jamás vulgar y lo importante no está nunca en la forma sino en el hecho de que los bailarines deben saber estar y sentir en escena, y vivir una experiencia en lugar de representar un espectáculo²⁸⁷.

En cuanto a la calidad de movimiento, en este lenguaje específico del que se va apropiando a lo largo de las últimas creaciones, explora todo un rango de movimientos espasmódicos, contraídos, apretados, impulsivos e histéricos. Relaciona estas calidades de movimiento con diferentes concepciones. Así, en *Vsprs* se trata del lenguaje de la pérdida de uno mismo y en *Out of Context – for Pina* se aproxima a la autosatisfacción o realización personal. En la búsqueda de la relación de ambos, conceptos y expresiones del cuerpo, se pregunta: ¿Puedes decir todo ello con esta serie de movimientos? ¿También cuando estás encolerizado o indignado?

Según Josette Féral, Platel busca el gesto del cuerpo desgarbado, a menudo deformado en convulsiones, jadeante, sumiso a la tirantez de los miembros, a veces cuerpo mecanizado más que cuerpo maestro y armónico. Se trata de gestos en los que el espectador percibe la inspiración de los cuerpos que sufren; cuerpos histéricos

²⁸⁵ Platel, A. (2006). Op cit., p. 135.

²⁸⁶ Platel, A. & Cope, L. (2010). Op cit., p. 420.

²⁸⁷ Danto, I. (2011). Op cit., p. 266.

en extrañas posturas que rompen la armonía de sus miembros; cuerpos presos de convulsiones que se transforman en gesto artístico. Curiosamente a través de ese universo de movimientos histéricos se transmite la humanidad que tanto obsesiona al creador para conectar con el espectador. Esta falta de armonía del cuerpo y la humanidad que emana interpela al espectador, le cuestiona acerca de la naturaleza de la seducción estética ejercida en este excéntrico universo y el placer sentido por el público.

Por otro lado, para Féral²⁸⁸, el concepto de reciclaje es uno de los fundamentos del arte de Platel. Se materializa tanto en el reciclado de materiales, la ropa en *Tauberbach*, o la escenografía en *Vsprs*, como en el de gestos prestados por otros universos, incluyendo el de las enfermedades mentales o físicas. Estos gestos tomados de la vida cotidiana; a menudo signos de discapacidad, de malestar, de personas que luchan con una gestión problemática de la realidad, se repiten en un contexto artístico. Se multiplican, amplifican y se dotan a través de sus bailarines de una nueva fuerza que obliga al espectador a mirar de otra manera, a centrarse tanto en su virtuosismo como en estas nuevas imágenes. Lejos de eclipsar los vínculos que estos gestos conservan con sus orígenes, no destruyen las viejas referencias, sino que las enriquecen con un nuevo significado que las engloba y unifica.

Platel²⁸⁹ opina que en los últimos años el virtuosismo se ha infravalorado. Hubo un momento en que el diletantismo y amateurismo fueron muy valorados en Flandes como un nuevo impulso que rompería los temas planteados en las artes escénicas. Él mismo contribuye porque inicialmente los aficionados y no profesionales son las únicas personas con las que puede trabajar, ya que el resto no está interesado en trabajar con él. En los últimos años, en cambio, cada vez más profesionales cualificados se acercan a su trabajo, lo que da lugar a comentarios que sugieren que sólo trabaja con bailarines virtuosos, como por ejemplo intérpretes que vienen del mundo de la acrobacia o el contorsionismo y que son capaces de “atarse en un nudo doble”. Para Platel el “virtuoso” puede tener un talento muy expresivo y descubre que él como creador puede ayudar a inventar una especie de lenguaje que haga posible alcanzar mayores profundidades, accediendo a las emociones. Así, confiesa impresionarse con los bailarines en las clases de ballet durante los ensayos. Tras

²⁸⁸ Comunicación realizada en el Coloquio sobre Alain Platel en la Universidad de Artois, Arras, marzo 2014.

²⁸⁹ Platel, A. & Cope, L. (2010). Op cit., p. 421.

observar la belleza de sus movimientos y el placer que les produce le es difícil comprender que se tienda siempre a abolir su virtuosismo.

Desafortunadamente, a menudo, se observa desde un prisma donde sólo se valora lo espectacular, donde no sirve ninguna otra forma de expresión. Platel declara que se ha llegado a un momento en el que tiene que animar a sus bailarines a utilizar su virtuosismo, porque al parecer, cuando lo hacen con otros creadores suelen ser recriminados hasta el punto de abstenerse de utilizar su potencial, o bien se censuran a sí mismos. Platel oye así comentarios de este tipo: "No se me permite hacer una gran *écart* porque estoy realizando un material contemporáneo escalofriante y agitado"²⁹⁰. Sin embargo, Platel ve que dentro de la danza todavía hay un gran potencial que se puede aprovechar.

Para Platel el lenguaje que los bailarines son capaces de crear tiene que ver con la traducción y la transposición de las emociones en un lenguaje personal. De hecho, siempre se reduce a los mismos temas trascendentales: el amor, la muerte, dar y recibir. No ve muchos temas nuevos y siempre se repiten los mismos, pero ubicados en el contexto contemporáneo. En lo que a él respecta, el principal reto en las artes escénicas es la forma de tocar a la gente y la forma de hacer que el mayor número posible de personas experimente la misma sensación, lo que parece ser más sencillo con la música. Y es que los conciertos dan esta especie de satisfacción emocional de una manera más manifiesta; pero es mucho más difícil tratar de transformar el movimiento en un "lenguaje" y en imágenes. Ahí es donde precisamente Platel cree que los bailarines virtuosos pueden jugar un papel revelante. La danza híbrida le parece una fuente inagotable de inspiración porque es un lugar donde la transmisión de material de movimiento se distorsiona y cambia de modo que ya no expresa la identidad particular de una cosa u otra. En esta tendencia que ofrece tantas posibilidades, valora que el material de movimiento sea tan variado de igual manera que, así como las personas son diferentes, el movimiento de dos personas nunca puede ser idéntico.

En este sentido, otra característica del material coreográfico en sus trabajos es la organicidad de los unísonos. Los unísonos son un recurso coreográfico que la mayoría de los espectáculos de danza reclaman, bien sea una coreografía de una duración considerable o breves fragmentos de una coreografía, en los que hay encuentros y

²⁹⁰ Ibid.

desencuentros de los intérpretes. La mayor parte de las compañías de danza profesionales que cuentan en su haber con intérpretes de gran calidad interpretativa y técnica, realizan unísonos rozando la exactitud. Es decir, todos los bailarines que realizan el unísono se mueven con la misma calidad de movimiento, con el mismo ritmo, clavando las pausas entre los movimientos y llevando el cuerpo hasta el preciso lugar donde se quiere llegar. Cuidan hasta el último detalle de forma que no es lo mismo levantar una mano sin peso, con una energía determinada, a diez centímetros del tronco, con una orientación de unos grados determinados, con el foco de la mirada en la diagonal izquierda adelante y con el dedo índice que sobresale sutilmente, que de otra manera.

Alain Platel a sabiendas del incremento energético que produce para el espectador los cuerpos de un grupo moviéndose de la misma manera y a la vez, hace uso de los unísonos en todos sus espectáculos. Sin embargo, lo que diferencia a sus unísonos es que son orgánicos. No son perfectos, en el sentido de que no todos los bailarines se mueven con la misma precisión y exactitud. Se mueven a la vez, paran a la vez, comienzan a la vez, pero la calidad de los movimientos, intencionalmente, no es la misma. Conscientemente busca la personalidad del intérprete en estos unísonos y respeta la individualidad; no se obsesiona por robotizar a los bailarines, sino que decide respetar la identidad de cada uno. Este es un aspecto muy interesante a nivel dramático, ya que no busca la homogeneidad al cien por cien, sino que usa el unísono para multiplicar la energía generada por un grupo numeroso realizando una acción o movimiento, pero personalizando el mismo de una manera orgánica a un nivel físico.

b) Lenguaje musical

“La razón principal por la que la gente se compromete con la música es probablemente algún tipo de experiencia emocional”²⁹¹.

P. Juslin, J.A.Sloboda

Gracias a los avances tecnológicos, en los últimos años se han realizado interesantes estudios sobre la influencia de diferentes tipos de música en el cerebro. Así, el neurólogo Daniel Levitin nos explica en el documental titulado “Mi cerebro musical” de qué manera la música nos afecta física, psicológica y emocionalmente mediante distintos experimentos realizados a niños y adultos²⁹². Junto con Levitin, hay cada vez más autores como Gruhn, Trainor, Koelsch, que estudian los efectos de la música en

²⁹¹ Juslin, P. & Sloboda, J.A. (2001). *Music and emotion*, p. 37.

²⁹² <http://youtube/eQGqNlevh2o>

el cerebro de las personas, especialmente en el campo de la enseñanza y aprendizaje de la música.

En los últimos años la neurociencia ha activado un interesante debate sobre una nueva dimensión con respecto a la enseñanza y aprendizaje de la música. Esto es así gracias a los avances de la tecnología, que han permitido averiguar cómo responde el cerebro ante diferentes tipos de música. Estudios llevados a cabo por músicos, psicólogos y científicos demuestran que las respuestas del cerebro pueden evolucionar de manera diferente en el transcurso de un año, en función de si los niños han sido formados o no en el conocimiento y la experiencia musical (Gruhn, 2005; Levitin, 2008; Trainor, 2012; Koelsch, 2012). Ello nos conduce a una nueva visión de los procedimientos aplicables a la comprensión y el aprendizaje de la música²⁹³.

Desde tiempos ancestrales, se ha asumido que el movimiento, si no es el mecanismo subyacente, es un componente clave de las reacciones emocionales a la música. Los compositores de música a menudo persuaden a los oyentes para producir los movimientos rítmicos adecuados, y de hecho, debido a la especial intensidad e inmediatez con la que sentimos la música, muchos oyentes declaran que no pueden permanecer sentados, e incluso tienen dificultades para suprimir el balanceo del cuerpo rítmico u otros movimientos cuando oyen por ejemplo compases del vals de Strauss.

De esta manera la música colabora en los procesos que integran mente y cuerpo, y nos aleja de la concepción dividida del ser humano en la que el individuo es un ser pensante por un lado, con un cuerpo físico por otro y se acepta una dialéctica en la que el cuerpo y la mente de un ser son inseparables. Esta concepción dialéctica del ser humano es compartida por Henri Wallon, el autor de referencia para el estudio de las emociones en este estudio.

Para concebir la fuerza emocional que la música ejerce sobre las personas Josefa Lacárcel²⁹⁴ propone considerar las tres dimensiones del individuo: biológica, psicológico-emocional y su relación con el entorno social. Por lo que habrá que observar la influencia que representa la música en la totalidad del ser: cuerpo, mente, emoción y espíritu y cómo se relaciona el individuo con el medio social.

Según Lacárcel: “La música es sonido, y éste a su vez es vibración y la vibración es energía que se transmite en forma de ondas que llegan a nuestro oído y de éste al cerebro”²⁹⁵. Desde un enfoque psicofisiológico el oído es el más cualificado de los estímulos sensoriales. Mientras que a la vista le corresponde el 20% y al gusto, olfato

²⁹³ Díaz, M. (2014) en Giraldez, Andrea y col. (2014). Didáctica de la música en primaria, p. 15.

²⁹⁴ Lacárcel Moreno, J. (2003). *Psicología de la música y emoción musical*.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 215.

y tacto el 30%, el porcentaje para el oído es del 50%, lo cual le atribuye un gran número de funciones. De hecho, existe una relación entre las diferentes zonas cerebrales y las características psicológicas de la música y la audición. En primer lugar la actividad sensorial de la música se localiza en la zona bulbar que afecta sobre todo a la vida fisiológica, donde reside y es el estado de predominancia rítmica. En segundo lugar, el mensaje afectivo de la música se localiza en el diencéfalo o zona profunda del cerebro donde se ubican las emociones y se representa por la melodía. En tercer lugar la actividad intelectual se localiza en el nivel cortical representada por la armonía.

Sin embargo, para que la música tenga acceso a una interpretación emocional es necesario que se impliquen las diferentes partes del cerebro, tanto las referidas a la corteza como a ambos hemisferios y las zonas más profundas donde están los centros emocionales. De ahí que se hable de una actividad holística puesto que la realidad se concibe como un todo distinto de la suma de las partes que lo componen. En consecuencia, la música supone una compleja actividad cerebral que contribuye a desarrollar la percepción sonora, estados de ánimo y conductas tanto cognitivas como perceptivo-motrices. Además, a través de la música no sólo se realizan funciones receptoras del cerebro sino que también se dan funciones ejecutivas que permiten modificar conductas.

Lacárcel afirma que la música considerada como arte, ciencia y lenguaje, es un medio de expresión sin límites que llega a lo más íntimo de cada persona.

“Puede transmitir diferentes estados de ánimo y emociones por medio de símbolos e imágenes aurales, que liberan la función auditiva tanto emocional como afectiva e intelectual”²⁹⁶. Añade que la música nos conduce a una re-armonización del estado de ánimo y de los sentimientos ya que la estrecha relación entre un determinado estado de ánimo y su expresión exterior, es lo que nos permite actuar sobre las emociones con la música. Y si esa música expresiva se suma al movimiento expresivo, el tándem resultante potencia el efecto, puesto que la fuerza y la experiencia individual del movimiento trasciende y deja salir la naturaleza de cada cual, el sentimiento más profundo y el impulso de la comunicación.

En este sentido relacionamos esta ideología ética con el ideal de Platel sobre la comunidad, ya que la música nos inclina a descubrir nuestro propio mundo interior, la

²⁹⁶ Ibid, 221.

comunicación con el otro y los otros, y la captación y apreciación del mundo que nos rodea.

De las artes, la música es la que despierta una respuesta inmediata, respuesta kinestésica y creativa. Llega primero ejerciendo impresión sobre los sentidos, tras haber despertado el sentimiento, para llegar incluso hasta lo espiritual o conceptual. En la literatura, sin embargo, ocurre en sentido inverso, es decir, comienza despertando el concepto, impresionado sólo por su intermedio al sentimiento y haciendo partícipe lo sensual sólo como una fase extrema²⁹⁷.

Por su parte, los autores Juslin y Sloboda en su libro *Music and emotion*²⁹⁸ afirman que existe una idea muy generalizada de que la música expresa emoción. Los oyentes, a menudo, coinciden sobre el tipo de emoción que se expresa en una determinada pieza. Pero si reducimos el hecho de disfrutar de la música a una cuestión de experimentar la tensión de los procesos musicales, el oyente, generalmente, evita clasificar y nombrar los tipos de relaciones, técnicas o estrategias. Al igual que un lector disfruta de un poema y no va analizando las metáforas verso a verso sino que va respondiendo a las relaciones implícitas en las comparaciones, los oyentes responden a la tensión existente en la música sin conceptualizar cada fragmento de la escucha.

También es una idea generalizada que la música produce emociones en el oyente. La relación entre percepción y producción se relaciona con la distinción entre cognitivismo y emotividad filosófica del análisis de la emoción en la música. Mientras la emotividad sostiene que la música puede sacar respuestas emocionales reales en el oyente, el cognitivismo defiende que la música simplemente expresa o representa emociones. Sin duda, lo que nos interesa para analizar las obras de Platel, por la evidente relevancia de las composiciones musicales en sus piezas, es lo relativo a la emotividad sobre el oyente, en este caso, sobre el espectador.

En un intento de formalizar los efectos emocionales de la música, Juslin y Sloboda tratan de definir los cambios afectivos que se supone que la música produce en el oyente e identificar los factores decisivos de una situación de escucha. Así, definen los cuatro aspectos de la inferencia y/o la inducción de emociones al escuchar música: aspectos estructurales, performativos, del oyente y contextuales. Los aspectos estructurales se refieren a aquellos rasgos de las cualidades de la partitura del

²⁹⁷ Grillpazer (1951) c.p. Cadena, D. P. (2012), p. 80.

²⁹⁸ Juslin, P. N., & Sloboda, J. A. (2001). Op cit.

compositor que el músico debe respetar. Por un lado, se incluyen los rasgos referidos a la estructura acústica como la duración, intensidad, tono y timbre, que tienen un efecto similar en todo tipo de oyentes en relación a la inferencia de emociones. Por otro lado, se reúnen aspectos como los cambios en la configuración de secuencias de sonido a lo largo del tiempo, que implican una información emocional a través de códigos simbólicos basados en procesos, histórica y culturalmente convencionales.

Los aspectos performativos por su parte, determinados por las capacidades del intérprete tanto sobre su identidad (aparición física, expresión, reputación) como su habilidad (aptitudes técnicas e interpretativas) también variarán el impacto en la percepción e inducción de la emoción. Los aspectos relativos al oyente se basan en la identidad individual y sociocultural del mismo y en la convención de códigos simbólicos dominantes en su particular cultura o subcultura. Pueden consistir en reglas de interpretación, como sistemas culturales, que se comparten en un grupo o cultura, o en otros aspectos basados en la personalidad, experiencia previa y talento musical. Además, el estado motivacional, la concentración o el de ánimo del oyente puede afectar la inferencia emocional de la música. Por último, los aspectos contextuales como la localización del evento, también pueden influir en gran medida en la percepción de las emociones según tenga lugar en un teatro, al aire libre, en una fiesta o celebración.

En esta investigación se trata de ubicar al espectador en un teatro viendo un espectáculo de danza con música, a menudo en directo, por lo que además de los factores condicionantes de escucha, daremos prioridad a otros mecanismos a través de los cuales la música puede generar emociones en el oyente. Juslin y Sloboda proponen, entre otros, dos mecanismos capaces de producir emociones al escuchar música, que nos interesan especialmente: la memoria y la empatía²⁹⁹.

La memoria: La música, como los olores, parece ser una fuerte fuente de amplia cabida para traer experiencias emocionales de la memoria hasta la conciencia. La música es un elemento generalizado en la vida social y acompaña muchos eventos significativos en la vida individual como ceremonias religiosas, bodas, funerales, bailes y otras festividades. De hecho, hay múltiples asociaciones entre los elementos musicales y la memoria, cargada de emoción. Además, la música al igual que los olores se ubican en los niveles cerebrales más inferiores lo que las hace particularmente resistentes a modificaciones de posteriores entradas, al contrario de lo que ocurre con memorias basadas en episodios corticales.

²⁹⁹ Juslin & Sloboda, op.cit., p. 369.

La empatía: Al igual que en la experiencia del espectador con el bailarín, en la música también nos identificamos directamente con el intérprete, ya que a través del mecanismo de la empatía sentimos al intérprete mismo. Se trata de un contagio emocional. El rasgo esencial en este fenómeno es la observación de sus expresiones motrices. La mera observación de las evidentes expresiones motrices puede producir inervaciones musculares similares en nosotros mismos como espectadores. En el caso de la danza, al ver al bailarín en escena, las neuronas espejo son las responsables de promover el movimiento como acto reflejo en el patio de butacas. Es como si los espectadores realizaran los movimientos del bailarín aunque, obviamente, de una manera menos activa³⁰⁰. De esta forma, aspectos expresivos de la música pueden conducir al contagio de, por ejemplo, movimientos sincronizados del cuerpo a partir de un ritmo determinado. De hecho el ritmo es un candidato potencial para la influencia de la música en determinados componentes de la emoción. Entonces, si existe una tendencia a sincronizar aspectos biofisiológicos internos con ritmos auditivos externos, tal acoplamiento puede proveer un camino explicativo prometedor para los efectos inductores de emoción de la música. Así, dada la estrecha relación entre la respiración y la función cardiovascular, un cambio en la respiración a través del ritmo musical, puede tener un impacto en una variedad de sistemas neurofisiológicos, de muchas maneras similares a los cambios fisiológicos inducidos por la emoción³⁰¹.

Efectivamente, la comprensión de las emociones de otros tiene lugar a través de la empatía que está basada en nuestra capacidad de contagiarnos, al menos de una manera rudimentaria, de los patrones expresivos que vemos en los demás. Si el contagio emocional no requiere de una experiencia personal, se presume que el espectador puede reproducir algunos de los rasgos de la expresión observada. Pero también es posible sentir empatía incluso conociendo la emoción del intérprete prescrita en el guión, como es el caso de una película o de una obra de teatro. Por lo que el modelo de contagio es el siguiente: a partir de una idea que hace viajar la imaginación del intérprete, éste expresa su música. El espectador, por su parte, gracias a su experiencia vital, a la empatía y al contagio, siente determinadas emociones, que muchas veces coinciden con las emociones del intérprete. En definitiva, la emoción puede ser inducida por identificación con un intérprete, a través de una experiencia emocional fruto de una idea subyacente³⁰².

³⁰⁰ Ver apartado 1.2.2.3.

³⁰¹ Justin y Sloboda, op cit. p. 372.

³⁰² Ibid., p. 371.

En relación a la empatía, Juslin y Sloboda afirman que existe una fe o creencia positiva en la competencia, integridad y creatividad del artista y sobre todo, en la importancia de las obras de arte. Esta creencia positiva es indispensable para la experiencia estética del ser humano a diferencia de la experiencia de belleza en el mundo natural, porque el hecho de que el arte resulte atractivo es una condición necesaria para la empatía, de la cual dependen el compromiso perceptual y la respuesta afectiva. Hay criterios universales de belleza que se evalúan automáticamente en la base de estimulación visual y auditiva, y elevan una respuesta afectiva. Según ambos autores la música es un recurso natural en la construcción social de las emociones. La música, además de ser una fuente de disfrute estético, ha servido para fomentar la cohesión social a través de la evocación del compartir empático en ceremonias religiosas y seculares, atendiendo o participando en actuaciones teatrales o bailando en grupo. Esta idea se asemeja a la de la comunidad de Platel acerca de reunir al público y formar una comunión con éste³⁰³.

Juslin y Sloboda concluyen que la música relajante crea estados de ánimo positivos, mientras que la música que denominan repulsiva tiende a aflorar sentimientos negativos. No obstante, una de las conclusiones a las que los investigadores en el ámbito de la música y las emociones llegan es que quizá sería más conveniente desechar los términos que definen las emociones básicas como la ira, la tristeza o el miedo, para centrarnos en términos más sutiles, más específicos de la música como la nostalgia, la ternura y otros, como el asombro, que parecen describir mejor los efectos de la música.

En definitiva, no parece existir una respuesta absoluta e irrefutable para la compleja cuestión: ¿Cómo es posible que una secuencia abstracta de sonidos pueda capturar tan vívidamente la naturaleza de una experiencia emocional? En realidad, lo que más nos interesa es aquello que “toca” a través de la música y probablemente cuando alguien afirma “ser tocado” por la música no hay etiquetas de lectura accesibles para describir lo que uno siente o por qué lo siente.

³⁰³ Ver apartado 2.3.3.3.

- **Platel y la música**

Platel³⁰⁴ encuentra en la música una fuente de inspiración muy importante:

Busco los fragmentos que pueden tocarnos hasta hacernos llorar, para hacer salir las emociones como un fluido y restituir el equilibrio emocional [...]. La música es más capaz de consolarnos que otras formas de arte.

Sin ningún tipo de formación musical específica, Platel reacciona a la música de una manera muy simple e intuitiva. Guido Demoen, su profesor de análisis musical en Sint-Lievens College en Gante, ya confirmaba desde una temprana edad su increíble sensibilidad hacia la música. Las clases de estética musical consistían en una escucha activa y Platel siempre mostraba un interés enorme hacia ella.

Desde sus primeras piezas, Platel utiliza la música clásica en sus creaciones. La música barroca le inspira especialmente en ambos periodos profesionales. Consigue una ingeniosa alianza entre la música clásica e imágenes grotescas. Busca grandes contrastes entre música y danza, y se arriesga con la mezcla de estilos hasta llegar a extremos insospechados.

En muchas de sus creaciones la música es el punto de partida. En *La tristeza cómplice* es Purcell, en *lets op Bach* Bach, en *Wolf* fue Mozart, en *Vsprs* Monteverdi, en *pitié!* Bach, en *C(h)oeurs* Verdi y Wagner; y en *Tauberbach*, Bach de nuevo. Así que si se consideran expresamente las piezas de su segundo periodo de creación tanto en *pitié!* como en *Tauberbach*, Platel vuelve a su compositor fetiche, es decir, a Bach.

Pero en otros proyectos trabaja la música de manera distinta. Así, en *Out of Context-For Pina* no arrancan desde la música sino que utilizan la que les sirvió para trabajar los ensayos en el estudio. En *Gardenia* piden a los intérpretes que recreen una situación específica y traigan su propia música, con la que después el compositor crea el paisaje sonoro³⁰⁵.

Le atrae la música barroca por su elevada dimensión, y utiliza las composiciones de varios autores como Monteverdi, Purcell y Bach. Desde sus inicios, y especialmente en los años 90, busca los lugares comunes entre la música barroca y la danza contemporánea, y entre los más grandes símbolos comerciales y la reflexión humana más sutil. En los años 90 el poner un tipo de imagen determinado junto a la música

³⁰⁴ Longuet Marx, A. Op cit., p. 150.

³⁰⁵ El compositor de *Gardenia*, *C(h)oeurs* y *Tauberbach* es Steven Prengels. También trabaja en repetidas ocasiones con el saxofonista Fabrizio Casol quien compone la música de *Vsprs* y *pitié!*

barroca es un gran descubrimiento para él porque es el desencadenante de muchas cosas, entre otras, conseguir una bella alianza en la que tanto la música como las imágenes creadas tengan aún más fuerza.

Alain Platel, al combinar esta música con imágenes banales, consigue el inesperado efecto de ofrecer a los intérpretes cierto nivel lírico añadido pero sin llegar al sentimentalismo. Enfrenta momentos de gran poder emocional musical con gestos y movimientos banales, lejos de una estética de belleza al uso y los aúna en una misma realidad. En sus piezas los momentos musicales álgidos se suceden con silencios, o mejor dicho, con falsos silencios puesto que es casi imposible percibir momentos de silencio absoluto en un hecho escénico. El movimiento sin ruido es algo prácticamente impensable. El ruido de los pasos, de un brazo que mueve el aire, de un cambio en la mirada, en definitiva, los movimientos más sutiles llevan implícito un sonido siempre perceptible. Pero, sobre todo, lo que hace la escena sonora es la respiración por el ruido de los agitados diafragmas. A los sonidos de la escena debemos añadir los sonidos del público que tose, se mueve en su butaca, cambia de posición y por supuesto, también respira. Estas funciones orgánicas son aún más evidentes cuando el público se emociona porque toda emoción conlleva movimiento y éste es perceptible incluso en las acciones más leves. Hildegard de Vuyst afirma que la relación del trabajo de Platel con las emociones viene de su fuerte conexión con el barroco y especialmente con Bach³⁰⁶.

Platel confiesa que a menudo ha trabajado con música de otros autores porque en la mayoría de los casos le han realizado propuestas expresas sobre otros compositores con los que, en ocasiones, no sentía gran afinidad, pero personalmente su preferencia es obvia. Afirma que podría trabajar siempre sobre sus composiciones y que nunca se cansaría de Bach. Como él mismo declara: “No puedo librarme de Bach³⁰⁷”.

- **Platel y Bach**

Johann Sebastián Bach es el autor que más le impresiona porque para Platel reúne dos extremos enfrentados: el sufrimiento y el placer, sus grandes preocupaciones. Así, Bach expresa ambas emociones a través de dos recursos. Por un lado, habla de aspectos dolorosos del ser humano que se representan en los textos del libreto, y por otro lado, utiliza la música que los alivia y dulcifica. Una vez más Platel expresa su interés por el lugar en el que, para él, el mundo de los sentimientos y el mundo del

³⁰⁶ Ver entrevista a Hildegard De Vuyst en el Anexo 7.3.5.

³⁰⁷ Ver entrevista a Alain Platel en 7.3.6.

sufrimiento se tocan. El concepto de sentimiento en su obra está representado por la fusión que él hace con la danza y la música que en el caso de Bach equivale a la fusión de texto y música. Bach elige un texto crudo y crea una música que posee una belleza celestial en contraposición a la crudeza del texto. Platel utiliza el mismo recurso en sus piezas yuxtaponiendo la música con imágenes crueles, en las que el lenguaje físico es a menudo muy explícito. La música en contraste con la atmósfera cargada de esas imágenes, que van en contra de la estética de la belleza al uso, como “la belleza en la fealdad”, eleva las escenas llegando incluso a hacerle sentir al espectador piedad por los intérpretes. Para este fin, Platel encuentra en Bach una inagotable fuente de inspiración.

Por su parte, Cadena explica que estudios sobre las fugas de Johann Sebastián Bach confirman que éstas constituyen la música más elaborada que existe a escala humana. Esta obra obliga a quien la escucha a seguir los desarrollos independientes de cada una de las voces del tema, reconociendo independientemente cada discurso que se presenta en simultaneidad, que puede ser asociado a ideas, colores o paisajes. La música permite este efecto sinestésico, es decir, unir dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales, sin pasar por el filtro del análisis.

La fuga se considera la forma preponderante para explicar el llamado “Efecto Bach” que debido a su forma determina el inicio de la ciencia de la composición. Su estructura es la que mayor perfección, riqueza y complejidad polifónica ostenta en la creación musical. Se basa en la armonía cadencial o funcional y en el sistema llamado temperamento igual³⁰⁸. Una experiencia directa con esta fuga consiste en que al escucharla se siente un recogimiento íntimo, y a la vez algo mágico y grandioso, explícito en todos sus elementos. Cadena³⁰⁹ sugiere que:

La tensión de los estrechos permite condensar todas las diferentes problemáticas que se suceden de manera simultánea, sin espera de tiempo, lo que rebasa la comprensión, debido a que se superpone lo difícil de las situaciones y conflictos humanos, que requieren prontitud en su resolución y a la vez comprensión para dilucidar sobre diferentes situaciones problemáticas que se presentan al mismo tiempo. La fuga permite esta síntesis de apertura a soluciones, desde un equilibrio de lo bello en lo sonoro de las armonías y melodías que lucen en su estado de movimiento y que se esfuman y se escapan de la mente, pero produce un inmediato resultado de cambio, de luz para ver los caminos.

³⁰⁸ Propagado por el organista y teórico Andreas Werckmeister (1645-1706). En música, el temperamento igual (que no debe confundirse con el sistema justo de afinación) es el nombre común del sistema temperado de doce notas, que es el sistema de afinación más utilizado actualmente en la música occidental, y que se basa en el semitono temperado,

³⁰⁹ Cadena, D.P. (2012), p. 84.

Por otro lado, uno de los descubrimientos de Platel en los últimos años acerca de la vida de Bach que le impresionan especialmente es la historia contada por Gardiner, la cual llega a sus oídos a través de uno de los bailarines de Les Ballets³¹⁰ antes de que ese autor publicara su último libro “Music in the castle of heaven: A portrait of Johann Sebastian Bach”³¹¹. Según el destacado director de orquesta británico, conocido por sus ejecuciones de música barroca con instrumentos de época, Bach es uno de los compositores más grandes de todas las épocas con la Pasión según San Mateo y la Misa en si menor entre las obras maestras más sublimes de música clásica. Sin embargo, biógrafos a lo largo del último medio siglo han “saneado” su vida, en la creencia de que sólo un hombre santo podría haber escrito una música tan celestial.

Tras años de investigación Gardiner declara en su libro que los biógrafos han estado tan impresionados y sobrecogidos por el compositor que han presentado una imagen engañosa del hombre. Así Bach es concebido como un ejemplo de rectitud, aplicado y aburrido, con la falsa suposición de que esa música de tal extraordinaria y sublime calidad sólo podía venir de alguien más allá del criticismo. Gardiner añade que la realidad es muy diferente, y argumenta que las composiciones de Bach se convierten precisamente en un receptáculo para la agitación de su vida, incluyendo su dolorosa etapa escolar, la pérdida de sus padres cuando era un niño y más tarde la de su primera mujer y doce de sus veinte hijos, antes de que alcanzaran la edad de tres años³¹². Platel comparte con Gardiner el anhelo de conocer la vida de un creador tan auténtico y sublime y como el director de orquesta, el coreógrafo se siente abrumado al oír su música:

Deseamos saber qué clase de persona fue capaz de componer una música tan compleja que nos deja a completamente desconcertados; una rítmica tan irresistible que queremos levantarnos y bailar, y... tan llena de emoción conmovedora que somos tocados hasta el centro de nuestro ser³¹³.

Para Platel el hallazgo realizado por Gardiner supone un cambio en la concepción de su compositor fetiche. Después de haber creído que Bach fue un hombre con un pasado sencillo y sin barreras, la nueva versión de los hechos le conmueve y adquiere una nueva dimensión valorando aún más si cabe su obra.

³¹⁰ Ver la entrevista a Alain Platel en el Anexo 7.3.6.

³¹¹ Gardiner, J. E. (2013). *Music in the Castle of Heaven: A Portrait of Johann Sebastian Bach*.

³¹² Aunque el impacto en Bach de la violencia y las pérdidas familiares es especulativo, ninguna información sobre sus primeros años es más significativa ya que se sabe menos acerca de su vida privada que la de cualquier otro compositor importante de los últimos 400 años.

³¹³ Ibid.

Por último, señalar la reacción de Platel ante la utilización de la música de Bach en piezas de danza. Como expresa abiertamente en la entrevista realizada³¹⁴ no entiende porque coreógrafos y bailarines se empeñan en utilizar su música de forma matemática. Platel declara que muchos de sus colegas conciben la música de Bach como fría, aséptica y nada emotiva, y tratan de demostrar la genialidad de la música de Bach por su estructura matemática. Él, como defensor a ultranza de su música, subraya la potencialidad emotiva de la música de Bach y se muestra frustrado cada vez que en una pieza de danza se oye Bach y se expresa de una manera fría y falta de emotividad. Para Platel la música de Bach es la más emotiva y sentimental, hasta el punto de hacerle llorar porque según él no hay otra forma más bella de expresión³¹⁵.

³¹⁴ Ver entrevista a Alain Platel en el Anexo 7.3.6.

³¹⁵ Ibid

2.3. A MODO DE SÍNTESIS

En el segundo periodo de creación de Alain Platel hay un cambio de paradigma respecto al primer periodo. Hasta su pieza *Wolf* se centra más en la realidad socio-político-cultural, mientras que a partir de *Vsprs* su foco de interés cambia. Busca más en el interior del ser humano e, inspirado en su pasado como psicopedagogo, en un hospital con niños con discapacidades físicas y psíquicas, desarrolla un nuevo lenguaje de movimiento. Le atrae el poder de la deformidad y encuentra una nueva estética a la que denomina “la belleza en la fealdad” caracterizada por una gama de movimientos que normalmente no son reconocidos como bellos. Así, tics, espasmos y convulsiones son los movimientos protagonistas en su búsqueda de un universo conectado con el inconsciente, el mundo de lo incontrolable.

Platel afirma que el sufrimiento es una parte esencial del ser humano y en el dolor todos somos iguales y nos reconocemos. Esta idea se conecta directamente con su ambición de trabajar desde el sentimiento de comunidad, para lo cual es necesaria también la solidaridad, es decir, la empatía con el otro.

Sigue utilizando la mezcla de música clásica con imágenes grotescas como lo haría en el primer periodo, pero las piezas son ahora más oscuras y tocan temas más profundos del ser humano. En este nuevo paradigma la escena cobra otro color y el tono irónico de sus piezas anteriores es mucho más sutil. Por otro lado, abandona los equipos heterogéneos de intérpretes y el elenco es más uniforme, configurado exclusivamente por bailarines profesionales.

Las claves de su obra tienen que ver con su lado humano. Y es que todos sus colaboradores afirman que es una persona que cuida mucho al equipo y les proporciona un ambiente ideal de trabajo basado en la confianza, el respeto y la libertad. Reúne todas las características de un líder y comparte sus proyectos con los intérpretes y colaboradores haciéndoles sentir la autoría compartida.

A pesar de que reconoce no seguir una metodología severa para cada creación, puesto que hay una apertura e incertidumbre ante cada proceso, hay elementos que se repiten. En los primeros ensayos hay un gran espacio para la improvisación, por lo que los materiales surgen siempre de los intérpretes, a partir de *scores*, en general, muy abiertos. En ocasiones, según el proyecto, el punto de partida es la partitura musical. Platel es especialmente rápido en crear una estructura o esqueleto de la pieza, lo cual permite a los intérpretes encontrar su lugar en la misma lo antes posible, pudiendo afianzar así su seguridad y confianza en el trabajo.

La colaboración con la figura de la dramaturga, que en la mayoría de las piezas es Hildegard de Vuyst, es aquí fundamental, puesto que ella aporta una mirada externa que facilita la composición de la creación en el tiempo.

Pero lo que indiscutiblemente caracteriza el trabajo de Alain Platel es su objetivo para con el público. Su mayor deseo es encontrar las emociones del espectador, en otras palabras, "tocarle". Parte siempre de la misma premisa: ¿cómo van a expresar aquello que les interesa para llegar hasta el público y que éste empatice con los intérpretes? Es curioso que no hable de emociones propiamente en la creación de materiales o escenas, pero incuestionablemente, las emociones están presentes en todo momento.

Para llegar a emocionar al público utiliza sus propios lenguajes, tanto corporal como musical. El lenguaje corporal basado en su universo de la deformidad posee, al igual que las músicas con las que trabaja, una enorme carga emocional. De esta manera, Platel confiesa que busca fragmentos que puedan tocarnos hasta hacernos llorar y permitan brotar las emociones y, a continuación, restablecer el equilibrio emocional.

CAPÍTULO 3:

MOVIMIENTO Y EMOCIÓN

CAPÍTULO 3: MOVIMIENTO Y EMOCIÓN

3.1. IMPORTANCIA DE LAS EMOCIONES

3.2. CONCEPCIÓN DE LAS EMOCIONES DE HENRI WALLON

3.2.1. La psicología de Henri Wallon

3.2.2. Emoción y vida psíquica

3.2.3. Movimiento, emoción y cuerpo

3.2.4. Orígenes y mecanismos de las emociones

3.2.5. Universidad y diversidad de las emociones

3.2.5.1. El placer y la alegría

3.2.5.2. La cólera

3.2.5.3. El miedo

3.2.5.4. La angustia

3.2.5.5. La timidez y prestancia

3.2.6. Emoción y concepción dialéctica del ser humano

3.3. A MODO DE SÍNTESIS

“La coreografía es psíquica”

Susan L. Foster

3.1. IMPORTANCIA DE LAS EMOCIONES

La etimología de los términos movimiento y emoción señala que ambos comparten la misma raíz latina: el verbo *moveré*, que significa mover, trasladar. El prefijo e-, de o desde, lo convierte en “mover desde”, hacer mover, retirar, desalojar. Resulta evidente que una emoción saca a quien la siente de la actividad que está desarrollando o del estado en el que se encuentra sin aviso ni dilación, agitándolo con diferente intensidad, duración o efecto. Pero que compartan la raíz apunta a que movimiento y emoción, en realidad, comparten algo más. El sustento del movimiento y el de la emoción, es decir, el cuerpo humano, cuya organización garantiza su existencia, relaciones, características, condiciones no sólo mutuas, sino del resto de niveles de acción que el ser humano ha sido capaz de desarrollar desde sus primeros tiempos y cada ser humano despliega desde su nacimiento y actualiza permanentemente mientras vive. Le corresponde a la psicología dar cuenta de todo ello, y en concreto a la psicología psicogenética y dialéctica de Henri Wallon (1879-1962) para la que la emoción es precisamente lo que nos hace humanos, la articulación entre el ser físico y el ser social³¹⁶.

A lo largo de la historia de la psicología se han formulado diversidad de teorías en torno a las emociones. En 1884 William James, el fundador de la psicología americana escribió un artículo relevante titulado “What is an Emotion?”³¹⁷. Ciento treinta años después los psicólogos siguen formulando la misma pregunta. Como ocurre con otros muchos conceptos, es difícil definir el término “emoción” con precisión. Existen emociones de distinto nivel y origen: las básicas o primarias, las secundarias y los sentimientos o emociones pensadas. A menudo sucede que estamos tan habituados que ni siquiera somos conscientes de que estamos emocionados.

Junto con la cuestión anterior surge otra: ¿Para qué sirven las emociones? Esta simple pregunta, según Dachter Keltner y James J. Gross³¹⁸, ha provocado considerables divisiones en las ciencias sociales. En un extremo, algunos autores³¹⁹ defienden la extendida filosofía occidental de que las emociones no tienen ninguna función útil y que de hecho, interrumpen la actividad en curso, desorganizan el

³¹⁶ Herrán, E. (2007). *El papel de las emociones en la vida psíquica, según Henri Wallon*.

³¹⁷ Shiota, M. N., & Kalat, J. W. (2012). *Emotion*, p. 3.

³¹⁸ Keltner, D., & Gross, J. J. (1999). *Functional accounts of emotions. Cognition & Emotion*, 13(5), 467-480.

³¹⁹ Dewey, 1895; Hebb, 1949; Mandler, 1984, en Keltner, D., & Gross, J. J. (1999). *Op cit.*, p. 468.

comportamiento, y generalmente carecen de lógica, coherencia y un orden de principios racionales (Dewey, 1895; Hebb, 1949; Mandler, 1984). Esta visión resuena con Skinner quien añora una sociedad utópica en la que los seres humanos se libren de las cargas de sus emociones y afirma: “Todos sabemos que las emociones son inútiles y perjudiciales para nuestra paz mental y nuestra presión sanguínea”³²⁰. En el otro extremo, en cambio, están los autores³²¹ que piensan que las emociones cumplen funciones específicas, priorizando y organizando comportamientos en curso, de manera que optimizan el ajuste del individuo a demandas del ambiente físico y social. En este sentido, Levenson afirma: “Las emociones son efímeros fenómenos psicoló-fisiológicos que representan modos eficaces de adaptación a las cambiantes demandas ambientales”³²².

El péndulo de la teoría de las emociones se ha alternado entre estas dos posiciones, pero recientemente se inclina más hacia esta última visión que subraya la función adaptativa que cumple. Ambos grupos teóricos, los evolucionistas³²³ y los constructivistas sociales³²⁴, que divergen en la definición, base biológica y universalidad de la emoción, comparten la visión de que las emociones cumplen importantes funciones. Los evolucionistas defienden la función exclusivamente biológica y genética de las emociones, mientras que los constructivistas estudian la función social de la emoción. Con el tiempo, según Punset³²⁵, la ciencia ha corroborado que somos seres emocionales antes de que el homo fuera sapiens. De hecho, el mecanismo funcional de las emociones es el responsable de la supervivencia del ser humano.

Pero de entre todas las teorías sobre las emociones, la que ha ejercido especial influencia durante un largo periodo de tiempo es la teoría fisiológica de las emociones de los autores James y Lange. Esta teoría clásica influenciada por las teorías darwinianas sobre el instinto, ofrece una explicación puramente fisiológica de las emociones. Para ambos autores las causas originarias de las emociones son internas,

³²⁰ Skinner, B. F. (1948). *Superstition in the pigeon*. *Journal of experimental psychology*, 38(2), 168, p. 92

³²¹ Barret & Campos, 1987; Ekman, 1992; Johnson-Laird & Oatley, 1992; Lazarus, 1991; Levenson, 1994; Oatley & Jenkins, 1992; Plutchik, 1980 y Tooby & Cosmides, 1990, en Keltner, D., & Gross, J. J. (1999). *Ibid.*

³²² Levenson, R.W. (1994). Human emotion. A functional view. In P. Ekman & R.J. Davidson (Eds). *The nature of Emotions: Fundamental Questions*, pp. 123-126.

³²³ Ekman, 1992; Tooby & Cosmides, 1990, en Keltner, D., & Gross, J. J. (1999), en Keltner, D., & Gross, J. J. (1999). *Ibid.*

³²⁴ Averill, 1980; Gordon 1989; Lutz & White, 1986, en Keltner, D., & Gross, J. J. (1999). *Ibid.*

³²⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=6RjEkdep5v0>

fisiológicas, procesos nerviosos y no procesos mentales o psicológicos. Sin embargo, esta teoría tiene multitud de detractores. Así, Denzin³²⁶ señala, entre otros, los siguientes: Schachter y Singer proponen que es el conocimiento y no la fisiología el que determina el tipo de emoción; Freud localiza la emoción en el inconsciente como un disturbio neurológico; Sartre, por su parte, aplica el término emoción a la totalidad de la consciencia. Su psicoanálisis existencial pretende entender la persona en su totalidad, no una parte de la persona en términos de un complejo, un desorden, una fijación o camino de represión como es el caso de Freud y Lacan.

Desde la perspectiva walloniana, estas teorías abordan sólo parcialmente la cuestión de las emociones, al compartir la disociación cartesiana entre cuerpo y mente. Por el contrario, Wallon aborda su análisis desde un planteamiento dialéctico y genético. La dialéctica es una actitud permanente de reflexión que parte del hecho de que no puede comprenderse ningún fenómeno si se contempla aisladamente.

La naturaleza está empeñada en un proceso de movimiento y de cambios que no son una simple repetición circular de cambios exclusivamente cuantitativos y graduales, sino cualitativos. Se trata de una evolución que tiene por motor la acción recíproca de las fuerzas de la naturaleza [...] se aplica para captar la unidad de la naturaleza y su diversidad, sus contradicciones y su evolución³²⁷.

Wallon renueva las teorías de la motricidad y de la emoción aportando un planteamiento exclusivo en su teoría. La originalidad estriba en dar a la función motriz, y especialmente a la tonicidad, un sentido psíquico. El tono no es solamente un estado de tensión necesario para la ejecución de la contracción muscular, sino que también supone un entramado de actitudes y posturas que son modeladas por el ser humano y constituyen para sus crías, sus primeros medios de expresión. Las actitudes en relación con los estados de bienestar o de desasosiego constituyen el origen de las emociones del niño y gracias a ellas, no sólo se adapta a su entorno social, sino que su cuerpo crece y establece las raíces de la personalidad. La emoción es un hecho fisiológico por sus componentes hormonales y motrices, a la vez que un comportamiento social por sus funciones adaptativas.

A diferencia de otras teorías que no hacen ninguna relación entre emoción y cuerpo propiamente, Wallon otorga gran importancia a la manifestación expresamente física de las emociones en el cuerpo del sujeto; por lo que su teoría de las emociones resulta ser la única que permite establecer una comparación con la danza del autor de esta investigación, Alain Platel.

³²⁶ Denzin, N. K. (1984). *On understanding emotion*, p.38-48.

³²⁷ Zazzo, R. (2004). *El yo social: la psicología de Henri Wallon*, p. 85.

3.2. CONCEPCIÓN DE LA EMOCIÓN DE HENRI WALLON

3.2.1. La psicología de Henri Wallon



Imagen 15. Henri Wallon

Influenciado por su tradición familiar, su formación filosófica y marxista, su sensibilidad ante los eventos sociales es el acicate inicial de su obra científica; hecho imprescindible para comprender la génesis y el alcance de su obra. Wallon se interesa por la comprensión del comportamiento humano en su totalidad, para lo cual busca una teoría global del individuo y así establecer una relación entre las dos entidades consideradas por muchos autores en litigio: conciencia y cuerpo. Critica a otras corrientes por su unilateralidad, ya que ven únicamente un aspecto de la realidad, pero no la captan en todas sus dimensiones. Busca una aproximación que permita superar los reduccionismos idealistas o los mecanicistas que reducen el sujeto a lo biológico y social.

Wallon desarrolla una concepción de conjunto del psiquismo enfocada bajo el aspecto integral –afectivo, intelectual y efectivo- a diferencia de Piaget, que fija su atención exclusivamente en la variable intelectual y construye una psicología de la inteligencia, independientemente de las relaciones afectivas entre los individuos.

Como Vygotski³²⁸ estudia el desarrollo filogenético en su doble aspecto: el desarrollo de las especies y el desarrollo de la especie humana en sociedad. Sin embargo, sus teorías difieren. Mientras que para Vygotski lo decisivo vendrá representado por la incorporación a un sistema de símbolos y signos, para Wallon será la emoción lo que determine ese desarrollo.

La importancia capital de Wallon consiste en la elaboración de una psicología dialéctica y psicogenética, en la que utiliza el análisis funcional del psiquismo, para dar

³²⁸ Vila, I. (1986). *Introducción a la obra de Henri Wallon*, p. 19.

cuenta de su unidad así como de la ligazón entre sus partes. El estudio de este tipo particular de génesis implica la toma en consideración de las analogías y de las diferencias que presenta y que aumentan el número de las situaciones a las que es capaz de responder mediante reacciones específicas que le elevan sucesivamente hacia nuevos y superiores planos de existencia, como por ejemplo la vida en sociedad en el caso humano. De modo que el estudio del niño, y del adulto a través del niño, presupone el estudio del animal, del retrasado mental y de las formas arcaicas del pensamiento salvaje.

En su tesis doctoral titulada *L'enfant turbulent* (1925)³²⁹ Wallon, mediante el análisis de los atrasos funcionales en los niños deficientes y a través de su crecimiento patológico, pone en evidencia las etapas y las leyes del desarrollo en el niño normal. Una de las contribuciones más interesantes de su tesis consiste en descubrir y describir el estadio emotivo del niño. Rigo³³⁰ afirma que con el estadio emocional surge con toda su fuerza la originalidad walloniana. Para Zazzo³³¹: "la emoción reviste en la obra de Wallon una importancia comparable a la de la libido en la obra de Freud".

Este estadio emocional se configura desde aproximadamente los seis meses hasta los tres años en la criatura humana. Como especie supone el acceso a un nivel superior, de antropoide a humano, ya que constituye el paso de lo orgánico a lo psíquico. Desde muy pronto la función tónica, que pone en marcha las emociones es doble: asegurar la adaptación al medio humano correspondiente y preparar los siguientes estadios de desarrollo, abriendo nuevos canales de relación con el mundo exterior a través de la representación gracias a los simulacros y gestos expresivos que utiliza.

De hecho, una gran aportación de la teoría de Wallon consiste en el análisis completo de los componentes funcionales de la motricidad. En primer lugar, el movimiento muscular entraña una función efectora (exteroceptiva) aplicada al dominio del objeto físico y origen de la inteligencia. Pero también comprende en el ser humano una función expresiva (propioceptiva), dirigida hacia el sujeto humano, y base de la afectividad. Ésta última junto con una tercera función (interoceptiva) establece la función tónica al completo según Sherrington³³². Además, sucede que la aparición de la segunda función precede genéticamente a la primera, a la que proporciona su verdadera base de asentamiento.

³²⁹ Wallon, H. (1925). *L'enfant turbulent*.

³³⁰ Rigo Carratalá, E. (2007). *Wallon. Su pensamiento, base de psicopedagogía social y ecológica*, p. 47.

³³¹ Ibid.

³³² Sherrington, citado en Wallon (1985). Op cit, p. 169.

Por su naturaleza, su función y su significado evolutivo la emoción tuvo su momento en la historia de la humanidad. La emoción establece una comunicación inmediata de los individuos entre sí, fuera de toda relación intelectual por lo que conviene a las situaciones y a los grupos donde las razones conceptuales son imposibles o muy débiles.

Es el único medio de expresión del cual dispone el recién nacido frente a su entorno; es el lazo de las acciones gregarias; es de utilización social en las sociedades primitivas o en las comunidades religiosas, para dar cuerpo y fuerza a las realizaciones o a los arrebatos colectivos³³³.

Ser social está en la naturaleza de la emoción, en la naturaleza del organismo humano. Esta sociabilidad no se adquiere en el curso de la vida individual ya que es en sí misma un hecho biológico, una condición necesaria para la supervivencia y el desarrollo. En las primeras etapas el bebé humano vive en simbiosis profunda en unión estrecha con quienes le cuidan y garantizan su supervivencia. La cría humana nace especialmente inmadura si la comparamos con el resto de las especies y por ello, es dependiente de otros adultos que garantizan su supervivencia y cuyos cuidados le humanizan. La personalidad se esculpe a partir de esa materia primitiva donde se ha dibujado al mismo tiempo una imagen complementaria que sirve como mediador con los demás, con la sociedad que nos corresponde histórica y culturalmente. Somos genéticamente sociales.

El valor más importante de la emoción para la especie humana es su función expresiva. Rigo³³⁴ explica así:

Con Wallon, el movimiento deja de ser observado como mero desplazamiento y pasa a tener una función expresiva, la cual es incluso anterior a la capacidad de dominar la función ejecutoria [...]. Lo importante es la función expresiva y la intención.

La emoción es el primer sistema de expresión y de comunicación. Se expresa inicialmente a través de la mímica para más tarde integrarse en el lenguaje. De hecho, la emoción que sucede a la impulsividad motriz, es el primer intercambio expresivo del niño con el medio humano, previo a otro tipo de intercambios como el objetual que vendrán más adelante. Las emociones representan los primeros contactos entre el sujeto y el medio, contactos de orden afectivo.

³³³ Wallon, 1934d: citado en Olano Rey, R (1993). *La psicología genético-dialéctica de H. Wallon y sus implicaciones educativas*, p. 151.

³³⁴ Rigo Carratalá, E. (2007). Op cit., p. 35.

Hellman afirma:

Las emociones y su expresión [...] establecen un primer contacto primitivo con los demás y hacen surgir los estados afectivos, primicia de la conciencia, y que constituyen las bases de una sociabilidad, que condiciona más tarde el aprendizaje del lenguaje y las adquisiciones intelectuales³³⁵.

3.2.2. Emoción y vida psíquica

La psicología walloniana afirma que el ser humano es genéticamente social: la unión del ser vivo y el medio humano en el que se desarrolla es un hecho estructural básico gracias a la actividad nerviosa superior. Esta actividad se encuentra ligada a la existencia de la corteza cerebral, propia tanto del ser humano como de las especies dotadas de hemisferios superiores. En esta zona diferenciada del cerebro se proyectan simultáneamente todas las estimulaciones de origen orgánico -de origen visceral y postural- y todas las procedentes del mundo exterior -a través de los sentidos y de la receptividad periférica- y de ella parten todas las respuestas, independientemente de que pertenezcan a las funciones vegetativas o a las de relación. En realidad, lo que sucede es que las dos esferas están en estrecha y mutua conexión, tanto física como funcional: los aparatos receptores y emisores están conectados, lo que hace posible un sinfín de asociaciones entre ambas.

Pero las reacciones del animal y del ser humano son muy diferentes. De manera que las reacciones del animal, por complejas que puedan ser las conductas que ha podido heredar de su especie o de su propia experiencia, siempre se refieren al mundo actual. En cambio, el ser humano reacciona continuamente ante situaciones que no corresponden en absoluto a la realidad presente, sino que pueden ser relativas al presente o al pasado. Según Marx³³⁶ los humanos: “Comienzan a diferenciarse de los animales desde el momento en que empiezan a “producir” sus medios de subsistencia, operación que está condicionada por su organización corporal”. Engels³³⁷ afirma: “... primero el trabajo; a continuación y en combinación con él, el lenguaje: he aquí los dos factores esenciales bajo cuya influencia el cerebro de los monos se ha convertido poco a poco en cerebro humano”. La aparición del lenguaje, entonces, habría estado precedida por un periodo en el que en los grupos de humanos potenciales había producción y cooperación y por ello, ciertas posibilidades si no de comprensión mutua,

³³⁵ Ibid, 147.

³³⁶ Wallon, H. (1980). *La vida mental*, p. 85.

³³⁷ Ibid.

sí de entendimiento práctico y de participación en las exigencias o circunstancias de esa existencia común.

Sin embargo, desde el nacimiento, el lenguaje no es ni mucho menos el único medio de comunicación interindividual. Las primeras conductas del bebé son gestos discontinuos, esporádicos y sin un objetivo más allá de liquidar tensiones de origen orgánico. Estos gestos, inicialmente simples manifestaciones naturales o biológicas, se convierten en actos sociales en la medida en que suscitan en los que le rodean un conjunto de reacciones dirigidas a satisfacer sus necesidades, que a la vez que las satisfacen, socializan a los receptores.

Todavía hoy se establece entre personas que se reúnen en actos poco organizados o de nivel básico, como se puede observar en aglomeraciones, una especie de comunidad ajena a la necesidad de palabras para unirse o separarse. Sin que cada cual lo sepa, sus actitudes, gestos, muecas, las más involuntarias reacciones frente a un estímulo o demás reacciones y las repercusiones que resultan de todas ellas, hacen nacer una especie de gran entusiasmo colectivo que puede desembocar en impulsos pasionales o acciones de las que nadie se siente finalmente responsable.

No obstante, esta momentánea fusión interindividual entre, hasta el momento, desconocidos, parece haber sido un factor importante de la socialización primitiva. Por ejemplo, bastaría constatar el lugar que ocupan aún las ceremonias y los ritos en ciertas sociedades poco evolucionadas. Por medio de simulacros y sobre todo gestos rítmicos, salmodias o gritos su objetivo parece ser suscitar en todos los participantes emociones que ante determinada cuestión les fusionen.

También en nuestra vida cotidiana actual se establecen relaciones no verbales que provocan en las personas sentimientos “instintivos” de simpatía o antipatía, de acuerdo o de oposición, de desconfianza o abandono. “Intuición”, se dice, cuando en realidad se trata de intercambio de signos sin acceso a la conciencia, o de simples actitudes, a veces muy sutiles, que modifican la expresión de la cara, de las manos o del cuerpo en su conjunto.

Cuando el bebé humano hacia los seis meses entra en su estadio emocional, los cuidados más solícitos, asépticos y profesionales le hacen languidecer si no van acompañados de intercambios afectivos, mímicas variadas y recíprocas propias de

una relación vincular entre una madre e hija o hijo –o sustituta competente y criatura al cargo, tal como ha demostrado el Instituto Pikler de Budapest³³⁸-.

Esta estrecha vinculación entre el crecimiento biológico y el despertar a la vida psíquica de la cría humana no es un simple fenómeno de repercusión, sino que da cuenta de la naturaleza misma de la emoción.

La emoción se mueve entre dos tipos de centros nerviosos, los de la vida vegetativa en la parte central del cerebro y los correspondientes a la parte frontal de los hemisferios cerebrales, cuyo desarrollo más pronunciado en la especie humana es uno de los rasgos fundamentales que le distinguen de las demás especies animales³³⁹.

Según las circunstancias, la emoción puede acercarse más a un polo o al otro, pero su antagonismo puede también darle, particularmente en el individuo psíquicamente más evolucionado, un carácter equívoco que ha hecho que se la considere alternativamente como una actividad indispensable en algunos casos o como una actividad negativa, por el desconcierto o desamparo que genera.

Y es que las distintas zonas cerebrales responden diferencialmente al mismo estímulo. En la parte central del cerebro –los centros del diencefalo que regulan la secreción de hormonas- los metabolismos esenciales, los ritmos vitales, tienden a liberar la energía necesaria para las descargas bruscas y masivas de la emoción. De manera que ésta está perfectamente preparada para responder a las amenazas propias de las situaciones límites o catastróficas. Se trata de garantizar la supervivencia.

Pero en el área motora –que depende de los núcleos subcorticales y del mesencéfalo- la emoción puede bloquear los automatismos más urgentes, de ataque, defensa o huida, con espasmos, temblores o convulsiones. Parece que hay entonces disociación y conflicto entre el movimiento propiamente dicho y la actividad tónica que es el sostén de nuestras actitudes. En lugar de desplegarse hacia el mundo exterior en reacciones eficaces, la emoción puede no dar lugar más que a actitudes más o menos convulsivas. Es lo que se produce más frecuentemente en el ser humano.

Pero en lugar de ver en ello una degradación de la actitud hay que reconocerle la novedad en tanto que forma de adaptación, de expresión y, finalmente, de conciencia.

³³⁸ David, M., Appell, G., & Golse, B. (2010). *Lóczy. Una insólita atención personal*.

³³⁹ Wallon, H. (1985). *Op cit.*, p. 52.

Las descargas brutales de la emoción tienden a transformarse en sistema expresivo por medio de actitudes que se hacen cada vez más diferenciadas y sutiles. Ya en muchas especies animales, el miedo o la agresividad de un individuo se transmite a sus vecinos por una especie de contagio emocional, es decir, por el mimetismo de las actitudes.

Las actividades gregarias tienen aquí su fundamento. La actitud implica la situación correspondiente que a su vez se convierte en la situación de todo el grupo y que recibe de él una mayor imperiosidad sobre cada uno de sus miembros. Así, la actitud se convierte en el soporte de la conciencia en sus comienzos. Sirve para hacerse consciente de una situación real confusamente sentida o, en cierto modo, imaginaria y sugerida por otro.

Ciertamente, esta evolución de la emoción sobrepasa los límites de la parte central del cerebro y exige una participación creciente de la corteza, particularmente con las partes cuyas funciones parecen estar en relación con la personalidad moral del sujeto, con la aptitud para decidir sus conductas, para tener en cuenta los imperativos sociales. Su insuficiencia o deterioro se traduce físicamente por la atonía en la cara y la pérdida de actitudes expresivas.

La emoción resulta ser, entonces, lo que vincula al individuo a la vida social y ese lazo no se romperá, a pesar de que las reacciones orgánicas de la emoción tienden a borrarse a medida que se intelectualiza la imagen de las situaciones o de las cosas. En la conciencia hay al mismo tiempo solidaridad y oposición entre las impresiones orgánicas y las imágenes intelectuales y entre ambas no dejan de producirse acciones y reacciones mutuas.

3.2.3. Movimiento, emoción y cuerpo

Hasta el momento en que aparece la palabra, el movimiento es lo único que puede dar fe de la vida psíquica infantil y, de hecho, se identifica con ella en el niño, cuya actividad comienza siendo elemental, discontinua, esporádica, cuya conducta no presenta objetivos a largo plazo y a quien falta capacidad para diferir sus reacciones y escapar así a las influencias del momento presente. Wallon afirma:

Antes de que aparezca la palabra, el niño sólo posee para hacerse comprender gestos, es decir, movimientos en relación con sus necesidades o su humor y con las situaciones, y susceptibles de expresarlas³⁴⁰.

Esta aproximación propone que el movimiento además de expresión de psiquismo y sustento de la acción, es esencialmente desplazamiento en el espacio. El movimiento posee tres formas, con diferente peso y suerte a lo largo de la evolución de la primera infancia³⁴¹:

La primera forma es exógena, es decir, depende de fuerzas exteriores al organismo. De entre ellas la más importante es la gravedad, que produce reacciones secundarias de compensación y reequilibrio. Estas reacciones, originadas a partir de los reflejos cervicales y laberínticos y reguladas en los vertebrados por un aparato muy arcaico, conforman una serie de reacciones y posturas que lleva al bebé humano de la posición horizontal a la vertical, de pie, que es propia y exclusivamente humana, gracias al establecimiento del aparato funcional del equilibrio. La segunda forma de movimiento es autógena o activa del propio cuerpo en el medio exterior o locomoción o movimiento de los objetos que se encuentran en ese medio o prensión. La tercera, propioceptiva, consiste en el desplazamiento de los diferentes segmentos corporales unos en relación a otros y el consiguiente establecimiento de posturas. Es de carácter más psicológico que las anteriores, ya que se exteriorizan como mímica y actitudes. Estas tres clases de movimientos no pueden ser independientes entre sí y en cada individuo se combinarán según su idiosincrasia, es decir, en función de sus rasgos y carácter propio.

El órgano del movimiento en todas sus formas es la musculatura estriada, responsable de dos funciones diferenciadas a la vez que complementarias: la función clónica y la función tónica. La primera supone el acortamiento o alargamiento simultáneo del músculo, del que proviene su desplazamiento y puesta en movimiento y que se conoce como la función clónica. La segunda es el nivel de tensión muscular que varía con las características fisiológicas del sujeto y la dificultad de la tarea que está realizando, o función tónica. El tono muscular mantiene la musculatura en la forma que le ha dado el movimiento cuando cesa, acompaña al movimiento para sostener su esfuerzo según las resistencias que encuentra, pero además se puede separar de él y transformarse en inmovilidad. Es la contextura de la que están hechas las actitudes, que a su vez provienen de la acomodación o espacio perceptivo y de la vida afectiva, y posee una compleja regulación.

³⁴⁰ Wallon, H..(1980). *Psicología del niño: una comprensión dialéctica del desarrollo infantil*, p. 103-110

³⁴¹ Wallon, H. (1980). Op cit., p. 128-132.

Diferentes paradigmas psicológicos han abordado la cuestión de la naturaleza de las emociones. Para unos se trata de engranajes útiles perfectamente acoplados a las necesidades de la acción. Efectivamente, la emoción puede ir asociada a un incremento de la disponibilidad energética que precisa la acción justo antes de suceder. Así, Cannon³⁴² demuestra que no hay emoción sin una descarga masiva en la circulación de productos endocrinos, en particular, de adrenalina, cuyo efecto es estimular el sistema neurovegetativo ortosimpático y con ello intensificar los movimientos cardíacos y distribuir la masa sanguínea entre la periferia las vísceras y los centros nerviosos de acuerdo a las necesidades del momento. En consecuencia, la glucosa, aumenta en cantidad en sangre y tejidos y acarrea un incremento de las disponibilidades energéticas y la activación vigorosa o violenta de automatismos útiles como el ataque o la huida.

Para otros autores, las emociones son anomalías funcionales; manifestaciones de desorden, nocivas o molestas. J.R. Kantor³⁴³ insiste en las anomalías que surgen en todos los aparatos funcionales: temblores, rigideces o desfallecimientos musculares, incertidumbre y exageración en los gestos, obnubilación e ilusión de los sentidos, además de perturbaciones viscerales y glandulares, como perturbación o suspensión de movimientos cardíacos o respiratorios, salivación o extrema sequedad de la boca, espasmos del esófago, estómago, intestino, etc. En este sentido, Lapique³⁴⁴ aporta una explicación fisiológica y afirma que este desorden se debe a reacciones puramente orgánicas, pero en cualquier caso, son reacciones organizadas que corresponden a determinados centros cerebrales.

Ambas aproximaciones son contradictorias porque reconocen la participación de las funciones neurovegetativas propias de las vísceras, glándulas y vasos sanguíneos, pero a la vez las relacionan con la acción sobre el mundo exterior: movimiento muscular, tacto, etc. Son útiles en el primer caso y nocivas en el segundo; alimentan la energía de los automatismos en uno y la frenan en otro.

Según Wallon, en cambio, la emoción es una forma diferenciada de actividad que proviene de otras fuentes de la vida orgánica diferentes de la de los automatismos de objetivo exterior.

³⁴² Wallon, H. (1985). Op cit., p. 70.

³⁴³ Ibid, p. 70.

³⁴⁴ Ibid.

3.2.4. Orígenes y mecanismos de las emociones

Las emociones tienen como punto de partida la emoción primitiva o cosquilleo profundo, no piloso o epidérmico³⁴⁵. Es un modo de reaccionar que se observa en el bebé humano a partir del sexto mes de vida. Se debe exclusivamente a excitaciones periféricas en zonas ricas en aponeurosis o variedad de tendón aplanado y en inserciones musculares como las partes laterales del tórax. Esta excitación periférica despliega una sensibilidad orgánica que depende de los órganos de movimiento, es decir, de la musculatura estriada, pero no de una excitación por un objeto exterior o exteroceptividad, sino de la propioceptividad del músculo. Ambas formas de movimiento tienen efectos completamente diferentes.

El movimiento propioceptivo, al que acompaña su correspondiente sensibilidad, no propicia gestos de acercamiento o lejanía del origen de la excitación, ni reflejos de adecuación sensorial al mismo, como el movimiento exteroceptivo, sino actitudes y mímica, que en lugar de adaptarse con precisión creciente a ese origen para establecer su punto de impacto y condiciones, se extienden y amplifican de manera difusa por todo el cuerpo en forma de tono. Se producen así espasmos que a su vez producen contorsiones y sobresaltos que se van incrementando hasta producir sacudidas de risa forzada y finalmente sollozos con lágrimas, es decir, las maneras de reaccionar que corresponden a los dos polos de la vida afectiva: la alegría y el sufrimiento.

Entre excitación, tono y espasmo hay una íntima relación, que explica el aumento y la amplificación de las reacciones emocionales, a pesar de que la excitación origen se mantenga en el mismo nivel. Se trata de la estrecha correspondencia existente entre sensibilidad orgánica o lo que el cuerpo siente y la actividad tónica o nivel de tensión muscular del momento.

En las excitaciones y gestos correspondientes a la vida de relación existe un circuito más o menos largo, de diferente intensidad, pero limitado, con principio y fin. En las excitaciones afectivas, en cambio, la excitación funciona en circuito cerrado. La excitación produce un espasmo que a su vez añade su propia excitación a la anterior, convirtiéndose en el origen de un espasmo más dilatado. En lugar de prodigarse en

³⁴⁵ Wallon, H. (1985). Op cit., p. 71

gestos y actos hacia el exterior, este efecto no deja de multiplicarse para acumularse en el organismo en forma de tono muscular hasta invadir todo el aparato motor, rebasar su capacidad y tener que descargarse. En ese momento aparecen las sacudidas de risa y con ellas los músculos se ablandan y el esfuerzo se diluye. Por ello, la risa estalla en todas las circunstancias propicias para elevar el nivel del tono muscular o rebajar su umbral de descarga. Un fuerte acceso de risa rompe y liquida estados de contención muscular o mental y cuando traspasa la capacidad de concentrar su esfuerzo aparece el gusto de reír y bromear, como por ejemplo al comienzo de una digestión copiosa tras una abundante comida.

Pero si la risa no puede apurar el exceso de tono y la excitación de éste persiste, propaga sus efectos desde los músculos del esqueleto (músculatura estriada) a los de las vísceras (músculatura lisa) y aparecen los sollozos. Son los únicos que pueden resolver la opresión respiratoria, el calambre del corazón y vasos sanguíneos, así como el bolo del esófago, propios de los estados de hipertensión. De hecho, aunque no lo parezca, se trata de una saludable crisis que renueva la flexibilidad de las funciones y órganos corporales implicados. La transformación de la risa en llanto por simple acumulación de excitaciones tonígenas es un buen ejemplo de variación cuantitativa que se convierte en cualitativa según la fórmula de Hegel, recuperada por Engels, y que volvería a subrayar que la teoría walloniana es dialéctica.

3.2.5. Unidad y diversidad de las emociones

La base material de las emociones son las variaciones del tono muscular, en función de las que se diferencian cinco emociones básicas, cada una de ellas con sus características propias, pero que pueden reducirse al modo de formarse, consumirse o conservarse en tono. Wallon³⁴⁶ diferencia cinco emociones básicas: el placer y la alegría, la cólera, el miedo, la angustia y la timidez y función de prestancia³⁴⁷.

3.2.5.1. El placer y la alegría

El placer nace de las caricias y consiste en la liquidación de espasmos aparentes o íntimos, pudiendo ser su incentivo posterior sensorial o moral. Si esta liquidación es excesivamente fácil, acarrea insipidez, y al diferirse se agudiza e incluso puede llegar a transformarse en sufrimiento. No sentir nada porque el umbral de la sensación de

³⁴⁶ Wallon, H. (1985). Op cit., p. 72

³⁴⁷ Wallon considera el placer y la alegría como una única emoción, al igual que la timidez y prestancia.

placer es mínimo puede ser fuente de sufrimiento. En ciertas ocasiones, entonces, la

frontera entre placer y sufrimiento se confunde. De hecho, algunas personas lloran de alegría o se deleitan manteniéndose ambivalentes. Por ejemplo, un voluptuoso en cualquier ámbito, bien sea moral, sexual o culinario, es quien sabe convertir un momento de sufrimiento o fastidio en placer³⁴⁸.

La alegría es el resultado del equilibrio exacto y de la acción recíproca entre tono y movimiento. El equilibrio se puede establecer en niveles diferentes. Puede ser alegría pasiva en la que la satisfacción consiste en sentir una especie de agradable armonía entre la carencia de impulso y la reducción de la propia actividad, o en el polo opuesto, alegría frenética, en la que la intensidad de la gesticulación parece competir con la intensidad de la excitación íntima que consume, pero que al mismo tiempo renueva. En ambos casos, y en todos los intermedios, la clave está en que ambos niveles tienen que permanecer iguales, de manera que se contrarresten.

Pero además, las sensaciones del aparato muscular y articular son estimulantes, y su efecto es claramente observable en el niño pequeño cuando sin ropa o en la bañera, recupera su libertad de movimientos dando muestras de una gozosa exaltación. La excitación del movimiento puede tener los mismos efectos que la del placer y de las caricias.

3.2.5.2. La cólera

La cólera, rabia o ira surge cuando la excitación supera las posibilidades de liquidación y el placer que producen las caricias se transforma rápidamente en irritación. Por ejemplo, un niño al que su madre se empeña en acariciar porque cree que así lo sosiega ofrece resistencia y en esa resistencia, es donde precisamente el niño encuentra la calma. En determinados casos de retraso profundo la exageración de la agitación motriz desencadena vociferaciones irritadas. Sintiéndose aliviados tras la explosión de cólera, sus movimientos se moderan y van acompañados de alborotos de alegría, pero, a medida que su cadencia se acelera, resurge la irritación y así sucesivamente por periodos alternos. En el niño irritado tras un día intenso de juegos, un estallido de cólera puede ser el prelude necesario de un placentero sueño.

La irritación puede tener diferentes orígenes³⁴⁹. Puede provenir del sujeto o del contexto en el que se encuentra. Si proviene de determinadas circunstancias, como ciertas tareas en las que la espera, la vigilancia, la preparación o la previsión, pesa más que las posibilidades de realización efectiva, parece producirse una irritabilidad latente. Si por el contrario, la irritación proviene de las variables personales del sujeto, encontramos que ciertas personas sienten una especie de inquietud que hace que se anticipen a lo que están haciendo, que se lancen a la acción exagerando previamente su preparación o demorando su ejecución; o que tengan inconstancias sin disponer de las aptitudes que permitan satisfacerlas, es decir, se encuentran constantemente en el umbral de la cólera.

Pero lo que más a menudo provoca la cólera son las relaciones con el entorno personal, que pueden ser a la vez el origen de la excitación y el obstáculo de las reacciones en las que podría consumarse. Se distinguen tres formas esenciales de provocación de la cólera según la relación del sujeto con el entorno: la primera es la personalidad del antagonista que impide la reacción adecuada y determina la aversión y su explosión bajo pretextos o bajo formas más o menos desviadas; la segunda forma es el encarnizamiento del adversario que, multiplicando órdenes, preguntas, reproches, cerrando el camino a cualquier respuesta, lleva la exasperación hasta el enardecimiento; la última tiene lugar cuando la situación es excesivamente vasta o difícil para las posibilidades actuales del sujeto y no deja otra salida a su excitación que la rebelión o la furia.

La cólera que se resuelve acaba explayándose en movimientos, los cuales, probablemente, son de tendencia agresiva y esa agresividad puede, incluso, volverse contra cosas inanimadas e insensibles, como un regreso a una especie de animismo pueril: algunos adultos rompen lo que encuentran a su alrededor del mismo modo que el niño castiga a la silla contra la que se ha golpeado. Pero la agresión va acompañada de reacciones que pueden ser su preludio y que estimulan su vigor, a condición, sin embargo, de que desaparezcan convenientemente y de que se eclipsen ante el desencadenamiento de los automatismos de lucha. Con ellas se eliminan también las manifestaciones y la conciencia de la emoción propiamente dicha. Si por el contrario, persisten, la emoción le gana la partida al automatismo.

A las simples acusaciones y provocaciones despectivas se añaden actitudes de afirmación dramática; la exaltación aumenta y sólo se aminora mediante vociferaciones y gesticulaciones incoherentes tras las que aparecen rigideces,

² Wallon, H. (1985). Op cit., p. 73.

espasmos e hipos.

La excitación de la cólera, sin embargo, puede generalizar la contracción y no desembocar en descargas motrices. Son las cóleras blancas o cianóticas con tendencia al síncope. Suelen ser más frecuentes en el niño que en el adulto y a menudo indican espasmofilia. Sucede entonces que el sujeto dirige sus golpes contra sí mismo, se revuelve por el suelo, golpea su cabeza contra el suelo o contra la pared, se pega puñetazos en la cara o se muerde las manos. A través de sus excitaciones sensitivas parece reaccionar contra la amenaza de inmovilización y de muerte aparente que la hipertonía, al alcanzar la musculatura visceral y respiratoria, hace pesar sobre él. De ahí que, en efecto, el niño pueda ser rápidamente arrancado de su pasmo mediante enérgicas revulsiones periféricas. En ese tipo de cóleras, el factor angustia se sobrepone a la agresividad y a la dramatización.

3.2.5.3. La angustia

Como el sufrimiento, la angustia es lo opuesto al placer. Si un espasmo se resuelve causa placer, si perdura produce sufrimiento. Cuando un destello excesivamente vivo deslumbra el ojo aparece calambre del iris, y si el iris se paraliza deja de haber espasmo y sufrimiento. Generalizado a los aparatos de la vida vegetativa, el espasmo acarrea angustia. La angustia es una desazón íntima que gradualmente conduce a una indiferencia o insensibilidad a las influencias del ambiente, perteneciente a la vida de relación³⁵⁰.

Su forma atenuada es el aburrimiento: las circunstancias más favorables pierden todo su atractivo y no son capaces de suscitar el más mínimo impulso que arranque al sujeto de su doloroso anquilosamiento. Más acentuada, la angustia, comporta una especie de anestesia no sólo moral, sino también psíquica. A la indiferencia por los antiguos motivos de interés se añade una insensibilidad más o menos profunda por las excitaciones periféricas. La angustia, por otro lado, tiende a la totalidad y se nutre de esta insensibilidad y a ella se le asocian los remordimientos y las inquietudes. El sujeto se reprocha no experimentar amor por los suyos, no impresionarse debidamente por las cosas. No es capaz de eludir la reiterada verificación de su insensibilidad. Busca en su recuerdo o en su imaginación razones para sufrir, se desespera por permanecer indiferente a ellas e imagina constantemente nuevas razones siempre más violentas y más excéntricas. Puede llegar a infringirse tormentos corporales que pueden incluso

² Wallon, H. (1985). Op cit., p. 74.

llegar hasta la automatización, y se aflige por no encontrar tormentos lo suficientemente crueles que le permitan experimentar el dolor en toda su agudeza.

A pesar de la atroz desazón que se puede atribuir a los espasmos orgánicos de la angustia, hay un antagonismo entre la hipertonía y la sensibilidad exterior, incluso dolorosa. Tienden a abolirse mutuamente. El gusto por el dolor sin connotación erótica (algofilia)³⁵¹ a menudo sólo es una reacción propia de la angustia. El dolor es buscado para liquidar la angustia, pero no se experimenta la sensación del dolor puesto que la angustia eleva el umbral. Hay menos inclinación al dolor por sí mismo que esfuerzo por luchar contra la desaparición de todo cuanto pertenece a la vida de relación a través de la oleada de contracción íntima y de abandono profundo en la que parece que va a sumirse la conciencia. Es un acto de revulsión para retener el dolor y para provocar una caída del tono. Laignel-Lavastine y Delmas han referido el caso de un melancólico, el cual tras haber intentado suicidarse por estrangulación provocó una descarga motriz en la que de pronto sintió resolverse la angustia que le afligía y que después «adquirió la costumbre de apretarse el cuello con todas sus fuerzas, no para estrangularse, sino para obtener la distensión de sus espasmos». El orgasmo venéreo puede ayudar a la resolución del tono ansioso. De hecho, la masturbación es una reacción frecuente en los melancólicos y, a menudo, una expectativa ansiosa termina en necesidades eróticas.

3.2.5.4. El miedo

Se ha comparado a menudo la angustia con el miedo y es que entre ambos hay paralelismos, pero hay también contrastes. Orientado al futuro, el miedo se convierte en aprensión y entronca con la angustia. Desarrolla la hipertonía. Es el miedo estimulante de Stanley Hall. La mujer que teme a su marido o a su amante, el niño que tiene miedo de sus padres puede, dice, experimentar un cierto placer por el gusto de la aventura y por reminiscencias de las incidencias continuas en las que vivía el hombre primitivo. Su mecanismo, en cambio, parece ser mucho más simple. Toda expectativa va acompañada de un estado de tensión tónica que da lugar a la angustia, pero que también puede resolverse en espasmos de placer, en orgasmo venéreo o en simple excitación. Hay, en efecto, juegos en los que el niño se divierte con su miedo: juego de evitar una palmada dada en broma, juego del escondite, etc. Así, el placer depende de la expectativa y éste sólo existe cuando el acontecimiento guarda proporción con ella. Para evitar una decepción, el niño normalmente exige de su compañero de juego que

³⁵¹ Ibid.

actúe de una forma estrictamente determinada, de manera que las reglas de los juegos infantiles surgen de esa necesidad esencial³⁵².

Pero es ahí precisamente donde hay contraste entre la ansiedad y el miedo propiamente dicho. La expectativa de algo entraña una actitud correspondiente; esta actitud, por otro lado, puede convertirse en obsesión o en fobia. El miedo, por el contrario, resulta a menudo de circunstancias imprevistas que desbaratan nuestra expectativa y nuestras actitudes.

La sorpresa, obviamente, también puede ser estimulante y desencadenar automatismos útiles, tales como una fuga súbita y rápida. Pero entonces quedan anuladas las manifestaciones y la conciencia del miedo. A menudo, se ha observado que la fuga deja tantos menos recuerdos cuanto que la ejecución ha sido más segura y más perfecta. Entre la carrera y los obstáculos que debe salvar se opera una especie de apropiación exacta e inmediata que no deja espacio libre para el sentimiento del miedo. Al cabo de un cierto tiempo es cuando empezamos a estremecernos o a temblar evocando la imagen del peligro sufrido. De todos modos, esa imagen es con frecuencia difusa y difícil de reconstituir.

Cuando por el contrario, es la emoción la que se sobrepone al automatismo, los movimientos se alteran, pero la razón no está en la hipertonia como en el caso de la cólera o de la angustia, sino en la hipotonia. A veces el sujeto se desploma como un andrajo (ictus emotivo) o se siente como clavado en el suelo, sus piernas flaquean, la fuerza parece desvanecerse. Sus manos son incapaces de retener o de asir un objeto. El relajamiento y el temblor de sus músculos le impiden contrarrestar el efecto con un gesto o una actitud adecuados.

El miedo se traduce básicamente por el desarreglo de las funciones posturales. Es el efecto de situaciones contra las que momentáneamente es imposible reaccionar con una actitud oportuna. Es posible que la situación sea única y exclusivamente ambigua y producir un simple bloqueo de actitudes. Así se explica el hecho acertadamente observado por Stern que una novedad total no atemoriza al niño, pero un rasgo nuevo en un objeto familiar le causa a veces espanto: la actitud habitual, evocada y reprimida a un tiempo, le deja sumido en pleno desequilibrio. La actitud dictada por las circunstancias puede también estar en total oposición con las posibilidades actuales de la situación. En suma, la desproporción entre el acontecimiento y una cualquiera de

² Wallon, H. (1985). Op cit., p.75.

las actitudes de las que podría disponer el sujeto, puede llegar a ser tal que su experiencia usual le deje absolutamente sin punto de apoyo.

Si en todos los ámbitos de la actividad, el miedo está vinculado a la impotencia para tomar posición y recuperar el equilibrio, es porque, en efecto, su causa primitiva es la desaparición de los puntos de apoyo sin los cuales nos resulta imposible estabilizarnos en el espacio, con la ayuda de actitudes apropiadas. Las primeras manifestaciones del miedo se logran en el niño de muy corta edad dejándole momentáneamente sin sostén o haciendo que ceda bajo su cuerpo la superficie que lo aguanta. El propio adulto, para jugar con su miedo, no ha sabido imaginar nada mejor que las montañas rusas y el tobogán, que le dan la impresión de verse súbitamente abandonado por su punto de apoyo.

El miedo patológico suele ir cediendo hasta llegar a la agorafobia, miedo a no poder mantener su equilibrio si no tiene cerca algún objeto al que aferrarse en caso necesario.

3.2.5.5. La timidez y la función de prestancia

A menudo se confunde la timidez con el miedo porque efectivamente tiene varios aspectos en común. En la timidez, al igual que en el miedo existe la misma incertidumbre acerca de la actitud o el porte a adoptar y los movimientos se caracterizan por ser temblorosos e inseguros. Se observa el mismo desorden en las funciones de la postura donde pueden aparecer hipotonía (tono bajo), distonía (alteración del tono) o asinergia (falta de coordinación de varios órganos para realizar una acción). Sin embargo, los motivos de la timidez son eminentemente psicológicos³⁵³.

La timidez se traduce en el miedo frente a los demás, o más precisamente, en el miedo al propio "yo" frente a los otros. La timidez se halla en una relación inmediata con las reacciones de prestancia; va unida a sus vacilaciones o a su derrumbamiento.

La función de prestancia, por su parte, a pesar de ser muy sutil en sus efectos es imprescindible y se manifiesta incluso en retrasados profundos. Su importancia capital reside en las disposiciones reflejas que despierta la presencia del otro, posible fuente de riesgos o eventualidades variables frente a las que es necesario reaccionar de manera instantánea.

² Wallon, H. (1985). Op cit., p. 76.

Las reacciones de prestancia se confunden con un estado de vigilancia del que resulta el contacto físico de los seres entre sí y que entraña su comportamiento recíproco pero, en realidad, no lo son. La excitabilidad que les es propia puede también dar lugar a la irritación y a la cólera, si sus efectos se acumulan sin encontrar la manera de aplicarse a manifestaciones adecuadas o, por el contrario, a la satisfacción y a la alegría, si logran encaminarse libremente hacia actitudes ventajosas. Es decir, este estado de vigilancia puede ser el punto de arranque de emociones diversas, en relación a su mecanismo habitual. El comportamiento de los animales está colmado de esta sensibilidad y de estas reacciones recíprocas, que abarcan desde los hechos de fascinación hasta las manifestaciones que normalmente suscita el encuentro de dos individuos, tanto de la misma especie, como de especies diferentes.

3.2.6. Emoción y concepción dialéctica del ser humano

Es evidente la doble potencialidad de las emociones que, por una parte, crean instantáneamente reflejos condicionados -afortunados o desafortunados, incluso coyunturales o fortuitos- y por otra, su significativa función social. Desde el punto de vista fisiológico, las emociones se enraízan en el conjunto de las funciones vegetativas: modificaciones de las secreciones y de las contracciones del tubo digestivo y del aparato urinario, reacciones endocrinas, variaciones del metabolismo, cambios respiratorios y circulatorios. Estos hechos se interpretan de manera diferencial: desde un paroxismo de actividad a una perturbación de la misma, o incluso generalizada al conjunto de la vida vegetativa³⁵⁴.

Pero es difícil darles un significado válido si se consideran manifestaciones pura y exclusivamente vegetativas. En el plano psicológico se encuentran contradicciones similares: la emoción da el máximo de velocidad y de fuerza a la huida y al ataque, reacción de supervivencia individual que se identifica con el miedo y la cólera, por lo que se considera como persistente vestigio de reacciones que fueron útiles en otros tiempos, reducidas en la actualidad a un estado de simple mímica emocional. O por el contrario, se trata de una forma degradada de reaccionar que aparece cuando la situación coge desprevenidas las capacidades motoras o intelectuales del sujeto, por lo que sus gestos se realizarían entonces de manera incoherente.

² Wallon, H. (1985). Op cit., p. 78.

Ambas concepciones comparten la hipótesis de que la emoción se relaciona en exclusiva con reacciones originadas por la naturaleza misma de las cosas, lo que reduciría singularmente el extenso campo de la actividad humana. De hecho, es verdad que la emoción puede constituir un obstáculo para los automatismos necesarios en la medida que provoca todo tipo de desarreglos neurovegetativos o musculares: temblores, convulsiones o desfallecimientos musculares; así como que oscurece o traiciona la cordura. Sean los que sean los vínculos genéticos a través de las especies animales o las civilizaciones que puedan unirla a las conductas motoras o intelectuales individuales, está bien claro que con frecuencia y en el presente, las obstaculiza.

Lo que sucede es que la emoción es una entidad variable según el papel que está llamada a desempeñar en cada momento determinado de la evolución. La emoción se ha desarrollado como un sistema funcional con destino propio entre los llamados automatismos instintivos y las representaciones del pensamiento abstracto.

Su material primitivo no es el movimiento que se despliega en los automatismos, sino la actitud que puede prepararlo o suspenderlo. Una actitud que no es más que el acto a realizar en potencia y en la misma medida, preludio de conciencia, intención o vacilación, con todas las tensiones, relajamientos y alternativas musculares que pueden acompañar. En último extremo, se trata de espasmos, de convulsiones, de derrumbes como los que se pueden observar en los grandes paroxismos emocionales.

Pero la actitud se ha hecho espectacular rápidamente³⁵⁵. Para los demás es una advertencia y para cada cual, un medio de identificarse con una situación, de captar mejor su sentido y secundariamente, de captar en los otros, por mimetismo, el reflejo de la situación que su propia presencia produce.

Las actitudes emocionales son eminentemente contagiosas, rasgo que tratan de desarrollar los simulacros y los gestos rituales cuya finalidad no es otra que unir a los individuos en un mismo estado de conciencia colectivo. La actitud pertenece a la vida cotidiana. Establece un vínculo de comunidad y relaciones recíprocas más o menos complejas entre todos los individuos que se encuentran juntos puntual o habitualmente. Se diferencia radicalmente de los movimientos de desplazamiento en el espacio. La actitud es conformación del cuerpo o de la fisonomía y ha convertido la emoción en expresión, injertando así lo social en lo orgánico.

Esta transformación de reacciones puramente fisiológicas en medios de expresión ha tenido una importancia decisiva en la especie humana, porque está ligada no a cualquier supuesto instinto especial, sino a las condiciones de existencia de cada individuo desde su nacimiento. Contrariamente a lo que sucede entre los animales, la cría humana permanece durante largos meses bajo la tutela exclusiva de determinados adultos, normalmente familiares, para satisfacer sus necesidades básicas. Sus medios de acción se reducen a medios de expresión. Lo que le resulta de vital interés es hacerse comprender y presentir las disposiciones de los demás hacia sí. Todos sus intereses le llevan hacia los demás.

De este modo, se pueden observar desde muy pronto los progresos y la matización de sus relaciones mímicas con las personas que se le acercan. Podría considerarse un pre-lenguaje si esas relaciones no se encontrasen en ciertos aspectos precisamente en el extremo opuesto al lenguaje. Es decir, el lenguaje individualiza los objetos o los actos de los que habla, define sus atributos, opera su atribución a las personas que se encuentran comprometidas juntas en los mismos acontecimientos o en la misma situación. El resultado de la expresión emocional es inverso: provoca una especie de simbiosis afectiva entre el niño y su entorno³⁵⁶.

Esta simbiosis requiere sensibilidad común y cuando existen distinciones individuales desaparecen. Esas distinciones no existen aún en el bebé o niño muy pequeño. Su iniciación a la vida psíquica consiste precisamente en una participación en situaciones que se encuentran bajo la estricta dependencia de quienes le cuidan. Cuando le faltan esos cuidados o cuando se limitan a simples atenciones materiales, el niño no sólo sufre esas carencias en su desarrollo psíquico, sino que languidece físicamente y sus funciones vegetativas resultan también afectadas. Esta mutua comprensión afectiva entre el niño y sus allegados supone una especie de ósmosis que tiene una importancia excepcional en los primeros estadios de su personalidad.

Pero pronto esa misma vinculación con los otros exigirá del niño un esfuerzo en sentido inverso: esfuerzo de discriminación originado por la autonomía que le da la adquisición de la marcha y la palabra. La manera en que se produce puede variar según los sujetos y las circunstancias, e influye en la formación de la personalidad. En sus diferentes etapas, relaciona diferentemente al individuo con su medio sin romper la estrecha solidaridad entre el sujeto y sus acompañantes –habituales u ocasionales-.

³⁵⁶ Ibid.

³⁵⁵ Wallon, H., (1980). Op.cit., p. 103-110.

Por ejemplo, podemos observar normalmente en los demás, lo que no podemos controlar en nosotros mismos, como un simple descuido en la compostura o una mancha en la cara.

La discriminación respecto de los demás tiene como contrapartida una tendencia inversa a la identificación. La fuerza de esta identificación rodea el sujeto de modelos que aprueba o desaprueba. Puede incluso afectar a sus actividades más modestas y darse en los diferentes niveles de su personalidad. La influencia que esta identificación ejerce sobre la evolución de la personalidad es más que considerable.

Es por todo ello que hay unidad entre el ser orgánico y el ser psíquico. No se trata de dos entidades que haya que estudiar por separado para ponerlas después de acuerdo. No hay tampoco dependencia en cierto modo mecánica del uno respecto del otro. Se expresan simultáneamente, en todos los niveles de la evolución, mediante las acciones y reacciones mutuas del sujeto y del medio. El medio más importante para la formación de la personalidad no es el medio físico, sino el social. Alternativamente, la personalidad se confunde con él y se disocia. Su evolución no es uniforme, sino hecha de oposiciones y de identificaciones. Es dialéctica.

3.3. A MODO DE SÍNTESIS

En la emoción necesariamente hay movimiento: es su sustento, pero no es así a la inversa en todos los casos. En el movimiento no hay necesariamente emoción, o si la hay, en la vida cotidiana actúa relegada a un segundo o póstumo plano que no accede a superar el umbral de la conciencia.

Cada emoción se caracteriza por una serie de rasgos en función de las modificaciones de sus componentes orgánicos y funcionales:

	PLACER Y ALEGRÍA	CÓLERA	ANGUSTIA	MIEDO	TIMIDEZ Y FUNCIÓN DE PRESTANCIA
Musculatura	Estriada	Estriada	Lisa	Estriada	Estriada
Nivel tono	Equilibrio	Hipertonía	Hipertonía	Hipotonía	Hipotonía
Automatismo		Lucha	*	Huida	Huida
Cuando la emoción supera al automatismo		Acumulación tónica (Cólera blanca o cianótica)	Insensibilidad Aislamiento Sollozo Orgasmo	Ictus emotivo	Ictus emotivo

*Para Ekman el automatismo de la angustia es pedir ayuda.

La oposición placer-sufrimiento da cuenta de las claves de la emoción. Si el placer nace de las caricias y es la liquidación de los espasmos aparentes o íntimos, el sufrimiento exactamente lo contrario; la excesiva facilidad de dicha liquidación que lleva a la simpleza o minimización de ese umbral de placer. El trasvase de uno a otro se produce en un continuo, en función de las oposiciones básicas que las constituyen: la musculatura implicada, más lisa o más estriada; la relación tono-movimiento, y la resolución, más hacia el automatismo asociado o la propia emoción. Independientemente de su calidad y ubicación específicas en ese continuo placer-displacer, su ejercicio y por él, el hábito, la comodidad, costumbre, rutina asociados, le

añaden un plus que a veces se confunde con el placer o el bienestar aunque objetivamente no tenga que ver con él. Un pequeño inesperado cambio aterra, o se puede llorar de placer, pero se considera “normal” en la medida en la que lo es para cada cual.

La musculatura mayormente implicada en el caso de la alegría, la cólera, el miedo y la timidez, va a ser la musculatura estriada pero en direcciones diferentes según cada una. Solamente cuando hay angustia la musculatura implicada es la lisa o vegetativa. Al atender la calidad de la relación entre tono y movimiento, observamos que en la alegría hay equilibrio final pudiendo ser pasiva, activa, muy activa, o incluso, frenética. Haya el tono que haya, se descarga para volver a cargarse y así sucesivamente mientras tiene lugar. En la cólera y en la angustia la excitación tonígena no se descarga sino que persiste, cada una en su diferente musculatura, externa o estriada en el primer caso e interna o lisa en el segundo. Este hecho condiciona, si no guía la dirección de la resolución según las características del sujeto, sus circunstancias y su capacidad de relacionarse con ellas. En la cólera la hipertensión se produce en la musculatura estriada, mientras que en la angustia lo hace en la musculatura lisa. En el miedo y en la timidez, en cambio, lo que se produce es hipotonía en la musculatura estriada.

En cuanto a la resolución de las cinco emociones básicas, si atendemos a la emergencia del automatismo asociado encontramos que no existe como tal en el caso de la alegría. Hay lucha en el caso de la cólera, cierto tipo de expresión o demanda de ayuda en la angustia, y huida súbita en el miedo y la timidez.

Si es la emoción la que gana al automatismo, en el caso de la alegría se trata de mantener esa agradable sensación, más allá de que la intensidad oscile para mantener el umbral. La cólera añade espavientos, espasmos e hipos a la hipertensión muscular a modo de dramatización, o va más allá y superpone el factor angustia bien sea a la agresión o a la dramatización. La angustia plantea una dificultad añadida al tratarse de una desazón gradual asociada al tiempo de duración. Por ello habrá resoluciones variadas, desde el aislamiento más indomable hasta la descarga de la tensión vegetativa mediante sollozos, gritos, engullir compulsivamente u orgasmo venéreo. Por último, el miedo y la timidez también comparten la resolución emocional en forma de “ictus emotivo”.

PARTE II: ESTUDIO EMPÍRICO

CAPÍTULO 4:

ANÁLISIS DEL CORPUS

CAPÍTULO 4: ANÁLISIS DEL CORPUS

4.1. METODOLOGÍA

- 4.1.1. Metodologías de análisis de movimiento
- 4.1.2. Metodología triangular
- 4.1.3. Claves de la teoría walloniana para el análisis de la obra de Platel

4.2. CORPUS DE LA INVESTIGACIÓN

- 4.2.1. Selección de las piezas del corpus
- 4.2.2. Selección de las escenas
- 4.2.3. Descripción del análisis de las escenas seleccionadas

4.3. ANÁLISIS DE LAS ESCENAS SELECCIONADAS

4.3.1. *Vsprs* (2006):

- 4.3.1.1. Presentación de *Vsprs*
- 4.3.1.2. Escena 1: De la cólera a la angustia
- 4.3.1.3. Escena 2: La angustia en el acto compulsivo de la masturbación

4.3.2. *Out of context-for Pina* (2010):

- 4.3.2.1. Presentación de *Out of Context-for Pina*
- 4.3.2.2. Escena 1: La prestancia “animal”
- 4.3.2.3. Escena 2: La angustia tras el silencio de una pregunta sin respuesta

4.3.3. *C(h)oeurs* (2012):

- 4.3.3.1. Presentación de *C(h)oeurs*
- 4.3.3.2. Escena 1: La empatía ante la angustia
- 4.3.3.3. Escena 2: La cólera multitudinaria

4.4. A MODO DE SÍNTESIS

4.1. METODOLOGÍA

La escena contemporánea contempla cada vez más firmemente la necesidad de establecer una estrecha relación entre creadores y teóricos. A partir del momento en el que surgen figuras como la del dramaturgo, especialmente en el norte de Europa en los años 90, se comienza a concebir el hecho escénico como un acto que ofrece un espacio para compartir ideas, diferentes perspectivas y sobre todo, para crear pensamiento. Cada vez es más frecuente observar en la programación de Festivales Internacionales foros, charlas, debates, exposiciones y talleres de diferentes ídoles teóricas como elementos necesarios y no sólo como meros complementos en la concepción global de la escena contemporánea y de la danza en particular.

Como respuesta a un interés progresivo por teorizar sobre la escena contemporánea surgen titulaciones reconocidas como Máster Universitarios en Artes Escénicas en Universidades tanto europeas como estadounidenses, canadienses, australianas y en algunos países sudamericanos como Brasil y Argentina, entre otros. En el estado español los Estudios Superiores Universitarios de Artes Escénicas empiezan a dar sus frutos.

Sin embargo, y a pesar de la creciente importancia asignada a la reflexión en torno a las creaciones contemporáneas, existe aún un gran vacío bibliográfico que no satisface la necesidad de teorizar sobre aspectos varios de la escena actual. Y así como existe una bibliografía considerable en otros idiomas, sobre todo en inglés y en francés, el legado en español es aún muy pobre.

Al comenzar la presente investigación enseguida se descubre que es un terreno completamente virgen, o al menos hasta donde se ha podido llegar, no se encuentra ningún estudio específico en el que se trate el objeto de estudio en cuestión, es decir, la expresividad de las emociones en el trabajo del coreógrafo Alain Platel. Por ello, debido a la escasa bibliografía existente, para llevar a cabo esta investigación, se decide comenzar por un estudio de campo.

4.1.1. Metodologías de análisis de movimiento

La danza híbrida y multidisciplinar supone un complejo conjunto de elementos que se interrelacionan entre sí por lo que implican una gran dificultad en su estudio. Efectivamente, la interdisciplinariedad de este tipo de espectáculos de danza no facilita la tarea del análisis de sus elementos compositivos. En este caso nos ocuparemos de analizar el movimiento. La captura del gesto para su análisis siempre ha sido un aspecto arduo y complejo desde los orígenes de la danza y aquí la dificultad es mayor al realizarlo desde una perspectiva psicológica sobre la cual no existen metodologías de análisis de movimiento propiamente.

Inma van Imschoot³⁵⁷ justifica la complejidad de la compilación en esta disciplina artística por su naturaleza intangible. A diferencia de las artes visuales que toman forma en un objeto con una permanencia y durabilidad, todo arte cuyo medio es inestable como el sonido o la música y que depende de la interpretación para su existencia ha implicado otras connotaciones a lo largo de la historia. De hecho, ha sido considerada una actividad en fuga que debía estar en constante renovación. Probablemente si la danza pudiera asumir el modelo de la música y extenderse en un objeto escrito, podría también haber sobrevivido a su corta vida y construir una base más sólida para su historia.

Los primeros sistemas de notación de danza se realizan en el siglo XVII, desarrollados por Pierre Beauchamps y Raoul-Auger Feuillet. Sin embargo, el único sistema que ha tenido una continuidad desde su aparición es el método conocido como *Labanotation*, desarrollado por Rudolf Laban en el siglo XX.

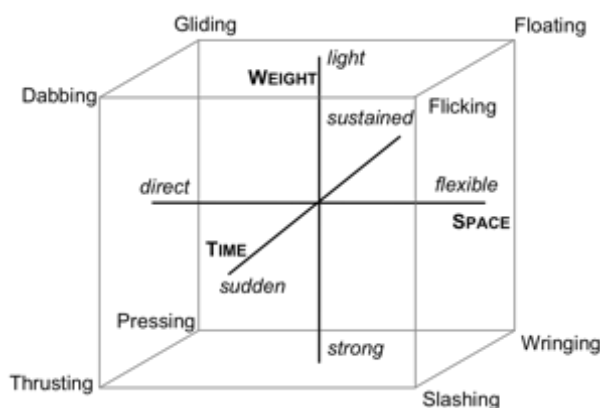


Imagen 16. Cubo de Laban

³⁵⁷ Van Imschoot, M. (2012). *Rests in pieces: On scores, notation and the trace in dance*.

A partir de su interés por definir el valor comunicativo de cada gesto, el creador húngaro Rudolph Laban, crea la coreología, es decir, el estudio del análisis de los elementos compositivos del movimiento. Laban³⁵⁸ elabora un vocabulario nuevo de danza diferente al del ballet. Deconstruye el lenguaje del movimiento gestual clásico en una serie de signos que se desarrollan en un sistema de anotación escrita del movimiento o *Labannotation*. Su deseo es construir una fenomenología del movimiento que exprese el valor de la dinámica del mismo. Su análisis descriptivo del movimiento se basa en cuatro elementos: el peso, el espacio, el flujo y la energía, que a su vez se descomponen en otros componentes. Laban resalta el valor interpretativo del movimiento sugiriendo que el valor verdadero de éste proviene de su inherente contenido expresivo y significativo³⁵⁹.

Por otro lado, a finales de este siglo, comienzan a surgir diferentes tecnologías de análisis de movimiento a partir de dispositivos electrónicos y digitales. Así, el uso de tecnología interactiva digital crece considerablemente en los años 90 con la aparición de sensores tecnológicos y software dedicados al seguimiento del movimiento (Eycon, EyesWeb, BigEye, y softVNS)³⁶⁰ que son creados para uso artístico. Estos sistemas tecnológicos proporcionan herramientas para sentir el gesto y el movimiento. Pero el discurso actual sobre los sistemas interactivos no reside ya en la experimentación tecnológica, sino en cuestiones más fundamentales como la descripción y notación del gesto y el movimiento. A pesar de tratar el análisis del movimiento, los sistemas tecnológicos no van a ser considerados aquí como objeto de estudio.

La utilización metafórica del lenguaje es particularmente delicada en las producciones escritas que tratan de danza. Según Guisgand³⁶¹, los elementos de comprensión del trabajo sobre el médium–cuerpo son raramente confiados a la literatura consagrada a coreógrafos o a sus obras. De forma que el discurso relativo al cuerpo danzante se rebela raro, disperso, fragmentado y sin un encuadre subyacente. Así, sin la

³⁵⁸ Mokotow, A. (2007). Op cit., p. 30.

³⁵⁹ Tras Laban llegan sus dos notables alumnos: Mary Wigman y Kurt Joss. La primera influenciada por el psicoanálisis desarrolla un vocabulario de danza conocido como *Auscrukstanz*. El segundo propone una danza socialmente crítica pero que requiere una forma artística que había sido infravalorada por los expresionistas. Mokolow, A. (2007), p. 30.

³⁶⁰ Bevilacqua, Frédéric., Schnell, Norbert., Fdili Alaoui, S., Klein, G., & Noeth, S. (2011). Gesture capture: Paradigms in interactive music/dance systems. p. 183.

³⁶¹ Guisgand, P. (2002). Vers un modèle d'analyse fonctionnelle en danse: Rosas danst Rosas d'Anne Teresa de Keersmaeker.

apropiación del discurso por parte de los recursos literarios que protagonizan los coreógrafos, los intentos por encontrar una metodología de análisis de movimiento se suceden sin hallar un criterio común. Además, es complejo descubrir un procedimiento universal de análisis cuando la naturaleza de las obras coreográficas es tan dispar.

Al ir a revisar la metodología utilizada para analizar la danza y el movimiento nos encontramos con diversidad de estudios. En su inmensa mayoría se trata de análisis basados en los parámetros formales de la danza como: espacio, tiempo, calidad de movimiento y otros elementos compositivos como uso de la iluminación y la música. Sin querer ser exhaustivos, entre los estudios realizados en los últimos doce años encontramos el estudio realizado por Philippe Guisgand³⁶², quien propone un útil de lectura del cuerpo basado en un punto de vista funcional: el apoyo, el ritmo, la plasticidad y la distribución. A través de estos parámetros pretende explicitar la construcción del movimiento. Utiliza este modelo para realizar un análisis de la célebre pieza de Anne Teresa de Keersmaeker, *Rosas dans Rosas*, con la intención de mostrar cómo un desplazamiento del discurso del cuerpo hacia aspectos arquitectónicos de la danza como el apoyo o la distribución, puede contribuir a aclarar los fundamentos corporales de un estilo coreográfico. Esta aproximación constituye un complemento analítico a la lectura metafórica del movimiento, como se encuentra en la literatura consagrada a la danza.

Carmen Giménez Morte, por su parte, en su tesis doctoral “Aproximaciones a Dansa Valencia”³⁶³, analiza determinadas obras coreográficas que se exhibieron en varias ediciones del *Festival Dansa Valencia*. El análisis se realiza en función de parámetros estructurales de la obra coreográfica como son: número de intérpretes, utilización del espacio y de la música, tipo de iluminación y duración de las piezas, entre otros. Lo cual permite clasificar las obras según estos parámetros, como por ejemplo, en relación a la duración en: obras cortas, medias o largas.

Por su parte, Montserrat Franco Pérez en el trabajo de fin de Máster “Revisión sobre una metodología para análisis coreográfico”³⁶⁴, profundiza en la metodología de análisis y estudia los textos que están en relación con los elementos que componen una coreografía. Establece cuatro ámbitos diferentes en el material revisado en los que registra los autores más significativos: análisis del movimiento y el espacio

³⁶² Ibid.

³⁶³ Morte, M. C. G. (2002). *Aproximaciones a dansa València 1988-1997*.

³⁶⁴ Pérez, F., & Montserrat, M. (2011). *Revisión sobre la metodología para el análisis coreográfico*.

(Laban, 1987, 2006; Schinca 2002); composición coreográfica (Adshead, Biginshaw, Hodgens & Huxley, 1999); análisis coreográfico y del espectáculo (Pavis, 2000) y ámbito histórico artístico (Sánchez, 1999). El objetivo de la investigación es fijar una serie de premisas que guíen el futuro desarrollo de una metodología para el análisis coreográfico. Para ello estudia aspectos en la composición de la danza y análisis escénico como: contexto político, social y estético, finalidad de la obra, dramaturgia, vestuario y escenografía, iluminación, función de la música, silencio, ritmo de la obra y características de los intérpretes, entre los más relevantes.

También se ha encontrado una investigación reciente en la que se aplica el método Laban en el ámbito de la música. En su tesis doctoral titulada “Análisis y aplicación de la teoría de Laban y del movimiento creativo en la dirección de conjuntos instrumentales en la formación del maestro en Educación Musical”³⁶⁵, Riccardo Lombardo utiliza el método LMA (Laban Movement Analysis). Además del LMA emplea en su trabajo el método italiano García-Plevin de movimiento creativo basado en el concepto de creatividad³⁶⁶. Partiendo del sistema de observación de los detalles motrices de Laban a partir de sus cuatro elementos básicos, se centra en las actitudes que se derivan de esos elementos que a su vez son observables como cualidades. En cada cualidad influye también la postura psicológica del sujeto, que puede ser de indulgencia o de lucha³⁶⁷.

Sin embargo, a pesar de mencionar estos aspectos psicológicos, el LMA no llega a profundizar en éstos quedándose en el movimiento propiamente dicho. En la tesis de Lombardo, por ejemplo, llegan a diferenciar incluso, en las observaciones del movimiento, los momentos en los que centrarse en la cara o en el cuerpo: “Asimismo, es importante plantearse cuándo centrarse en los detalles de la cara y cuándo en todo el cuerpo”³⁶⁸. Debido a la desconexión tanto de las diferentes partes expresivas del cuerpo como al exclusivo análisis del movimiento propiamente, se desestima utilizar este tipo de metodología de análisis de movimiento para el presente estudio.

³⁶⁵ Lombardo, R. (2012). *Análisis y aplicación de la teoría de Laban y del movimiento creativo en la dirección de conjuntos instrumentales en la formación del maestro en educación musical*.

³⁶⁶ El concepto de “movimiento creativo” incluye diferentes tipos de desarrollos posteriores de la danza educativa de Laban, adaptada a los distintos entornos educativos y terapéuticos. Uno de los retos principales del movimiento creativo es dejar a los alumnos la libertad de improvisar los movimientos que necesiten a través de la improvisación y de la composición coreográfica. García, Plevin & Macagno, 2006.

³⁶⁷ Laban-Lawrence (1974). *Effort. Economy of human movement*, p. 67.

En los estudios arriba mencionados el análisis se centra en el mero movimiento, mientras que en esta investigación el estudio del movimiento es una herramienta para analizar conceptos más complejos que implican no sólo aspectos físicos del movimiento sino psicológicos, como son las emociones. Las emociones entendidas como reacciones psicofisiológicas suponen considerar la totalidad del sujeto atendiendo al ser como una unidad cuerpo-mente. Por ello, debido a la inadecuación de los métodos de análisis de movimiento existentes, se decide utilizar para el análisis del corpus seleccionado la metodología triangular a partir de la observación de las emociones presentes en él.

4.1.2. Metodología triangular

Valorando la importancia de las diferentes metodologías de investigación, en este estudio se opta por una metodología triangular, es decir, la combinación de técnicas diversas en un proceso. Su origen se remonta al principio básico de la geometría según el cual distintos puntos de vista permiten una mayor precisión en la observación. El fundamento de estas técnicas subyace de la idea de que cuando una hipótesis sobrevive a la confrontación de distintas metodologías tiene un grado de validez mayor que si proviene de una sola de ellas³⁶⁹.

La metodología triangular se basa en tres herramientas fundamentales todas ellas de carácter cualitativo: material audiovisual, textos relevantes y entrevistas.

1. Material audiovisual.

Para recoger la muestra objeto de estudio, se utilizan los videos completos de los espectáculos que componen el corpus de la investigación, los cuales han sido facilitados por Les Ballets. Además de los videos íntegros de las piezas, se visionan reportajes de las mismas publicados en la red en los que se intercalan imágenes de los espectáculos con entrevistas al director y/o intérpretes y colaboradores.

A parte del visionado de las piezas en video, dos de ellas se han visto en directo: *Out of Context* (Festival d'Avignon, Francia, 2013) y *C(h)oeurs* (Théâtre La Monnaie, Bruselas, 2013).

³⁶⁹ Óscar, R. R. (2005). *La Triangulación como Estrategia de Investigación en Ciencias Sociales*.

2. Textos relevantes en torno al tema de la investigación.

Teniendo en cuenta los diferentes campos que cohabitan en este estudio, se hace uso tanto de bibliografía del ámbito de las artes escénicas como de la psicología.

En el terreno de las artes escénicas se revisa bibliografía de muy variada índole, en concreto: temas de danza, teatro, artes escénicas en general, artículos sobre la obra del autor objeto de estudio y críticas de las piezas a analizar, la mayoría de ellas facilitadas por la compañía.

Además de textos más generalistas, se profundiza tanto en los artículos como en las críticas relacionadas con la obra de Platel que aparecen referenciados a lo largo del documento.

En el ámbito de la psicología, se revisa bibliografía genérica del mundo de las emociones y de las teorías de Henri Wallon en particular, autor de referencia para el estudio de las emociones en esta investigación.

3. Entrevistas.

Además de analizar gran cantidad de video-entrevistas realizadas a Alain Platel recogidas de Internet, se realizan varias entrevistas personales. Se entrevistan a los siguientes miembros de Les Ballets: Alain Platel (director de escena), Hildegard de Vuyst (dramaturga), Steven Prengels (compositor musical), Lisi Estarás (bailarina y coreógrafa), Romeu Runa (bailarín) y Rosalba Torres (bailarina)³⁷⁰.

Todas las entrevistas se realizan en persona -a excepción de una que se hace vía skype- y para ello se realizan un par de estancias en Bélgica. La primera se realiza en Bruselas con objeto de ver la pieza *C(h)oeurs* en directo y de llevar a cabo una entrevista; y la segunda consiste en una estancia para realizar el resto de las entrevistas y para observar el proceso de creación de la pieza *Tauberbach*³⁷¹ en el estudio 3 de Les Ballets (S3) en Gante, localidad de residencia de la compañía.

³⁷⁰ Ver Anexos en 7.3.

³⁷¹ A falta de tres semanas para el estreno de *Tauberbach* en Munich en enero de 2014, la doctoranda asiste durante una semana a los ensayos de dicha pieza.

Son entrevistas personalizadas en función de los proyectos en los que han tomado parte cada uno de los entrevistados, pero todas tienen en común dos aspectos. Primero se les pregunta a todos cómo aborda Platel el tema de las emociones en sus creaciones, incluido el propio Platel. Después se cuestiona a cada entrevistado sobre la importancia de las emociones en cada pieza en la que hayan tomado parte. Se les menciona las cinco emociones que establece Henri Wallon en su clasificación: placer y alegría, cólera, miedo, angustia y timidez y función de prestancia. A continuación, se les pide que identifiquen y justifiquen cada pieza con la emoción más representativa, según su criterio personal.

La investigación cualitativa pone en contacto al investigador con el creador objeto de estudio, Alain Platel, favoreciendo sobre todo el descubrimiento de aspectos del proceso creativo hasta entonces no detectados. Especialmente la estancia en el periodo de ensayos en la nueva creación, así como la entrevista y el posterior encuentro en el Coloquio Internacional en torno a la figura de Alain Platel celebrado en el teatro de Arras³⁷² han influido en gran medida en los resultados de esta investigación. En dichas experiencias la investigadora se ha acercado en primera persona al espacio y momento donde se daba el hecho creativo y ha intimado con el equipo de creación. Ha podido establecer una relación con la compañía de forma que tanto el creador como el resto de los entrevistados han ofrecido informaciones detalladas muy clarificadoras en la comprensión del trabajo de Alain Platel. Pero sobre todo, estas estancias, han sido definitorias para poder estudiar “El lado humano de Alain Platel” (apartado 2.2.1.), ya que es difícil imaginar la calidad humana de este creador hasta que se palpa y se vive a diario en una semana de ensayos.

Los entresijos de un proceso creativo condicionan la puesta en escena de un espectáculo pero no son visibles a primera vista. Cuando se ve una obra en un video e incluso en un teatro, es difícil profundizar en la comprensión y la dimensión de la creación si no se dispone de más información. Por ello, la proximidad al trabajo del creador en vivo y en directo es un hecho fundamental.

³⁷² Los días 10 y 11 de marzo se celebra el Coloquio Internacional sobre Alain Platel, en el que la doctoranda realiza su ponencia: “Émotions dans les pièces de Platel”. Théâtre d’Arras. Université d’Artois.

4.1.3. Claves de la teoría walloniana para el análisis de la obra de Platel

Una cuestión es la expresión de las emociones en el ser humano en una situación real y otra muy diferente es la manifestación de las mismas en contextos predeterminados, incluso representados. Entonces, si las emociones son algo tan sumamente orgánico e inherente en el ser humano, ¿cómo es posible representar o inferir las emociones de una situación representada, como es el caso que nos ocupa, es decir, de una obra de danza? ¿Cómo es posible que un sujeto pueda interpretarlas y transmitir las? Paul Ekman³⁷³ subrayando la importancia de la interpretación de las emociones afirma que los actores e intérpretes tienen la capacidad de reproducir las emociones de una manera muy real. De forma que cuando interpretan a un personaje, mientras están actuando, su fisiología es la misma que si lo estuvieran sintiendo. Esto sólo sucede con intérpretes de gran calidad que son capaces de emocionarnos de inmediato. Según Ekman³⁷⁴:

Aristóteles dijo que nos emocionamos con la tragedia y que llegamos a tener miedo porque lo que vemos no es una interpretación simbólica, sino que estamos viendo a unos actores que son capaces de generarlo [...]. Supone mucho entrenamiento, pero se puede ver y sentir.

En la actividad humana observamos acciones de muy diferente nivel y compromiso físico: deportiva, artística, incluso creativa o cognitiva que se asocia a un determinado nivel de satisfacción emocional. Así, en determinados movimientos o actividades motrices se experimenta placer, ya que las endorfinas cerebrales segregadas por su ejecución -asociadas a las aferencias nerviosas producidas por los espasmos, contracciones, tensiones y distensiones de la musculatura estriada y lisa- producen una sensación de bienestar que en una determinada frecuencia e intensidad resultan imprescindibles al sujeto.

En el caso de la danza, nos encontramos ante una actividad artística creativa que, como corroborarán más adelante los intérpretes entrevistados, producen una alta satisfacción emocional, que gracias a su profesionalidad son capaces de transmitir. Los bailarines de las obras de Platel no sólo representan, sino que experimentan vivencias en escena que comunican y conectan con el público. Este tipo de comunicación es posible cuando el grado de implicación de los intérpretes es muy elevado y son capaces de emocionarse en su propio ser antes de traspasar esas emociones al espectador.

³⁷³ <http://www.youtube.com/watch?v=6RjEkdep5v0>

³⁷⁴ Ibid.

No es algo casual o fortuito que se relacione en esta investigación las teorías de un psicólogo con la obra escénica de un coreógrafo. En realidad comparten numerosas afinidades y tienen muchos aspectos en común en relación al ámbito emocional.

Salvando las evidentes distancias entre Wallon y Platel, existirían ciertas similitudes que pueden ser de ayuda para la comparación que va a tener lugar a continuación. En primer lugar, hay que señalar la relación de la actividad científica de Henri Wallon con el pasado académico y profesional de Alain Platel. E primero, entre otros muchos trabajos, realizó su tesis doctoral titulada *L'enfant turbulent* en la que utilizando el método de comparación patológica, describe los primeros estadios en la vida del niño, especificando la importancia del movimiento, especialmente en su aspecto, y de la emoción. Por su parte, Alain Platel tras sus estudios en psicología trabaja durante cinco años con niños discapacitados. La influencia de su pasado como psicopedagogo que permanece latente en su primer periodo creativo, aflora de una manera consciente en el segundo periodo, hasta el punto de que el mundo de los discapacitados es una de sus mayores fuentes de inspiración.

Con una preocupación compartida por la patología infantil, participan de una temática general alrededor de las relaciones humanas. Wallon se interesa por la especie, por el individuo y por cada individuo. Al ser dialéctico y psicogenético afirma que el nivel de desarrollo individual del sujeto en cada momento es la conjunción de sus propias capacidades, de las circunstancias físicas y humanas del entorno en el que se encuentra, más o menos favorable, y de cómo se relaciona el sujeto con esas circunstancias. Su repulsa a reducir al hombre a la imagen inmóvil y parcial que da una época, y su esfuerzo para llegar a las realidades más profundas, es otra muestra de su interés por la verdadera esencia de lo humano: ser genéticamente social. Por su parte, una de las temáticas reincidentes en la obra de Platel, es la relación entre los seres humanos. A lo largo de su trayectoria artística, Platel pone gran énfasis en las relaciones entre los personajes de sus obras.

Ambos profundizan en el estudio de los medios de expresión y comunicación en sus correspondientes ámbitos de trabajo. Wallon se centra en las emociones como primer medio de comunicación y de expresión del niño y las considera un pre-lenguaje, es decir, un lenguaje antes de la aparición de la palabra. Afirma: "la emoción constituye un sistema de expresión anterior al lenguaje articulado"³⁷⁵. Platel observa en esos seres discapacitados un nivel de comunicación muy profundo en el que las palabras parecen no ser suficientes para expresar lo más sensible del ser humano y abre así

³⁷⁵ Wallon (1947), citado en Vila, I. (1986). Op cit., p.32.

una vía de comunicación a través de una nueva concepción a la que él denomina “la belleza en la fealdad”. Inspirado por el mundo expresivo de los discapacitados y atraído por el poder emocional de la deformidad, inicia la búsqueda de un lenguaje físico específico. Wallon además declara que “... cualquiera que sean las formas evolucionadas del yo y el otro, sean como sean la evidencia y la solidez de las realidades conquistadas, las formas arcaicas permanecen”. Y añade: “No esencialmente como una amenaza de regresión, sino como el sustrato y la garantía de nuestra comunicación, de nuestra comunión con el otro³⁷⁶”.

En ambos autores encontramos la aparición de un universo de movimientos concretos y exclusivos de dos mundos: el mundo del discapacitado y el mundo de la infancia. Wallon define la ley de integración funcional en la que afirma que cada función que se va adquiriendo en los diferentes estadios de evolución es, a la vez, para sí mismo y para los otros. Se ejerce por el propio niño, pero también es para los otros porque se integra en la actividad exploradora del mundo que rodea al niño. La ruptura de la integración conlleva la aparición de movimientos involuntarios como los tics, agitación coreica, mioclonias (movimientos involuntarios, breves, bruscos y repentinos, a modo de sacudidas) y contracciones diversas. Nos encontramos en el dominio de lo que Wallon denomina la “sensibilidad propioceptiva” en el origen de la emoción, que consiste en espasmos que producen contorsiones y sobresaltos situados entre los dos polos de la vida afectiva: la alegría y el sufrimiento. En la búsqueda de un lenguaje físico específico, Platel encuentra todo un terreno por descubrir en la expresividad del discapacitado y lo investiga físicamente, a nivel de movimiento expresivo, encontrando un universo de movimientos como son los tics, espasmos, contracciones, etcétera, que acaparan su atención.

En cuanto a la actividad muscular, Wallon diferencia dos tipos de actividades musculares: las clónicas (hacia el mundo exterior) y las tónicas (posturales). La actividad tónica es fundamentalmente expresión, que se utiliza como medio expresivo de uno mismo, de relación con los demás. En el mundo de los discapacitados de Platel el lenguaje caracterizado por movimientos incontrolados como los tics o espasmos, son parte de la actividad tónica muscular que le sirve de expresión con el medio exterior.

El carácter contagioso y colectivo de la emoción que define Wallon, que es cultivado aún en algunos pueblos primitivos, mostrando así su importancia en la historia de la

³⁷⁶ Zazzo, R. (2004). Op cit., p. 58.

humanidad, está totalmente ligado al interés de Platel por la idea de sentirse en comunidad. Wallon explica que a través de la emoción con que ha vibrado el individuo se halla potencialmente a unísono con cualquier otro en que se produjeran las mismas reacciones. La emoción que se encuentra así en los orígenes de la experiencia de sí y del otro, del carácter y de la comprensión, se presenta como un hecho psicológico en sus componentes motrices y como un hecho social en sus funciones arcaicas de adaptación. Y añadirá³⁷⁷: “Mientras exista un hombre, el grupo y el individuo aparecen indisolublemente solidarios”. Platel expresa a lo largo de su obra un gran deseo de comunidad y de comunión con los demás. Afirma que lo que más le interesa es lo que nos conecta como seres humanos en vez de aquello que nos diferencia y por ello reduce la temática de su obra a una única cuestión: la humanidad. Considerando las acepciones del término de humanidad como: sensibilidad, compasión, bondad hacia los semejantes, fragilidad o flaqueza propia del ser humano, Platel las traslada a escena buscando su expresión a través del movimiento.

Respecto a la importancia del sufrimiento como sentimiento que nos hace reflexionar, Wallon afirma³⁷⁸:

Es el fracaso, la decepción, el sufrimiento y no la alegría, lo que nos hace reflexionar; no es la comunión con nuestros semejantes y la ingenua evidencia de que ellos existen como nosotros mismos, sino que es nuestra soledad cuando los lazos se aflojan o se rompen. Entonces nos preguntamos: ¿por qué esta separación?.

En sus obras, Platel eleva los sentimientos de solidaridad y su exacerbado deseo de comunidad refugiándose en el sufrimiento, el cual concibe como parte esencial de la condición humana y según él, es en el sufrimiento y en el reconocimiento donde somos iguales y la comunicación real puede suceder.

Finalmente, es reseñable que la distinción entre la individualidad y la multitud que expone Wallon sea uno de los temas reincidentes de Platel. Wallon, subrayando la potencialidad de las emociones expone que en la multitud la individualidad desaparece y las emociones estallan con más facilidad o intensidad. En relación al individuo, Wallon añade que, éste, a su vez, puede ser restituido al grupo, a la colectividad de la que forma parte. El hombre no puede concebirse al margen de la sociedad sin sufrir mutilaciones. Campos enteros de su corteza cerebral funcionan únicamente sobre objetos de origen social. La sociedad se ha convertido para él en un medio tan necesario como el de los agentes físicos, aunque es un medio de circunstancias mucho más transformables, que depende de su actividad colectiva o individual y, que,

³⁷⁷ Wallon (1963), p. 436, citado en Zazzo (2004). Op cit., p. 89.

³⁷⁸ Ibid, 54

en reciprocidad, le transforma. Platel, expresa su interés constante por la lucha entre el individuo y la masa colectiva a lo largo de su obra, temática que aborda específicamente en una de las piezas del corpus.

En suma, a diferencia de otras teorías que no hacen ninguna referencia a la relación entre emoción y cuerpo propiamente, Wallon, otorga gran importancia a la manifestación expresamente física de las emociones en el cuerpo del sujeto, por lo que su teoría de las emociones resulta ser la única que permite establecer una comparación con la danza emocional del autor de esta investigación, Alain Platel.

Objetivos de la observación

En este estudio se hace uso de la observación combinada: directa como espectadora de los espectáculos e indirecta a través de los videos del corpus, que constituyen la herramienta fundamental de análisis.

El observador, según Campbell³⁷⁹, inicialmente debe cuestionarse temas sobre quién es y sobre su área de experiencia, su formación y su experiencia formal o informal en el movimiento. En este caso, la investigadora posee una formación académica en danza y una trayectoria profesional como bailarina y coreógrafa que justifican y motivan este proyecto³⁸⁰, por lo que su experiencia personal le garantiza un dominio en el lenguaje de la danza y le avala para realizar el análisis de estas creaciones coreográficas. Aún así, reconociendo la influencia de sus conocimientos previos y de los rasgos subjetivos inducidos también por su experiencia profesional, ha sido necesario comenzar con visionados preliminares del video, para tomar conciencia de los prejuicios asociados al conocimiento previo.

Es por ello que se utiliza un registro-guión ad hoc para seleccionar y analizar las secuencias significativas. El criterio seguido incluye la dimensión psicológica de estas escenas, así como su efecto en el público. Aspectos ambos, no visibles en las grabaciones utilizadas. Además se añade una dificultad técnica que tiene que ver sólo con la amplitud del campo visual por la propia grabación.

Pero además de un método de observación para analizar las emociones en la obra de Alain Platel, es decisivo haber tenido la experiencia de ser espectadora de sus obras. Se analizan los videos a partir del efecto en el público de las emociones que Alain

³⁷⁹ Campbell (2005), p. 11 citado en Lombardo, R (2012).Op cit., p. 34.

³⁸⁰ Ver apartado 0.1. Origen y motivación de la investigación.

Platel maneja en sus obras. A diferencia de otros estudios de análisis del movimiento en los que la atención se centra más en la descripción del movimiento, en este caso, el foco de la observación es la emoción resultante del material coreográfico en el público. Más expresamente, qué emociones aparecen en escena y qué provocan en el espectador. Como público de un espectáculo de danza es posible apreciar algo característico de esta disciplina artística que es la tridimensionalidad del movimiento. Por otra parte, la mirada subjetiva del espectador, la activación de las neuronas espejo y, gracias a ellas, la transmisión de emociones por empatía, sólo tiene lugar en el espacio donde se realiza el evento. En nuestro caso nos referimos al patio de butacas. Por ello, es imprescindible para adoptar esta perspectiva haber sido testigo en primera persona; haber formado parte de ese público y como dice Platel, vivir esa experiencia en comunidad.

Los objetivos que se persiguen en esta investigación, son los siguientes:

Objetivos específicos:

- Identificar las emociones según la clasificación de Wallon en las escenas seleccionadas.
- Identificar las emociones que predominan en cada pieza.
- Identificar los elementos compositivos que favorezcan la intensidad emocional de las escenas.
- Detectar las similitudes y diferencias de la misma emoción en escenas diferentes.

Objetivos generales:

- Determinar si tanto los intérpretes como los colaboradores y el propio Platel coinciden en la identificación de una escena o pieza con una emoción predominante.
- Determinar si los rasgos de la obra de Platel del segundo periodo (lenguaje particular, el sufrimiento como parte esencial del ser humano y la solidaridad y el sentimiento de solidaridad) inciden en el carácter emocional de sus piezas.
- Determinar si la danza de Platel es significativa en el ámbito de las emociones.

4.2. CORPUS DE LA INVESTIGACIÓN

En la articulación y en el diseño de esta investigación ha habido dos variables que han influido principalmente: el calendario de gira de cada pieza y la vida efímera de las mismas.

Una vez decidido el periodo de creación a analizar; el segundo periodo de creación que abarca desde 2006 hasta la actualidad, el objetivo inicial de la investigadora es ver en directo el máximo número de piezas de Alain Platel. Pero debido a que hay muchas de ellas que ya no se exhiben, como es el caso de *Vsprs* (2006), *pitié!* (2008) y *Gardenia* (2010), la propia disponibilidad de las mismas ha condicionado el estudio. Para ver las que aún se exhiben *Nine finger* (2007), *Out of context* (2010), *C(h)oeurs* (2012) y la reciente *Tauberbach* (2014) se ha tenido que articular el calendario de la compañía con el de la doctoranda. Además, teniendo en cuenta la trayectoria internacional de Les Ballets, sus trabajos se muestran mayoritariamente en festivales internacionales por lo que se impone la necesidad de realizar sucesivos viajes para poder ver en directo las piezas que configuran el corpus de la investigación. En concreto, se viaja al Festival de Avignon para ver *Out of Context* y a Bruselas para ver *C(h)oeurs*. Además se ven en directo, de este segundo periodo de creación, *Nine Finger* en Arras y *Tauberbach* en Gante³⁸¹.

4.2.1. Selección de las piezas del corpus

Alain Platel tiene una experiencia de más de treinta años en la profesión superando la veintena de obras por lo que se decide realizar una selección.

Las piezas elegidas por el propio autor son: *Bonjour madame...* (1993), *Bernardette* (1996), *Iets op Bach* (1998), *Because I sign* (2001), *Wolf* (2003), *Vsprs* (2006), *Nine finger* (2007), *Out of context –for Pina* (2010), *Gardenia* (2010) y *C(h)oeurs* (2012).

De las diez, se descarta una de ellas, *Because I sign* (2001) por dos razones. La primera es que no se trata de una pieza escénica en la que prime la danza o el cuerpo como medio de expresión, sino que es un proyecto realizado con dieciseis coros amateurs de índoles muy dispares con más de 600 voces en la ciudad londinense para

³⁸¹ No se vio propiamente en el teatro sino en el estudio de la compañía, S3, dos semanas antes del estreno.

un evento de la inauguración del edificio Roundhouse en Candem. La segunda razón es que es una creación que no está vinculada a Les Ballets como el resto de las piezas seleccionadas del primer y segundo periodo.

Posteriormente se realizan más descartes ya que se hace un ajuste en el planteamiento inicial. En un principio se piensa analizar tanto piezas del primer periodo como del segundo periodo. Más adelante, una vez estudiado el cambio de interés del creador en el segundo periodo en el que se inclina más por lo más íntimo del ser humano y el consecuente cambio en el material coreográfico, se decide analizar exclusivamente piezas del segundo periodo. Este tipo de material al que él denomina “la belleza en la fealdad” sirve entonces de filtro para esta selección, de forma que la muestra se reduce a cinco piezas de las diez propuestas en la selección inicial.

Finalmente, se realiza una última discriminación optando únicamente por tres piezas: *Vsprs*, *Out of context*-for Pina y *C(h)oeurs*, excluyendo *Nine finger* y *Gardenia*. Las tres obras finalmente seleccionadas tienen en común, a diferencia de las dos excluidas, que por un lado son piezas que parten de un impulso inicial de Alain Platel, es decir, parten de una necesidad o interés personal y por otro lado, el elenco es elegido por él mismo. Las dos piezas eliminadas, por el contrario, surgen de propuestas de colaboración con otros creadores. En *Nine Finger* es la legendaria bailarina de la compañía Rosas de Anne Teresa de Keersmaecker, Fumiyo Ikeda, quien le plantea a Platel dirigir una pieza en la que ella trabajaría como intérprete con el emblemático actor Benjamin Verdonck. En *Gardenia* Platel colabora en la dirección con Franck van Laecke y la propuesta viene de la mano de la protagonista del espectáculo Vanessa van Durme con quien ya habría trabajado en una anterior creación y quien le propone reunir a la viejos amigos del mundo del cabaret travesti y transexual.

Además, en esas tres creaciones Platel cuenta con la inestimable colaboración de Hildegard de Vuyst como dramaturga, quien dará unas de las aportaciones más influyentes en este estudio. De hecho, Hildegard aporta las reflexiones más significativas y acreditadas de entre todos los encuestados. Lleva más de 20 años colaborando en las labores de dramaturgia no sólo con Platel sino con otros creadores de Les Ballets, además de su continua labor como dramaturga en el teatro KVS en Bruselas. Como ya se dicho³⁸², Platel y Hildegard tienen un nivel de comunicación tal que a veces les sobran las palabras para entenderse. Pero a pesar de trabajar juntos durante tanto tiempo, ambos adoptan posturas discrepantes respecto a la concepción de las obras. Así, uno puede definir una obra como liviana, mientras la otra opina que

³⁸² Ver capítulo 2.2.2.1. d.

es totalmente depresiva y oscura. Vsprs, por ejemplo, es una pieza nada oscura para Platel y totalmente depresiva para Hildegard³⁸³ y ahí radica la clave de su rica y profunda compenetración.

4.2.2. Selección de las escenas

Como criterio común para la selección de escenas se decide elegir dos escenas de cada pieza, siendo tres piezas la que configuran el corpus, se analizan en total seis escenas.

Como decíamos en el capítulo tres, toda emoción implica movimiento, pero no viceversa. Por ello, aunque las piezas de Platel posean indiscutiblemente gran carga emocional, no significa que en todas las escenas se observe de una manera clara y evidente una emoción específica. De hecho, en muchas ocasiones, las escenas más bailadas no implican una emoción evidente y se reducen a la expresión de material de movimiento propiamente, sin implicaciones psicológicas claras. En este tipo de escenas tienen más relevancia aspectos más formales del movimiento como su calidad, espacio o incluso el virtuosismo de su ejecución.

Se han considerado relevantes los momentos emocionales según el criterio de la doctoranda, dejando en segundo plano otros elementos más descriptivos de la danza como el espacio o el tiempo. De este modo no se han elegido las escenas en función cronología de la escena (principio, medio, fin), ni de la duración (corta, larga) ni del número de intérpretes (solos, dúos, grupos). Pero tampoco se han seleccionado dependiendo del tipo de emoción observada. Sino que se han sopesado los momentos más vigorosos a nivel emocional.

Para ello es determinante la relación entre el movimiento y su implicación psicológica, es decir, la emoción. De forma, que en el análisis de las escenas hay emociones que se repiten y otras que no aparecen. Así por ejemplo, entre las piezas seleccionadas no aparece la emoción del miedo y la angustia, por el contrario, aparece reiteradamente.

³⁸³ Ver entrevista a Hildegard en el Anexo 7.3.5.

4.2.3. Descripción del análisis de las escenas seleccionadas

Antes de comenzar con la descripción de cada escena se realiza una presentación de la pieza. Se explica el origen de la escena así como la estructura, la temática y los elementos diferenciadores. Para ello se utilizan tanto referencias de otros autores como reflexiones de la investigadora. Además se aporta la visión de la pieza desde el punto de vista de la dramaturga de la compañía. Finalmente se realiza una conclusión de la pieza en su conjunto señalando los puntos fuertes de la misma, así como las emociones predominantes.

- 1) Establecimiento de objetivos: El objetivo de esta investigación consiste en relacionar las características de las emociones definidas por Wallon con las escenas seleccionadas de las obras de Platel.
- 2) Recopilación de datos: Consiste en la adquisición de los videos de las piezas seleccionadas.
- 3) Estudio de las escenas: Para analizar las escenas se ha realizado el siguiente procedimiento:
 - a) Identificación de cada escena seleccionada con el tipo de emoción en la clasificación de las emociones de Wallon. Es determinante tanto la fuerza e intensidad emocional de las escenas así como la reacción del público. Esta última, en ocasiones, no es fácilmente observable debido a las limitaciones de los videos utilizados donde esta perspectiva está muy limitada.
 - b) Se realiza una ficha con cada escena seleccionada en la que se define:
 - Emoción: se menciona el tipo de emoción.
 - Minutaje y duración: se marca el momento en el que empieza y acaba la escena en relación al video de referencia, así como la duración total de la escena seleccionada.
 - Número de intérpretes: se señala cuántos intérpretes toman parte en la escena seleccionada.
 - Tipo y calidad de movimiento: se describe tanto la intención como la calidad del movimiento.
 - Intensidad y ritmo: se define la escena según su mayor o menor intensidad y ritmo.
 - Audio: se describe el tipo de audio si lo hubiere.

Además se describe si se hace uso de texto o voz y en qué registro (sonidos, palabras, textos) y el tipo de iluminación que apoya la escena.

c) Evolución de la escena: se diferencian tres momentos: momento previo, momento seleccionado y momento posterior. Se explica de dónde viene la escena seleccionada, cómo se desarrolla y cómo continúa, con la objeto de tener una idea más global de la pieza y conocer de dónde vienen y adónde van las acciones.

d) Descripción de las escenas seleccionadas: nos centramos especialmente en el movimiento realizado y en su implicación psicológica. Se trata de analizar el motivo de la emoción concreta según la clasificación de las emociones de Wallon y la expresión de esa emoción asociada a una fisicidad específica y de acuerdo con el lenguaje corporal elegido por Platel.

4) Síntesis final: Se realiza una recapitulación y una conclusión tras el análisis de cada escena, subrayando una vez más la emoción predominante. Posteriormente, se efectúa una discusión sobre las características encontradas teniendo en cuenta el cómputo final de escenas seleccionadas. Se describen los elementos comunes hallados así como las diferencias entre las diferentes escenas. Se concluye cuáles son las emociones que más aparecen, por qué y cómo se representan en escena³⁸⁴.

³⁸⁴ Se aconseja ver los videos completos de cada pieza remitidos como Anexos 7.5. en un DVD.

4.3. ANÁLISIS DE LAS ESCENAS SELECCIONADAS.

4.3.1. *VSPRS* (2006)

4.3.1.1. Presentación de *Vsprs*



Imagen 16. *Vsprs*

La composición sacra *Vespro della Beata Vergine* de Claudio Monteverdi es el punto de partida de *Vsprs*. Esta es una de las composiciones más importantes en la historia de la música sacra europea puesto que protagonizó en Italia la transición del Renacimiento al Barroco. Estrenada en Venecia en el año 1610 se trata de una de las más célebres obras del compositor y uno de los trabajos religiosos más ambiciosos y monumentales anterior a Bach.

La emblemática obra barroca es arreglada por el saxofonista y experto en jazz Fabrizio Cassol, quien con su grupo Aka Moon, el grupo barroco Oltremontano y otros músicos que configuran la orquesta en directo, da su particular visión de “Las vísperas”. Con la intención de respetar la composición original, Cassol selecciona extractos como *Magnificat* junto con algunas canciones y sonatas para realizar variaciones sobre las composiciones originales. Como consecuencia de estas alteraciones surge la idea de transformar el título original en francés *Vêpres* en *Vsprs*. Pero probablemente algunos puristas se quedarán intimidados, ya que de esta prodigiosa composición impregnada de grandeza religiosa, sólo permanece el ADN. Su versión resulta directamente influenciada por el cosmopolita grupo que tiene influencias de música india, flamenca,

afro-pop y malí, entre otras. De forma que en escena se oyen desde sacquebutes, cornetas, bajo, bouzouki, percusión, hasta saxófonos.

Y es que la pluralidad de la representación radica principalmente en la música en directo. Platel y su brazo derecho musical Fabrizio Cassol rechazan una vez más los límites. Después de trabajar con música de Purcell, Bach y Mozart, Platel y Cassol exploran el complejo estilo de “Las vísperas de la Santísima Virgen María” de Monteverdi y convierten la obra en un ópera contemporánea.

En realidad es Frie Leysen, la directora del Kunsten Festival des Arts en Bruselas quien propone a Platel trabajar sobre una ópera de Monteverdi. Éste no tiene dudas al respecto y elige “Las vísperas”. Platel descubre esta obra barroca en plena adolescencia cuando queda impresionado por la riqueza emocional de esta partitura y ya era capaz de silbar íntegramente su melodía. La particularidad de esta obra es que se trata de una estructura impregnada de numerosos *lapses*, lo cual indica que los músicos de la época tenían conocimientos de improvisación. La escuchó interpretada por instrumentos barrocos reales, los cuales inducen falsas notas al final de cada parte y a partir de esos desajustes conecta esta obra con la aventurada música zíngara.

Como punto de partida de esta pieza, Platel muestra a los bailarines la obra del neurólogo Arthur van Gahuchten (1861-1914). Este experto en patología nerviosa incluye para sus investigaciones el registro cinematográfico de sus pacientes psiquiátricos, grabando el efecto de la disfunción mental sobre la expresión corporal. También se inspira en los impactantes documentales de los años 50 del cineasta y antropólogo Jean Rouch en los que recoge los rituales de otras culturas como la africana y la balinesa³⁸⁵. Platel encuentra estos documentales fascinantes porque los movimientos realizados por los protagonistas muestran formas extremas de histeria. Pero lo que más le interesa es cómo se exponen porque piensa que hoy en día, probablemente, esas personas serían medicadas, mientras que a principios del siglo pasado exteriorizaban sus síntomas de una forma puramente física³⁸⁶.

Además de la composición musical de origen y los documentales, Platel se inspira especialmente en los intérpretes. El ecléctico elenco formado por bailarines profesionales y virtuosos incluye una intérprete escocesa proveniente del circo, exbailarines de las compañías *Rosas*, *Última Vez* y *Australian Dance Theater*, así como intérpretes de Vietnam y Corea o veteranos de *Les Ballets*. Pronto conectan la

³⁸⁵ Documentales visionados durante el proceso creativo de *Vsprs* como “Le maître fous” (1995) parecen ser experiencias muy relevantes que influyen en el conjunto de la creación.

³⁸⁶ Seaver, M. (2006, 31 de Marzo). *Getting physical with the spirit*.

religión con la histeria y discuten sobre esta última, pero principalmente hablan sobre encontrar un modo de expresar el éxtasis ya que sienten que es la esencia de “Las vísperas de Monteverdi”. Platel se centra en una especie de éxtasis religioso y tiene curiosidad de ver si es posible para los intérpretes encontrar una forma de expresarlo³⁸⁷.

En *Vsprs* quiere confrontar esta emoción musical con imágenes e ideas contemporáneas. Se arriesga con el tema de la religión porque piensa que es un tema recurrente independientemente de la época³⁸⁸. En palabras de Platel: “Las vísperas es una oración vespertina, para mí es una especie de letanía u oración larga”. Y añade: “Tiene sobre todo que ver con una especie de trance, o el tipo de viaje que una persona puede realizar por medio de la histeria, del trance, en busca del éxtasis y la intensidad. Todo esto está a mi parecer conectado”³⁸⁹.

El decorado sorprende por su naturaleza inmaterial. Así, la escenografía está protagonizada por una montaña enorme de ropa interior de color blanco por la que escalan o se adentran los bailarines, la cual configura un totémico iceberg de luz. La iluminación de la escenografía sugiere la presencia de otro mundo allí donde se encuentra la montaña blanca. Ésta acoge a la ecléctica orquesta compuesta por diez músicos y a la intérprete-soprano Claron McFadden que canta tanto ópera como jazz libre. Su versatilidad se mezcla a lo largo de la pieza con las diferentes intensidades y estilos musicales que van desde el barroco al jazz, pasando por la música cingara hasta música con melodías orientales.

En escena se diferencian dos tipos de intérpretes que la mayor parte del tiempo, están separados en espacios concretos. Por un lado están los diez músicos que tocan y cantan desde el inmenso iceberg y por otro, los diez bailarines que se desplazan a lo largo de la pieza por los diferentes espacios existentes. Los músicos van vestidos con trajes blancos immaculados que intencionalmente se funden con la montaña de ropa interior del mismo color, logrando una mimesis con el fondo. Los bailarines, en contraste con los músicos, visten ropas actuales, coloridas y desenfadadas. La cantante protagonista con su falda larga celeste, aporta una nota de color al conjunto musical, a la vez que le acerca al colorido mundo de los bailarines. De hecho, ella hace de puente entre los bailarines y los músicos. Éstos permanecen en la alzada escenografía la mayor parte del tiempo a excepción de una escena en la que todos los

³⁸⁷ Ibid.

³⁸⁸ Hick, T. (2006, 12 de Mayo). *Émotions partagés*. La voix.

³⁸⁹ A pesar de considerarse un hombre religioso, Platel piensa que lo es pero en un sentido más efímero o poético o ligado a la naturaleza.

músicos salen de su espacio tocando cerca de los bailarines y de otros breves momentos en los que algunos de ellos bajan puntualmente al escenario. La soprano, en cambio, está en continua relación con los bailarines, lo cual le permite acercarse al mundo más banal de éstos en relación al propio de los músicos que está elevado a otra dimensión menos trivial.

Las sacudidas del cuerpo en forma de espasmos son la tónica general del material de movimiento de *Vsprs*. Continuamente se suceden espasmos, agitaciones, vibraciones y movimientos cortos, bruscos y reiterativos, convulsiones, temblores y movimientos de repulsión en cuerpos extasiados que dan una connotación muy particular a la fisicidad de la pieza, ya que este tipo de movimientos se asocian con patologías varias como la histeria.

A pesar de que prevalece un lenguaje común original de esta segunda etapa creativa de Platel en la que busca la belleza en la deformidad de los cuerpos, no exime la convivencia con otro tipo de lenguajes corporales. Hip-hop, acrobacia, contorsionismo y artes marciales adquieren también su protagonismo en *Vsprs*. De esta manera, hay escenas en las que los bailarines lucen su virtuosismo que alcanza gran espectacularidad. Así, una mujer menuda (Iona Kewney) metida en un saco realiza movimientos contorsionados plegándose sobre sí misma gracias a un cuerpo extremadamente flexible y elástico. Y es que como Myriam Pegnist declara, la acrobacia tiene un sinfín de posibilidades, a través de las cuales crea su propio universo dentro de los lenguajes corporales³⁹⁰:

El lenguaje acrobático contribuye a un embellecimiento, a una barroquización, a una subutilización erotizante, a una intensificación del desplazamiento, que contribuye mejor a la desviación de los movimientos automáticos y a componer movimientos pioneros, otros desplazamientos, movimientos fuera de la norma que se apropian de la banalidad [...]. El lenguaje acrobático es una forma de restablecer sus propios extremos, de jugar con sus múltiples posibilidades inventivas.

En numerosas ocasiones los bailarines parten de un material físico de movimiento que desarrollan a través de la reiteración hasta que se instala en sus cuerpos automatizándose y poco a poco van transformando el material de movimiento hasta llegar a otra forma y así sucesivamente. En esta línea de movimiento, a menudo los bailarines trabajan conjuntamente en una masa histórica caracterizada por los movimientos descritos, aunque en general bailan separadamente y se muestran indiferentes entre ellos. En otros momentos, en cambio, se mezclan solos con coreografías grupales en las que los bailarines realizan dúos, tríos, cuartetos o

³⁹⁰ Pegnist, M. (2004). *Petite théorie anthropologique de la démarche acrobatique*, *Repères*, n°14, dossier Marcher, pp. 28-31.

quintetos saturados de espasmos, saltos, caídas, contorsiones y equilibrios. Los personajes aparecen sucesivamente y comunican su fuerza y su debilidad, sus deseos, pero sobre todo sus pulsiones. Esta combinación de varias acciones simultáneas genera un ambiente caótico en escena que obliga al espectador a cambiar constantemente el foco de su mirada para poder captar todo lo que ocurre simultáneamente en escena.

Como en toda pieza de Alain Platel, en *Vsprs* también se suman momentos de orden y de caos y hay una *trágica* contradicción entre armonía e histeria. Y es que como afirma Isabel Danto en su artículo titulado “Transes contemporaines”³⁹¹: “El desorden se ha apropiado de la danza en la escena actual [...]. Desbordamiento colectivo, desenfreno corporal y transformaciones, transgresión de códigos de la representación y fuerza casi ritual de imágenes”.

Según Danto, la danza agitada de Alain Platel animada por el deseo de mostrar una belleza convulsiva y fuera de la norma, es sólo un ejemplo del retorno al gesto y al ritmo que se da en la escena actual. Si esta danza que es a la vez bruta y sofisticada manifiesta la fascinación de los creadores por la histeria y los cuerpos espectaculares, también muestra ser el signo de un deseo de reactivar la cuestión de la mirada.

En *Vsprs*, el espectador entra en un universo a priori desconocido de neuróticos y psicóticos que se expresan a través de una fisicidad extrema que le desorienta. Los bailarines, a menudo, sugieren que el profundo y sumido sentido de sí mismo en la locura excluye el contacto real con el mundo exterior y sus criaturas.

Platel adentra al espectador en un universo donde el éxtasis religioso y las agitaciones corporales al entrar en trance se confunden con las manifestaciones producto de los desórdenes mentales, temblores y bruscos movimientos que antaño achacaban a los poseídos por el diablo³⁹².

Ya desde la obra *Invention de l'hystérie* en 1982 de Georges Didi-Huberman se concibe la histeria como espectáculo. En dicha obra se contempla la histeria como algo casi obligado a ser considerado como un capítulo de la historia del arte. Esta obra reproduce una selección de fotografías que mostraban los delirios y las posturas de mujeres llamadas histéricas y enfermas de finales del siglo XIX en un lugar más próximo del infierno que de un hospital. “Es así como el caso de la histeria se convierte

³⁹¹ Danto, I. (2012). *Transes contemporaines*, p. 141.

³⁹² Manero, C. (2006, 29 de octubre). *El cielo y el infierno*. Mundo s. XXI (Nacional).

en espectáculo [...]. La histeria misma se identifica, disimuladamente, con cualquier cosa como arte, cerca del teatro y la pintura”³⁹³.

Los coreógrafos contemporáneos sensibles a la cohesión, a las articulaciones y desarticulaciones de grupos y de cuerpos también se inspiran con la obra de Didi-Huberman y con la de Muybridge³⁹⁴ que con sus posturas extraordinarias, hacen referencia a posiciones codificadas del imaginario de Chrétien. Los cuerpos desarticulados se apropian de la danza y viceversa. Artaud, a quien el espectáculo balinés de 1931 le reveló que la maestría y las disciplinas corporales y sociales pueden generar una forma de locura estética, escribe en su poema *anathème*:

El hombre está enfermo porque está mal construido [...]. Si fuera un cuerpo sin órganos, sería un cuerpo liberado de todo automatismo y rendido a su verdadera libertad. Entonces se le re-enseña a bailar al revés como en el delirio del baile popular y este revés será su verdadero lugar³⁹⁵.

La proposición de Antonin Artaud tenía relación directa con el concepto de cuerpo sin órgano (CsO) ya desarrollado por Gilles Deleuze en la “Lógica del sentido” en 1969³⁹⁶:

El cuerpo sin órgano es considerado como un proceso de liberación y de diversión, - pudiendo ser júbilo, éxtasis, danza- y peligro, de toda una vida no orgánica, puesto que el organismo no es la vida, sino que éste la aprisiona.

Pero esta danza agitada no es un fenómeno nuevo. Recordemos los extraños trances de Rudolf Laban, el solo *Danza de la brujería* de Mary Wigman poseída por los poderes que apenas se atreven a manifestarse en nuestra faceta civilizada y la danza ritual y exorcista de Anna Halprin que desarrolló prácticas kinestésicas a mitad de los años 50 en San Francisco.

Tanto entonces como ahora, el objetivo es el de sensibilizarse con estas intensidades que atraviesan el cuerpo y resisten al lenguaje y el de estimular una conciencia del cuerpo que permita favorecer movimientos inéditos. Según Danto, se busca la desaparición de lo representativo en beneficio de un cuerpo rítmico que en su totalidad es ritmo, tal y como lo analiza Gilles Deleuze.

Danto concluye en el citado artículo sobre la histeria en la danza actual que este cuestionamiento supone un desajuste general que implica nuevas reflexiones:

³⁹³ Danto, I. (2012). Op cit, p. 141.

³⁹⁴ Hacia 1870 la fotógrafa inglesa Eadward Muybridge cambia radicalmente la mirada sobre lo real en la descomposición del movimiento de un caballo a galope y después de los movimientos de los seres humanos. La fotografía responde al deseo de capturar y fijar el movimiento único y auténtico que no se repite.

³⁹⁵ Danto, I. (2012). Op cit, p.142.

³⁹⁶ Ibid.

Volver a cuestionar el lugar entre el arte y la histeria acarrea un desorden y desajuste y una separación para reinventar un teatro de la revulsión, de la convulsión y de la repulsión que atormentan al cuerpo. De esta manera, el movimiento, inmovilizado durante largo tiempo, cobra fuerza para encontrar una nueva energía, mezclar la frontera entre el orden y el caos y abolir un cierto consenso en la mirada.

En medio de esta histeria, movimiento y sonidos confundidos, se reconoce el gusto vocal de la soprano acompañada por la escritura coreográfica de alguno de esos dúos o tríos. La pieza toma su tiempo para instaurarse en el universo, dando paso a paso las claves o códigos que permiten una entrada progresiva en ella. Por lo que a pesar de la multitud de imágenes que se suceden en las diferentes escenas, las capas de significado van apareciendo paulatinamente.

Para Hildegard la estructura de *Vsprs* se funda en vivir un determinado tipo de experiencia. De hecho, afirma que se construye casi literalmente en la estructura del éxtasis que supone cinco estadios diferenciados³⁹⁷. Se realiza un estudio previo acerca del éxtasis religioso que consiste en una combinación de técnicas entre la religión y la psicología en torno al fenómeno del éxtasis. Con el objetivo de experimentar el éxtasis en las cinco etapas hay varios pasos que se suceden gradualmente en base a los cuales se construye la pieza. Se encuentran este tipo de experiencias en los documentales en los que observan a gente que tras realizar su trabajo cotidiano, se reúnen para compartir una experiencia de éxtasis. Salen de su vida ordinaria y se preparan para la práctica. Hildegard declara así: "Para mí es como un viaje en el tiempo, hasta la prehistoria, para luego regresar. El reverso de alcanzar un cierto nivel de inconsciencia y fondo prehistórico para después salir de él"³⁹⁸.

La pieza empieza con un hombre (Elie Tass) que lleva una hogaza de pan que restriega con sus dos manos. Le da vueltas a la hogaza continuamente e intenta empujarla hacia su estómago y dentro de su cuerpo. La friega es cada vez más codiciosa y frenética hasta transformarse en un comportamiento compulsivo. Se suceden la aparición de otros personajes que comparten un denominador común: la histeria. Así, otra mujer (Rosalba Torres) enumera compulsivamente una serie de nombres famosos seleccionados de forma aleatoria de la literatura, el cine o la Biblia. O dos mujeres (Mélanie Moloff y Lisi Estarás) realizan frases coreográficas invadidas de sacudidas y temblores se desplazan convulsivamente por el suelo y de pie. Otro momento peculiar es cuando una bailarina (Lisi Estarás) susurra al odio de la soprano agarrándole agresivamente la *Prière sur la paix* de San Francisco de Asis. Platel elige

³⁹⁷ Para profundizar sobre temas del trance invitaron a un experto quien les explicó los cinco estadios del éxtasis. Ver entrevista a Hildegard en Anexo 7.3.5.

³⁹⁸ Ibid.

muy consciente este rezo que lleva implícito su mensaje: consolarnos y ayudarnos mutuamente. En este sentido hay otra escena que realza el sentimiento de solidaridad. Casi al final de la pieza cuando el canto ahogado por la bailarina contorsionista (Iona Kewney), del conocido tema *If I saw you in heaven* de Eric Clapton es retomado por el colectivo y revela esta curiosa fuerza de la solidaridad.

Por otro lado, aunque no sea en absoluto un rasgo característico de *Vsprs*, se mantienen vestigios de humor más característicos del primer periodo creativo de Platel. El ejemplo más claro es el “poema de la caca” que la intérprete contorsionista recita invertida en equilibrio sólo sobre las manos con un tono de infantil ironía.

Hacia el final de la pieza llega el clímax de esta obra. Todos los bailarines empiezan a agitar una parte de su cuerpo al unísono y realizan una coreografía con claras connotaciones sexuales que se describirá detalladamente en el análisis.

Como colofón, Platel nos ofrece una escena más. La escena seleccionada sería muy cruel como final y busca cumplir su objetivo: que el público empatice con la escena. La decepción de la masturbación no es una solución y por ello llega el remate final. Los bailarines se van derrumbando, cayendo al suelo sus desarticulados cuerpos. La orquesta desaparece por detrás del iceberg blanco pero se le sigue oyendo tocar y sólo es visible la cantante. Pero unos son más débiles que otros y los más fuertes ayudan a los primeros. Incluye incluso un destello de humor en el final en el que un intérprete (Ross McCormack) ayudando a otro intérprete dice en una voz computerizada y con aires de tartamudo “Queremos que nos quieras. La situación está bajo control”. El crítico John Rockwell lo describe así:

Una histeria sexual impregna la escena con todos los intérpretes separados y masturbándose, aunque sin desnudez. Desde las profundidades de esta desesperada depravación surge la imagen más emotiva. Mientras se oye Monteverdi desde detrás de la escenografía donde los músicos han desaparecido, los bailarines se esfuerzan moviéndose con dificultad y se inclinan arrastrando a sus compañeros. Aún no lo han conseguido cuando bajan las luces, pero al menos la humanidad se ha reunido, en su sufrida aspiración a algo más allá de la propia humanidad³⁹⁹.

A pesar de que haya sido descrita como una pieza oscura, Platel no cree que sea así, ya que para él al final del día la gente va al teatro para confortarse reciprocamente. Apela a la simpatía como el más importante de los sentimientos, pero esta pieza provoca todo un rango de emociones: desde la risa ventral hasta un pacífico ronquido. Platel grita que todos necesitamos una comunidad, vivir juntos. Y es cierto que entre el

³⁹⁹ Rockwell, J. (2006, 18 de septiembre). *Holy Fools, detached in spasms of universal ecstasy and despair*. The last Scotland.

público cohibido y abochornado y aquellos que disfrutaban del espectáculo, es posible la coexistencia como en una pacífica comunidad.

Hildegard discrepa totalmente de la opinión de Platel y afirma que *Vsprs* es una pieza totalmente oscura y depresiva. Para la dramaturga en *Vsprs* todo gira en torno al dolor. Todo es siniestro y gira alrededor de la imposibilidad, están estancados y frustrados y tratan de romper contra algo. “*Vsprs* es una depresión total para mí. Trata de estar bloqueado y la frustración de estarlo o intentar abrirse camino en el bloqueo [...]. Para mí es la casi la pieza más dura de Alain”⁴⁰⁰.

Sus producciones anteriores nos habían habituado a la ambigüedad y a la colisión de universos. Aquí, la armonía entra en conflicto con lo que es considerado feo y amenazante y la grandeza y la emoción conducen a la banalidad. *Vsprs* es una pieza menos brutal e indecorosa que las anteriores. Todo es introvertido. Geert van der Speeten⁴⁰¹ nos habla de una experiencia corporal de sobredosis y el hecho de identificar toda la exaltación religiosa y el misticismo de esta pieza a través de esos cuerpos extasiados con tal precisión le lleva a diferenciar un Platel atípico, casi monomaniaco.

En suma, Platel cambia con esta pieza la estética de sus obras e inspirado por el mundo del discapacitado se obsesiona con el poder emocional de la deformidad llevando el lenguaje corporal a extremos. Busca en lo más íntimo del ser humano y se sumerge en experiencias de trance y de histeria. Juega con los contrastes y encuentra una unidad profunda entre la muerte como nuestro destino y nuestra visión de la belleza mística. Los polos opuestos se suceden: pureza y fragilidad, éxtasis y goce, mundo actual y Monteverdi, belleza, dulzura y temblores. Pero por encima de todo Platel sigue firme en su deseo de que el público participe de una experiencia común, una aventura colectiva, lo que para él es la base de la teatralidad. En este sentido para Platel el éxtasis no es un hecho aislado, sino un evento a compartir entre iguales. La inclinación por el misticismo se despliega como un elemento vinculante y beneficioso y para él hay una esperanza tras la barrera del dolor. A través de los intérpretes consigue un intenso reconocimiento porque de alguna manera el espectador se ve reflejado en cada individualidad. Una vez más la empatía juega su labor. El inconveniente aquí es que el tema es invariablemente la humanidad *in extremis*.

Como caracteriza a su estrategia dramaturgica, nos hace “engancharnos” en sus creaciones, para llegar al clímax donde sus ideas y personajes toman el foco central.

⁴⁰⁰ Ver entrevista a Hildegard de Vuyst en el Anexo 7.3.5..

⁴⁰¹ Van der Speeten, G. (2006, 16 de febrero). Un montagne de lumière.

No hay sentimentalismo ni violencia innecesaria en este pacto con el dolor. Es una declaración de amor que trasciende toda norma: una implacable lección de humanidad, dibujada en las dos facetas de la pérdida y la aceptación⁴⁰². No obstante, la emoción de angustia, a pesar de escasos momentos de placer y alegría, reina en *Vsprs* de principio a fin. A diferencia de las piezas del periodo anterior en las que el espectador tenía un espacio mayor para el disfrute y la locura más superficial, ahora no hay tiempo para la distensión. Abunda la agonía, la frustración, la desazón, el desconsuelo, el sufrimiento, todos ellos familiares de la omnipresente angustia.

Sin embargo, a pesar de todo el sufrimiento expresado, en las obras de Platel los bailarines disfrutaban de su propio movimiento de tal manera que parecen experimentar un alto grado de placer. Así, los bailarines dicen que sienten placer, aunque desde el exterior el espectador lo perciba como algo depresivo y oscuro⁴⁰³.

Los intérpretes, a través de su interpretación, transmiten la emoción al espectador de una manera magistral. Wallon explica que las descargas brutales de la emoción tienden a transformarse en sistema expresivo por medio de actitudes que se hacen cada vez más diferenciadas y sutiles. Como en el mundo animal, las emociones se transmiten por una especie de contagio emocional o mimetismo de las actitudes.

Antes de finalizar habría que señalar que *Vsprs*, supuso una gran ruptura no sólo con las creaciones coreográficas anteriores de Platel, sino con los cánones de belleza de la danza en general. Por esta razón recibió, a menudo, reacciones negativas tanto del público como de la crítica⁴⁰⁴.

⁴⁰² Boisseau, R. (2006, 22 de febrero). *La thérapie par l'extrême d'Alain Platel*. Le Monde.

⁴⁰³ Ver entrevistas a Lisi Estarás, Rosalba Torres y Runa Runa en los Anexos 7.3.1., 7.3.2. y 7.3.3.

⁴⁰⁴ Por otro lado, esta pieza formó parte del programa artístico y cultural de la Fifa World Cup en 2006, lo cual tampoco atrajo a muchos seguidores que apoyaran esta coyuntura.

4.3.1.2. Escena 1: De la cólera a la angustia

Emoción	Cólera → Angustia
Minutaje → Duración ⁴⁰⁵	14,45-16,50 → 2, 05"

Esta escena tiene la particularidad, a diferencia del resto de las escenas seleccionadas, de sufrir una transformación en la emoción expresada. Se comienza con la emoción de la cólera y se termina con la emoción de la angustia.

Desde que aparece en escena la intérprete Rosalba Torres Guerrero (11'25") su actitud está muy alterada y parece que quiera decir algo que no le viene a la cabeza. Da la impresión de que estuviera hablando con alguien que no se ve, un personaje invisible. No para de lanzar al aire nombres de héroes de la historia y superhéroes que combina con bruscos movimientos en los que descarga su ira. Nombra a diversos personajes del mundo de la literatura, la ficción y la religión: Superman, el rey Arturo, Poncio Pilates, Peter Pan, el zorro, Madame Bovary, Lucky Luke, Sansón, entre otros.

Su ira se lee tanto por la energía desbordada de sus palabras como por sus movimientos repentinos de gran tensión que arrancan de pronto y se vuelven a parar. En un par de ocasiones le habla al personaje invisible y le dice que no le moleste y le deje continuar. Parece como si estuviera buscando una palabra concreta y antes de decirla debiera pronunciar todo lo que está en su cabeza para que la palabra deseada surja, provocando una sensación de impotencia que llega al espectador.

Se dirige a la boca de escena con paso firme y decidido (14'45") y se planta al frente al público. La expresión de su cara es intensa al tener los músculos faciales en tensión al igual que el resto del cuerpo. Su boca está cerrada y apretada y sus cejas elevadas muestran una expresión de cólera. Comienza a pisar muy fuerte el suelo con el tacón de su zapato, lanza su brazo al aire en forma de protesta, para después dar un grito de impotencia y terminar sacudiendo su torso agresivamente con los brazos tensos al frente y los puños cerrados. La expresión de la cólera se materializa no sólo con la tensión de su cuerpo sino a través del grito en el que refleja su ira.

Después se da media vuelta y se desplaza por el espacio con desplazamientos cortos o pequeñas carreras elevando sus rodillas y agitando sus brazos a la vez que continúa citando personajes históricos y héroes. Cuando cita a los personajes se siente liberada

⁴⁰⁵ Ver Anexo 7.5.1. Escena 1 en el DVD.

y funciona como si soltara tensión en su afán por encontrar la palabra buscada. Son voces desesperadas que lanza al aire sin necesidad de un interlocutor. Cada vez que dice un nombre de un héroe o personaje se va acercando a su objetivo. Sin embargo, las palabras que busca no le vienen a la cabeza y la ira va en aumento expresada por movimientos cada vez más cargados de energía que sigue lanzando hacia el exterior.

Se mueve de una manera tan atropellada que incluso se llega a tropezar corriendo el riesgo de caerse en cualquier momento. Sigue agitada lanzando sus brazos fuera con gran ansiedad y su personaje en esta escena se torna histérico como es la tónica en *Vsprs*. La histeria es uno de los puntos de partida de Platel en este trabajo y para expresarla investiga en un lenguaje corporal muy particular. Lejos de los cánones de belleza establecidos en esta disciplina, busca movimientos que no sean explícitamente bellos. Se trata de cuerpos agitados, que saltan, se caen y se levantan descontroladamente y todo un sinfín de movimientos discontinuos y abruptos que se alejan de una estética al uso.

A Rosalba, la protagonista de esta escena, le acompaña otro intérprete masculino, Ross McCormack. Entra en escena de una manera irónica cuando la intérprete dice "Bond. My name is James Bond". Sale corriendo al centro del escenario y se coloca de perfil con aire altivo y pone sus manos en las caderas levantando las cejas mientras mira de perfil al público que suelta varias carcajadas. El carácter irónico de este personaje contrasta con el de Rosalba que a lo largo de la pieza no ofrece apenas momentos de distensión. En un principio parece que vaya a interaccionar con la intérprete pero poco a poco vuelve a una posición más neutra frente al público, aparentemente sintiendo la falta de coherencia en los actos de la protagonista. Ella obvia su presencia y continúa en su labor de gritar nombres de héroes al aire a la vez que realiza movimientos poco armoniosos y más bien descontrolados a la espera de encontrar esa palabra deseada.

No hay contacto visual entre ambos y él se queda con la mirada perdida confuso intentando entender todo lo que ella dice y hace. Su actitud no es ya la del posible triunfador que entra en escena para salvarle cuando ella menciona a James Bond.

Gradualmente su pecho hinchado se relaja, su barbilla altiva baja cambiando ese aire altivo por uno mucho más humilde. Él siente todo lo que ella hace y le sigue con la mirada pero sin mover la cabeza, es decir, le intuye sólo con el movimiento de sus ojos aunque en ocasiones no se encuentre en su campo visual.

Según Wallon la cólera o la ira se caracterizan por una irritación que tiene su origen en la relación con las personas del entorno. Cuando la irritación proviene de las variables personales del individuo, ciertas personas sienten una especie de inquietud que hace que se anticipen a lo que están haciendo, que no se lancen a la acción sin exagerar previamente su preparación o sin demorar su ejecución, o que tengan inconstancias sin disponer de las aptitudes que permitan satisfacerlas; es decir, se encuentran constantemente en el umbral de la cólera. En *Vsprs*, Rosalba nos muestra claramente que es incapaz de satisfacer sus necesidades lo que le provoca un constante estado de cólera. Su irritabilidad provocada por el entorno y mantenida por su deficiencia, es visible en sus gestos y actitudes tensas y obceadas que transmiten una persistente inquietud.

De pronto, ella hace una pequeña pausa (15´24”) en la que parece que se aquieta. Sin embargo, a los pocos segundos vuelve a inquietarse a la vez que se observa una transformación de una emoción a otra: la cólera se transforma en angustia.

A continuación él comienza a moverse a la vez que ella pero con una intención diferente. Él le sigue y le imita mirándole constantemente. No se trata de una copia exacta, es más bien un contagio. Al igual que en los unísonos de Platel aquí no se busca una copia milimétrica. En las partes coreografiadas en las que varios bailarines realizan el mismo material en unísono no busca la exactitud de los movimientos. Sus unísonos se caracterizan por ser muy orgánicos y por movimientos que se acercan entre ellos por tener el mismo ritmo, el mismo origen y final. Pero incluso en los unísonos trabaja la personalidad de cada intérprete, de forma que se pueden observar las peculiaridades de cada uno⁴⁰⁶. En otra escena posterior se repite el fenómeno de la imitación entre los dos intérpretes orientales, pero el tono de la escena es mucho más placentero que éste.

Rosalba continúa en su labor, pero la ansiedad va en aumento y se mueve cada vez más rápido, esquivando algo o alguien que Ross no ve y ella se agita intentando escaparse. En un principio se trata del miedo puesto que existe una primera reacción de huida. Wallon afirma la huida como automatismo de la emoción del miedo. Sin embargo, la huida no funciona y no puede escapar finalmente. El tono se incrementa y se traslada de la musculatura estriada a la lisa. Ya no se trata de miedo sino de angustia puesto que la emoción persiste, permanece en el tiempo. Y es que orientado al futuro, el miedo se convierte en aprensión y entronca con la angustia.

⁴⁰⁶ Ver las características de los unísonos en el capítulo 2.2.2.2.a.



Imagen 17. *Vsprs*

Como ya ocurrirá a partir de *Vsprs* en todas las piezas posteriores de Platel, se suceden espasmos, sacudidas, convulsiones, temblores y movimientos de repulsión en forma de calambres en la dinámica general de las coreografías. Los espasmos junto a las pequeñas convulsiones y las suspensiones aportan un interesante ritmo a nivel coreográfico ya que no es predecible sino sorpresivo por su tempo irregular. También se suceden pequeñas pausas que gracias a su brevedad dejan sentir la estela del flujo del movimiento. Mientras tanto un estado de alerta continuo reina la escena representada por movimientos rápidos y cortos. Como corresponde a la emoción de angustia se observa desconfianza, o como explica Wallon, incapacidad de acceder al exterior, que se manifiesta con una mirada intensa e insegura que no se fija en ningún punto y busca la huida continuamente. Son pasos cortos y muy rápidos, caídas al suelo y levantadas a máxima velocidad para volver a buscar a su alrededor y evitar ser sorprendida. Ella ve algo que él no ve. Quiere quitarse ese algo de encima y sacude sus extremidades golpeando el aire y levantando los pies. Aquello que le persigue es incierto, le sorprende constantemente e intenta en un estado ansioso, en el que su respiración es muy fuerte y entrecortada, deshacerse de ello.

El personaje masculino se encuentra desorientado buscando el sentido a todo lo que está viviendo. Inmerso en la incertidumbre se rinde a los impulsos de la protagonista y se deja llevar de una manera irracional puesto que no encuentra ningún por qué en lo que le está ocurriendo. Se trata del fenómeno de la ecopraxia. Wallon nos dice que

ésta supone una actividad despojada de sus motivos psíquicos, de su regulación consciente, no es posible sino en estados de confusión mental que llegan hasta un total estupor intelectual. Los automatismos de protección y fuga, que figuran entre los más subjetivos, aparecen como una respuesta a agentes extraños e introducen un cambio de relaciones entre el sujeto y lo que le rodea. Su réplica a las excitaciones es la reduplicación, el espejo. Se vuelve hacia ellas y no hacia una modificación útil de las relaciones con el ambiente. Pertenece más al círculo sensorio-motriz que al de los automatismos⁴⁰⁷.

No se oye un texto concreto pero la angustia que sufre le hace emitir sonidos que expresan en balbuceos y fuertes respiraciones que se entrecortan con apneas.

Más adelante, ella va hacia atrás caminando a gran velocidad de una forma, en apariencia, descontrolada (16´20”) y acaba encima de él, que le sujeta evitando que se caiga al suelo. Él le sostiene, le envuelve con los brazos y en esta situación accidental él cumple la función de salvavidas, de colchón de la intérprete que necesita protección. Su estar momentáneo es más tranquilo y crea expectativas de que se calme. Pero en seguida vuelve a estar agitada y ansiosa con la mirada buscando alrededor e intenta espantar a su fantasma. Él sigue expectante en los momentos menos agitados y le observa en la cercanía. Le sigue imitando siempre a través del gesto producido por ella.

En un segundo momento de apaciguamiento en este dúo (16´38”), él le vuelve a envolver sosteniéndole por su espalda. Empatiza con ella buscando alrededor tal y como ella hace, pero no ve nada. A estas alturas el nivel de angustia de la intérprete es considerable y se comporta como una ser atrapado que no se puede defender de su agresor. Él intenta calmar a la fiera, y por un momento hay esperanza de que se tranquilice. Él alarga su mano y lúdicamente mirando hacia otro lado, le ofrece los dedos de la mano moviéndolos enfrente de su cuerpo y busca los de ella. Se tocan, el contacto se da, pero no surge el efecto esperado. Ella no permite que su contacto le transmita esa paz que necesita y finalmente se separan. Ella saca su voz y se aleja hablando a su personaje invisible como ha hecho desde el principio.

Según los niveles de angustia que expone Wallon nos encontramos en el segundo nivel de aislamiento⁴⁰⁸. El personaje que Rosalba interpreta no se deja ayudar ni se abre al mundo exterior. Está encerrada en su mundo completamente aislada de la vida ajena y no puede ver nada a su alrededor que le saque de su hermetismo. Y es que

⁴⁰⁷ Wallon, H. (1942). *Del acto al pensamiento*, pág. 118.

⁴⁰⁸ Ver cuadro en el apartado 3.3.

como nos dice Wallon, experiencia la desazón íntima propia de la angustia que gradualmente arrastra a una indiferencia o insensibilidad a las influencias del ambiente, lo cual obstaculiza la vida de relación.

En síntesis, la protagonista de esta escena nos muestra primero su cólera ante la imposibilidad de realizar un acto deseado, es decir, encontrar la palabra adecuada. El espectador entiende sin dificultad su impotencia y empatiza con ella. Si pudiera le regalaría la palabra deseada. ¿A quién no le ha ocurrido alguna vez una situación similar? A pesar de tratarse de un mundo psicótico e histérico, Platel encuentra las claves en cosas sencillas de forma que el espectador se identifique con los intérpretes y empatice con ellos. Después su humor cambia y de la cólera pasa a ser angustia. Se mueve cada vez más rápido a través de movimientos descontrolados como sacudidas y espasmos. Tal es la desazón, que está atrapada y no puede ver lo que ocurre a su alrededor. Incluso cuando alguien en la cercanía le ofrece ayuda, no encuentra la manera de escuchar y abrirse al mundo exterior. Y es que la deficiencia severa le atrapa en un bucle del sin salida, del que no hay manera humana de ver la realidad desde otra perspectiva. Platel lo deja bien claro en este tipo de situaciones: habrá que abrir “otros” ojos para sentir la ayuda ajena. Porque lo que nos subraya aquí no es la angustia de la primera sino la solidaridad del segundo.

4.3.1.3. Escena 2: La angustia en el acto convulsivo de masturbación

Emoción	Angustia
Minutaje → Duración ⁴⁰⁹	1h18'-1h27' → 9'

Estamos acercándonos al final de la pieza y nos encontramos en una escena en la que la totalidad de los intérpretes tanto bailarines como músicos participan activamente.

Justo antes del momento seleccionado ocurre una de las escenas más enérgicas de la pieza (1h11'45"-1h18'). Todos los intérpretes se encuentran dispersos por el espacio moviéndose en todas direcciones. Algunos recorren todo el espacio en sus acciones, otros en cambio, se quedan en su sitio y por momentos se dan pequeños encuentros y desencuentros en forma de unísonos. A pesar de que cada uno está inmerso en su mundo, todos tienen en común la imagen psicótica que proyectan. La histeria y el éxtasis dominan la escena y los movimientos de los bailarines en escena aluden a patrones absurdos de comportamiento, lejos de ninguna lógica, apoyados por constantes gritos y voces. Los bailarines se mueven desenfrenadamente sin un objetivo o dirección claros, van de un lugar para otro realizando movimientos muy enérgicos caracterizados por saltos, caídas por el suelo con rápidas combinaciones de movimientos explosivos, repeticiones de una serie de pequeños movimientos que se suceden y sin aviso previo se cortan. A pesar de que a lo largo de la pieza dominan los momentos angustiosos, en este previo al seleccionado se percibe un estado de euforia colectiva apoyado por la riqueza musical que eleva el ánimo del espectador. Observamos la emoción del placer y la alegría. Todos parecen estar en el lugar que desean en el momento oportuno. Se mueven en total libertad y expresan su satisfacción a través de saltos y movimientos enérgicos conectados con su emoción.

Tras el éxtasis del momento anterior llega el cambio (1h18"). Los cuerpos se aquietan en un pequeño rebote. Los intérpretes de pie dispersos por el escenario ocupan cada uno un punto en el espacio. Al principio comienzan rebotando reiteradamente hasta que ese rebote se convierte en una vibración. De la vibración se pasa a sacudidas más fuertes y cada vez más rápidas que se mantienen durante dos minutos.

⁴⁰⁹ Ver Anexo 7.5.1. Escena 2 en el DVD.

Los intérpretes acercan una mano a sus genitales sin llegar a tocarlos y a través de una constante vibración representan claramente el acto de la masturbación. Las acciones se suceden a partir de ahora en varias fases. Progresivamente, los bailarines van cambiando de posición en su vibrar continuo y una vez alcanzada, mantienen la posición en un intervalo de tiempo que fluctúa de 20 a 30 segundos, para ir a otra posición y mantenerla y así sucesivamente.

Primero elevan las manos por encima de la cabeza con los codos flexionados mirando hacia arriba y se siguen sacudiéndose. Aquí el silencio se rompe con la voz de la soprano que inicia la interpretación de *Magnificat* (1h20"07) intensificando así la escena.



Imagen 18. *Vsprs*

Después se levantan la prenda que les cubre el torso y muestran su torso desnudo sin parar la agitación. Tras el torso, llega la sacudida del cuerpo en una ligera flexión hacia delante en la que se bajan los pantalones o se suben las faldas y muestran su ropa interior. Más adelante, llega la flexión completa y golpean con las yemas de los dedos el suelo por delante de sus pies. Se van agachando y acaban apoyando las rodillas en el suelo para golpear con las palmas de las manos el suelo. Ahora el sonido que producen es considerable, que sumado a la voz de la cantante y a la música de toda la orquesta genera un intenso mundo sonoro. En esta posición se pasa de una mera vibración a un golpeo más energético aprovechando el impacto del golpe con el suelo. A

pesar de la tensión existente en la acción del golpeo, la cabeza está relajada y en vez de mantenerse rígida, rebota en la acción del golpeo.

En cuadrupedia se inclinan hacia un lado y apoyados en los dos brazos vuelven a una vibración más liviana. Viajan de una posición a la siguiente de una manera muy instintiva, no hay un proceso en el que piensen hacia dónde ir, sino que el cuerpo reconoce los lugares por los que va pasando.

En esta escena ubicada hacia el final de la pieza, la imagen reincidente de los bailarines neuróticos nos lleva a observar con más detalle qué tipo de movimientos realizan estos sujetos caracterizados por bloqueos emocionales.

Como Wallon señala y Reich confirma, en los neuróticos emocionalmente bloqueados y muscularmente hipertónicos, un impulso fuerte irrumpe a través de la coraza desde el centro vegetativo y así libera energía muscular que estaba previamente fijada. Esta liberación, según Reich debe ser en sí misma placentera. Por otro lado, afirma que al individuo psicótico el mundo de los sentimientos sexuales se le hace tan inmediatamente cercano, que debe separarse de su modo de pensar y vivir habituales. “Para poder subsistir, el hombre debe negarse a sí mismo, adoptar actitudes artificiales y maneras de vivir de su propia creación”⁴¹⁰. A diferencia de Wallon, para Reich todos los seres humanos adultos seríamos neuróticos.

Wilhelm Reich nos habla de los planteamientos de Freud hacia el instinto. Freud entiende el instinto como algo arraigado en la base biológica del organismo que se hace sentir como una necesidad de descargar la tensión, pero no como el instinto en sí mismo. Para Reich⁴¹¹ es absolutamente lógico que el instinto mismo no pueda ser consciente, ya que es lo que nos gobierna. Somos su objeto. Por otro lado Reich afirma que el instinto sólo es el aspecto motor del placer.

En esta escena se observa cómo esta energía vibrátil se expande por todo el cuerpo y no sólo en la zona sexual. En palabras de Reich “La energía sexual actúa en todo el cuerpo y no sólo en el tejido intersticial de las gónadas”⁴¹².

En este sentido, Wallon nos explica que en el origen y mecanismo de las emociones, entre excitación, tono y espasmo hay una íntima relación, que explica la amplificación de las reacciones emocionales. La excitación produce un espasmo que a su vez añade su propia excitación a la anterior, convirtiéndose en el origen de un espasmo

⁴¹⁰ Reich, W. (1987)., p. 64.

⁴¹¹ Ibid, p. 36.

⁴¹² Ibid, p. 37.

más dilatado. En lugar de prodigarse en gestos y actos hacia el exterior, este efecto no deja de multiplicarse para acumularse en el organismo en forma de tono muscular hasta invadir todo el aparato motor, rebasar su capacidad y tener que descargarse.

En la fase final de esta escena de onanismo, los intérpretes pasan a realizar movimientos más intensos en los que tumbados lateralmente con el apoyo de un brazo y una pierna sacuden enérgicamente una pierna al aire y el otro brazo. De aquí pasan a inclinarse boca arriba apoyados sobre los antebrazos y las piernas separadas y flexionadas apoyando las plantas de los pies en el suelo. En esta postura abierta en la que hay una entrega mayor al llevar la cabeza en extensión hacia atrás, rebotan las caderas que se elevan ligeramente y golpean contra el suelo. Es una imagen cargada de contenido sexual, y en ella la voz emerge. Son pequeños gritos de placer que marcan acompasadamente la acción del rebote de la cadera con la respiración subrayando la continua exhalación. Se espera el final pero desde esta posición tan expuesta, pasan a la siguiente. La transición es muy sutil: la voz se apaga, las bocas se cierran y vuelven a sacudidas de menor intensidad y se recogen sobre sí mismos hasta llegar a la anteúltima posición. Tendidos boca abajo, con los pies hacia el patio de butaca y las manos en contacto con sus genitales, muestran la masturbación: las caderas suben y bajan en un corto y rápido recorrido.

Antes de levantarse, vuelven a pasar por la cuadrupedia pero esta vez con las nalgas hacia el público incrementando la connotación sexual y siguen sacudiendo su cuerpo con la ayuda de la ligera flexión de los codos que propaga su rebote por la columna, la pelvis y la cabeza.

Llegan a la fase final y llevan su peso hacia atrás y se sientan de rodillas encima de los talones. Con la espalda vertical y de espaldas al público llevan sus dos manos a los genitales y continúan masturbándose. Por último caen hacia un lado recostados y siguen apoyados sobre los dos brazos sin cesar de rebotar.

Cuando parece que no va a llegar nunca una posición final, de pronto se incorporan todos a la vez, se ponen de pie y elevan sus brazos al frente y se paran mostrando su respiración forzada, dando por finalizada la escena.

Al hablar de la masturbación es inevitable pensar en el clímax de la misma, es decir, en el orgasmo. Por esta razón, al observar esta escena de casi nueve minutos en la que sólo realizan una acción en formas varias a través de movimientos de masturbación en diferentes posiciones, se espera la llegada del momento final con el orgasmo. Sin embargo, las expectativas se rompen porque el clímax no acaba de

llegar. Los momentos previos al orgasmo generan una tensión que no producen placer si no culmina con la descarga final.

La anticipación del placer de la gratificación produce no sólo tensión sino que también descarga una pequeña cantidad de energía sexual. Esta satisfacción parcial, agregada a la anticipación del gran placer final, prepondera, pesa más que el displacer de la tensión inicial (*Reich, 1987, 52*).

Según Reich en los preliminares del placer, la gratificación es siempre menor que la tensión; más aún, aumenta la tensión.

El placer tiene una componente motriz activa y una componente sensorial pasiva, que se amalgaman. La componente motriz del placer es experimentada pasivamente al mismo tiempo que la componente sensorial se percibe activamente [...]. El impulso sexual no es nada más que el recuerdo motor del placer experimentado previamente. El concepto de los impulsos se reducía por lo tanto al concepto de placer (*p. 53*).

Curiosamente en esta escena sobre la masturbación se prevé la emoción del placer puesto que intrínsecamente es lo que esta acción conlleva. Sin embargo, debido a la inexistencia de un clímax, el placer no llega. La función del orgasmo es principalmente liberadora y como tal supone una descarga energética que a su término lleva el cuerpo a un estado más hipotónico que los momentos previos. De hecho, la fórmula del orgasmo según Reich es la siguiente: Tensión → Carga → Descarga → Relajación.

Reich aclara que la tensión sexual se siente en todo el cuerpo, pero especialmente en el corazón y el abdomen. Gradualmente la excitación se concentra en los genitales, que se llenan de sangre, y en cuya superficie ocurren cargas eléctricas. “Es un hecho bien conocido que la contracción muscular es acompañada por la descarga de energía eléctrica”⁴¹³. Además, en la actualidad la neurociencia afirma que en esta acción se añaden las endorfinas cerebrales.

En esta escena, el momento final en el que los intérpretes se ponen de pie mostrando sus brazos delante, no hay una liberación que suponga una descarga eléctrica evidente ni una relajación. Sigue existiendo una considerable tensión en el cuerpo y la expresión de la cara no es relajada. Se lee una frustración evidente y en ningún momento hay un gesto placentero en sus expresiones. Persiste la tensión anterior y rompiendo las expectativas del espectador se infiere la emoción de la angustia sin haber alcanzado su descarga todo el recorrido anterior.

La angustia se deduce sólo al final de la escena. En el transcurso de la misma se perciben las caras de éxtasis de los intérpretes que conectan con la idea del placer en el acto sexual. Sin embargo no se observa la emoción de la felicidad o el placer que se

⁴¹³ Ibid, p. 214.

relaciona con el estado que se alcanza tras la fase final del orgasmo, es decir, la relajación. Tras un orgasmo, el cuerpo se relaja y con él la expresión facial. En la escena seleccionada, en cambio, la expresión facial de los intérpretes no muestra ni placer ni relajación alguna. Por lo que se reflexiona sobre el pasaje anterior y se interpreta como un momento de angustia y no de placer.



Imagen 19. *Vsprs*

En este caso, no hay descarga final de la tensión y, por lo tanto, no hay orgasmo; no hay distensión final asociada al placer, y por ello angustia. Al no llegar el orgasmo nos encontramos ante un agotamiento físico.

Wallon establece diferentes niveles de angustia desde el aburrimiento hasta la anestesia moral o psíquica y define distintas modalidades de descarga como dolor autoinfringad, descargas espasmódicas o el orgasmo venéreo. En esta escena, se observa la búsqueda del orgasmo venéreo pero no éste no llega, quedando reducido a descargas espasmódicas. La hipertensión supera el umbral de sensibilidad.

Concluyendo, Platel nos prepara para el clímax de la pieza. Justo antes nos deleita con una escena de locura muy gratificante en la que observamos en este mundo de locura y monomanía las emociones de placer y alegría. Una vez que los cuerpos desarticulados de los bailarines han explotado tras su descarga de energía concentrada en la escena inmediatamente anterior, comienza el quid de la pieza.

Propone una escena de masturbación eligiendo a conciencia cómo y cuándo ubicarla en la composición coreográfica. ¿Cuándo? Tras proyectar en el público la desinhibición de los cuerpos extasiados y sentir su palpito y después de una escena de caos total en la que el espectador no da abasto con su mirada. ¿Cómo? A través de su utopía en el teatro: compartir una experiencia en comunidad. Para ello implica a todos los intérpretes. Obviamente no tendría el mismo efecto el acto de onanismo interpretado por los diez bailarines en escena que sólo por algunos de ellos. El elenco musical también participa en su totalidad interpretando el afamado *Magnificat* de Monteverdi, aumentando así la intensidad de la escena. Además los bailarines realizan el trance de la masturbación en unísono, es decir, que conscientemente Alain Platel plantea que realicen la misma acción al mismo tiempo. Ello supone facilitar la mirada del espectador en una sola acción, lo cual se agradece después de una sobredosis de acciones simultáneas e independientes en cierta medida a lo largo de toda la obra. Con la fuerza de estos dos ingredientes: la música en vivo de los diez músicos, más el movimiento insistente de todos los bailarines durante nueve minutos, consigue el clímax de esta obra. Pero además rompe las expectativas del público que espera que finalmente culmine el anhelado final; el orgasmo. Deja a todos sin colmar su satisfacción y reduce el recorrido del acto de la tensión a la carga sin alcanzar la descarga ni la consecuente relajación. Después de casi noventa minutos de histeria y éxtasis los cuerpos y especialmente las caras de los bailarines expresan su agonía. La emoción de angustia y el agotamiento son ahora manifiestos. Platel hace referencia a la enfermedad psíquica, encerrada en sí misma y condenada a vivir en un nivel de desarrollo casi animal, a pesar de ser humanos, en el que las necesidades eróticas se incrementan especialmente por incapacidad de acceder al pensamiento evolucionado. Platel nos posiciona y nos hace sentir la empatía de querer ayudar a esos personajes anónimos. Como resultado, esta extrema escena sólo produce extremos posicionamientos: o te solidarizas o la aborreces. Ejemplo de este segundo caso es lo acontecido en el Festival Territoria de Moscú. La crítica opina que una de las escenas más notables y recordadas por la mayoría de los espectadores es la escena de la masturbación colectiva. La describen como:

El último intento de los intérpretes de llamar a la puerta de Dios que termina en una hecatombe. Gente entre el público protestó por un malestar físico. Y se puede entender. El shock es una parte integral de este tipo de espectáculos. Estar de cara a ellos puede ser una tortura. Y no es el tipo de shock barato tan aceptado en el arte contemporáneo. Parece como si fuera experimentado primero por el autor de la pieza para después trasladárselo al público⁴¹⁴.

⁴¹⁴ Territory of Freedom (2007, 15 de octubre), Izvestia.

4.3.2. *OUT OF CONTEXT-FOR PINA* (2010)

4.3.2.1. Presentación de *Out of Context-for Pina*



Imagen 20. *Out of Context-for Pina*

Out of Context-for Pina es un proyecto que nunca fue planeado. Otra producción de mayor envergadura – la futura *C(h)oeurs* (2012) – había sido pospuesta y aunque no había presupuesto para una nueva creación, sucede un lapso de tiempo inesperado en el programa de la compañía. En el deseo de seguir trabajando con el mismo equipo de los dos últimos proyectos (*Vsprs* y *pitié!*) Platel decide tomar esta oportunidad para hacer una nueva pieza a pesar de las restricciones financieras existentes. Estas restricciones supeditan las condiciones, lo cual supone la imposibilidad de disponer de una escenografía y un vestuario ostentoso, así como de música en directo. Esta austeridad contrasta con las solemnes escenografías y puesta en escena a las que este creador nos tiene acostumbrados⁴¹⁵. Sin embargo, es una gran ocasión para volver al principio de la danza, es decir, al cuerpo humano. El cuerpo como valor primordial despojado del valor añadido por los elementos escénicos. Llegan al estudio sin ideas previas, sólo con restricciones, porque precisamente esas limitaciones

⁴¹⁵ *Out of Context-for Pina* es un proyecto con muy bajo presupuesto que reduce los recursos escénicos a la mínima expresión. A diferencia de otras producciones de mayor envergadura de Les Ballets, no hay ni escenografía, ni vestuario ni música en directo. Junto con la pieza *Nine Finger* se puede afirmar que son las producciones más modestas.

forman parte del proceso, en el que se experimenta con la ausencia de cosas⁴¹⁶. La obra explora aquello que constituye la base de la danza: una forma de expresión para quienes no pueden expresarse de otro modo.

El título de *Out of Context-for Pina* viene precisamente de la ausencia de planteamiento inicial; fuera de todo contexto, al que se le añade la coletilla “for Pina” como homenaje tras su muerte que sucede durante el proceso creativo. Pina Bausch es sin duda la coreógrafa que más influencia en la obra de Platel, sobre todo en los inicios de su carrera. Siguiendo la propuesta estructural de Pina Bausch, Platel se cuestiona cómo transmitir su propio universo emocional en de sus composiciones y cómo acceder a las zonas más profundas del individuo. Tanztheater Wuppertal da la oportunidad de sentir en el espectador este impacto visceral y directo gracias a la exposición de momentos muy intensos nacidos de una experiencia real, según los principios del teatro de la crueldad de Artaud y las investigaciones teatrales de Peter Brook⁴¹⁷. A través de artefactos cinematográficos, en sus coreografías, convierte el espacio escénico en una oleada de movimiento y emoción. Platel hereda las bases del trabajo de su mentora y continúa con sus principios de forma que sus bailarines nos involucran en intercambios emocionales íntimos o monólogos interiores.

Esta pieza además nos recuerda a Pina cuando los nueve bailarines rompen la cuarta pared al surgir del público, entran al escenario y se desvisten hasta quedarse en ropa interior. Como Pina, Platel se apoya en escenas teatrales, en una banda sonora de estilos variados de música (incluyendo Bach y R & B) y en texto hablado o cantado. Si bien puede no ser coherente en su conjunto, la pieza está llena de experimentos que despiertan el interés en diferentes niveles.

En *Out of Context-for Pina* Alain Platel encuentra el sentido literal de la palabra “coreo” (*chorée, en francés*), término médico que califica una afección del sistema nervioso, teniendo por síntomas movimientos incontrolados y una deficiente coordinación de gestos o de la palabra. Se encuentra igualmente con uno de los maestros de la comprensión del mundo autista, Fernand Deligny y traspasa al escenario la riqueza interior de estos comportamientos que parecen dictados por la locura.

El educador, escritor y cineasta Fernand Deligny (1913-1996) pasa de trabajar en un hospital psiquiátrico a crear en 1969 una red de acogida de niños autistas.

⁴¹⁶ Trencsényi, K. *Dramaturgy in the Making. A User's Guide for Theatre Practitioners* (De próxima publicación).

⁴¹⁷ Gauthier, B. (2010). Op cit., pág. 118.

Del asilo a la red, los retos son los mismos: crítica de las «ideologías de la niñez»; creación de un medio alternativo a la institución, diseñado no para sino de acuerdo con la especificidad de individuos refractarios a la dependencia; la aplicación, en prácticas formalizadas (por no decir artísticas), de un pensamiento antropológico del espacio y de lo «humano» exterior al lenguaje. En la escritura y el cine, Deligny busca una lengua que corresponda al «modo de ser» autístico sin intención ni proyecto. La búsqueda de una imagen «que no se toma», análoga al trazado original y común, es la última etapa de una reflexión poética y política⁴¹⁸.

El rechazo de Deligny a las «especialidades»; el hecho de recurrir a conocimientos prácticos en vez de hacerlo a disciplinas estancas, encuentra eco en este trabajo coreográfico del director belga Alain Platel. Al igual que para Deligny, para Platel los casos de personas “diferentes” tienen un lugar en su universo escénico, ya que forman parte de sus preocupaciones que proyecta a escena. Así, a los intérpretes, que podrían ser potencialmente personas autistas, se les otorga un lugar de vida; un lugar de expansión personal y un espacio sin límites preestablecidos.

Para expresar los síntomas de la corea tales como movimientos bruscos y descoordinados, Platel trabaja con bailarines virtuosos. La dramaturga de esta pieza, Hildegard de Vuyst⁴¹⁹, declara que Platel no está interesado en el inconsciente como tal, sino en la tensión entre la amplia gama de movimientos incontrolados y los bloques de construcción tradicionales de la coreografía, como la ejecución sincronizada o movimientos unísonos. En ese “*Entre-deux*”, el área de la tensión entre el consciente y el inconsciente, se abre un espacio que no es sólo interesante para el director, sino también y sobre todo, para los bailarines con los que trabaja desde *Vsprs*.

Antes de comenzar con el proceso de creación Platel escribe vía mail a los bailarines para preguntarles sobre qué quieren trabajar en la futura pieza *Out of context-for Pina*. Las ideas más llamativas vienen del emblemático bailarín portugués Romeu Runa quien propone que la pieza tenga una dirección más performática, que interactúe con el público para dar pie a más momentos de improvisación. Platel escucha la propuesta y considera su sugerencia. Como ya comentamos en su forma de trabajar nunca deja que su propio gusto y preferencias prevalezcan sobre el resto y siempre discute con los intérpretes el cómo y el por qué.

Como respuesta a la petición de Romeu, Platel organiza en el estudio pases en los que sin que nadie lo sepa de antemano invita a profesionales del teatro a que tomen parte en un momento determinado de la pieza. Los intérpretes totalmente sorprendidos deben reaccionar ante la presencia e incorporación en escena de agentes extraños. La

⁴¹⁸ <http://www.macba.cat/es/fernand-deligny-permitir-trazar-ver-1>

⁴¹⁹ <http://www.lesballetscdela.be/#/en/projects/productions/out-of-context-for-pina/introduction/>

sorpresa es inminente y la urgencia de resolver la situación a través de la valiosa herramienta de la improvisación es entonces inevitable. Esta sorpresa puede generar la emoción de miedo si se vive cómo amenazante, y la improvisación sería el automatismo de los bailarines profesionales.

La propuesta de Romeu toma una forma concreta y a la vez variable en cada función, ya que en la mayoría de las actuaciones hay un momento único y especial protagonizado por el o los invitados a la escena en cuestión⁴²⁰. Experimentan diversidad de experiencias, todas ellas muy excitantes por su factor sorpresivo. Pasan por escena desde un grupo de cabaret, actores independientes, hasta dos madres con sus bebés. Éste último es un caso muy particular que todos los bailarines recuerdan especialmente porque hubo una interacción muy excepcional entre los bebés y los intérpretes. En el material de movimiento de *Out of context-for Pina* ya indagan en la expresividad del bebé repasando en un viaje regresivo los primeros movimientos del ser humano. El hecho de que aquellos bebés aparecieran in situ generó directamente una gran variedad de gestos y expresiones faciales que espontáneamente surgieron entre los bailarines que empatizaron de inmediato con los bebés. De pronto se abrió un universo personal en el contexto de los movimientos propios del bebé.



Imagen 21. *Out of Context-for Pina*

Esta idea propuesta en un ensayo se mantiene en la estructura definitiva de la pieza – aunque no siempre- pero de manera totalmente variable, es decir, los agentes externos y extraños son diferentes en cada actuación. El introducir una escena llena de incertidumbre definida por agentes extraños a la propia pieza es un rasgo

⁴²⁰ En el DVD anexo que se entrega con este documento aparecen dos actores “espontáneos” en la citada escena. Cuando la doctoranda vio el espectáculo en Avignon no hubo ningún agente externo de forma que desconocía el factor sorpresa en esta creación. Por ello, fue muy chocante, a posteriori, cuando la compañía le facilita el video, descubrir la peculiaridad de esta escena.

diferencial de *Out of context-for Pina*, ya que es algo que no se observa en el resto de sus creaciones. Esta sorprendente situación elegida por Platel para cada actuación e ignorada en la mayoría de los casos por el elenco le otorga a la pieza una notable frescura y le imprime un carácter único e irrepetible.

Pero la propuesta no se queda ahí, sino que se transforma y vas más allá de su planteamiento inicial, materializándose en el final de la pieza, cuando un intérprete tras un momento íntimo y silencioso se dirige al público buscando la empatía del espectador le pregunta primero: “¿Podéis levantar vuestra mano derecha?”. Para después lanzar la inesperada y osada cuestión: “¿Quién quiere bailar conmigo?”. Este es, probablemente, el momento más emocionante para el espectador.

Platel hace partícipe a todo el equipo en el proceso de creación. Lanza continuamente propuestas para componer material no sólo dirigidas a los intérpretes, sino a todos y cada uno de los integrantes del proyecto. Así, la asistente de movimiento (Sara Vanderieck) y el diseñador de sonido (Sam Serreus) llevan materiales variados casi a diario para inspirar al grupo. La asistente encuentra una película de Glen Gould tocando el piano que tiene un gran efecto en el curso de la composición. Ven a este pianista canadiense como alguien brillante e ingenioso a la vez que vulnerable pues a pesar de tocar virtuosamente no puede detener sus continuos tics. Es un personaje enérgico, alegre y feliz que les ayuda a acercarse a las dos ideas que se plantean en *Out of Context-for Pina*. Se trata de relacionar la alegría y la distonía⁴²¹ con la intención de conectar entre ellas sin caer en la ironía fácil.

Una vez más la música del compositor fetiche de Platel, Bach, está presente en esta pieza: *The Golden Variations* de Bach por Glenn Gould pasa a formar parte de uno de los temas definitivos en la composición musical. Para Hildegard de Vuyst, la música de esta pieza se ha convertido en el enraizamiento de unos pocos siglos, arrastrada como los restos de la civilización humana. Y añade: “La voz humana es el centro, en un intento de (re) construcción y de comunicación. El micrófono es su extensión. De vez en cuando, sólo llegamos tan lejos como un murmullo, un zumbido, un rugido”⁴²².

En *Out of Context-for Pina*, no hay grandes escenografías ni decorados, sino dos simples objetos que adquieren gran importancia desde los primeros momentos de la creación: las mantas rojas y el micrófono. El micrófono es una decisión muy evidente

⁴²¹ Trastorno del movimiento que causa contracciones involuntarias y más o menos masivas de los músculos que suelen estar limitadas a partes específicas del cuerpo como por ejemplo el cuello.

⁴²² <http://www.lesballetscdela.be/#/en/projects/productions/out-of-context-for-pina/introduction/>

desde el principio y se contempla como símbolo de la complejidad de comunicación. Aquí, a diferencia de otras piezas, no hay texto (a excepción de la letra de las canciones en la escena del play back o karaoke y las dos frases finales de Romeu). No obstante, el micrófono se convierte en un símbolo en el continuo intento de encontrar una voz, de querer comunicar pero no poder y simboliza la amplificación de la nada⁴²³. Por su parte, las mantas representan el cobijo que alberga a estos seres indefensos que se mueven de una manera aparentemente descontrolada.

Los movimientos de los bailarines parecen nacer de un insuficiente control del Sistema Nervioso Central, pudiendo ser atávicos, primitivos o poco o nada evolucionados. En este sentido, la crítica Susan Yung afirma⁴²⁴:

Out of Context-for Pina se basa en los movimientos involuntarios nacidos del inconsciente, tales como convulsiones, espasmos y contorsiones faciales. A pesar de que estos materiales tienen poco que ver con lenguajes conocidos de danza, los bailarines altamente cualificados se las arreglan para hacer que se vea como una técnica estudiada.

Platel quiere centrarse en la exploración del movimiento puro, como ya haría en *Vsprs* (2006), en *pitié!* (2008) y en otro contexto en *La tristeza cómplice* (1995) donde se aborda el síndrome de Tourette, un complejo de tics verbales y físicos. Esta línea de investigación de movimiento consiste en la exploración de registros de movimientos atípicos asociados a enfermedades del sistema nervioso como tics o espasmos y todos los movimientos excluidos en danza como distonía o discinesia, en definitiva, movimientos que no son normales por su tono o tensión. Platel desea continuar con este trabajo y comprobar si estos movimientos inconscientes e involuntarios se pueden trabajar e incorporar en el lenguaje de la danza y repetirse y representarse simultáneamente con todos los bailarines de la compañía.

De entre todas las creaciones del segundo periodo, *Out of Context-for Pina* es la pieza en la que el humor está más presente. En la sección central hay una larga escena (40'50"-58'30") de karaoke y play back que imprime en gran medida el carácter irónico de esta pieza. Los bailarines cantan y se mueven con total libertad a través de movimientos sensuales y desinhibidos de toda convención y mezclan pequeñas coreografías grupales con movimientos espontáneos individuales llenos de ironía. El abanico de canciones pop propuestas es tan amplio que es inevitable para el espectador acabar o bien siguiendo el ritmo con la cabeza o tarareando alguna de ellas en el patio de butacas. Se suceden fragmentos de estribillos de temas populares

⁴²³ Trencsényi, K. Op cit.

⁴²⁴ <http://www.dancemagazine.com/issues/November-2010/Les-Ballets-C-de-la-B>

muy rítmicos versionados intermitentemente por los intérpretes: *Give it to me baby*, *Time goes by so slowly*, *Voulez vous couchez avec moi ce soir*, *That's the way I like it*, *I'm calling you*, *Like a sex machine*, *All the single ladies*, *I'm a barby girl*, *Do you really want to hurt me*, etc. Y culmina con el solo de Hyo Seung Ye interpretando el pegadizo tema *Aicha* de Khaled. Mientras tanto la sensación de disfrute que transmiten en esta escena es general.

A medida que progresa el trabajo, la atención de los bailarines parece cambiar desde adentro hacia afuera, como si tratara del principio de la auto-conciencia. Para Hildegard de Vuyst, *Out of Context-for Pina* se sitúa en un estado mental que gradualmente, en el proceso de creación, se convierte en un viaje regresivo en la línea de la memoria: “una zambullida en las cavernas de la existencia humana en búsqueda de las raíces de la niñez y la prehistoria”⁴²⁵.

Según de Vuyst, la pieza viaja a través y explora la historia subconsciente de la humanidad. Un grupo de bailarines se juntan, se quitan la ropa y al quitarse la ropa la acción de taparse y esconderse cesa. Todos ellos utilizan la misma manta roja⁴²⁶, lo cual les unifica y hace que los bailarines sean menos individuos y formen una especie de comunidad. Evidencia al espectador que son mucho más similares que cuando estaban vestidos; su dimensión individual se desvanece para reforzar la colectiva. Juntos investigan lo que constituye esa comunidad y esa memoria colectiva y se cuestionan cuál es el origen colectivo de todo lo que comparten. Se trata de lo que les enfrenta a verse a sí mismos en los otros a la vez que a los otros en ellos mismos.

El color rojo inunda la escena. El color predominante de la pasión y de la sangre está presente en la manta que permanece como un objeto esencial en esta pieza. La función protectora de la manta se desvanece cuando salen de ella. Pasan de ser unos hombres y mujeres jóvenes a ser otros hombres y mujeres diferentes, aun siendo los mismos. Porque ya no están protegidos, ya no son bellos, ya no son nada. Fuera de la manta no les queda más que gestos, gritos, chasquidos de dientes, lenguas al aire, guiños de ojos, cejas fruncidas, inclinaciones asimétricas de la cabeza, desplazamientos en desequilibrio, caídas y recaídas. Una vez más, belleza en la deformidad.

Para de Vuyst, primero se escarba en la memoria colectiva y posteriormente se busca el origen del individuo. Se viaja a un nivel más profundo, prehistórico, el nivel cerebral animal que aún tenemos en algún sitio. Hasta que finalmente hay que salir y volver a

⁴²⁵ <http://www.lesballetscdela.be/#/en/projects/productions/out-of-context-for-pina/introduction/>

⁴²⁶ Estas mantas rojas son las que usan en los ensayos para no enfriarse en fases de reposo o escucha.

la normalidad. *Out of Context-for Pina* muestra la belleza de la deformación, el poder emocional de lo deforme y lleva al espectador a un territorio humano interior que todos poseemos. Se trata de algo entre humano y animal, una especie de armonía que pasa por la dualidad de la belleza y la fealdad, bueno y malo, tú y yo, individuo y comunidad.

La coreografía está desordenadamente estructurada. Suceden varias cosas diferentes simultáneamente y puede verse que el aparente caos obedece a una organicidad precisa y prefijada. Este camino desemboca en lo cotidiano, lo popular y ordinario. El discurso de Platel es claro: no somos virtuosos, somos como ustedes, la danza es de todos. Por eso los bailarines aparecen de entre los espectadores y vuelven a situarse entre ellos. Y va más allá al proponer belleza no sólo en lo que todos podemos hacer (o bailar), sino también en el cuerpo que se opone al estereotipo del bailarín: el desmedido, el deforme, el retorcido.

En síntesis, esta obra tiene varias características que la diferencian del resto. Respecto a su origen es la única pieza de todo el repertorio de Platel no que surge de una idea preconcebida del autor. Además, junto con *Nine Finger* es la pieza más austera debido al bajo presupuesto, por lo que no hay vestuario, ni escenografía ni música en directo y todo se reduce a dos elementos: el micrófono que ya aparecería en *Nine Finger* y las mantas rojas que inundan de este color la escena. En cuanto a la estructura aparecen dos elementos muy significativos. Por un lado la propuesta de una escena "abierta" en la que no siempre, pero muy a menudo, hay un factor sorpresa generado por invitados espontáneos. Esta apertura genera una incertidumbre que a su vez impregna la pieza de gran frescura. Por otro lado, es la pieza con más humor de entre todas las obras de este segundo periodo de creación del autor. A partir de este periodo se torna hacia el interior del ser humano y sus piezas ganan en otros aspectos, pero, sin duda, pierden la ironía del primer periodo. En *Out of Context-for Pina*, el espectador puede sufrir explosiones de risa incluso carcajadas continuas en diversos momentos de la obra. Por ello, es una de las piezas con las que más conecta todo tipo de público ya que a pesar de no ser un trabajo liviano por tratar temas íntimos del ser humano, el humor abunda en escena. Esta herramienta permite que el público participe activamente, especialmente en la escena del karaoke, y se sienta más cercano al trabajo. Por último, gracias a la escena en la que realizan una regresión al mundo del bebé, conectamos el pasado en común de ambos autores:

⁴²⁷ <http://www.lesballetscdela.be/#/en/projects/productions/out-of-context-for-pina/introduction/>

Platel y Wallon. Es decir, la experiencia profesional de Platel y la investigación de Wallon con niños discapacitados físicos y mentales.

4.3.2.2. Escena 3: La prestancia “animal”

Emoción	Prestancia
Minutaje → Duración ⁴²⁸	1'25"-13'40" → 12'15"

La escena a analizar comprende desde el principio de la pieza hasta el minuto 13'40". Señalar antes que nada que es una escena de tiempo considerable debido al largo principio que sirve de introducción. De hecho, hasta el minuto 7'55" se trata de una preparación hasta llegar a su intrínquilis.

Lo primero que se ve es un escenario iluminado prácticamente vacío a excepción de un atrezzo muy sencillo y modesto reducido a dos pies de micro y una pila de telas rojas dobladas (1'25"). Tras un par de minutos de espera alguien entre el público se levanta de su asiento en el patio de butacas y se dirige al escenario. Llega vestido con su ropa urbana, se coloca al final del escenario de espaldas y se empieza a desvestirse pausadamente. Gradualmente comienzan a levantarse más personas del patio de butacas que se dirigen al escenario. Suben por las escaleras laterales, se sitúan en la línea de fondo de espaldas al igual que la primera persona y se desvisten apilando la ropa ordenadamente en su montón, sin interactuar entre ellos. La consciente elección de colocarse de espaldas en el acto de desvestirse sugiere por un lado la timidez de los sujetos y por otro la intimidad de la propia acción. Este hecho, además contrasta con el resto de la obra en la que se pasan la mayor parte del tiempo exhibiendo su cuerpo en ropa interior sin ningún reparo.

En un principio, el que salgan personas desde el público al escenario junto con el carácter cotidiano de las acciones que se realizan, puede llegar a confundir al espectador sin quedarle claro si se trata de los intérpretes o de colaboradores puntuales. Sin embargo, cuando por un lado la rutina en las acciones es obvia y por otro lado, se descubren los cuerpos trabajados y perfilados, las dudas del espectador se desvanecen y se reconoce al elenco en escena.

⁴²⁸ Ver Anexo 7.5.2. Escena 3 en el DVD.

Los intérpretes una vez en ropa interior se cubren con la manta de color rojo. Se tapan con ella de forma que sólo se les ve la cabeza, la parte inferior de las piernas y los pies desnudos. La manta roja idéntica para todos ellos aparece como un símbolo protector durante toda la pieza, de forma que cuando se cubren con la manta están en comunidad perdiendo de alguna manera su propia identidad y donde todos son semejantes y se sienten protegidos por esa piel común.

El inicio de la pieza tiene un ritmo especialmente lento: durante más de seis minutos, el espectador observa cómo los bailarines se desvisten (7'55"). Cada uno de los nueve intérpretes, a su propio ritmo, se va a un lugar personal y alejado del de los demás en el escenario. Se quedan parados con la mirada fija en un punto. Es una mirada perdida, sin un foco concreto, con una expresión facial más bien seria y alterada. La actitud relajada con la que llegan a escena del patio de butacas ha cambiado. Un audio misterioso que intercala sonidos minimalistas con silencios y con relinchos de caballos y otros sonidos que emulan el reino animal. La iluminación, ahora más tenue e íntima, señala cambios en el ambiente. Se presiente un ambiente de incomodidad y tensión.

Tras una larga pausa en el lugar de destino, en la que unos llevan más tiempo que otros según su orden de aparición en escena, comienza acción, que podría calificarse de tímida. La intérprete Rosalba Torres realiza el primer movimiento que será el que más repetirán a lo largo de la escena (8'10"). Consiste, a partir de su posición de pie, en sacar una pierna hacia atrás flexionando la rodilla arrastrando el pie en el inicio de este movimiento. Trae a la memoria los movimientos de las patas de un caballo, que apoyados por el sonido del relinche y otros sonidos misteriosos en la banda sonora, acentúa esta imagen. Este movimiento que les imprime un carácter cada vez menos humano y más animal, funciona como su lenguaje común en una comunicación no verbal.

La manta les protege, pero antes de sentir esa seguridad colectiva, es necesario un primer acercamiento. Como una manada de animales, muy despacio al principio, los intérpretes se acercan con pasos dudosos e inseguros hasta que se emparejan y se colocan uno en frente del otro muy cerca. Una vez en pareja la aproximación se realiza a través de movimientos primitivos, indecisos e inciertos más propios del mundo animal que del humano. Se huelen sutilmente y se observan en la cercanía con incertidumbre. Inspeccionan distintas partes del cuerpo del otro desde la proximidad para finalmente llegar al contacto. El contacto tiene lugar de una manera muy sutil e insegura, como si no identificaran esas partes del otro en el suyo propio.

Así por ejemplo, sin previo contacto visual, un intérprete enseña su planta del pie hacia atrás flexionando la rodilla y un segundo se acerca con curiosidad y agachado inicia una búsqueda minuciosa. Otros olisquean desconfiadamente el cuello de su transitoria pareja. O los dos entes emparejados sacan su mano retraídamente del cobijo de la manta, extienden sus dedos en un gesto tímido sin mirarse y finalmente se palpan delicada e inseguramente para separarse sin dejar huella aparente (9´14”). Los dúos se van intercambiando y ante una nueva pareja el ciclo vuelve a empezar.



Imagen 21. *Out of Context-for Pina*

Wallon nos dice que en la timidez, existe incertidumbre acerca de la actitud o la compostura a adoptar ante los demás y que los movimientos se caracterizan por ser temblorosos e inseguros. Este es precisamente el tipo de movimientos que se observan en esta escena tal y como hemos descrito. Wallon añade que la timidez se traduce en el miedo frente a los demás, o concretamente, en el miedo al propio “yo” frente al resto. En esta escena observamos a los intérpretes acercarse unos a otros con una gran inseguridad reflejada en pasos dubitativos, con miedo a su propio “yo” al encontrarse con el de cada uno de los otros. Asimismo, según Wallon la timidez se halla en estrecha relación con las reacciones de prestancia y va unida a sus vacilaciones o derrumbamientos. En esta escena nos encontramos con un mundo de incertidumbre que se expresa a través de toda una gama de movimientos indecisos, dudosos y vacilantes. Esta sensibilidad y reacciones recíprocas, que incluyen las manifestaciones que normalmente suscita el encuentro de dos individuos -tanto de la misma especie, como de especies diferentes-, está muy presente en el mundo animal. De hecho, para los animales es una herramienta que les permite estar alerta ante peligros inminentes. Su alcance se alberga en su respuesta a las facultades reflejas que despierta la presencia del otro, el cual aparece como posible fuente de riesgos o

circunstancias variables frente a las que es necesario reaccionar de manera instantánea. Sin embargo, la apreciación es confusa porque aunque Wallon nos explica que las reacciones de prestancia se confunden con el estado de vigilancia animal, los intérpretes nos transportan al mundo animal relacionándose en un mar de reacciones inundado de dudas y vacilaciones. Así, a diferencia de un estado de vigilancia que puede evolucionar como alegría o ira por ejemplo; la timidez y la prestancia, por su parte, siguen siendo disposición refleja ante la presencia del otro y no vigilancia activa ante su comportamiento.

La escena se acerca a su final. Siguen protegidos por la manta roja y tras una breve pausa llega una especie de escalofrío comunitario que se propaga por los nueve cuerpos. Tiemblan dentro de la manta y el movimiento que amplifica, hace que la manta se vaya resbalando y se empiece a caer de forma que cada bailarín muestra una parte del cuerpo: un hombro, la espalda, un brazo. Se expone de una manera sugerente pero no provocativa (12'56"). Primero la sostienen, pero al final relajan sus brazos, la manta cae en el suelo y, sin prisa, dan un paso fuera de ella para salir de esa envoltura y comenzar otro camino. La recogen del suelo con una mano y arrastrándola, la pasean detrás de ellos por el espacio, divagando sin un rumbo fijo. En este nuevo camino aparecen descubiertos sin manta protectora y con su ropa interior como único atuendo y comienza la siguiente escena (13'40").

Para Hildegard, *Out of Context-for Pina* se trata de una especie de ritual; una reunión de personas en busca de una esencia difícil de encontrar mientras experimentan algo inesperado pero que les merece la pena⁴²⁹. En este sentido, Christine Mons Spinner⁴³⁰ explica que el movimiento y la danza se inscriben en las sociedades, cargadas de funciones mágicas, lúdicas y espectaculares. De manera singular, la danza refleja el lugar y las funciones sociales del individuo y puede revelar el espacio íntimo de sus fantasías entre lo real y lo imaginario.

Una vez más Platel nos humaniza y nos hace ver que todos somos iguales. Somos seres que individualmente realizamos un viaje lleno de dudas y cuestiones sin respuesta y buscamos esas respuestas en grupo, en colectividad, allí donde nos podamos sentir más seguros. En grupo encontramos un universo común y un espacio para compartir no sólo momentos de placer y alegría, sino especialmente nuestros miedos y penas. En su afán por llegar a lo más íntimo y primitivo del ser humano,

⁴²⁹ www.lesballetscdelab.be

⁴³⁰ Mons Spinner, C. (2011). Danse contemporaine, identité et politiques culturelles. *Présence Africaine*, (1), 105-124.

Platel nos traslada al mundo animal en el que el instinto y las emociones son básicas y no se mezclan con el raciocinio.

La idea de comunidad que persigue Platel es evidente al mostrar la identificación de cada individuo con el grupo. Un grupo, colectivo o comunidad que comparte un sufrimiento común: la incertidumbre, el miedo del yo ante los demás, la inseguridad y la vacilación. La emoción como vía de comunicación que Wallon plantea se presenta en esta escena al establecer una relación interpersonal a partir de una emoción compartida. En definitiva, la emoción de prestancia animal surge de lo más íntimo de estos seres que se comunican para satisfacer sus necesidades sociales.

En suma, Platel utiliza todas sus herramientas para acercarse al público. Mientras éste observa expectante esta primera escena en la que no se sabe de qué nos hablan esos cuerpos sin personaje alguno, es testigo de esas criaturas vulnerables, indefensas, con sus miedos y preocupaciones, plenas de reacciones de prestancia ante otras criaturas. Cuerpos que buscan y se buscan solos y acompañados sin encontrarse. Platel nos muestra la vulnerabilidad e inseguridad de esos seres con los que el espectador se puede identificar fácilmente.

4.3.2.3. Escena 4: La angustia tras el silencio de una pregunta sin respuesta

Emoción	Angustia
Minutaje → Duración ⁴³¹	1'25"20-1'35"20 →10'

En la escena final de *Out of Context-for Pina*, observamos la emoción de angustia.

La escena precedente es bastante caótica ya que se suceden acciones simultáneas donde los intérpretes bien solos o en dúo se mueven de una manera estrambótica que nos traslada al mundo de los deficientes físicos y psíquicos y al mundo autista de Deligny (1h18'). El mundo del poder emocional de lo deforme se hace presente en esta escena previa. Tras esta fase de caos, el orden se reinstala y todos los bailarines a excepción de uno se reagrupan poco a poco harmónicamente en una línea.

⁴³¹ Ver Anexo 7.5.2. Escena 4 en el DVD.

El bailarín apartado del grupo realiza su solo en ropa interior ante el resto de los intérpretes que permanecen juntos, cubiertos y cobijados bajo sus mantas rojas. Este es un claro ejemplo del individuo frente a la masa social, concepto de gran interés para Platel, que llevará explícitamente a escena en *C(h)oeurs*⁴³².



Imagen 22. *Out of Context-for Pina*

Colocados en una línea pegados uno con otro en contacto con el hombro, estos ocho bailarines, mientras son testigos del solo de su compañero, oscilan su peso de una manera sutil y rítmica de derecha a izquierda. Se mueven acompasadamente en bloque balanceándose en ambas direcciones.

Antes de iniciarse en su solo, realiza un breve dúo junto con otra intérprete en el que cada uno se desplaza micrófono en mano con el que producen sonidos discordantes en la línea de movimientos espasmódicos desarrollada a lo largo de la pieza. Tras la incorporación de la octava intérprete al grupo, con la que previamente ha realizado un pequeño dúo, comienza el solo (1'25"20). Nada más separarse de ella, le coge el pie de micro y el micrófono abruptamente y prosigue su trayectoria con ambos micros. En una línea paralela a la masa roja continúa con sus enormes pasos intercalando pausas con movimientos de máxima tensión en su tren superior e inferior. El protagonista de esta escena, Romeu Runa, en contraste con el resto de los intérpretes, con la manta roja ahora en la mano avanza cubierto únicamente por su calzoncillo y unos

⁴³² Ver capítulo 2.2.2.1.c)

auriculares en su cuello, con ambos micrófonos y pies de micro en sendas manos realizando movimientos de gran tensión muscular que el desnudo de su cuerpo permite observar. Arrastra la manta por el suelo como al inicio de la pieza.

Gracias a la lentitud de sus acciones es posible sentir el ritmo constante del grupo tras él. De esta manera a la vez que Romeu realiza un movimiento pausado en el que arquea su espalda hacia atrás y eleva los brazos con los micros, se observa el ritmo constante del grupo en persistente oscilación de izquierda a derecha. Tras un repentino cambio de sentido, Romeu se desplaza ahora en dirección contraria. Continúa con pasos largos y movimientos del torso de enorme tensión que evocan una criatura distante del ser humano. Una vez más el mundo animal está presente en el universo de Platel. Se arquea continuamente y contrae su musculatura en movimientos rápidos al principio para luego mantenerlos en el tiempo y desarrollarlos con mayor lentitud.

En ausencia de audio, los sonidos de los micros configuran la única banda sonora de esta escena. Utiliza los micros de una manera burda golpeándolos contra el suelo, lo que provoca un sonido nada armónico ni melodioso sino más bien desagradable y arisco que incomoda. Después de sucesivas idas y venidas en la línea paralela por delante de la masa, finalmente se para en un punto en el centro del escenario. La pausa viene precedida por un último y determinante golpe en el que descarga al menos parte de su elevado tono muscular (1 h 26'56"). Se para en una cuarta en relevé, posición de equilibrio sobre la punta de los pies, proveniente del ballet clásico, mientras coloca en el suelo los pies del micro que habían viajado por el aire y permanece en equilibrio sin moverse durante quince segundos.

Sin embargo, la quietud es aparente ya que por un lado el balanceo de uno de los micros perdura y por otro su caja torácica muestra su enérgica respiración. Finalmente sin bajar del apoyo de la punta de sus pies y en equilibrio relaja sus brazos hasta entonces apoyados en los pies de micro, y deja caer la manta al suelo. Progresivamente su cuerpo que va perdiendo tensión, se afloja y baja del relevé apoyando ambas plantas de los pies en el suelo. En esta nueva actitud baja incluso la mirada, antes orientada hacia adelante y ahora hacia el suelo. Este aflojamiento se observa también en sus manos que de pronto cobran vida y realizan pequeños y dubitativos movimientos que tocan sus muslos.

En un momento muy sutil el intérprete mira de perfil al público sin atreverse a mirarlo de frente con una mirada insegura y demandante y se prepara para decir algo. Pero antes recoge la manta del suelo y, sin prisa, se cubre con ella. A continuación suelta el

micro con su cable largo del soporte y se toma su tiempo antes de realizar una pregunta en tono suplicante. Mientras tanto el grupo se desintegra y se separan por el espacio mirando al público. El micrófono, que durante toda la pieza simboliza la complejidad del lenguaje, cobra en esta escena gran importancia puesto que es la primera vez que se utiliza para comunicar un mensaje concreto a través de la palabra.

Cada mirada individual encarando al público y sumida en un silencio sepulcral eleva el nivel de tensión y expectativa de esta escena. Romeu, coge la manta con dedos inseguros por un extremo y acariciándola con la yema de sus dedos se lanza a preguntar al público: “¿Podrías, por favor, poner vuestra mano derecha arriba, por favor?” (1 h 28´12”).

A la vez que cuestiona con una voz grave y desgarradora, levanta su mano derecha anticipándose a la respuesta del público, haciendo ver que lo que pide es una tarea fácil. De una manera solidaria los espectadores elevan su mano casi de inmediato. Su ruego resulta incuestionable al verbalizar “por favor” en dos ocasiones. De forma que el público reacciona como si se tratara de un espejo a imitar en la acción de elevar el brazo.



Imagen 23. *Out of Context-for Pina*

Romeu se mantiene con la mano levantada durante unos interminables segundos en los que todo parece reducirse a un simple juego infantil. Sin embargo, lo que el público no espera en ese momento de incertidumbre es la siguiente pregunta que él lanza al

espectador: “¿Quién quiere bailar conmigo?” (1’28”35). La reacción unísona es la risa, pero esta carcajada general queda muy lejos de la intención del intérprete, que pregunta sin pretensión irónica alguna. Poco a poco, el público es consciente de la trascendencia de la pregunta y tímidamente las manos descienden.

Después de otro prolongado silencio, una versión sublime de Little Jimmy Scott del tema *Nothing compares to you* de Sinead O’Connor tiñe la escena y sumerge al espectador en un momento especialmente emotivo. La espera deja la respuesta en el aire ya que no sucede nada. En el video de registro, no se observa ninguna acción más allá de la espera en silencio. Uno tras otro, los intérpretes pliegan sus mantas y las apilan en el montón en el que aparecían en un principio. Se colocan frente a su ropa que permanece en el lugar del inicio y se visten tranquilamente para irse por donde vinieron, al patio de butacas. *Nothing compares to you* sigue sonando hasta el final de la canción que marca el final de la obra. La imagen es entonces la del montón de mantas rojas apiladas y el escenario vacío, dando así fin al espectáculo homenaje a Pina Bausch, la gran inspiración de Platel.

Este final es un momento muy íntimo en el que se presenta al espectador la opción de subir al escenario a bailar con los intérpretes. Es de señalar que en el video que se nos ha facilitado nadie sube al escenario, mientras que cuando la doctoranda vio la pieza en directo sí hubo personas que subieron a escena. Se acercaron a los intérpretes quienes les acogieron en sus mantas para bailar en la intimidad de la misma. Es un final muy diferente ya que depende de que algún espectador acepte el envite, incrementando en su caso la carga emocional de esta escena. Además de los espectadores, los propios intérpretes confiesan emocionarse considerablemente en esta escena⁴³³.

Wallon plantea que la angustia es una desazón íntima que paulatinamente arrastra al sujeto a una indiferencia o insensibilidad a las influencias del ambiente, lo cual dificulta la vida de relación. En esta pieza Romeu Runa expresa su angustia al mostrarse indiferente ante todo lo que pasa a su alrededor. El resto de los intérpretes se mantienen en grupo, pero él parece estar ajeno a su influencia.

A nivel tónico-muscular la angustia, se caracteriza por la hipertonía, evidente en esta escena. Según Wallon, en determinados tipos de cólera, el factor angustia se sobrepone a la agresividad y a la dramatización. Romeu representa esta

⁴³³ Ver entrevista a Rosalba Torres en el Anexo 7.3.2.

transformación, cuando se recoge dentro de la manta, antes de hablar y ahí pasa a la angustia.

Romeu se traslada por el espacio con movimientos de máxima tensión que implican un elevado tono muscular, visible por su desnudez. Así, las contracciones musculares como consecuencia de la hipertonia son visibles en todo momento.

Romeu no encuentra ningún atractivo en su entorno y no es capaz de suscitar el más mínimo impulso que le arranque de su doloroso anquilosamiento, lo que apunta en la dirección que Wallon señala. En algunos casos hay una insensibilidad a la que se asocian remordimientos e inquietudes. Cuando el intérprete coge el micrófono para enfrentarse a sus miedos está pidiendo ayuda desesperadamente y busca la empatía del espectador.

Para Hildegard de Vuyst el hilo conductor de *Out of Context-for Pina* es una experiencia a la que someten al público. Se acerca a un ritual ya que el público no sólo es testigo de una experiencia sino que, de alguna manera, forma parte de ella. De hecho, para la dramaturga, la pregunta literal del final es una invitación para realmente ser parte de lo que está ocurriendo en ese momento, aunque piensa que como espectador ya se es parte de ello.

Platel insiste en el sufrimiento como aquello que nos une como seres humanos. En esta escena el protagonista se mueve con el lenguaje propio de la compañía que inspirado en el mundo de los discapacitados indaga en la belleza oculta de esa aparente fealdad. Los movimientos disarmónicos, arrítmicos en vez de suscitar el rechazo, estremecen al espectador. Se identifica al bailarín solitario con una persona “diferente” que den su dificultad y su actitud de enfrentarla, entenece. Se observan dificultades y dudas en los movimientos; preocupaciones que se reconocen como humanas, a pesar de su apariencia animal. Se diferencian dos mundos representados por dos colores y texturas: el rojo de la manta simboliza la protección dentro de la comunidad y la piel del cuerpo semidesnudo refleja la vulnerabilidad del individuo. El interés de Platel por el contraste entre el individuo y el colectivo se manifiesta aquí de manera evidente.

Pero lo más característico de esta escena es el sentimiento de solidaridad que se despierta ante la emoción de la angustia del protagonista. La dilación del tiempo en esta escena antes de la pregunta en cuestión genera gran tensión en el ambiente, a la vez que expectativas en el público, que una vez más presiente que algo va a suceder aunque sin certeza alguna. Cuando después de su solo se encara a los espectadores

micrófono en mano, el punto de tensión es máximo. A priori, su pregunta parece algo lúdico y entretenido. No obstante, la expresión de su cara no demuestra ninguna alegría y su segunda pregunta que también parece irrisoria, no lo es en absoluto. ¿Por qué se ríe el público cuando la pregunta no es nada chistosa o irónica?, ¿qué siente en ese momento de incertidumbre y vacío?, ¿busca quizá una manera fácil de defenderse de la amenaza o la debilidad?

Juslin y Sloboda⁴³⁴ señalan, refiriéndose a la música, que cuando como espectadores llegamos a identificarnos directamente con el intérprete a través del mecanismo de la empatía, le sentimos. Se trata de un contagio emocional. Primero, la risa nos alivia de esa angustia que el intérprete trasmite, y ayuda a liberar la tensión acumulada en esta emoción. Lo curioso es que gracias a la inmediata reacción de risa, se viaja al otro extremo del binomio sufrimiento-placer. Esta oposición da cuenta de las claves de la emoción. La desviación de una a otra tiene lugar por las oposiciones básicas que la configuran. En este caso, en la emoción de angustia, la musculatura implicada es la lisa. De hecho, es la única emoción en la que la responsable es esta musculatura, ya que la causante del resto de las emociones es la musculatura estriada. La musculatura lisa se localiza en los órganos internos como corazón y pulmones, es decir, las vísceras que nos “mueven” más como humanos.

Cuando Romeu pregunta quién quiere bailar con él está pidiendo que alguien le abrace, le apoye, le entienda; que le ayude, en definitiva. Platel recurre a la fusión que provoca cualquier emoción, y en este caso la angustia y a la empatía que la indefensión del intérprete provoca. Finalmente la angustia, enaltecida por la muy oportuna canción de Sinead O'Connor, invade la sala y al espectador. Cuando tras esta escena final los espectadores se levantan de sus butacas y suben al escenario acercándose a los intérpretes, la emoción se intensifica ya que vuelve a los intérpretes corregida y aumentada, cerrando el círculo.

Para Platel el hecho de levantarse de la butaca e ir al escenario sin saber qué va a pasar es algo extremadamente valiente. Platel, recuerda dos ocasiones muy especiales. En una ocasión en Portugal cuarenta personas subieron al escenario. Pero confiesa que hay un momento que jamás olvidará y ocurrió en el teatro de París, Théâtre de la Ville. Cuando Romeu preguntó si alguien quería bailar con él, primero nadie respondió, pero de pronto un joven de unos veinte años gritó “Por supuesto que quiero bailar, ¿por qué os quedáis ahí sentados? ¿Cómo es posible que permanezcáis en vuestras butacas? Soy de Irán, un refugiado iraní. Acabo de llegar a Francia y en

⁴³⁴ Ver apartado 2.3.2.2.b)

mi país está prohibido bailar”⁴³⁵. Romeu, tras bailar con él, desapareció detrás de una cortina donde lloró desconsoladamente. Platel explica que de repente, esta pieza que no tenía intención de ser política en absoluto, se convirtió en algo completamente político⁴³⁶.

En suma, la calidad artística y profesional de estos intérpretes que hacen tal entrega en su trabajo llega a límites insospechables. Las emociones se disparan en determinados momentos y Platel en este final deja muchas vías abiertas para que el público reaccione y forme parte del espectáculo hasta donde él decida, sin coacción, en libertad. Para ello, utiliza una estrategia muy inteligente. Primero, hacia la mitad de la pieza, gracias a pequeñas dosis de humor nos deja desinhibirnos y la risa comienza a aflorar. Más adelante, la pieza avanza y la dosis aumenta de manera que las carcajadas van in crescendo. En ese momento aparecen las sacudidas de risa y con ellas los músculos se ablandan y el esfuerzo se diluye. La risa estalla en todas las circunstancias propicias para elevar el nivel del tono muscular o rebajar su umbral de descarga. Entonces, una vez nos encuentra descargados de cierta tensión, Platel nos prepara para el disparo final: *¿Quién quiere bailar conmigo?* Muy diferente sería esa comedia y firme pregunta sin todo el prelude anterior. Es imposible no empatizar después del viaje compartido que realiza el público en este espectáculo.

⁴³⁵ Cools, G. (2012). Op cit., pág. 21-22.

⁴³⁶ Ibid.

4.3.3. C(H)OEURS (2012)

4.3.3.1. Presentación de C(h)oeurs



Imagen 24. C(h)oeurs

C(h)oeurs es el proyecto más ambicioso de Platel por su envergadura: diez bailarines, 72 cantantes y una orquesta en directo. Esta producción surge de la propuesta que Gerard Mortier le hace a Platel cuando el primero aún es director del Théâtre de la Ville de Paris. Mortier le propone crear un espectáculo a partir de la música de Verdi. Platel asiente y rápidamente le plantea trabajar con los coros de sus óperas ya que al escuchar a Verdi se siente especialmente atraído por ellos. En la mayoría de sus últimas creaciones la música es el punto de partida. En *Wolf* es Mozart, en *Vsprs* Monteverdi, en *pitié!* Bach, en *C(h)oeurs* Verdi y Wagner y en *Tauberbach* de nuevo Bach⁴³⁷.

La preparación del proyecto resulta ser muy laboriosa. Platel y Mortier discuten mucho sobre su concepción para que no quede reducido a la simple confrontación de música y danza. Se toman su tiempo para madurar la idea siendo finalmente un proceso muy gradual. No es hasta 2010 cuando Mortier coge las riendas del Teatro Real de Madrid y empiezan a darle forma a la producción. El tema de elegir un coro adecuado parece de gran importancia y cuando Mortier conoce al coro madrileño se convence de que cuentan con el equipo ideal para esta labor.

⁴³⁷ En otros proyectos, en cambio, trabajan la música de una manera totalmente distinta con composiciones propias o no clásicas: *Nine Finger*, *Gardenia*.

A Platel le ayuda a decidirse la experiencia de *Wolf* pero también la de *Because I Sing*, el proyecto que hace en 2001 con coros en Londres. Entonces le presentan la idea hacer un espectáculo para ser escenificado en Roundhouse, un enorme espacio donde se almacenaban los trenes en desuso y que hoy día es un centro cultural. Platel plantea invitar a coros amateurs para que canten allí su canción favorita. Es un gran evento con más de 600 personas cantando: coros de iglesias, de amigos, de homosexuales o personas con hipoacusias. Cuatro años más tarde, hace algo similar en Bruselas. Todas estas experiencias le hacen pensar que está preparado para enfrentarse a *C(h)oeurs*.

Mientras Platel sigue trabajando la idea de los coros de Verdi, Mortier, apasionado de la ópera, le sugiere incluir también composiciones de Wagner. Según Mortier, Alain Platel domina el arte de transmitir la gran música a nuevos y jóvenes públicos. Por ello, le propone trabajar sobre las emociones creadas por la música de Verdi; una música popular pero jamás vulgar. Para Mortier “Esta música que se convierte en algo popular a nuestros oídos tiene una historia revolucionaria ya que tanto Verdi como Wagner juegan un papel muy importante en la revolución de 1848”⁴³⁸.

Platel no conocía muy bien a ambos compositores. Sabe que habían vivido en la misma época en países que en ese momento no existían. Ni Italia ni Alemania eran entonces naciones propiamente sino una especie de pequeños estados federales. Durante este periodo, los ciudadanos desean realmente formar una sola nación y este interés común los relaciona. Ambos, comprometidos con su realidad social y política, tratan los coros en sus óperas como una apelación y exaltación de los sentimientos nacionalistas. Wagner⁴³⁹ escribía así:

Quiero destruir las estructuras gobernantes que dividen una humanidad unificada en tribus hostiles –los poderosos frente a los débiles; los privilegiados frente a los marginados; los ricos frente a los pobres- porque son siempre una fuente de miseria. Quiero destruir las estructuras que convierten a millones de personas en esclavos de una pequeña minoría y esta minoría en esclavos de su propio poder y riquezas.

Actualmente, éstas podrían ser las palabras de un activista anti-Wall Street o de un indignado del 15M. Pero la cita está tomada de *Die Revolution*, un panfleto escrito por Richard Wagner antes de la revolución de 1848, cuando empiezan a surgir por toda Europa los levantamientos populares tras años de restauración política.

⁴³⁸ Duplat, Guy. *C(h)oeurs de Alain Platel* (2012): <http://www.lalibre.be/culture/scenes/churs-d-alain-platel-51b8e426e4b0de6db9c52818>

⁴³⁹ Este texto forma parte de la obra *Die revolution* de Wagner.

Uno de los temas que se aborda en *C(h)oeurs* es el deseo de unificación. Según Platel, en Bélgica pocos escritores hablan de los problemas urgentes de la sociedad occidental. En los años 50, 60 y 70, el individuo cobra gran importancia en detrimento de otras concepciones más sociales. Platel dice así: “Este hecho llega a tal extremo que hoy día la necesidad de reunificación de la sociedad es cada vez mayor”. Y añade: “[...] constato que los individuos tienen la necesidad de volver a ser sociedades. Hay, por tanto, una lucha que encuentro muy interesante”⁴⁴⁰.

Pero a pesar de haber vivido en la misma época y defender ideales similares, sus músicas son considerablemente diferentes y Platel se atreve a combinarlas. *C(h)oeurs* comienza con el *Dies Irae* del Requiem de Verdi, y casi de inmediato llega *El coro de los peregrinos* de *Tanhäuser* de Wagner. No busca una relación entre los coros escogidos ni entre las óperas a las que pertenecen. Sí desea, en cambio, hacer sentir ahora musicalmente la tensión entre dos mundos muy diferentes representados por el coro y los bailarines⁴⁴¹.

En 2013 se cumple el 200 aniversario de Richard Wagner y Giuseppe Verdi, lo cual sirve de excusa para juntar estos dos dispares compositores. Platel en su permanente búsqueda, siempre trata de establecer un nexo de unión entre la escena y lo que ocurre en el mundo y, en esta ocasión, encuentra evidentes conexiones entre la crisis mundial y las óperas de Verdi.

O mia patria si bella es perduta es un extracto de *Va pensiero*, más conocido como el coro de los esclavos de *Nabucco* de Giuseppe Verdi, probablemente, uno de los temas más populares a lo largo de la historia de la ópera. En *Nabucco* se trata del grito de los esclavos por su patria perdida. Hoy día para Hildegard de Vuyst, son los ciudadanos que sienten que su país no les pertenece y quieren recuperarlo.

Aunque no es su género favorito, Platel acude a ver ópera dos veces al año. No le atrae la idea de hacer la dirección escénica de una ópera porque consistiría en dar forma a algo que ya existe y posee su propia dramaturgia. En esta ocasión, va a utilizar fragmentos musicales de dos célebres compositores de ópera para hablar de la actualidad, como ya harían éstos en su tiempo. Platel había escuchado la música de Wagner antes pero no se había inspirado en ella. Sin embargo, a pesar de confesar

⁴⁴⁰ Cordula, Singer (2013). Année Wagner-Verdi: Alain Platel à propos de son spectacle *C(h)oeurs*: <http://www.goethe.de/ins/be/bru/kul/dub/mus/wag/fr10449716.htm>

⁴⁴¹ L. Caballero, M. y Khan, O. (2011). Op cit.

que no será jamás tan aficionado a Wagner como a Bach, ahora puede afirmar que al menos los temas elegidos para *C(h)oeurs* le entusiasman. Con los bailarines, ocurre algo parecido ya que todos ellos admiten sentirse emocionados por los fragmentos seleccionados. Y es que Platel busca la carga emocional de esos temas y desea la intensifica con la fuerza del coro. Marc Piollet, el director musical de *C(h)oeurs*, prepara una lista de piezas musicales y cuando llega el momento de la selección de las mismas Platel deja claro que su deseo es que la música contenga emociones y que pueda confiar en el poder conmovedor de las composiciones seleccionadas.

El título *C(h)oeurs* figura desde un principio, incluso antes de que empezaran a ensayar, porque Platel está interesado en trabajar simultáneamente sobre dos aspectos: el coro, no sólo como un género musical vocal donde los miembros cantan conjuntamente sino como una forma de comunidad, y el corazón, como la parte más sentimental y emocional de la música en general. Los términos en francés que designan ambos intereses *choeurs* (coros) y *coeurs* (corazones), son muy similares, lo que da lugar al ingenioso juego de palabras, *C(h)oeurs*, que da título al proyecto. El coro representa a la masa social, el grupo o colectivo y los bailarines al individuo. En efecto, uno de los temas principales que aborda en esta pieza es la confrontación del individuo con la masa social.

Esta tensión individuo-masa social está presente a lo largo de toda la obra coreográfica de Platel y en *C(h)oeurs* se hace muy evidente por el volumen de gente que mueve en escena. De pronto enfrenta a un grupo de diez bailarines a un coro de 72 cantantes recreando el juego visual de David frente a Goliat. Utiliza además otras cuestiones en sus polos extremos: lo público y lo íntimo o lo racional y lo emocional para dar más intensidad a ambos protagonistas colectivos. Así, el coro representa la masa social, la gente, lo racional; mientras que los bailarines representan el lado emocional, sentimental, inconsciente, lo primitivo e íntimo. Para Platel es necesario juntar lo racional y lo emocional para completar el ser humano. Declara que en los años 80 cuando él comienza a crear, lo individual tiene siempre más importancia y en el camino se pierden muchas formas de lo comunitario. En los últimos diez años observa un cambio de tendencia. Según él: “En diferentes ámbitos, se desea de nuevo formar parte de un grupo más grande. La tensión entre la realización del individuo y el sentimiento de grupo es algo que vuelve en mi trabajo”⁴⁴².

⁴⁴² Belon, Michael (2013). Alain Platel: les seductions du chœur: <http://www.agendamagazine.be/en/blog/alain-platel-les-s-ductions-du-ch-ur>

En el proceso creativo emergen dos dificultades de índole diferente: una de carácter logístico y otra de carácter ideológico. La primera de ellas reside en la imposibilidad de trabajar durante todo el proceso con el coro original del Teatro Real de Madrid, por lo que realmente sólo dispone de todo el elenco dos semanas antes del estreno en Madrid. Como solución decide trabajar con voluntarios en Gante⁴⁴³, su ciudad natal donde realizan los ensayos y en honor a los cantantes del coro madrileño cuelgan en el estudio las fotos de cada uno de ellos. La segunda dificultad radica en la falta de cercanía de la música para algunos bailarines, especialmente la de Wagner. De hecho, no es algo sencillo trabajar sobre la música de Wagner porque tres de los bailarines son judíos y además uno de ellos vivió en Israel. Por ello, el saber que se va a trabajar con este tipo de música, prohibida en el país de origen de algunos intérpretes, la convierte en una propuesta especialmente delicada.

En su relación con la ciudad de estreno, Madrid, se encuentran con una realidad muy intensa en ese momento: el movimiento de los Indignados originado a raíz de la manifestación del 15 de mayo de 2011. En dicha manifestación convocada por diversos colectivos, después de que cuarenta personas decidieran acampar en la puerta del Sol esa noche de forma espontánea, se produjeron una serie de protestas pacíficas en España con la intención de promover una democracia más participativa.

Así, cuando Platel y su troupe empiezan con el proceso creativo no pueden evitar referirse a lo que está pasando en el mundo y mucho menos en la propia ciudad de estreno. Sienten que la temática de *C(h)œurs* hace eco a sucesos del mundo actual: una especie de configuración de grandes grupos de ciudadanos. La realidad, sumada a la música de Verdi y a la masa social en el escenario, crea casi de inmediato esta asociación. Para expresarlo buscan diferentes formas a lo largo del espectáculo, siempre explorando la manera más sutil, indirecta y sin posicionamientos explícitos. Platel confiesa sentirse fascinado cuando le preguntan su opinión sobre lo que sucede en el mundo. Está completamente a favor de las revueltas públicas contra ciertos gobiernos. Se exaspera cuando ve cómo funcionan algunos sistemas económicos. Al mismo tiempo, añade que a una edad y con cierta experiencia puede hacer referencia a otras revoluciones más grandes y más pequeñas, que han sucedido en los últimos cincuenta años. “Soy también muy escéptico y curioso por qué pasará con aquellos que ahora lideran las revoluciones y dónde estarán en diez años”, afirma⁴⁴⁴. Así,

⁴⁴³ En la mayoría de las entrevistas realizadas a Platel sobre *C(h)œurs* menciona la generosidad de los cantantes voluntarios que se ofrecían cada sábado durante tres meses a ir a los ensayos.

⁴⁴⁴ Alain Platel habla sobre *C(h)œurs*: <http://www.youtube.com/watch?v=eLicc1Yvfuk>

emplean una frase en el espectáculo “Las revoluciones devoran a sus hijos” que representa esta idea.



Imagen 25. *C(h)oeurs*

Y añade: “¿Dónde estarán los que se han levantado y lideran la revolución, dentro de diez años, en el contexto de la sociedad?”. En otro momento, por ejemplo, hacen referencia a otros acontecimientos políticos como cuando un periodista en Irak tiró su zapato al presidente Bush en diciembre de 2010. En la escena en cuestión, todos los intérpretes tanto cantantes como bailarines tras quitarse un zapato, corren en círculo con el otro en una mano levantada y lo lanzan a una contra el fondo del escenario terminando con los puños cerrados y brazos arriba estirados como símbolo de protesta.

Durante el periodo de concepción del proyecto, Platel se siente conmovido por un acontecimiento coetánea. En concreto, en mayo de 2011 en Roma, el director de orquesta Riccardo Muti, después de largos aplausos rompe con los cánones establecidos en el contexto de la ópera y se dirige al público diciendo que tras permanecer mucho tiempo callado ha llegado la hora de hablar. Explica que *Va pensiero* no solamente es un coro que posee un valor emocional, sino que contiene en sí mismo la advertencia de no lapidar la riqueza cultural de Italia. Seguidamente, pide al público que se una al coro y cante. Cuando este acontecimiento tan emotivo llega a oídos de Platel, piensa que está en lo cierto en su concepción de *C(h)oeurs* y que es necesario reflejar parte de la realidad del mundo actual⁴⁴⁵.

Del mismo modo, durante la gestación de *C(h)oeurs* irrumpe una revuelta social a raíz de la crisis política en Egipto en 2011. Las similitudes entre las demandas de la esta sociedad y las aspiraciones políticas lanzadas en la música coral de Wagner y Verdi son sorprendentes. En este sentido, en su escrito *Le réveil de l’histoire*⁴⁴⁶, el filósofo francés Alain Badiou apunta varios paralelismos fascinantes entre la “primavera árabe”

⁴⁴⁵ <http://www.agendamagazine.be/en/blog/alain-platel-les-s-ductions-du-ch-ur>

⁴⁴⁶ <http://www.lesballetscdela.be/#/en/projects/productions/c-h-oeurs/the-heart-of-the-revolution/>

de 2011 y la revolución de 1848: la misma causa aparentemente anecdótica, el mismo alzamiento general, la misma expansión para cubrir una región histórica completa, las mismas diferencias de país a país, las mismas exaltadas pero difusas declaraciones colectivas, la misma orientación anti-sistema, las mismas incertidumbres, la misma tensión subyacente entre los intelectuales y las clases medias, por un lado y los trabajadores, por otro.

Entre toda esta amalgama de lucha y revolución que aviva la conciencia social Platel toma contacto con la obra de Marguerite Duras. Se interesa por las entrevistas que Duras concede a finales de los años 70 y 80, en las que habla sobre política y reconoce en su discurso una línea muy fina entre la persona política y la persona íntima. Según ella, “la democracia definitiva es el hecho de estar todos juntos en la tierra, en este globo en el que somos siete mil millones de personas viviendo lo mismo”⁴⁴⁷.

También se incluyen textos de Jonathan Little que junto con los coros de Verdi (*Nabucco*, *Macbeth*, *Traviata*) y Wagner (*Lohengrin*, *Tanhäuser*, *Los maestros cantores de Nuremberg*) y el lenguaje corporal específico de Platel, construyen los cimientos de esta pieza. A través de la música de la orquesta en directo, los coros interpretados por el numeroso grupo del coro madrileño *Intermezzo* y la danza eufórica de los bailarines, parece posible evocar el espíritu revolucionario que ha jugado igualmente su rol a lo largo de la vida de los compositores elegidos.

En determinados momentos de la pieza, principalmente durante los silencios entre composiciones musicales, se percibe un fuerte sentimiento de rabia e ira, que muy conscientemente Platel elige expresar mediante un silencio sepulcral, en contraste con el bombardeo sensitivo que prevalece en escena. De esta manera, en los silencios, cuando la música pierde protagonismo; durante esos momentos de mayor respiro, el espectador dispone de más espacio mental para focalizar su mirada.

Los bailarines, con frecuencia, abren la boca para lanzar gritos mudos. ¿Se trata de un símbolo de impotencia o de una llamada a la protesta? Parece haber una necesidad enorme de gritar alto y fuerte contra todas las formas de crueldad que suceden en todas partes del mundo, político y económico. Al mismo tiempo, existe un sentimiento de impotencia, de no saber cómo cambiar ciertos sistemas. Se trata

⁴⁴⁷ <http://www.lesballetscdela.be/#/en/projects/productions/c-h-oeurs/on-c-h-oeurs/>

entonces de ambas cosas: un grito; alarido que expresa la necesidad de cambio, a la vez que un signo de la impotencia del ciudadano y de sus muy limitadas acciones para hacer que las cosas se muevan y cambien.⁴⁴⁸

La escenografía de *C(h)oeurs* es simple y práctica a la vez. Se diferencian dos niveles separados por unas escaleras de seis peldaños que van de un extremo al otro del ancho del escenario. Todo el suelo está recubierto por una especie de revestimiento que imita la madera y genera un ambiente cálido. Tanto los laterales como el fondo del escenario están delimitados por unas cortinas de plástico transparente separadas en tiras estrechas que caen desde la altura máxima posible hasta el suelo. La luz pasa a través de éstas y los intérpretes realizan las entradas y salidas a escena atravesándolas. En ocasiones, se generan, gracias a la iluminación, dos ambientes diferenciados que crean un efecto óptico muy interesante: uno delante y debajo de las escaleras en la parte frontal del escenario y otro encima de las escaleras, detrás de la cortina. Mientras que la visión de los segundos es completa, de los primeros se aprecia únicamente sus figuras difuminadas. A parte de estos dos elementos y dos altavoces de gran tamaño, que cuelgan en el centro del escenario a una altura considerable, no hay más decorado ni *atrezzo*.

La pieza empieza con una imagen muy espectacular en la que, gracias al efecto de la iluminación, se percibe un hombre sin cabeza. Tras su solo entra un audio del movimiento 15M, que no se entiende con claridad pero se intuye su intención de protesta. Seguidamente, entra una mujer sobre las cuatro extremidades caminando sin apoyar los talones ni la palma de la mano entera, dando la imagen de un animal. Gradualmente van entrando más bailarines que se mueven con un lenguaje no habitual al mundo de los humanos. Platel sigue en su máxima gozando de la belleza en la deformidad y explora en su lenguaje de movimientos espasmódicos, convulsivos e histéricos. ¿Se puede decir todo a partir de este conjunto de movimientos? ¿También la indignación? ¿El levantamiento o revuelta? Para Platel todo comienza en el estudio o lugar de ensayo. Hildegard dice⁴⁴⁹:

Si no eres capaz de proveer un espacio de trabajo para la “alteridad” de cada individuo, entonces no deberías promover un gran escándalo en el exterior sobre el cambio. La actitud política comienza en la intimidad de vivir juntos, en el salón, en el lugar de trabajo.

⁴⁴⁸ <http://www.goethe.de/ins/be/bru/kul/dub/mus/wag/fr10449716.htm>

⁴⁴⁹ <http://www.lesballetscdela.be/#/en/projects/productions/c-h-oeurs/on-c-h-oeurs/>

A lo largo de las casi dos horas de espectáculo se suceden momentos álgidos de un elevado nivel energético potenciado por la confluencia de todos los protagonistas escénicos acompañados de gran cantidad de información auditiva, con otros momentos más sutiles, donde la intención de la acción y el movimiento dancístico cobran mayor importancia.

Hay escenas muy impactantes como las dos protagonizadas por los niños. La primera sucede cuando los dos niños en escena son sacados de ésta, arrastrados violentamente por un intérprete, y la segunda cuando los niños son elevados en plano horizontal por los intérpretes, de forma que van viajando en el espacio paralelos al suelo manipulados por las manos de éstos.

El coro del tercer acto de la obra más célebre de Giuseppe Verdi, *Va pensiero*, comienza tras un largo silencio que le añade expectativas antes de irrumpir con su reconocible melodía. Originales coreografías minimalistas se suceden durante esta composición en contraste con la grandeza de la música: movimientos analíticos de manos y brazos son suficientes para expresar la fuerza de la misma, bocas abiertas en una pausa prolongada, o un dúo con gestos vulgares como un beso pasional en el que ella salta y él le sostiene con sus brazos mientras se acarician fogosamente, como se ve en la imagen 24.

La escena, sin duda, más energética tiene lugar de inmediato cuando en silencio todos los intérpretes se disponen a aplaudir y a dar alaridos de protesta a los que se suman impetuosas coreografías grupales y acaba con el lanzamiento del zapato que emula el lanzado contra Bush.

Pero para Hildegard de Vuyst lo más diferente de *C(h)œurs* respecto a las piezas anteriores es su carácter performático y lúdico. En una escena, una bailarina coge el micrófono y les hace varias propuestas al resto de los intérpretes: que formen un grupo si piensan que el amor es para siempre; que se sienten si están enamorados en ese momento o que busquen a la persona que más se les parezca, propuesta a la que responden acercándose paulatinamente en parejas a la boca del escenario. Más adelante, los integrantes del coro son los protagonistas. Cada corista dice su nombre y apellido –amplificado por un micrófono– mostrando una pancarta hecha con un pedazo de cartón, como los mostrados en la imagen 25, en la que aparecen palabras tan dispares como: libertad, sol, patria, poesía o una interrogación.

Como ya sucede en *Out of Context-for Pina* el rojo vuelve a estar presente en escena y es que con este color Platel hace referencia a las emociones y a la pasión que contiene ya el título de la pieza: *C(h)oeurs*. El rojo está en el vestuario de la mayoría de los bailarines y en los cantantes que al principio de la obra, tras quitarse la chaqueta muestran un estandarte rojo sobre fondo blanco a la altura del corazón, y también aparece al final cuando los coristas muestran las manos teñidas de pintura roja.

A pesar de la buena acogida de esta pieza en otras ciudades, la conservadora crítica madrileña no valora las aportaciones de Platel y como ya ocurriría con *Wolf*, cataloga *C(h)oeurs* como una obra que supone un escándalo mayúsculo y premeditado.

Lo fulmina con esbozos teatrales de pésimo valor añadido, frases con apariencia sesuda y contenido banal a través de micrófonos, recitado interminable de sus nombres y apellidos por los pobrecillos integrantes del coro, reiterada exhibición de pancartas, silencios eternos, inmovilidades provocativas, balbuceos de un montaje que en ningún momento alza el vuelo sobre la vulgaridad y el tartamudeo.⁴⁵⁰

Probablemente, el final de la pieza tampoco sea del agrado de los críticos conservadores, ya que todos los bailarines y algunos coristas se desnudan de espaldas mientras caminan hacia el fondo del escenario hasta que desaparecen, con movimientos propios del paraíso de la deformidad de Platel que evocan al discapacitado.

En este sentido, es remarcable la manera en la que Platel se aproxima a los desnudos. A pesar de mostrar en la mayoría de sus obras los cuerpos de los bailarines en ropa interior, prefiere el erotismo a la imagen más soez, a su parecer, del desnudo. Aboga por la sensualidad del erotismo y muestra la “carne” de los intérpretes en reiteradas ocasiones, en escenas donde aparecen semidesnudos pero nunca íntegros.

⁴⁵⁰ Catalán Deus, José (2013, 13 de marzo). *Abucheos y protestas en el Teatro Real*: www.periodistadigital.com/guiacultural/ocio-y-cultura/2012/03/13/c-h-oeurs-platel-ballets-c-de-la-b-teatro-real-mortier-piollet-danza-opera.shtml

En *Tauberbach* hay varios momentos donde aparecen ligeros de ropa, en *Gardenia* los travestis se cambian en numerosas escenas, en *Out of Context-for Pina* su vestuario se reduce a la ropa interior, en *pitié!* también hay semidesnudos, en *Vsprs* se levantan las prendas y muestran el cuerpo, etc.



Imagen 26. *C(h)oeurs*

En definitiva, parece que *C(h)oeurs* encuentra su luz en el contexto en el que la indignación está en el aire, desde la “primavera árabe” hasta los Indignados del 15M, pasando por el Occupy Wall Street y las protestas callejeras en Grecia. No deja de ser interesante su manera de posicionarse a través del arte ante el mundo, porque Platel habla de política y denuncia todo aquello con lo que no está de acuerdo, pero sin expresar de una manera clara y obvia su opción partidista.

Si miramos hacia atrás en el repertorio de las obras de Platel, sin duda, *C(h)oeurs* tiene resonancias de *Wolf*. En ambos proyectos se parte de una dramaturgia musical y no es casualidad que el mismo director, su compatriota gantés Gerard Mortier, sea el que le proponga a Platel crear una pieza a partir de partituras de determinados músicos. En *Wolf*, Mozart se escenifica a través de cantantes de ópera y músicos en escena. En *C(h)oeurs*, en cambio, las óperas de Verdi y Wagner son cantadas por un masivo coro e interpretadas por una orquesta en directo. Además en ambas piezas se habla de la realidad sociopolítica, aunque desde aproximaciones muy diferentes. *Wolf* genera mucha polémica por la quema de la banderas estadounidense e israelí, pero los personajes que aparecen en escena no tienen nada en común como sucede en *C(h)oeurs*. Aquí, además de tratar de una manera más concienzuda la realidad sociopolítica, Platel utiliza su propio lenguaje, cada vez más elaborado, con el que

indaga en las preocupaciones más íntimas del ser humano. De esta manera, la lucha individuo-grupo llega hasta lo más profundo del intérprete, materializándose a través de su propio lenguaje corporal: una vez más volvemos a la belleza deforme.

A lo largo de su trayectoria creativa el tema del enfrentamiento entre el individuo y el grupo es recurrente, y en *C(h)oeurs* se plasma de una manera muy evidente. Cada individuo, al querer pertenecer a un grupo, siempre tiene miedo de perder su individualidad. Para expresar esa ira y sacarla desde el interior aparecen los gestos de protesta.

El símbolo de *C(h)oeurs* es la boca abierta muda o el grito silenciado que expresa la emoción dominante: la cólera. Es muy impactante el efecto de más de 80 personas en escena expresando al mismo tiempo la ira y protestando en la misma dirección. La boca abierta de la que no sale un lenguaje, sólo sonidos; intentando pero sin conseguir articular palabra, apenas sonidos guturales. Es una boca que también emite chasquidos y muerde, buscando calmar su tensión. Un mordisco violento e instintivo, como un bebé agarrando un pezón. Morder por amor, el homólogo de un beso romántico⁴⁵¹.

Una vez más, Platel expresa su ideología positiva lanzando un mensaje de esperanza. Confiesa tener cada vez más dificultades con el cinismo crítico y el desdén con que se mira a quienes trabajan por lograr algo hermoso. En una entrevista recién llegado de presentar *pitié!* en Kinshasa, declara que tras haber visto suceder cosas increíbles en circunstancias imposibles o improbables, pierde rápidamente el negativismo en pro de aportar algo positivo al mundo⁴⁵². Por ello, Platel cierra *C(h)oeurs* con un halo de esperanza a través de una imagen muy emotiva: el coro en silencio abre y cierra sus manos rojas intermitentemente, evocando así el latido del corazón que no cesa, hasta que baja el telón.

Y por supuesto, espera emocionar al espectador: "Espero que sea una montaña rusa de emociones para el público"⁴⁵³. Afirma que mientras está trabajando en una creación, siempre intenta encontrar lo que las personas sienten con una música determinada. Se cuestiona qué es lo que las personas saben o reconocen, y cómo puede utilizar esta música de manera alternativa. Para Platel este "reconocimiento" permite una conexión emocional directa que le parece fundamental en el caso de esta

⁴⁵¹ <http://www.lesballetscdela.be/#/en/projects/productions/c-h-oeurs/on-c-h-oeurs/>

⁴⁵² <http://www.agendamagazine.be/en/blog/alain-platel-les-s-ductions-du-ch-ur>

⁴⁵³ <http://www.youtube.com/watch?v=QTq8dW0EzWk>

pieza⁴⁵⁴. Por medio de la imponente música y los virtuosos bailarines, que caracterizan sus dos lenguajes específicos –musical y corporal-, además de la rabia o ira como emoción predominante, la angustia también es palpable a lo largo del espectáculo. Y es que parece lógico que tras momentos reiterados de rabia, cuando ésta no puede descargarse pero el sufrimiento permanece, la angustia toma su relevo. Se refiere al pathos o sufrimiento humano, en el que, según Platel, todos nos reconocemos. No en balde, una de las acepciones de este vocablo griego se utiliza en la crítica artística para referirse a la íntima emoción presente en una obra de arte que despierta otra similar en quien la contempla. Si el espectador empatiza con la indignación, probablemente, se reconocerá en el coro, en el bailarín o en ambos, es decir, en *C(h)oeurs*.

4.3.3.2. Escena 5: La empatía ante la angustia

Emoción	Angustia
Minutaje → Duración ⁴⁵⁵	20'40'' - 27'30'' → 6'50''

La escena a analizar está precedida por dos momentos muy interesantes de cara al análisis. En la primera imagen de *C(h)oeurs* la impactante música de Verdi *Messa da Requiem, Dies Irae +Tuba mirum*, invade la escena contrarresta con el solo minimalista del intérprete que, por el efecto de la iluminación cenital, parece una persona sin cabeza. Se trata de un bailarín (Romeu Runa) que de espaldas al público dentro de un vestido blanco hasta las rodillas y sin colocarse las mangas, gracias a su acentuada flexión del cuello, esconde su cabeza, a la vez que saca sus manos a ambos lados de la columna vertebral. De forma que sólo vemos un cuerpo sin cabeza del que emergen unas extrañas manos que tienen vida propia.

Inmediatamente llega una escena mucho más lírica y sutil ambientada por *Lohengrin, Prelude Act 1* de Wagner, en la que los bailarines entran a escena de manera gradual: primero se suman los que llevan vestuario de color blanco y después, los de color rojo. Todos tienen un elemento en común: sujetan un objeto entre los dientes.

Seguidamente, se rompe el sentimiento de paz y empieza la transformación (20'40''). Ésta comienza justo con el silencio musical que dura un minuto aproximadamente. El

⁴⁵⁴ Ibid.

⁴⁵⁵ Ver Anexo 7.5.3. Escena 5 en el DVD.

objeto que los intérpretes llevan en la boca, a priori, no se identifica con nada en particular. Parece un simple trozo de tela.

Durante el silencio ocurren dos acciones: por un lado, uno a uno, los intérpretes relajan la mandíbula para dejar caer el objeto en cuestión al suelo; y por otro lado, comienza una cadena de movimientos espasmódicos que cada intérprete desarrolla individualmente. Una vez arrojado al suelo, intentan alcanzar el objeto descubierto y en su afán por llegar a alcanzarlo, el cuerpo se descontrola e inicia el principio de un tenso estremecimiento. Los dedos de las manos aparecen temblorosos, al elevar un pie ligeramente del suelo, el equilibrio parece imposible y la vibración viaja en una onda desde la cabeza hasta los pies. Este temblor afecta a su expresión facial de forma que sus caras comienzan a mostrar un gesto de sufrimiento que pronto se instala y se convierte en una agonía continua.



Imagen 27. *C(h)œurs*

Tras el silencio llega el coro interpretando *Tannhäuser* y *Pilgerchor* de Wagner y con sus voces los espasmos de los bailarines van siendo cada vez más evidentes. Uno de los bailarines superando la dificultad de realizar el acto de presión en medio de una vorágine de convulsiones, coge el objeto del suelo y finalmente se despeja la incógnita. Se trata de la ropa interior de cada uno que de manera gradual intenta recoger del suelo y colocársela vehementemente. Como preparados para toda adversidad, no desisten ante los obstáculos y la tenacidad de su hazaña continúa: ponerse la ropa interior entre espasmos y convulsiones. La tarea de mantenerse en equilibrio sobre un pie para introducir la pierna por el bajo elástico se convierte en una proeza de difícil realización. La imagen nos lleva a asociaciones con la realidad de un

niño de temprana edad que aún no tiene desarrollada la suficiente motricidad fina para atarse un botón o la de un anciano con mal pulso o temblor esencial. De hecho, a esta escena la llaman “la escena de los viejecitos”. Y es que en el ciclo de la vida muchas de las aptitudes motoras adquiridas, se pierden y es necesario un aprendizaje similar al que debe hacer el niño para progresar en sus capacidades. De este modo, Wallon describe los primeros movimientos que se dan en el recién nacido:

La agitación de los miembros puede ser frenética, pero consiste en movimientos alternos o simultáneos que corresponden al desencadenamiento de automatismos sin motivo aparente. Se desplazan mediante contracciones bruscas comparables a los movimientos de la corea o mediante simples variaciones espasmódicas de actitudes que se parecen a la atetosis⁴⁵⁶.

Sin embargo, la hipertonia observable en todo el cuerpo de los intérpretes va más allá de cualquier realidad cotidiana y nos acerca al universo de las personas con limitaciones de capacidad por deficiencias físicas o psíquicas. En este caso, la discapacidad física es obvia al observar lo torpe de algunas facultades para realizar actividades normales y corrientes como, por ejemplo, vestirse.

Los espasmos que inicialmente son tenues, poco a poco, se van haciendo más patentes, torpes y, sobre todo, más amplios. De modo que parece demostrarse la hipótesis de Wallon según la cual en el desencadenamiento de una emoción, el espasmo añade a la excitación en la que tiene su origen, una excitación que procede del propio espasmo original y que a la vez se convierte en el origen de un espasmo más dilatado. De esta manera, el efecto no deja de multiplicarse por sí mismo. En esta escena como en la totalidad de las elegidas para el análisis, los bailarines tienen una gran habilidad para representar las diferentes emociones. Gracias a su gran maestría y dominio de su expresión corporal, son capaces de sentir las emociones de una manera en apariencia real, porque mientras interpretan su fisiología es prácticamente la misma que si las estuvieran sintiendo. Como resultado, en esta escena por ejemplo, vemos unos bailarines que nos transmiten la angustia de una persona de avanzada edad que tiene dificultades al vestirse. Dejamos entonces de ver a los virtuosos bailarines y vemos momentáneamente a unos “viejecitos” angustiados.

El auge de la escena llega con la incorporación de la orquesta al coro, que, a pesar de oírse, aún no es visible. El apoyo incondicional de la música, que llega a través de la fuerza de los 72 coristas y de la orquesta sinfónica, que progresa con el in crescendo de la composición (27’38”), elevan el tono dramático de esta escena, invadiendo los sentidos del espectador.

⁴⁵⁶ Wallon, H. (1985). Op cit., p. 69.

Los espasmos son ahora más frecuentes y se convierten en algo cada vez más frustrante. En su tenacidad, al realizar la acción de vestirse, que tras mucho trabajo logran, aumenta la excitación corporal y el temblor va en aumento, hasta llegar a una vibración generalizada que se manifiesta también en el tembleque de los labios. La incapacidad de desarrollar la acción provoca una manifiesta sensación de impotencia y ansiedad. Para Wallon, si un espasmo se resuelve causa placer, pero si dura produce sufrimiento. El espectador, a estas alturas, no puede evitar sentir el deseo de querer ayudar a los intérpretes a ponerse su ropa interior. Puede incluso llegar a sentirse tentado de moverse en su asiento, inclinándose hacia delante para acercarse y ofrecer su ayuda, sin ser consciente de la imposibilidad de esa acción desde el patio de butacas.

Al final de la escena se observan pequeñas acciones colectivas generalmente en parejas en las que, por ejemplo, en la misma vibración de espasmos un intérprete ayuda a vestirse a otro. Pero se trata de una colaboración sin afecto, es decir, no hay ningún tipo de vinculación afectiva entre ellos a pesar del contacto. Se trata de una relación funcional fría y sobria. Se pueden tocar la mano en ese continuum de sacudidas pero, de ningún modo hay una respuesta afectiva. Sus miradas están perdidas y no la fijan en ninguna acción o persona cercana. Sin embargo, la frialdad entre los intérpretes contrasta con la expresión intensa de sus caras que evoca el trance, hasta tal punto de poder confundirse con una experiencia orgásmica. Y en esa práctica común parecen comunicarse, aunque no verbalmente. Hablaríamos, como dice Platel, de un lenguaje más allá de las palabras.

Como ocurriría en la segunda escena analizada de *Vsprs*, la tensión aquí tampoco se descarga y se acumula en el cuerpo en forma de hipertonia, emergiendo así la emoción de angustia. Sus caras expresan un claro desasosiego con el que el espectador empatiza y anhela el fin de esta secuencia tan dramática.

En el final de esta escena, acaban acompasando el movimiento con la música, de forma que, a pesar de subsistir algún vestigio de movimientos discordantes, hay bastante calma en el silencio recién instaurado. La escena termina cuando un sonido de sirena irrumpe el silencio, mientras los bailarines están en un espacio reducido en la boca del escenario mirando al frente. A modo de eco, todos los bailarines reproducen esa sirena efusivamente pronunciando la amplia apertura de la boca y de los ojos.

Platel, en esta escena, es capaz de convertir una acción tan simple y cotidiana como vestirse en algo extremadamente complejo y sutil. Al observar a los bailarines interpretar esa incapacidad, es difícil no pensar en la poca importancia que otorgamos a acciones tan sencillas, pero tan necesarias en el día a día. Cuestiona cuántas personas son dependientes de otras para tan sencilla tarea: niños, ancianos, desvalidos, discapacitados y todo un universo de minorías y marginados de la sociedad. Cada cual reflexiona sobre cuánto podría ayudar a cualquiera de esos colectivos sin hacerlo, para facilitar su cotidianeidad. Seguramente, al salir del teatro, la reflexión habrá llegado a su fin, pero por un momento Platel hace una llamada a la solidaridad colectiva y continúa en su tenaz ideal de trabajar en equipo y empatizar con los demás. Podríamos considerar aquí dos concepciones de la empatía, tanto la capacidad cognitiva de percibir, en un contexto común, lo que otro individuo puede sentir; como el sentimiento de participación afectiva de una persona en la realidad que afecta a otra. En cualquiera de los casos, las neuronas espejo cumplen un papel fundamental en esta escena en la que, si pudiera, el público movería su cabeza en la dirección necesaria para ayudar a los intérpretes en su ardua tarea. Platel insiste en solidarizarse ante la angustia y el sufrimiento ajeno, donde todos somos iguales.

4.3.3.3. Escena 6: La cólera multitudinaria

Emoción	Angustia
Minutaje → Duración ⁴⁵⁷	40'44"- 45'50" → 5'16"

Esta escena comienza después de escuchar el final del coro de *Va pensiero* cuando la totalidad de los intérpretes se encuentran en mitad del escenario, justo debajo de las escaleras, donde permanecen sin desplazarse unos de pie y otros sentados en el suelo durante casi seis minutos.

En contraste con toda esta parte grupal en la que tanto los coristas como los bailarines realizan sencillas coreografías de brazos en unísono, la música cesa y da paso al silencio. Ésta se corta abruptamente en una marca⁴⁵⁸ muy clara: todos los intérpretes colocados de perfil introducen su puño en la boca. Como si fuera un mecanismo

⁴⁵⁷ Ver Anexo 7.5.3. Escena 6 en el DVD.

⁴⁵⁸ La marca o "cue" es la señal para avisar de un momento clave. En este caso, la acción de introducirse el puño a la boca es la marca para que el sonido pare abruptamente.

programado, tan pronto como se observa esta posición para la música. Con esta potente imagen de protesta empieza la escena a analizar.

Tras un breve silencio entra un audio en el que se oye el sonido directo de manifestaciones políticas denunciando el inconformismo social generalizado. Así, se oye una grabación de frases entonadas formuladas por los activistas del movimiento 15M: “El fraude de esta democracia incierta es la ley electoral que nos ha sido impuesta” (42’20”).

Esta abierta crítica se manifiesta en otros momentos de *C(h)œurs*, como por ejemplo cuando una bailarina toma el micrófono y recita en francés frases como: “El marxismo me resulta de una extrema pobreza”, “el simplismo es fascista”, “haría falta una función igualitaria de la pobreza; si todos los países del mundo muriesen de hambre de igual manera se podría empezar de cero”. De esta manera, queda patente el posicionamiento de Platel ante la realidad sociopolítica actual.



Imagen 28. *C(h)œurs*

Como reacción a la frase escuchada, los intérpretes sacan el puño de la boca e inicia toda una serie de reacciones de protesta en la que muestran su repulsa corporalmente. Unos palmeando contra el suelo y otros saltando se agitan y vociferan en un contagio implacable. En medio de una euforia colectiva, todos los intérpretes se dispersan por el espacio y se unen aplaudiendo con sus brazos en alto orientados hacia el público, como símbolo de celebración de su protesta común. Y es que parece

que el audio funciona como revulsivo para que el grupo como unidad se reúna y una sus fuerzas para expresar su inconformismo.

El poder del colectivo representado en una masa social es en esta escena más evidente que en ninguna otra. El sonido proveniente de los aplausos de los 82 intérpretes que al principio suenan aleatoriamente pero que de pronto se oyen al unísono, sumados a sus griteríos y vociferaciones, eleva la intensidad de esta escena.

De una manera lúdica los intérpretes organizados en grupos de seis proponen un juego liderado por un bailarín. Éste se adelanta y su grupo le sigue ejecutando enérgicamente una coreografía repleta de movimientos percusivos, generados tanto por las palmadas sobre el cuerpo como por el pisar fuerte contra el suelo y voces firmes que evocan rituales dancísticos tribales.

La secuencia de esta celebración a modo de juego está completamente organizada. Mientras unos bailan, el resto les anima con sus palmas dejándoles espacio en la parte anterior del escenario. Al acabar, se organizan espacialmente y el grupo que llega, se coloca delante, mientras los demás aplauden. Es destacable la capacidad del coro para seguir los vigorosos movimientos de los bailarines sin ninguna dificultad. En un momento dado (44'25"), la manera de animarse adopta forma y en vez de aplaudir, ahora gritan al unísono una palabra inventada similar a "yaka" que repiten en ritmos alternos. Junto al nuevo sonido, se suma un acentuado movimiento de cabeza asintiendo afirmativamente. Este binomio, movimiento-grito potencia la unidad del grupo y reafirma su seguridad dentro de éste. En efecto, a diferencia de otros momentos en los que se opone el grupo y el individuo, no hay en esta escena ninguna distinción entre el individuo y el colectivo, sino que el conjunto permanece en una masa social unificada.

Las coreografías grupales y los griteríos que se suceden pueden dar lugar a una equívoca sensación de alegría. Pero nada más lejos de la realidad. Se trata de la cólera multitudinaria que, en determinados momentos, puede parecer placentera. Sin embargo, su origen es muy diferente al de la alegría. Wallon, distingue varios orígenes de la cólera según la relación del sujeto con el entorno. En este caso, parece responder a aquella que tiene lugar cuando la situación es excesivamente vasta o difícil para las posibilidades actuales del individuo y no deja otra salida a su excitación que la rebelión o la furia. La cólera, entonces, se resuelve explayándose en movimientos, probablemente, de tendencia agresiva, como los descritos en esta escena.



Imagen 29. *C(h)oeurs*

Por si quedara alguna duda del carácter emocional de esta escena, el final de la misma evidencia claramente su índole colérica. Del griterío grupal y las coreografías frontales, vuelve a haber un cambio espacial radical: una carrera en círculo (45'45"). Mientras corren se quitan un zapato que muestran elevándolo en una mano. Hay dos sentidos en la realización de este círculo, o mejor dicho, se describen tres círculos concéntricos. El medio representado por la masa social, el exterior por un niño que corre en sentido contrario y el interior por otro niño que corre en ese mismo sentido siguiendo a una bailarina que evoca a una madre. Éstos últimos buscan desesperadamente al otro niño, a quien no pueden ver por encontrarse detrás del numeroso grupo de coristas y bailarines. Se llaman a gritos, pero el grupo los engulle, siendo aquí evidente la confrontación individuo-grupo. Especialmente, la situación del niño que corre en el círculo interior es más angustiada que la del segundo, ya que el primero a pesar de no estar solo, visualmente parece estar más encerrado y sin salida posible. Además, la idea de que la bailarina en el círculo menor sea la madre de ambos, aumenta la impresión angustiada del momento. Es una imagen muy interesante puesto que se capta la sensación de impotencia con la que de inmediato el espectador empatiza.

De pronto, el grupo al completo en círculo se para y surge la última organización espacial de esta escena. Todos los intérpretes se colocan de espaldas al público aún con el zapato en su mano al aire y, tras tomarse un breve momento para recuperar

una respiración menos forzada, lanzar el zapato a la cortina situada en el fondo del escenario (46'35").



Imagen 30. *C(h)oeurs*

Para dar fin a esta escena, siguen de espaldas al público y elevan sus brazos con los puños cerrados haciendo el gesto de aplaudir pero sin llegar a juntar las palmas para volver a la posición anterior. Repiten esta acción cuatro veces, manifestándose ahora en silencio y como en la escena del grito ahogado, vuelven a representar por enésima vez la protesta. Finalmente suena de nuevo el ruido de una sirena y todos se dispersan dando fin a esta escena cargada de ira y rabia, inspirada en el movimiento del 15M.

Curiosamente, ésta es una de las escenas más enérgicas de *C(h)oeurs*, una pieza que parte de una significativa dramaturgia musical, pero que paradójicamente no incorpora música en sus más de cinco minutos de duración.

Platel nos ofrece otra cara de la masa social más allá de una entidad que nos engulle y resta personalidad. Aporta las ventajas de la unión y la fuerza, ya que parece evidente que la fuerza individual es insignificante frente a la fuerza del grupo. Ante situaciones que suponen adversidad, ante el reto, en la búsqueda de soluciones, el todo es más que la suma de las partes, y donde llega el pensamiento del equipo no llega el pensamiento individual. Wallon afirma que el ser humano es genéticamente social, es decir, es un individuo además de un miembro de su sociedad y en ese

contexto social se desarrolla con mayor o menor suerte. En este sentido y una vez más Platel camina por el sendero de la solidaridad y nos anima a gritar en grupo para defender nuestros intereses, aunque sean gritos ahogados o silenciosos.

4.4. A MODO DE SÍNTESIS

El punto de partida de esta investigación surge del cuestionamiento general en torno a las herramientas utilizadas en la creación coreográfica de Alain Platel para llegar al espectador. Desde el momento en el que las emociones se convierten en el objeto de estudio, el foco se traslada a la exploración de las conexiones entre movimiento y emoción en un contexto de interacción bidireccional: intérprete-espectador, donde el binomio movimiento-emoción puede ser profundamente experimentado cuando los seres humanos conectan y se comunican entre ellos.

Al investigar las diferentes teorías de las emociones, se busca aquella que trate la dimensión psicofisiológica de éstas y dé especial relevancia al cuerpo del sujeto, conectando emoción y cuerpo propiamente. La psicología psicogenética y dialéctica de Wallon lo hace, ya que considera que la emoción es precisamente lo que nos hace humanos; la articulación entre el ser físico y el ser social.

Una vez definidas las cinco emociones básicas de Wallon, se utilizan para analizar las piezas escénicas que configuran el corpus de la investigación. De esta manera, a partir de puntos comunes entre ambos autores, se trata de identificar en las escenas seleccionadas, las emociones básicas que expone Henri Wallon. Además, se observan las analogías y diferencias expresivas entre ellas, gracias a lo que se interpreta el lenguaje de la danza de Platel.

Para analizar el corpus de la investigación, debido a la inexistencia de métodos de análisis en el campo de conocimiento que nos concierne: creación coreográfica-emoción, se opta por crear una metodología *ad hoc*.

Para seleccionar el corpus, se hacen dos filtros: el primero realizado por el autor a analizar, Alain Platel, y el segundo por la propia doctoranda. Platel elige las diez piezas de toda su trayectoria que para él son más emocionales. Posteriormente, por necesidad de acotar, se decide profundizar solamente en las obras del segundo periodo y de éstas, se decide elegir las piezas que parten de un elenco que él mismo decide y en las que cuenta con la colaboración de la dramaturga Hildegard de Vuyst. Así, el corpus se reduce a tres creaciones: *Vsprs*, *Out of context-for Pina* y *C(h)oeurs*.

Una vez elegidas las tres piezas objeto de estudio del segundo periodo de creación, se seleccionan dos escenas por pieza, sumando un total de seis. El criterio de selección de las escenas es la relevancia de la misma a nivel emocional en la composición total de cada pieza, en función de su impacto potencial en el público.

De las seis escenas analizadas, la emoción de angustia aparece en cuatro de ellas. Además, se observan la cólera y la timidez y función de prestancia. El miedo y el placer y la alegría por su parte, aparecen en breves momentos de alguna escena. Efectivamente, de la clasificación de las emociones de Wallon, en las escenas analizadas, sólo se observarían, tres de ellas.

La forma de expresar estas emociones, incluso tratándose de la misma, varía entre escenas, así como de una pieza a otra. Se diferencian diversas variables como: tipo y calidad de movimiento, ritmo e intensidad de la escena, importancia de la música en la escena y otros, como el número de intérpretes que protagonizan la escena.

Se presenta un cuadro-resumen del análisis del corpus de la investigación:

	<i>VSPRS</i>		<i>OUT OF CONTEXT-FOR PINA</i>		<i>C(H)OEURS</i>	
Nº Escena	Escena 1	Escena 2	Escena 3	Escena 4	Escena 5	Escena 6
Título escena	De la cólera a la angustia	La angustia en el acto compulsivo de la masturbación	La prestancia animal	La angustia tras el silencio de una pregunta	La empatía ante la angustia	La cólera multitudinaria
Emoción	Cólera y angustia	Angustia	Prestancia	Angustia	Angustia	Cólera
Nº Intérpretes	1→2	Todos	Todos	Todos →1	Todos	Todos
Tipo y calidad de movimiento	Irregular, espasmódico, sacudida, repentinos cambios de ritmo Gran amplitud Grandes desplazam. Palabras	Constante, cíclicos, vibrátil, sacudida Poca amplitud Sin desplazam. Gemidos	Pequeño, contenido, sutil Poca amplitud Pequeños desplazam. Sin voz	Irregular, contenido Poca amplitud Pequeños desplazam.→ Sin desplazam. Frases	Pequeño, contenido, vibrátil, sacudida Poca amplitud Pequeños desplazam. Sin voz	Grande, expansivo Gran amplitud Grandes desplazam. Sonidos
Intensidad y ritmo	Muy alto	In crescendo Bajo→muy alto	Muy bajo	Muy bajo	In crescendo Bajo→ muy alto	Muy alto
Música	No hay	Si, crece con la escena	Si, acompaña la escena	No hay→ Si, acompaña la escena	Si, crece con la escena	No hay

En general, las temáticas de las piezas tienen gran relación entre ellas. En *Vsprs*, se trata de un ritual construido en varias fases de un viaje de éxtasis; en *Out of context-for Pina*, realiza un viaje regresivo en la línea de la memoria, un viaje de vuelta al principio de los tiempos y *C(h)oeurs* es un recorrido por los temores del individuo ante la masa social. Pero más allá de las temáticas, Platel busca la implicación del público.

Pretende llegar a él, “tocarle”, espera que empatice con el intérprete y se solidarice con él, de forma que en ese compartir una experiencia común nos acercamos a la esencia de los seres humanos donde todos somos iguales, especialmente, en el sufrimiento.

CAPÍTULO 5:

CONCLUSIONES

CAPÍTULO 5: CONCLUSIONES

5.1. CONCLUSIONES GENERALES DE LA OBRA Y DEL PENSAMIENTO DE ALAIN PLATEL

5.2. CONCLUSIONES ESPECÍFICAS DEL ANÁLISIS DEL CORPUS

5.3. REFLEXIÓN FINAL

5.4. FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

5.1. CONCLUSIONES GENERALES DE LA OBRA Y DEL PENSAMIENTO DE ALAIN PLATEL

El objetivo de esta investigación es analizar las emociones en la obra coreográfica del creador Alain Platel. Para ello, inicialmente se ha contextualizado su obra, enmarcando su origen y evolución primero en la danza contemporánea del siglo XX y, después, como danza híbrida e interdisciplinar del siglo XXI. Además, se ubica al autor como uno de los creadores de la corriente de la danza belga así como director de Les Ballets C. de la B.

Posteriormente, el estudio se centra en la obra y pensamiento de Alain Platel y, en concreto, se profundiza en su segundo periodo creativo. Se estudian las claves de su obra, subrayando su lado humano por un lado y las características de su trabajo por otro.

Para proceder a analizar las emociones en su obra, se toma como referencia la teoría de las emociones de Henri Wallon, para quien las emociones son lo que articula el ser físico y el ser social y, además, aporta a la función motriz un sentido psíquico.

Por último, se explica la metodología utilizada, la elección de las piezas y escenas del corpus, así como el análisis de las escenas seleccionadas.

Los objetivos generales de esta investigación son:

- Comprobar si los rasgos de la obra del segundo periodo de este autor: una estética particular –la belleza en la fealdad-, el sufrimiento como parte esencial del ser humano y el sentimiento de solidaridad, inciden en el carácter esencialmente emocional de sus piezas.
- Determinar si tanto los intérpretes como los colaboradores y el propio Alain Platel coinciden en la identificación de una escena o pieza con una emoción predominante.
- Determinar la importancia de la relación con el público de las obras de Alain Platel.
- Establecer si la danza de Platel es significativa en el ámbito de las emociones.

Respecto al primer objetivo general se ha llegado a las siguientes conclusiones:

1. **La belleza deforme es el lenguaje universal de Platel:** Platel plantea una nueva mirada. Rompe con los cánones de belleza establecidos en el ámbito de la danza y busca un lenguaje propio. “La belleza en la deformidad” se convierte en su marca distintiva y a partir de *Vsprs* (2006) desarrolla un vocabulario dancístico en esta línea que sigue evolucionando hasta la reciente *Tauberbach* (2014).

En todas las piezas del corpus utiliza este lenguaje corporal como medio de expresión y principio estético. Se trata de un lenguaje físico basado en sacudidas, espasmos, gestos, aparentemente incontrolados, que caracterizan la búsqueda de Platel. Los intérpretes, a menudo, evocan personas con discapacidades, por las que Platel confiesa estar permanentemente inspirado. Platel nos fuerza a mirarlos de una manera diferente. Busca en aquellos lugares donde la palabra no puede expresar lo más profundo del ser humano, sus emociones más primitivas. Abre las puertas al mundo del inconsciente, no racionalizado, no mediado, pre-racional, prehistórico para Romeu, arcaico para el dramaturgo Koen Tachelet y preconscious para De Vuyst. Y es que en esos cuerpos deformes Platel encuentra su respuesta y hace reflexionar al público sobre esta cuestión: ¿Qué puede decir el cuerpo que no puede la palabra?

2. **El sufrimiento, conexión entre seres humanos:** No es casualidad que la emoción más frecuente en los análisis sea la angustia. Esta emoción expresa un estado de sufrimiento prolongado que conecta con la idea de Platel del mismo, quien lo entiende como una parte esencial del ser humano. Para Platel es en el sufrimiento y en el reconocimiento del mismo donde somos iguales, y la comunicación real y profunda puede suceder. En la historia del arte mostrar este sufrimiento siempre ha sido un tema esencial y Platel continúa en esa dirección, siempre buscando una forma contemporánea de expresión.

Tampoco es fortuito que Platel encuentre en la angustia y en ese compartir el sufrimiento en el que nos parecemos, su medio para generar empatía por parte del espectador. Su deseo es que éste se identifique con el intérprete; que se refleje en sus miedos y temores; que sienta en el patio de butacas lo que el bailarín siente en escena. Sólo a través de esa empatía puede Platel lograr su gran objetivo: “tocar” al espectador y emocionarlo.

A pesar de que el sufrimiento humano no sea un tema liviano sino solemne y profundo, Platel nunca lanza un mensaje pesimista hacia el exterior. Al final de sus obras mantiene un halo de esperanza; una posibilidad de curación con la que confirma su actitud y carácter definitivamente positivos.

Platel se cuestiona: “¿Hay alguna cosa que nos pueda unir? Con el ordenador e internet, todo el mundo se puede divertir en todo momento a cualquier nivel. Por lo tanto, la gente va todavía al teatro porque es un lugar donde se vive una experiencia en grupo”. Y añade: “Mi trabajo, también tiene esa intención. De hecho, podría afirmar que lo que busco es casi un ritual, un ritual colectivo que tiene lugar en escena pero que también es compartido con el público. En ese sentido, estoy de acuerdo en decir que el arte nos puede unir”⁴⁵⁹.

- 3. La danza y lo comunitario convergen:** Según Birringer⁴⁶⁰, vamos a ver danza porque nos gusta el movimiento y nos divierte bailar ya que es parte vital de nuestra cultura física y sexual, y quizá el sentido más antiguo que tenemos de sentir vivos nuestros cuerpos. En general, la danza divierte y reproduce un claro sentido de comunidad, tanto en términos del especial interés que tenemos en la estética de las formas de arte en sus varios caminos de su evolución (ballet, moderno, tradicional, danza-teatro, Butoh, improvisación...) como en su relación con nuestras culturas visuales y musicales y en términos de su más amplia dimensión social.

En este sentido, parece que las emociones funcionan como nexo de unión entre intérpretes y público. De esta manera, Georges Bany y Bernard Debroux⁴⁶¹ en su artículo titulado “Las emociones compartidas” exponen que lo que nos une es la emoción asumida, no como un neutro denominador común, sino al contrario, como la reacción de un yo singular, un instante de reconciliación con el teatro.

Para Platel, cada pieza es una ocasión de trabajar sobre la utopía de vivir en comunidad e insiste en el sentido de “re-unión”, de volver a unir lo que nos une a los otros y nos agrupa más allá de las diferencias. Señala la relevancia de las

⁴⁵⁹ <http://www.goethe.de/ins/be/bru/kul/dub/mus/wag/fr10449716.htm>

⁴⁶⁰ Birringer, J. (2005). Op cit, p. 10.

⁴⁶¹ Banu, G. y Debroux, B. (2014). *Émotions partagées*, p 3.

relaciones humanas que afecta al sentido de “estar juntos” y de nuestra esencia como seres humanos.

Espera que el público se sienta “tocado” emocionalmente y que de alguna manera irrumpa una especie de ola de solidaridad basada en la comprensión de que todos somos iguales.

Respecto al segundo objetivo general se ha llegado a las siguientes conclusiones:

- 4. Discrepancias sobre la identificación de las piezas con una emoción determinada entre el equipo artístico:** En las entrevistas realizadas a los intérpretes se les pregunta con qué tipo de emoción identificarían cada una de las obras del corpus. Es significativo que haya una discrepancia entre los entrevistados diferenciándose dos grupos. Por un lado, los intérpretes y el director de escena comparten la misma opinión y, por otro, la dramaturga y el compositor. Así por ejemplo, los primeros identifican *Vsprs* con el placer, mientras que para De Vuyst es una pieza depresiva y angustiosa. De hecho, confiesa que en un arrebato en medio del proceso le preguntó a Platel si estaba pensando en el suicidio⁴⁶². Respecto a *Out of Context-for Pina*, los intérpretes y Platel la identifican con la timidez y en cambio, la dramaturga con el placer. En *C(h)oeurs*, hay más afinidades entre los integrantes del equipo artístico. Tanto para la bailarina Lisi Estarás como para el compositor Steven Prengels, es una pieza protagonizada por la cólera. Romeu, por su parte, la concibe como una obra donde se vive la timidez y la alegría.

Y es que a pesar de que no se hable de emociones propiamente en el proceso de creación, están muy presentes en el trabajo. Romeu⁴⁶³ declara que Platel les estimula, les proporciona imágenes, como por ejemplo las esculturas de Berlinde de Brouckere o les invita a realizar experiencias, como visitar un hospital psiquiátrico infantil para explorar sus emociones y buscar la manera de expresarlas. Y añade que, en realidad, el propio proceso creativo es un importante caldo de cultivo emocional.

Parece difícil discernir entre lo que los bailarines sienten y el público puede percibir. La distancia que tienen respecto al trabajo los bailarines y el director, a menudo, parece no ser suficiente para distinguir lo que el público puede

⁴⁶² Ver entrevista a Hildegard De Vuyst en el Anexo 7.3.5.

⁴⁶³ Ver entrevista a Romeu Runa en el Anexo 7.3.3.

percibir. De esta manera, gracias al nivel de compromiso por un lado y al grado de disfrute por otro, están completamente inmersos en la creación y en la vivencia de cada obra. Tal vez, la dramaturga y el compositor toman más distancia de la obra en sí y pueden diferenciar con más claridad qué tipo de emoción se expresa en cada pieza y escena, de una manera más objetiva que los primeros.

Por otro lado, para Platel las cinco emociones básicas que diferencia Wallon aparecen en cada una de sus obras, lo cual no es fácil de asumir según las piezas, en esta investigación. Quizá, para demostrar la idea del autor, sería imprescindible un análisis de una obra al completo y comprobar si efectivamente se suceden las cinco emociones, cómo se expresan diferencialmente y cómo se combinan, pero este objetivo lo dejamos para una futura investigación, ya que excede los objetivos de ésta. El ejemplo más representativo de la dificultad antes mencionada se evidencia en una pieza que no forma parte del corpus final, pero que merece la pena citar. Así, Platel declara que en *Nine Finger* predomina el miedo, pero que también hay alegría. Para De Vuyst, en cambio, es difícil observar un atisbo de la misma ya que para ella se trata de una obra donde hay mucho dolor. De Vuyst, opina que es una pieza muy oscura y angustiosa y a pesar de parecerle un trabajo brillante, afirma literalmente “que es un `puro horror”⁴⁶⁴.

- 5. Platel proyecta su propio carácter emocional en su obra:** Observando toda la obra de Platel, especialmente, las piezas correspondientes a su segundo periodo creativo, parece evidente que la emoción de angustia predomina en ellas. Sin embargo, Platel personalmente, para describir su obra menciona las emociones de timidez y de alegría. Acto seguido confiesa “Soy muy reservado”⁴⁶⁵. Efectivamente, Platel es una persona muy tímida y alegre que quizá desee transmitir éstas emociones en el espectador. No obstante, a pesar de expresar las emociones tan personales en sus obras, a través de su particular lenguaje corporal y musical, se puede afirmar que parece buscar refugio no tanto en el placer sino más en el sufrimiento del ser humano.

⁴⁶⁴ Ver entrevista a Hildegard De Vuyst en Anexo 7.3.5

⁴⁶⁵ Ver entrevista a Alain Platel en Anexo 7.3.6.

Respecto al tercer objetivo general se ha llegado a las siguientes conclusiones:

6. El diálogo intérprete-espectador como parte de un acto social: Según la perspectiva de la danza como arte creativo de Flórez⁴⁶⁶, ésta se sirve de técnicas dancísticas para gestar su propio discurso, sus particulares narrativas, sus metáforas y emergencias e implica una función social necesaria. Se trata de interpretar la realidad para comprender y transformar, lo que supone insertarse en un presente que contiene en sí mismo un significado social y humano, construido desde la misma vivencia. Se trata de realizar un trabajo que sirva de pretexto para comunicar una intención discursiva, a partir de la profunda convicción de que hacer arte no es solamente desempeñarse con maestría en una técnica, sino dialogar con la sociedad ofreciendo canales de interpretación del mundo. Es aquí donde está la tarea trascendental del creador, su acción social debe trascender el compromiso adquirido a partir de la vivencia compartida.

Platel es, sin duda, un ejemplo de un creador comprometido que se implica en su quehacer artístico y en la función de la danza como acción social. En relación con su utopía de hacer de su arte un intento de vivir en comunidad y compartir sus intereses con la sociedad, Platel lee la realidad y la transforma para ser interpretada por el público, pilar fundamental en la articulación de la función comunicadora de su danza.

7. Se busca la experiencia de compartir más que de representar: En su afán por compartir Platel se aleja de la mera representación y nos acerca a la experiencia de compartir entre las dos partes imprescindibles en este diálogo estético: intérpretes y público. De Vuyst insiste en que la mayoría de sus piezas se aproximan más a una experiencia que a una representación. Una excepción quizá sea la pieza *Nine finger*. En ella, al querer llevar una novela basada en hechos reales a escena, se acerca más a la representación que el resto. Aun así, *Nine Finger*, es un ejemplo del trasvase a la escena de un suceso real. Es, de su segundo periodo creativo, la obra más dura y realista. El espectador se siente abatido ante este tipo de situaciones ya que la inesperada emergencia de lo real en escena puede ser de una naturaleza diferente y tiene como consecuencia efectos varios en el espectador según la naturaleza de la acción.

⁴⁶⁶ Flórez, C. M. (2008). Op cit.

Es lo que Josette Féral⁴⁶⁷ denomina un “shock estético”. Bajo el efecto de este shock que alcanza los sentidos del espectador, dirigidos directamente a sus emociones, éste se sumerge en la acción y anula cualquier distancia crítica.

Según Féral, parece que los artistas actuales de todas las disciplinas buscan moverse más allá de la representación, trayendo la realidad a la escena, creando un evento, introduciendo lo espectacular. Menciona varios ejemplos de la escena actual como Jan Lawers y Romeo Castellucci en sus respectivas obras *Isabella's Room* (2004) e *Inferno* (2001) en las que dejan al público absorto sin poder diferenciar claramente entre la representación y la realidad. Como ejemplo de otra naturaleza, pero que también crea eventos reales en una obra, menciona *Allemaal Indian* (1999) de Alain Platel. En una escena de esta pieza un hombre ciego camina encima de un travesaño sobre el vacío.

Sin embargo, a diferencia de otras propuestas de naturaleza más provocativa e impactante, Platel busca impresionar pero nunca atacar al espectador.

Respecto al último objetivo se concluye que:

- 8. La danza de Platel es danza emocional:** A pesar de que no traten directamente las emociones y aunque ni siquiera las mencionen en el proceso creativo, el mundo emocional está presente en su obra de manera incondicional. Parten de pautas, en general, puramente físicas ligadas a una cuestión o especificidad en el movimiento dentro de su lenguaje corporal y, a partir de éste, las emociones afloran de manera natural en todas sus obras.

Independientemente del tipo de obra más teatral como por ejemplo *Gardenia* o *Nine Finger*, más bailada como el resto de las piezas, o del elenco que forme parte de la obra, bien sean bailarines virtuosos, actores o travestis, el universo de Platel tiene una fuerte carga emocional.

A diferencia de otros creadores que buscan en sus propuestas coreográficas una danza aséptica y neutra huyendo de su potencial expresividad emotiva, a menudo llamada “danza conceptual”, Platel se posiciona en el extremo opuesto. Busca la parte más expresiva del movimiento y en su objetivo de crear espectáculos para todos los públicos sigue la máxima de Les Ballets “la danza

⁴⁶⁷ Féral, J. (2011). *From Event to Extreme Reality: The Aesthetic of Shock*, 51-63.

es para el mundo y el mundo de todos". En su intención de conectar con todos los públicos se centra en su ideal de compartir en comunidad y en buscar aquello que nos une como seres humanos. Combina los dos polos de la vida psíquica, el placer y el sufrimiento, y en su afán de comunicar, emerge el poder comunicador de las emociones. Como afirma Wallon, la emoción es precisamente lo que nos hace humanos, la articulación entre el ser físico y el ser social.

5.2. CONCLUSIONES ESPECÍFICAS DEL ANÁLISIS DEL CORPUS

Los objetivos específicos propuestos para el análisis del corpus son:

- Identificar las emociones según la clasificación de Henri Wallon en las escenas seleccionadas.
- Establecer las emociones que predominan en cada pieza.
- Dar cuenta de los elementos compositivos que favorecen la intensidad emocional de las escenas seleccionadas.
- Detectar las similitudes y diferencias de la misma emoción en escenas diferentes.

Antes de deducir las conclusiones específicas del análisis de las escenas seleccionadas, se aconseja ver el cuadro-resumen del análisis del corpus de la investigación (apartado 4.4.).

Respecto a los dos primeros objetivos específicos se llega a las siguientes conclusiones:

1. **Claro predominio de la emoción de angustia:** De las cinco emociones definidas en la clasificación de Wallon, sólo se observan tres en la muestra. La angustia predomina por encima del resto, siendo evidente en cuatro escenas -escenas 1, 2, 4 y 5-. La timidez y función de prestancia está presente en una escena -escena 3- y la cólera en dos -principio de la escena 3 y en la 6. El placer y la alegría no es la emoción más significativa en el trabajo de este creador. De hecho, cuando aparecen escenas en las que se observa esta emoción de placer y alegría no se expresa de una manera explícita. Por ejemplo: de entre las piezas del corpus, la que más transmite al espectador esta emoción es sin duda *Out of context-for Pina*. Concretamente, hay dos escenas muy irónicas que enfatizan el carácter humorístico de esta pieza que comunican placer y alegría al espectador. La primera ocurre cuando dos intérpretes, Rosalba Torres y Ross McCormack, hacen un dúo en el que representan irónicamente dos clichés sexistas en una relación de pareja. Él es el macho que se da aires de superioridad ante una presa a la que intenta engatusar y ella se hace de rogar. La otra escena de humor en la que toman parte todos los intérpretes es la del karaoke. Pero a pesar de transmitir este tipo de emoción, los intérpretes no expresan la alegría y el placer a través de los rasgos característicos de esta emoción tal y como Wallon define la alegría en su modalidad frenética. Se trata más bien de una alegría pasiva. Así, los bailarines no

gesticulan exageradamente, sino que se muestran más bien neutros y sosegados. Las acciones, con una clara intencionalidad psicológica, no incluyen los rasgos que identifican esta emoción. Y es que no es difícil confundir el humor con la alegría.

En menor grado que en *Out of context-for Pina*, en *Vsprs*, hay un momento de caos placentero anterior a la escena 2 y en *C(h)oeurs*, a pesar de dominar la cólera, hay escenas, por ejemplo la escena 6, en las que también se observa placer y se ve a los intérpretes disfrutar al realizar las coreografías grupales.

Por otro lado, es necesario aclarar que se han elegido las escenas más relevantes para la identificación de las emociones según su vigor, fuerza, intensidad emocional y potencial reacción del público. Por lo que se puede afirmar que en la totalidad de las obras se aprecian quizá no tantos momentos de alegría evidente, pero sí de placer.

- 2. Los bailarines afirman sentir placer en sus interpretaciones:** A pesar de que la emoción que más veces está presente en todas las piezas en general es la angustia y aunque se trate de escenas donde se exprese un alto nivel de sufrimiento, los intérpretes afirman sentir placer al interpretarlas. Paradójicamente, los tres bailarines entrevistados⁴⁶⁸, sin ningún tipo de duda o titubeo en sus impresiones, niegan rotundamente sentir angustia en este tipo de escenas y afirman que para ellos se trata en todo momento de placer. El placer asociado al movimiento que plantea Wallon y que se siente al bailar no sólo en la musculatura sino en las articulaciones y aponeurosis, puede ser el origen de esta emoción.

Respecto al tercer objetivo específico se concluye que:

- 3. En las escenas de mayor carga emocional se utiliza la fuerza de un numeroso grupo de intérpretes:** La mayoría de las escenas elegidas, son representadas por la totalidad de los intérpretes: diez en *Vsprs*, nueve en *Out of Context-for Pina* y doce en *C(h)oeurs*. En cuatro escenas aparecen todos los bailarines, en una, sólo dos (escena 1) y en otra, en la escena 4, el peso recae sobre un único intérprete.

⁴⁶⁸ Ver entrevistas a Lisi Estarás, Rosalba Torres y Romeu Runa en Anexos 7.3.1, 7.3.2. y 7.3.3.

En general, se podría afirmar que un número elevado de intérpretes en el escenario multiplica el efecto deseado. En efecto, la energía que desprenden diez cuerpos, es sin duda, muy superior a la que emana de un único bailarín o de un dúo. Además Platel decide que sean la totalidad de los intérpretes quienes protagonicen las escenas más vigorosas, independientemente del tipo de emoción concreta. Así, el grupo puede transmitir tanto la emoción de angustia -escena 2, 3 y 5-, como la cólera multitudinaria -escena 6-, como la prestancia animal -escena 3-. El placer y la alegría, a pesar de no verse reflejados en el análisis, también se transmiten en determinados momentos por el grupo. Sin embargo, hay que señalar que cuando es sólo uno como en la escena 4 o dos intérpretes como en la escena 1, el o los protagonistas de la escena seleccionada, la fuerza de la escena es igual o incluso más impactante que las multitudinarias. De hecho, paradójicamente, la escena de mayor intensidad emocional es la interpretada por un único bailarín en la escena 4.

- 4. El amplio vocabulario gestual se corresponde con su “danza deforme”:** La amplitud, intensidad y tipo de desplazamiento fluctúan de una escena a otra. Así, por ejemplo, hay escenas donde los movimientos son considerablemente más grandes y vigorosos como en las escenas 1 y 6 frente a las escenas 2, 3, 4 y 5, en las que los recorridos de los movimientos son más cortos y contenidos. En ocasiones, utiliza gestos minimalistas y sutiles, como por ejemplo en la escena 3.

En cuanto a los desplazamientos, coinciden en magnitud con la amplitud del movimiento. Las dos escenas en las que la amplitud de movimiento es mayor, los desplazamientos son proporcionales, como en las escenas 1 y 6, mientras que en las escenas de menor amplitud de movimiento, no hay apenas traslación. En la mayor parte de la escena 4, en cambio, el intérprete permanece en un punto fijo en el espacio.

En cuanto al uso de la voz, ésta se emplea en la mayoría de las escenas seleccionadas, aunque con forma e intenciones bien diferenciadas. La voz, en forma de palabra, como sistema de comunicación universal, se utiliza exclusivamente en una ocasión en la escena 4.

Sin embargo, la mayor parte de las veces se utiliza la voz, como metalenguaje, mezclado con movimiento, sin un mensaje textual implícito. En este sentido Ixiar

Rozas⁴⁶⁹ plantea “¿qué puede el encuentro entre la voz, el lenguaje y el cuerpo en la escena actual?” y propone un sinnúmero de cuestiones, entre otras, cómo se transforman las palabras cuando se deja que emerja el cuerpo en ellas, que la respiración las module.

Así, en la escena 1 especialmente, en la primera fase en la que la intérprete descarga su ira a través de los nombres de personajes de ficción, aparentemente inconexos, se observa una voz a través de la que emerge el cuerpo. En dos escenas, la 2 y 5, se hace uso de la voz como si formara parte del cuerpo; como una continuación del movimiento. En la primera, se trata de gemidos en el contexto del acto de la masturbación, y en la segunda, son sonidos eufóricos que apoyan la emoción de cólera. En cualquier caso, la voz es asumida como una parte expresiva más del cuerpo y se integra en su vocabulario gestual.

Independientemente de la amplitud, intensidad, tipo de desplazamiento o uso de la voz, el universo de Platel se mueve en los márgenes de su “danza deforme” caracterizada por espasmos, convulsiones y toda una gama de tensiones musculares raras o poco comunes. Aporta a los movimientos plásticos propios de su lenguaje, no considerados como parte de un amplio vocabulario de la danza en general, un valor diferente.

- 5. El ritmo e intensidad de las escenas más emocionales son mayoritariamente altos:** En cuatro escenas 1, 2, 5 y 6 el ritmo e intensidad son muy altos, ya que o bien los movimientos son muy amplios y rápidos como en la escena 1, o muy repetitivos y cargantes como en la escena 2, o la intención de la acción y el movimiento es muy intensa como en la escena 5, o tienen un ritmo acelerado como en la escena 6. En algunas de ellas, además la intensidad de la escena aumenta por la ejecución de una acción vigorosa en grupo sumada a una música muy fuerte en volumen e intensidad -escena 2, 5 y 6-. En contraste, hay dos escenas en las que los movimientos y acciones son mínimas -escena 3 y 4- así como la importancia de la música, excluyendo el final de la escena 4, cuando entra el audio.

⁴⁶⁹ Rozas, I. (2011). *Voic(e)scapes. Experiencias y potencias de la voz, el lenguaje y la tactilidad en la escena actual de la danza*, p. 13.

Se puede afirmar entonces, que a pesar de que predominen como más emocionales las escenas de ritmo e intensidad elevados, Platel transmite las emociones con gran fuerza independientemente del ritmo e intensidad de las escenas.

- 6. El poder emocional de la música aumenta la fuerza de las escenas:** En la mayoría de las escenas hay música -escenas 2, 3, 4 y 5- y dos de ellas transcurren en silencio -escenas 1 y 6-. Es aparentemente paradójico que teniendo en cuenta que en dos de las tres piezas del Corpus hay música original en directo (*Vsprs* y *C(h)oeurs*), las únicas dos escenas en las que no hay banda sonora, pertenezcan a estas obras. Ambas escenas son muy diferentes entre sí en cuanto a su relación con el sonido. La primera -escena 1- tiene lugar tras un momento de silencio de aproximadamente un minuto, en el que un intérprete realiza su solo danzado mientras se viste. Previamente a este silencio, los músicos en escena interpretan vigorosamente a Monteverdi. Platel nos prepara para el evento. La protagonista de esta escena entra en silencio y continúa sin banda sonora, que sustituye por el uso de la voz. Pero el eco de la música en directo de la escena anterior permanece en el ambiente y unido al movimiento agitado de ésta y las palabras inconexas lanzadas al aire a un volumen considerable, no existe una sensación de silencio musical como tal. En la segunda escena -escena 6-, el eco de la música es aún mayor puesto que es inmediato en el tiempo. Acaba el célebre coro de *Va pensiero* e inicia la escena en silencio. La energía vibrátil del sonido perdura en la multitudinaria pieza. En el resto de las escenas en las que se oye música, ésta crece con la escena, aumentando la intensidad de la misma.

La música es uno de los elementos compositivos más importantes para Platel. Efectivamente, muchas de sus obras parten de una dramaturgia musical. Él es completamente intuitivo con la música y, sobre todo, confía en su poder emocional. Elige temas que personalmente le emocionan hasta que le hacen llorar. Como el compositor Steven Prengels⁴⁷⁰ declara, Platel no busca una aproximación intelectual con la música sino que sigue su propia intuición y ante una música determinada, o bien le atrae y apasiona o, simplemente, no le gusta.

⁴⁷⁰ Ver entrevista a Steven Prengels en el Anexo 7.3.4.

Respecto al cuarto objetivo específico se concluye que:

7. Existen diferencias en la forma de expresión de la misma emoción: Se puede afirmar que las dos emociones que aparecen repetidas en varias escenas se observan en contextos muy diversos y toman formas varias. La angustia, que es la emoción que más veces se repite, contempla numerosas variaciones. En ocasiones -escena 1- se trata de relaciones interpersonales, donde por ejemplo, una bailarina sufre angustia mientras otro intérprete intenta ayudarle empatizando con ella a través del movimiento. Éste se caracteriza por ser irregular, es decir, no se estructura en una cadencia lógica, y por su gran amplitud y grandes desplazamientos en diferentes niveles espaciales: de pie, agachado, suelo. En otro caso -escena 2- la angustia es colectiva y se observa una cadencia de movimiento que parte de una pequeña vibración y se va fijando en un ritmo constante pasando de una posición a otra manteniendo la sacudida inicial. En otra escena -escena 5- la angustia también es colectiva pero menos acusada que en el ejemplo anterior. Los intérpretes parecen sufrir una incapacidad común que les une. Una especie de tembleque generalizado les impide ejecutar la acción más simple. Se podría hablar de una angustia en menor grado, donde el espectador puede sentir el deseo de querer ayudar al tratarse de una acción cotidiana y funcional con la que todos nos identificamos, como es el vestirse. Como ejemplo completamente diferente al resto, se ha de mencionar la escena 4 en la que la angustia surge ante el vacío tras una pregunta. Un intérprete, desde la soledad, comparte su angustia con el público abiertamente a través de dos frases muy concisas. A diferencia del resto de las escenas, en ésta la palabra y la quietud son las protagonistas de la acción.

Pero, a pesar de las diferencias, hay un aspecto en común que unifica todas las emociones y es el lenguaje de movimiento específico de Platel: su universo de la deformidad, a excepción de la última escena mencionada.

La cólera, por su parte, aparece ante dos situaciones psicológicas muy diferentes. En la primera de las escenas donde se observa la cólera -escena 1-, surge por una situación de impotencia personal, en la que una intérprete se encoleriza al no poder comunicarse de la manera que desearía. Busca una palabra en concreto, sin cesar pero sin encontrarla; lo cual le lleva a una situación un tanto desesperada por lo que descarga su ira a través de gritos y movimientos de carácter agresivo. En contraste, el segundo momento donde observamos la cólera -escena 6-, está representado por todo el elenco de esta multitudinaria pieza en la que los motivos

de la cólera son socio-políticos y se alude a ellos de forma explícita. En el caso anterior, el público desconoce el verdadero origen de su situación emocional. Aquí, en cambio, se trata de algo obvio y evidente. La ira se expresa a través de sonidos y movimientos cargados de fuerza, que se proyectan agresivamente hacia el exterior. Parece como si los lanzaran al público demandando así su apoyo ante una situación injusta con la intención de que se solidaricen con los intérpretes.

5.3. REFLEXIÓN FINAL

A pesar de que Platel afirma no hablar de emociones propiamente en sus procesos creativos⁴⁷¹, es obvio que sus obras están cargadas de una indiscutible fuerza emocional. Transmite las diferentes emociones a través de sus dos herramientas básicas: el poder emocional de lo deforme y la carga emocional de la música, que sumado al impacto de espectáculos, en su mayoría, con un número elevado de intérpretes, incrementan la intensidad y la fuerza de cada pieza. Acostumbra a juntar imágenes banales con música celestial en una combinación más que atractiva. Atrapa al público desde el principio de sus piezas y de hecho, éste es el punto de partida de sus creaciones. ¿Cómo se puede hacer partícipe al público en una expresión contemporánea como la danza? Platel se propone que el espectador se identifique con lo que ocurre en escena; con lo que viven los intérpretes. En otras palabras, busca la empatía del público y sin duda la consigue. Consigue su objetivo: “tocar” al público, acceder a él en todo momento, porque como él mismo dice su obra se reduce a una única temática, que es la humanidad entendida como sensibilidad, compasión, bondad hacia los semejantes y fragilidad o flaqueza propia del ser humano. Platel la extrae de cada vivencia, experiencia; del aire que respira y la traslada a escena buscando su expresión a través de la danza, de cada uno de los sutiles movimientos que la constituyen. Para ello exalta los sentimientos de solidaridad y su exacerbado deseo de comunidad refugiándose en el sufrimiento, para él parte esencial de la condición humana. En el sufrimiento se produce la identificación entre iguales y por ello la comunicación real puede suceder. Es el sufrimiento humano o *pathos*, el que en la crítica artística se utiliza para referirse a la íntima emoción presente en una obra de arte que despierta otra similar en quien la contempla.

En su afán por llegar a todos los públicos las emociones aparecen como vía de expresión y como afirma Wallon, la emoción es el primer sistema de expresión y de comunicación, que se expresa inicialmente a través de la mímica para más tarde integrarse en el lenguaje. Las emociones representan los primeros contactos entre el sujeto y el medio, contactos de orden afectivo. Platel se remonta a este tipo de relación pre-verbal donde se establece un primer contacto primitivo con los demás y las emociones hacen surgir los estados afectivos.

⁴⁷¹ Ver entrevista a Alain Platel en el Anexo 7.3.6.

Es común para el espectador de danza sentir empatía tanto a nivel emocional como a nivel motriz con el intérprete, de forma que siente moverse sentado en el patio de butacas casi con la misma intensidad e intención que el intérprete en escena.

Estas emociones, las básicas originales y las empáticamente vividas incitan una exploración creativa de su significado a través del arte. De entre todas las formas de arte, es crucial y aleccionador explorar la emoción a través de la danza. El cuerpo humano en tanto que sustento de ambos: movimiento y emoción, es lo que permite a la danza relacionarse con el espectador de una manera íntima y conmovedora. Platel nos ofrece una nueva percepción a partir de la cual nos propone entender la danza de una manera diferente y personal. Pero no hay que olvidar que consigue llegar hasta el público por la calidad artística y, sobre todo, por el compromiso de los intérpretes que confían plenamente en sus dotes humanas. ¿Platel “tiene ángel” o es que es un ángel, “L’ange Platel”⁴⁷²?

⁴⁷² Debroux, B. (2014). *L’ange Platel*. Alternatives théatrales (120), p. 10.

5.4. FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACION

Si bien en este trabajo se ha podido acceder a través de una muestra a la obra de Platel, no se ha hecho más que comenzar en esta línea de investigación. Entre las propuestas posibles de cara a futuras líneas de investigación se podrían señalar las siguientes temáticas:

- **Análisis de las emociones en el resto de las piezas de Platel:** En un principio se planteó la posibilidad de analizar las diez piezas elegidas por el propio autor quien selecciona cinco piezas del primer periodo y otras cinco del segundo. Posteriormente se centra el objeto de estudio en el segundo periodo. Pero finalmente se decide analizar sólo tres de ellas por dos razones. La primera es la decisión de elegir las piezas en las que el propio Platel elige el equipo artístico, incluida la dramaturga. La segunda es la restricción del tiempo de la propia investigación. Sin embargo, tras el análisis de estas tres piezas sería muy interesante observar si efectivamente la elección del elenco por Platel condiciona el proyecto en sí y si con una muestra mayor se mantienen las mismas conclusiones.
- **Análisis de la misma emoción en cada una de las piezas de Platel:** En vez de analizar emociones diferentes en una misma pieza como en el presente estudio, se podría elegir una única emoción y observar su importancia en cada una de las piezas de Platel.
- **Análisis de las cinco emociones en una pieza de Platel:** A partir de la consideración de Platel de que en sus obras coexisten las cinco emociones básicas de Wallon, se trataría de transformarla en una hipótesis aleccionadora, de cara a poder dar cuenta de la incidencia de éstas en la estructura interna de la pieza a analizar. En concreto, se observaría en una única obra la incidencia y expresión de las cinco emociones.
- **Análisis de las emociones en otros creadores en relación con el trabajo de Platel:** Para determinar si la obra de Platel tiene especial relevancia en cuanto a la transmisión de emociones, se podrían analizar los trabajos de otros creadores y comparar la relevancia de las mismas en sus obras coreográficas.

- **Análisis de procesos de creación de varios creadores en relación con el trabajo de Platel:** Sería interesante estudiar los procesos creativos de otros creadores para observar posibles semejanzas y diferencias en los mismos.
- **Análisis de las reacciones del público ante la de Platel en particular y ante las obras de danza en general:** Se trataría de estudiar las reacciones de los espectadores propiamente. Para ello sería imprescindible construir y validar un instrumento *ad hoc*, lo más sencillo y exhaustivo posible, para la pieza seleccionada concreta. Con éste se realizaría un pasaje masivo a los espectadores, siempre dispuestos a colaborar, que a la vez incluya algunos datos socio-demográficos: edad, profesión, hábito o cultura dancística, etc., con los que estudiar las reacciones y emociones vividas de los espectadores propiamente en el transcurso de la obra en cuestión. Si la información obtenida fuese generosa, se podría realizar con el total de sus obras. El objetivo sería demostrar si la intención de Platel de “tocar” al público en sus espectáculos, nuevamente transformada en hipótesis, se confirma o no. También se analizaría el impacto en el público, demostrando con ello que la vivencia del espectador es única e irrepetible, tal y como se sugiere en el presente trabajo. Además podría generalizarse a otros autores potencialmente “emocionales” o simplemente contemporáneos.
- **Diseño de metodologías de investigación del binomio movimiento-emoción para espectáculos de danza:** Sería necesario diseñar una metodología de investigación para poder estudiar la relación entre movimiento y emoción en obras de danza.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y ELECTRÓNICAS

6.1. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

6.2. REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

6. 1. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aslan, O. (2010). Le théâtre, la danse. Interrogations. En Ivernel, P. y Longuet Marx, A. (eds). *Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporaine. Vol. I. Filiations historiques et positions actuelles*, 17-22. Louvain: Centre d'études théâtrales. Université catholique de Louvain.
- Banes, Sally (1993). *Greenwich Village 1963: avant-garde performance and the effervescent body*. Middleton: Wesleyan University Press.
- (1994). *Writing Dancing: In the Age of Postmodernism*. Middleton: Wesleyan University Press.
- Banu, G. y Debroux, B. (2014). Émotions partagées. *Alternatives théatrales* (120), p. 3.
- Barba, E. y Savarese, N. (2008). *L'énergie qui danse*. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale. Montpellier: L'Entretemps.
- Behrndt, Synne K. (2010). Dance, Dramaturgy and Dramaturgical Thinking. *Contemporary Theatre Review*, 20 (2), pp. 185-196.
- Bevilacqua, Frédéric., Schnell, Norbert., Fdili Alaoui, S., Klein, G., & Noeth, S. (2011). Gesture capture: Paradigms in interactive music/dance systems. *Emerging Bodies: The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, 183.
- Birringer, Johannes. (2005). Dance and Not Dance. *Performing Arts Journal* (80), pp. 10-27.
- Burrows, Jonathan. (2010). *A choreographer's handbook*. Oxon & New York: Routledge.
- Burt, Ramsay. (2004). Genealogy and Dance History: Foucault, Rainer, Bausch, and de Keersmaeker. En Lepecki, André. *Of the presence of the body. Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown: Wesleyan UP, pp.29-44.
- Caballero, Mercedes L. y Khan, Omar (2012). Les Ballets Contemporaines de la Belgique. *SusyQ* (37), 20-43.
- Card, Amanda (2006). Body for Hire? The State of Dance in Australia. *Platform Papers* (8), i.
- Cadena, Diana Pedrosa (2012). El efecto Bach como estrategia que contribuye al liderazgo y la creatividad. *Dimensión empresarial*.
- Cegarra, M. (2008). *SusyQ* (13), pp. 50-53.
- (2011). David vs Goliath. *SusyQ* (37).
- Climmenhaga, Royd. (2009) *Pina Bausch*. Oxon y New York: Routledge.
- Cools, Guy; Lilian Baylis Studio (2012). *Body language #7. Alain Platel*. London: Sadler's Wells.
- Crémézi, Sylvie. (1997). *La signature de la danse contemporaine*. Paris: Chiron.
- Cripps, Charlotte (2006, 15 de mayo). Les Ballets give it the full Monteverdi. *The Independent*.
- Crompton, Sarah. (2013). *Sadler's Wells: Dance House*. London: Oberon Books

- Danto, Isabelle (2011). L'invention flamande sur scène. *Esprit* 3, pp. 264-267.
- (2012). Transes contemporaines. *Esprit* 1: 141-143.
- David, M., Appell, G., Golse, B. (2010). *Lóczy. Una insólita atención personal*. Barcelona: Octaedro.
- Debroux, B. (2014). L'ange Platel. *Alternatives théatrales* (120), pp.8-11.
- Deleuze, Gilles y Panet, Claire (2004) *Diálogos*. Valencia: Pre- Textos.
- Denzin, Norman. K. (1984). *On understanding emotion*. California & London: Jossey-Bass.
- De Peretti, Cristina (1989). *Jaques Derrida. Texto y deconstrucción*. Barcelona: Anthropos.
- Díaz, Marvavillas (2014). Enseñar música en el siglo XXI. En Giraldez, A. (Coord.). *Didáctica de la música en Primaria*, pp. 13-30. Madrid: Síntesis.
- Féral, Josette. (2011). From Event to Extreme Reality: The Aesthetic of Shock. *TDR/The Drama Review*, 55(4), 51-63.
- (2014, 11 y 12 de marzo). *Alain Platel ou la configuration du banal*. Colloque International. Alain Platel. Théâtre d' Arras. Université d'Artois, Francia.
- Flórez, Claudia Mallarino (2008). La danza contemporánea en el transmilenio: tendencia y técnica. *Guillermo de Ockham: Revista científica*, 6(1), pp. 119-125.
- Fontaine, Geisha (2004). *Les danses du temps*. Pantin: Centre national de la danse.
- Foster, Susan Leigh (1986). *Reading dancing: Bodies and subjects in contemporary American dance*. California: University of California Press.
- (1996). *Corporealities, Dancing, Knowledge, Culture and Power*. London-New York: Routledge.
- (2011). *Choreographing empathy: Kinesthesia in performance*. New York: Routledge.
- Gardiner, J. E. (2013). *Music in the Castle of Heaven: A Portrait of Johann Sebastian Bach*. London: Penguin.
- Gauthier, Brigitte. (2010). Chez Pina Bausch, le théâtre sert d'infrastructure à la danse. En Ivernel, P. y Longuet Marx, A. (eds). *Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporaine. Vol. I. Filiations historiques et positions actuelles*, pp. 113-121. Louvain: Centre d'études théâtrales. Université Catholique de Louvain.
- Ginot, Isabelle. y Michel, Marcelle. (2002). *La danse au XXe siècle*. Montreal: Larousse.
- Gómez, Alicia. (2012). *La formación oficial de intérpretes profesionales de danza contemporánea (1990-2010): El reto de la implantación en la Educación Superior*. Tesis doctoral. Universidad del País Vasco.
- Guisgand, Philippe. (2002). À propos d'interprétation en danse. *Revue DEMéter*.
- (2002). Vers un modèle d'analyse fonctionnelle en danse: Rosas danst Rosas d'Anne Teresa de Keersmaeker.

- Herrán, Elena. (2007). El papel de las emociones en la vida psíquica, según Henri Wallon. *Entre líneas: revista especializada en psicomotricidad*, (21), 5-13.
- Hick, T. (2006, 12 de Mayo). *Émotions partagés*. La voix.
- Ivernel, Philippe. (2010). La nouvelle synthèse des arts. Un rêve de l'Allemagne. En Ivernel, P. y Longuet Marx, A. (eds). *Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporaine. Vol. I. Filiations historiques et positions actuelles*, pp. 42-47. Louvain: Centre d'études théâtrales. Université Catholique de Louvain.
- (2010). Introduction. Un rêve de l'Allemagne. En Ivernel, P. y Longuet Marx, A. (eds). *Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporaine. Vol. I. Filiations historiques et positions actuelles*, pp. 9-16. Louvain: Centre d'études théâtrales. Université Catholique de Louvain.
- Jans, Erwin (1999). *Performing Arts Portraits-Wim Vandekeybus*. Vlaams Theater Instituut.
- Jans, Erwin, Opsomer, Geert, & Stalpaert, Christel. (2001). *Kritisch theaterlexicon: Arne Sierens*. Performing Arts Projects, 15.
- Juslin, Patrik N., and John A. Sloboda (2001). *Music and emotion: Theory and research*. Oxford University Press.
- Keltner, Dacher, & Gross, James J. (1999). Functional accounts of emotions. *Cognition & Emotion*, 13(5), 467-480.
- Klett, Renate (2006). Nothing Happens, and Yet Everything Does The Theater of Alain Platel. *Theater* 36 (1), pp. 162-165.
- Kozel, S. (1997). The story is told as a history of the body: Strategies of mimesis in the work of Irigaray and Bausch. En Desmond. J. (ed.). *Meaning in motion: new cultural studies of dance* (pp. 101-109). Durham and London: Duke University Press.
- Laermans, Rudi (2010). Impure Gestures Towards 'Choreography in General': Re/Presenting Flemish Contemporary Dance, 1982–2010. *Contemporary Theatre Review*, 20(4), pp. 405-415.
- (2010). First page preview. *Contemporary Theatre Review* 20 (4), pp. 507-511.
- Laban, R. & Lawrence, F. C. (1974). *Effort. Economy of human movement* (2ª ed.). Londres: Mac Donalds and Evans.
- Lacárcel Moreno, J. (2003). Psicología de la música y emoción musical. *Educatio Siglo XXI*, 20.
- Lehmann, H-T. (2006). *Postdramatic Theatre*. London and New York: Routledge.
- Lepecki, André (ed.) (2004) *Of the presence of the body*. London & Nueva York, Routledge.
- (2009). *Agotar la danza*. Centro Coreográfico Galego, Mercat de las Flors, Universidad de Alcalá: Cuerpo de Letra Danza y Pensamiento (Fernández Lera, A. Trad.). New York & London: Routledge. (*Exhausting Dance*, 2006).

- Levenson, R. W. (1994). Human emotion: A functional view. En Ekman, Paul (ed.) Davidson, Richard J. *The nature of emotion: Fundamental questions*, 123-126. Oxford University Press.
- Longuet Marx, A. (2010). La communauté en scène. En Ivernel, P. y Longuet Marx, A. (eds). *Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporaine. Vol I. Filiations historiques et positions actuelles*, pp. 141-151. Louvain: Centre d'études théâtrales. Université Catholique de Louvain.
- Loupe, L. (2011). *La poesía de la danza contemporánea*. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca (Fernández Lera, A.Trad.). Bruselas: Contredanse. (Poétique de la danse contemporaine, 1997 y Poétique de la danse contemporaine. La suite, 2007).
- Manero, C. (2006, 29 de octubre). *El cielo y el infierno*. Mundo s. XXI (Nacional).
- Martin, J. (1972). *The Modern Dance*. Nueva York: Dance Horizons.
- Mercier-Lefèvre, Betty (1999). La danse contemporaine et ses rituels. L'exemple d'un spectacle d'Alain Platel. *Corps et culture* 4. <http://corpsetculture.revues.org/607>
- Merleau-Ponty, Maurice. (1970) *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
 — (1975) *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Edicions 62.
 — (1964). *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard. Folio.
- Meurrens, I. (2010). Cartographie des relations de la danse et du théâtre en Belgique. En Ivernel, P. y Longuet Marx, A. (eds). *Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporaine. Vol. I. Filiations historiques et positions actuelles*, pp. 97-104. Louvain: Centre d'études théâtrales. Université Catholique de Louvain.
- Michel, Florence. (1994, 11 de julio). Un compagnie de danse donne un gifle au Belluard. *La Liberté*.
- Michel, M., Ginot, I., & Godart, H. (1998). *La danse au XXe siècle*. Montreal: Larousse.
- Mokotow, Anny. (2007). *Why dance? The impact of multi arts practice and technology on contemporary dance*. Thesis. The University of Melbourne. School of Creative Arts.
- Mons Spinner, Christine. (2011). Danse contemporaine, identité et politiques culturelles. *Présence Africaine*, (1), 105-124.
- Moretti, Luigina (2013, 13 de abril). Ecco Agu, soldato bambino Nine Finger alla Cavallerizza. *Cronaca qui Torino*, p. 23.
- Morte, M. C. G. (2002). *Aproximaciones a dansa València 1988-1997*. Universitat de València, Departamento de Estética y Teoría de las Artes.
- Newlove, J., & Dalby, J. (2004). *Laban for all*. London: Routledge.
- Nietzsche (2001) *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Edaf.
- Orozco, Lourdes (2010). Never Work with Children and Animals: Risk, mistake and the real in performance. *Performance Research* 15(2): 80-85.

- Paventi, Eza. (1999). L'ordre dans le desordre. *Jeu : revue de théâtre*, (93), 94-97.
- Peignist, M. (2004). Petite théorie anthropologique de la démarche acrobatique. *Repères* 14, dossier Marcher, pp. 28-31.
- Pérez, F., & Montserrat, M. (2011). Revisión sobre la metodología para el análisis coreográfico (Esbozo y estructuración de premisas que faciliten el análisis coreográfico).
- Pérez Testor, Susana; Martín Laguna, María (2011). Las emociones estéticas en los espectáculos de danza. *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre* 38, pp. 436-439.
- Phelan, Peggy (1993). *The politics of Performance*. London and New York: Routledge 4.
- Platel, A. (2006). *Les Ballets C. de la B.* Belgium: Lannoo Uitgeverij.
- Platel, Alain, & Cope, Lou. (2010). Looking Inward, Outward, Backward and Forward. *Contemporary Theatre Review*, 20 (4), p. 416-420.
- Platt, Ryan (2009). Human Failure and Humane Exhaustion: The Passion of Alain Platel., Vol. 32 (1). *PAJ* 94, pp. 90-96.
- Rainer, Yvonne (1965). Some Retrospective Notes on Dance for 10 People and 12 Mattresses Called Parts of Some Sextets. *The Tulane Drama Review*_10 (2), pp. 168-178.
- Reich, W. (1987). *La función del orgasmo*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Redhorst, S. (2012). *A choreographic mind: Autobodygraphical writings*. Helsinki: Theater Academy Helsinki, Department of Dance, Kinesis 2.
- Rey, Raimundo Olano (1993). *La psicología genético-dialéctica de H. Wallon y sus implicaciones educativas*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Rigo Carratalá, E.
(2007). *Wallon. Su pensamiento, base de una psicopedagogía social y ecológica*. Sevilla: Editorial MAD .
—Rigo, E. (1990). *La psicopedagogía de Henri Wallon*. Palma: Universitat de les Illes Balears.
- Rizzolati, G y Sinigaglia, C. (2008). *Les neurones miroirs*. Paris: Odile Jacob. Coll. Sciences.
- Rockwell, John (2006, 18 de septiembre). Holy fools, detached in spasms of universal ecstasy and despair. *The last King of Scotland*.
- Rozas, I. (2011). *Voic(e)scapes. Experiencias y potencias de la voz, el lenguaje y la tactilidad en la escena actual de la danza*. Tesis doctoral. Universidad del País Vasco.
- Sánchez, José Antonio (2002) *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones Universidad Castilla-La Mancha.
— (dir.) (2006) *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca: Ediciones de Universidad Castilla-La Mancha.

- Saratxaga, K., Walker, A. G., & Etxenike, P. M. (2007). *Un nuevo estilo de relaciones*. Universidad Pública de Navarra, Fundación Universidad-Sociedad.
- Servos, Norber (1998). *Pina Bausch: dance and emancipation*. En Carter, A. y O'Shea, J (eds.). *The Routledge Dance Studies Reader*, pp. 36-45. London: Routledge.
- Seaver, M. (2003, 31 de marzo). Getting physical with the spirit. *The Irish Times*, pp.18-19.
- cambio organizacional pendiente*. Madrid: Prentice Hall/Financial Times.
- Servos, N., & Weigelt, G. (1984). *Pina Bausch-Wuppertal Dance Theater, or, The art of training a goldfish: excursions into dance*. Ballett-Bühnen-Verlag.
- Shiota, Michelle. N., & Kalat, James. W. (2012). *Emotion*. (2ª ed.). Australia: Wadsworth/Cengage Learning.
- Skinner, Burrhus. F. (1948). Superstition in the pigeon. *Journal of experimental psychology*, 38(2), p. 168.
- Stalpaert, Christel (2009). A Dramaturgy of the Body. *Performance Research* 14 (3), pp. 121-125.
- Territory of Freedom (2007, 15 de octubre), Izvestia.
- T'Jonck, Peter. (2007) Dance in Flanders 1993-2007. En Joris Janssens et al. *Canaries in the coal mine. Master plan for dance in Flanders and Brussels*. Brussels: VTi Institute for the Performing Arts, pp. 9-26.
- (2013). *Dance in Flanders 2007-2013. And overview*. VTi Institute for the Performing Arts, pp. 1-12.
- Trencsényi, K. *Dramaturgy in the Making. A User's Guide for Theatre Practitioners*. London: Bloomsbury. (futura publicación en 2015).
- Van den Dries, Luik (2010). Quelques notes sur l'acteur-danseur dans le théâtre de Jan Fabre. En Ivernel, P. y Longuet Marx, A. (eds). *Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporaine. Vol. I. Filiations historiques et positions actuelles*, pp. 136-141. Louvain: Centre d'études théâtrales. Université catholique de Louvain.
- Van der Speeten, G. (2006, 16 de febrero). Un montagne de lumière.
- Van Imschoot, M. (2012). Rests in pieces: On scores, notation and the trace in dance.
- Vanhaesebrouck, Karel. (2010). The Hybridization of Flemish Identity: The Flemish National Heritage on the Contemporary Stage. *Contemporary Theatre Review*, 20(4), pp. 465-474.
- Verlinden, Elodie. La vague flamande: composer avec la danse (2010). En Ivernel, P. y Longuet Marx, A. (eds). *Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporaine. Vol. I. Filiations historiques et positions actuelles*, pp. 126-135. Louvain: Centre d'études théâtrales. Université catholique de Louvain.

- Vila, Ignasi. (1986). *Introducción a la obra de Henri Wallon* (Vol. 2). Barcelona: Anthropos.
- Vinauger, L. (1999). *Et pourtant ils dansent*. Université Lumière Lyon II-ARSEC. Nouvelles du danses (9).
- Wickham, Philip (2001). La grande et la petite famille. *Jeu: Revue de théâtre* 101, 127-134.
- Wickham, P. (2001). La grande et la petite famille. *Jeu: Revue de théâtre*, (101), pp. 127-134.
- Wallon, Henri (1925). *L'enfant turbulent*. Tesis doctoral.
- (1942). *Del acto al pensamiento*. Barcelona: Psique.
 - (1965a). *Fundamentos dialécticos de la Psicología*. Buenos Aires: Proteo.
 - (1965b). *El papel del "otro" en la conciencia del "yo"*. Estudios sobre Psicología genética de la personalidad. Buenos Aires: Lautaro.
 - (1980a). Wallon, H., Palacios, J. *Psicología del niño: una comprensión dialéctica del desarrollo infantil*. Madrid: Pablo del Río.
 - (1980b). El papel del movimiento. La importancia del movimiento en el desarrollo psicológico del niño. En Palacios (Ed.) *Psicología del niño. Una comprensión dialéctica del desarrollo infantil* (pp. 128-132). Madrid: Pablo del Río.
 - (1982). *Los orígenes del carácter en el niño*. Buenos Aires: Nueva Visión.
 - (1985). *La vida mental*. Barcelona: Crítica.
- Zazzo, René. (1976). *Psicología y marxismo*. Madrid: Pablo del Río.
- (2004). *El yo social: la psicología de Henri Wallon*. Madrid: Fundación Infancia y Aprendizaje.

6. 2. REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Alain Platel habla sobre C(h)oeurs. Teatro Real:

<http://www.youtube.com/watch?v=eLicc1Yvfuk> (Consultado el 12 de agosto de 2013).

Belon, Michael (2013). Alain Platel: les seductions du choeur:

<http://www.agendamagazine.be/en/blog/alain-platel-les-s-ductions-du-ch-ur> (Consultado el 30 de agosto de 2013).

Capítulo Redes. Para qué sirven las emociones:

<http://www.youtube.com/watch?v=6RjEkdep5v0> (Consultado el 5 de diciembre de 2013).

Catalán Deus, José (2013, 13 de marzo). Abucheos y protestas en el Teatro Real:

www.periodistadigital.com/guiacultural/ocio-y-cultura/2012/03/13/c-h-oeurs-platel-ballets-c-de-la-b-teatro-real-mortier-piollet-danza-opera.shtml (Consultado el 16 de septiembre de 2013).

Cerebro musical. Sting: [http:// youtube/eQGqNlevh2o](http://youtube/eQGqNlevh2o) (Consultado el 15 de marzo de 2014).

Cordula, Singer (2013). Année Wagner-Verdi: Alain Platel à propos de son spectacle

C(h)oeurs: <http://www.goethe.de/ins/be/bru/kul/dub/mus/wag/fr10449716.htm> (Consultado el 21 de noviembre de 2013).

Duplat, Guy. C(h)oeurs de Alain Platel (2012):

<http://www.lalibre.be/culture/scenes/churs-d-alain-platel-51b8e426e4b0de6db9c52818> (Consultado el 9 de enero de 2014).

Entrevista a Alain Platel, septiembre de 2011: <http://vimeo.com/53880031> (Consultado el 7 de octubre de 2013).

Fabre, Jan. Another sleeping dusty delta day:

https://www.youtube.com/watch?v=q8w45RyhQ_I (Consultado el 6 de febrero de 2014).

Heras, Guillermo : www.elmuro.es/descargas/crea_coreo_esp.pdf (Consultado el 11 de abril de 2013).

Yan, Susan (2010, 19 de octubre): <http://www.dancemagazine.com/issues/November-2010/Les-Ballets-C-de-la-B> (Consultado el 20 de noviembre de 2013).

<http://www.lesballetscdela.be/#/en/projects/in-collaboration-with/nine-finger-rosas/introduction/> (Consultado el 11 de enero de 2014).

<http://www.lesballetscdela.be/#/en/projects/productions/c-h-oeurs/the-heart-of-the-revolution/> (Consultado el 25 de noviembre de 2013).

<http://www.lesballetscdela.be/#/en/projects/productions/c-h-oeurs/on-c-h-oeurs/> (Consultado el 8 de septiembre de 2013).

<http://www.lesballetscdela.be/#/en/projects/productions/out-of-context-for-pina/introduction/> (Consultado el 12 de octubre de 2013).

<http://www.lesballetscdela.be/#/en/projects/productions/pitie/an-interview-with-alain-platel/> (Consultado el 5 de diciembre de 2013).

<http://www.lesballetscdela.be/#/en/projects/productions/pitie/an-interview-with-fabrizio-cassol/> (Consultado el 27 de agosto de 2013).

<http://www.lesballetscdela.be/#/en/projects/productions/pitie/an-interview-with-alain-platel/> (Consultado el 13 de octubre de 2013).

<http://www.macba.cat/es/fernand-deligny-permitir-trazar-ver-1> (Consultado el 13 de octubre de 2013).

<http://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-21-juillet-1848> (Consultado el 2 de abril de 2014).

<http://www.youtube.com/watch?v=QTq8dW0EzWk> (Consultado el 14 de enero de 2014).

<http://www.youtube.com/watch?v=Tp-Z07Yc5oQ> (Consultado el 9 de enero de 2014).

www.lesballetscdelabe.be (Consultado el 1 de agosto de 2013).

www.pina-bausch.de (Consultado el 4 de septiembre de 2013).

www.rehearsalmatters.org (Consultado el 18 de octubre de 2013).

www.sarma.be (Consultado el 15 de julio de 2013).

7. ANEXOS

7.1. LISTADO DE LAS CREACIONES DE ALAIN PLATEL

7.2. FICHAS DE LAS PIEZAS SELECCIONADAS

7.3. TRANSCRIPCIÓN DE LAS ENTREVISTAS REALIZADAS

7.3.1. Entrevista a Lisi Estarás

7.3.2. Entrevista a Rosalba Torres

7.3.3. Entrevista a Romeu Runa

7.3.4. Entrevista a Steven Prengels

7.3.5. Entrevista a Hildegard de Vuyst

7.3.6. Entrevista a Alain Platel

7.4. RELACIÓN DE IMÁGENES

7.1. LISTADO DE CREACIONES DE ALAIN PLATEL

Segundo periodo (2006-2014)

- Tauberbach* (2014)
- C(h)oeurs* (2012)
- Gardenia* (2010)
- Out of context-for Pina* (2010)
- Passion-Last stop Kinshasa* (2009) *
- pitié!* (2008)
- Report Journey Palestine* (2007) *
- VSPRS Show and tell* (2007) *
- Nine finger* (Rosas) (2007)
- Les ballets de cí de là* (2006) *
- Vsprs* (2006)
- Ramalah! Ramalah! Ramalah!* (2005) *

* No son piezas escénicas sino videocreaciones.

Primer periodo (1984-2003)

- Wolf* (2003)
- Because I sign* (2001)
- Allemaal Indian* (1999)
- Iets op Bach* (1998)
- Bernardetje* (Victoria) (1996)
- La tristeza complice* (1995)
- Moeder end kind* (Victoria) (1995)
- Bonjour madame, comment allez vous aujourd'hui, il fait beau, il va sans doute plevoir, etcetera,* (1993)

- Mussen* (1991)
- O boom* (1989)
- Architectuur als burr* (1988)
- Enma* (1988)
- Alchemie* (1987)
- Mange p'tit cocou* (1986)
- Lichte cavalerie* (1985)
- Stabat mater* (1984)

7.2. FICHAS DE LAS PIEZAS SELECCIONADAS

Ficha de *Vsprs*

TÍTULO	<i>Vsprs</i>
Fecha y lugar de Estreno	16/2/2006, Théâtre de la Ville, Paris
Concepto y dirección	Alain Platel
Interpretación y creación: Bailarines Músicos	Elie Tass, Emile Josse, Quan Bui Ngoc, Hyo Seung Ye, Iona Kewney, Mathieu Desseigne Ravel, Lisi Estarás, Mélanie Lomoff, Rosalba Torres Guerreros, Ross McCormack, Samuel Lefeuve Claron Mc Fadden, Tcha Limberger, Vilmos Scikos, Ensemble Oltremontano: Wim Becu, Joost Swinkels, Adam Woolf, Caroline van Dyck, Fiona Russel, Jamie Savan Aka Moon: Fabrizio Cassol, Stéphane Galland, Michel Hatzigeorgiou
Composición musical	Fabrizio Cassol (a partir de Visperas de la beata de Claudio Monteverdi)
Con la colaboración	Wim Becu y Tcha Limberguer
Dramaturgia	Hildegard de Vuyst
Dramaturgia musical	Kaat de Windt
Asistencia de dirección	Juliana Neves
Escenografía	Peter de Blieck
Construcción decorado	Koen Mortier, Jan de Backer, Koen Raes, Guy Peeters

Diseño de iluminación	Carlo Bourguignon
Asistencia técnica	Necati Köyliü
Diseño de vestuario	Lies van Assche
Asistente Vestuario	Lies Marechal, Nicole Bynes
Video	Sven Augustijnen
Técnico de sonido	Alexandre Fostier
Asistente de sonido	Caroline Wagner
Fotografía	Chris van der Burght
Producción	Fien Ysebie
Gestión de gira	Sara Vanderieck
Coproductores	Théâtre de la Ville (Paris), Le Grand Théâtre de Luxembourg (Luxemburgo), Torino Danza (Italia), Sadler´s Wells (Londres), Stadsschouwburg Groningen (Países Bajos), Tanzkongress 2009/Kulturstiftung des Bundes (Alemania), Kaaitheater (Bruselas), Wiener Festwochen (Austria)
Colaboradores	Autoridades Flamencas, Ciudad de Gante, Este de Flandes

Ficha de *Out of context-for Pina*

TÍTULO	<i>Out of context-for Pina</i>
Fecha y lugar de Estreno	13/1/2010, Kaaithheater, Bruselas
Concepto y dirección	Alain Platel
Interpretación y creación:	Elie Tass, Emile Josse / Quan Bui Ngoc, Hyo Seung Ye, Kaori Ito, Mathieu Desseigne Ravel, Mélanie Lomoff, Romeu Runa, Rosalba Torres Guerreros, Ross McCormack
Dramaturgia	Hildegard de Vuyst
Diseño de sonido y música electrónica	Sam Serruys
Asistencia de dirección	Sara Vanderieck
Diseño de iluminación	Carlo Bourguignon
Diseño de vestuario	Dorine Demuynck
Ingeniero de sonido	Bart Uyttersprot
Fotografía	Chris van der Burght
Producción	Les Ballets C. de la B.
Gestión de gira	Sara Vanderieck
Coproductores	Théâtre de la Ville (Paris), Le Grand Théâtre de Luxembourg (Luxemburgo), Torino Danza (Italia), Sadler´s Wells (Londres), Stadsschouwburg Groningen (Países Bajos), Tanzkongress 2009/Kulturstiftung des Bundes (Alemania), Kaaithheater (Bruselas), Wiener

	FestIVOchen (Austria)
Colaboradores	Autoridades Flamencas, Ciudad de Gante, Este de Flandes

Ficha de *C(h)œurs*

TÍTULO	<i>C(h)œurs</i>
Fecha y lugar de Estreno	12/3/2012, Teatro Real, Madrid
Concepto y dirección	Alain Platel
Interpretación y creación	Bérengère Bodin, Daisy Ranson Philips, Ido Batash, Juliana Neves, Lisi Estarás, Quan Bi Ngoc, Romain Guion, Romeu Runa, Rosalba Torres Guerreros, Serge Aimé Coulibaly
Niños	Emile Clarisse/Nino Dhont, Eliot Clarisse / Aster BuysSENS/Tiger Platel
Director de orquesta	Marc Piollet
Director del coro	Andrés Máspero
Orquesta	Teatro Real (Orquesta Sinfónica de Madrid)
Coro	Teatro Real (Coro Intermezzo)
Dramaturgia	Hildegard de Vuyst
Asistentes de dirección	Sara Vanderieck, Marcelo Buscaino
Diseño de iluminación	Carlo Bourguignon
Dramaturgia musical	Jan Vandenhouver
Música adicional	Steven Prengels
Diseño de vestuario	Dorine Demuyck
Asistente de vestuario	Dorothee Catry

Ingeniero de sonido	Bart Uyteersprot
Diseño de escenografía	Alain Platel
Subtítulos	Bennert Van Cottem
Director técnico	Jan Mergaert
Diseño de vestuario	Dorine Demuynck
Responsable de escenografía	Wim Van de Capelle
Construcción de escenografía	Les ballets C de la B (Bennert Vancottem, Carlo Bourguigon, Wim Piqueur, Wim Van de Cappelle), Atelier scenery NTGent (Erik Savat, Flup Beys, Freddy Schoonackers, Luc Goedertier, Lucien De Waele, Pierre Keulemans, Thierry Dhondt and apprentices Amara Touré, Dian Indriana, Elise Verstraete, Jill Ophalfens, Stavros Daskalopoulos), Christophe Engels, Dimitri Clément
Video	Mathilde De Witt
Dirección de producción	Eline Vanfleteren
Producción	Teatro Real de Madrid
Producción ejecutiva	Les Ballets C. de la B.
Coprodutor	Ludwigsburger Schlossfestspiele
Cooperación	Holland Festival (Amsterdam), Concertgebouw (Brugge)
Colaboración	El Teatro Real: Comunidad de Madrid, Ministerio de Cultura – Gobierno de España Les ballets C. de la B.: Autoridades Flamencas, Ciudad de Gante, Este de Flandes

Música de C(h)œurs

1. Giuseppe Verdi (1813-1901) Messa da Requiem Dies Irae +Tuba mirum
2. Richard Wagner (1813-1883) LohengrinPrelude Act 1
3. Wagner Tannhäuser Pilgerchor
4. Verdi Messa da Requiem Reprise 'Dies Irae'
5. Wagner Die Meistersinger von NürnbergWach auf!
6. Verdi Nabucco Va pensiero
7. Wagner Lohengrin Heil! König Heinrich! Heil! (Akt III, Dritte Szene, Lebhaft)
8. Wagner Die Meistersinger von NürnbergPrelude Act 3
9. Verdi Macbeth Patria oppressa 10a. Historical recordings of 'Parigi o cara' (La Traviata) and 'O du mein holder Abendstern' (Tannhäuser)
10. Verdi La Traviata Prelude Act 3
11. Verdi Messa da RequiemLibera me (excerpt)
12. Verdi La TraviataPrelude Act 1

Música adicional y paisajes sonoros

Steven Prengels

7.3. TRANSCRIPCIÓN DE ENTREVISTAS⁴⁷³

7.3.1. Entrevista a Lisi Estarás

Entrevista realizada en Bruselas el 1 de septiembre de 2013.

Lisi Estarás es la intérprete que lleva más tiempo trabajando con Alain Platel. Como bailarina trabaja en: *Iets op Bach, Wolf, Vsprs, pitié!, C(h)oeurs* y *Tauberbach*. Como creadora en Les Ballets dirige: *Patchagonia, Bolero, The Gaza Monologues, Primero-Erscht* y *Dans Dans*.

Natalia Monge: Después de tu larga trayectoria con Alain Platel y después de haber visto, me imagino, tantos espectáculos en tu vida, ¿cuál crees que es la característica principal del trabajo de Alain que se diferencia del resto?

Lisi Estarás: Pienso que lo más esencial en su trabajo, lo más diferente, es el grado de libertad que él da a sus bailarines para plantear temáticas y también a nivel de inquietudes de movimiento específicos, ya que él deja el proceso muy abierto, especialmente al principio de sus creaciones para que los bailarines puedan fantasear. También pienso que al no ser él un bailarín o coreógrafo que viene de la danza, al venir de otro medio, tiene otra visión de lo que es el movimiento.

NM: Pero quizá esto que me cuentas ahora hace más referencia al proceso de creación y yo me refiero más a las obras en sí, a los espectáculos. Cuando un espectador ve una pieza de Alain, para ti qué es lo que lo diferencia del resto? Si tuvieras que subrayar una característica de su trabajo, ¿cuál sería? Es decir, si para ti en un proceso de creación sería la libertad que deja al intérprete, ¿qué tienen de particular los espectáculos de Alain Platel?

LE: Yo pienso que su objetivo es que el público sienta la emoción, que se sienta “tocado”, que se sienta identificado con lo que está viendo y también que lo sacuda. Sucede en un nivel muy inconsciente, uno ve su espectáculo y no se da cuenta de cuándo va a llegar ese momento y, de pronto, llega. Tiene una acumulación de cosas en sus escenas que le van a llevar a sentir una gran emoción, un gran *attachment*, como una gran identificación... de forma que está muy movido por lo que está viendo. Todo viene en un momento del espectáculo, no es que uno lo vaya viendo y se de cuenta, sino que sucede más en el inconsciente. Yo conozco cómo arma sus obras,

⁴⁷³ En todas las entrevistas ha sido necesaria no sólo una edición sino una redacción de las respuestas de los entrevistados ya que a excepción de Lisi Estarás, el resto de los intérpretes no hablaron en su lengua materna.

pero también viéndolas se entra en su mundo y en un momento te llega de una manera muy profunda y no se siente cómo la estructura te lleva.

Por otro lado, pienso que Alain ve la danza como una expresión que es para todo el mundo, que es algo universal y que no es sólo para entendidos. Él no hace obras para artistas o bailarines sino para el gran público. Su trabajo tiene un carácter popular que aborda temas muy profundos, e independientemente de la persona que lo vea, bien sea un entendido en la materia o no, va a poder disfrutar de la misma manera.

NM: ¿Cómo trabaja Alain Platel las emociones con los intérpretes? ¿Cómo plantea el tema de las emociones? ¿Habla de ellas directamente?

LE: En general, siempre vienen del movimiento, no vienen de una situación teatral. Se trata del cuerpo que expresa algo, un sentimiento... cuando la palabra ya no es suficiente y entonces el cuerpo empieza a tomar la palabra. No se habla nunca mucho sobre cómo se tiene que expresar. Es como si llevara al intérprete a un lugar de su inconsciente, donde esa emoción va a salir naturalmente. En los ensayos, también hace referencia a ciertas películas, libros o anécdotas que pueden provocar emociones. Siempre le deja al intérprete que la busque en su mundo, pero nunca es algo que se hable demasiado. Personalmente, pienso que es algo bueno no nombrar las cosas en exceso, porque al analizarlas pierden su espontaneidad y cuando uno se vuelve muy consciente de lo que está haciendo, es como si le llevara a otro lugar y pierde algo honesto. Se inclina por apuntar esos matices para que vengan naturalmente y se queden en bruto, no demasiado estético o analizado. No es como el trabajo del actor que apela a ciertas emociones. No es ese tipo de trabajo, sino que es puramente físico. Son como ejercicios teatrales. Por ejemplo, cuando el cuerpo está exhausto apela directamente a una emoción sin pasar por lo cerebral. A ese nivel, ciertos movimientos o estados físicos van a apelar a una emoción.

NM: Después de 16 años trabajando con Alain, ¿Cómo sigues motivada para seguir en esta misma línea de trabajo donde se sacan cosas tan profundas de uno como intérprete y como creador?

LE: Sus obras son siempre muy distintas y los procesos también. Se puede decir que tiene una línea o un estilo, inevitablemente. Pero difiere mucho en su trabajo y eso es lo que le sigue haciendo interesante, de manera que siempre que entramos en un proyecto nuevo no se sabe qué va a pasar en el proceso ni cómo va a terminar la obra ni cómo va a ser su estructura. Todas las obras en la que yo he estado han sido muy

diferentes. Creo que esa es la motivación y sobre todo, trabajar con él como ser humano porque es una persona que sabe escuchar.

A mí como creadora me sirve mucho trabajar con él porque al haber tanta libertad por un lado y tanta investigación por otro, lo utilizo también en mi faceta creativa. Así, cuando estoy trabajando con él salen ciertos materiales y, a su vez, de éstos salen otros, lo cual es posible porque no coarta la creatividad. Todo lo contrario. Es como una escuela permanente, en el buen sentido de la palabra escuela.

NM: Dices que en sus trabajos hay gran libertad para el intérprete y él siempre dice que su inspiración viene de vosotros porque en realidad sois los que le inspiráis. Pero si lo tuvieras que cuantificar ¿en cada trabajo cuánto crees que es del intérprete y cuánto de él? Me refiero a un momento en la mitad del proceso, porque al principio cuando no se parte de una estructura concreta sino de una idea o concepto no se podría valorar, y al final cuando ya toma las decisiones, tampoco. Entonces, cuando se está a mitad de camino y se empiezan a tomar las decisiones importantes, ¿cómo sería?

LE: Me cuesta esta pregunta. Es una de sus tácticas. Los materiales son del intérprete porque él no crea las coreografías, y le hace sentir que también le pertenece la obra, aunque es cierto que sin su decisiva dirección, la obra no tendría su integridad. Por su parte, los intérpretes proponen ideas no sólo conceptuales sino de movimiento, e ideas concretas, de estructura...

NM: Es una necesidad recíproca, ¿no? Él os necesita a vosotros, pero vosotros necesitáis también que él desde fuera observe.

LE: Sí, porque es cierto que hay otros coreógrafos que trabajan como él.

NM: Y ¿dónde está la diferencia?

LM: Yo pienso que la diferencia radica en que él es quien inició su manera de trabajar, es el original en esta forma de trabajo. Él tiene lo básico, sabe el concepto esencial, aunque no sean palabras y es el creador de su metodología. Precisamente, siento que otros coreógrafos que han intentado trabajar de esa manera, incluida yo, no contamos con lo esencial, sino con el formato que vivimos con él. Pero al no ser él, sólo él lo puede hacer de esa manera porque es quien lo creó.

NM: Igual tiene que ver con esa parte humana de la que hablabas, ¿no?

LE: Totalmente, tiene que ver con el respeto que tiene hacia los bailarines y con su manera de ser. En el estudio, en el día a día, en lo cotidiano es una persona muy exigente pero nunca va a levantar la voz ni va a decir algo inapropiado.

NM: No me lo imagino gritando.

LE: No, jamás. Nunca le he visto gritar. Es una persona muy flexible y aunque esté muy estresado siempre va a tratar de entenderte. Es parte de su personalidad.

NM: Parece que estuviera hecho de una “pasta” especial.

LE: Sí y cuando sufre él lo hace en silencio, no lo comparte.

NM: Si miras hacia atrás y ves todas las piezas en las que has trabajado con Alain, para ti como intérprete, ¿cuál sería la pieza en la que el trabajo de las emociones es más evidente?

LE: Como obvio y evidente pienso que sería *Iets op Bach* porque es una pieza en la que hay una escena en la que hay emoción pura, cuando lloramos. Antes de llegar a este punto hay un momento que se trata de un discurso político en el que los intérpretes estamos muy eufóricos. Después llega la impotencia de no poder cambiar el mundo y finalmente la tristeza. Entonces viene el llanto. En todas las otras piezas hay momentos en los que hay escenas claves donde se trabajan las emociones, pero digamos que en esa obra es donde es más obvio.

NM: ¿Podrías relacionar cada una de las piezas en las que has trabajado como intérprete con las emociones a partir de las cuales realizo mi estudio: placer y alegría, cólera, miedo, angustia y timidez y prestancia?

LE: En *C(h)oeurs* por la temática de la fuerza del individuo y la masa o el conflicto entre ambos, pienso en el miedo. También vería no sé si violencia pero ira que también está presente de una forma clara en la obra de Wagner.

En *Wolf* trabajamos el miedo directamente. El miedo en sí mismo y también simbólicamente con elementos como el perro, por ejemplo.

En *Iets op Bach* la angustia y la tristeza.

En *Vsprs* el placer, pero no conectado a la alegría sino cuando el placer sobrepasa la alegría y se convierte en algo espiritual.

NM: Es curioso porque cuando uno lo ve desde fuera y no en directo como es mi caso en *Vsprs*, lo primero que ves son todos los movimientos convulsivos y espasmódicos que me llevan a la angustia.

LE: ¿Nada que ver con placer?

NM: No, nada de placer. Creo que eso es lo interesante: Ver la diferencia entre mi percepción como espectadora desde fuera y la tuya como intérprete.

LE: Tiene que ver con el cuerpo en una situación descontrolada que para mí tiene que ver con el placer porque si no tuviéramos el consciente que te indica cómo caminar y ese tipo de acciones básicas seríamos totalmente libres...

NM: Pero en ese descontrol hay una fase de sufrimiento que es quizás la que más se ve que desde fuera. A veces llega incluso a dar lástima y llega a esa parte más profunda del ser humano donde Alain afirma que tiene lugar el sufrimiento. De hecho, en los últimos años Alain retoma su pasado como pedagogo y rescata su experiencia con niños discapacitados en un hospital.

LE: Para mí es como llevar al intérprete a situaciones o estados físicos, que lo lleven a ese lugar prehistórico o arcaico. Para ello utiliza movimientos que no se identifican con la danza al uso... Esto es posible gracias a la calidad de los intérpretes que tienen cierto virtuosismo. Se crea entonces una relación entre esos movimientos arcaicos y aquello que él vivió como psicopedagogo, a través de bailarines técnicamente muy entrenados. Esa combinación entre lo virtuoso y lo arcaico me parece muy interesante. De hecho, eso sería lo original cuando ves el material en sí mismo.

NM: ¿Qué tipo de pautas os da?

LE: Por ejemplo, en la escena de *Vsprs* de la masturbación trabajamos sobre el concepto de "sucio". Se empezó a partir de algo sucio que no es directamente lo sexual. Alain nos decía que no tuviéramos miedo de probar diferentes cosas que cuestionen qué es "sucio". Así, inconscientemente lo sexual puede aparecer como algo "sucio" pero Alain insistía en no tener miedo y en incluir esos movimientos, a los que trataríamos de ponerles un ritmo o algo fijo. Nos decía que no tuviéramos miedo de lo obvio. Para la construcción de la escena trabajamos primero por separado y luego juntos. Al juntarse buscan algo natural, que fuera humano o el ritmo de algo que evocara la realidad, algo realista.

NM: ¿Cómo afecta tu trabajo con Alain a tu trayectoria como creadora?

LE: De alguna manera tengo un acercamiento más a lo teatral, como es el texto. En mis obras, en general, siempre hay un momento en el que hay texto que acompaña a cierta temática o narrativa. Aunque hay excepciones porque en mi última pieza *Dans dans* no hay música ni historia, sólo el cuerpo que habla. En cuanto a la metodología, digamos que al venir de la danza sí monto materiales con movimientos en colaboración con los bailarines. Éstos desarrollan sus propias combinaciones o frases a partir de ciertas estructuras de movimiento que yo les doy. Desde que empecé a hacer obras estoy trabajando con una forma de componer que la sigo usando reiteradamente en todas las piezas.

NM: ¿En qué consiste?

LE: Viene de una idea que se llama “Monkey mind” y sería algo así como tratar de traducir los pensamientos en movimiento. Se trata de seguir el ritmo caótico de los pensamientos que saltan de un lugar a otro. Por ejemplo: ahora estamos hablando, les estoy mirando y pasa un taxi...Es como si dejaras libre la cabeza y pudieras traducir todo en movimiento. Esta forma de trabajar aporta un lenguaje específico que está en todas las obras y, en ocasiones, también ocurre a nivel estructural porque permite que las escenas ocurran como pensamientos caóticos. A veces, aparece directamente en movimientos ejemplificados. Es algo sobre lo que estoy trabajando hace ocho años y todavía es algo que me interesa. Me gusta esta manera de componer porque le da al intérprete mucha libertad sobre su ritmo y le permite ver cómo funciona su cerebro.

NM: ¿Cómo abordan en tu trabajo el tema de las emociones?

LE: Creo que para mí las emociones son muy importantes y para Alain también. A parte de que el espectador entienda o no o reciba un mensaje, el objetivo es que sienta que en ese momento le está pasando algo y que le emocione. Más allá de que tenga que entender o que no tenga tiempo de preguntarse si hay que entender algo o no, se trata de que se sienta tocado por la experiencia que ha vivido. Eso es lo que a mí personalmente me gusta cuando voy al teatro. Es como vivir una experiencia, algo único y personal.

NM: Y ¿el tema del humor?

LE: El humor es algo que a mí personalmente me apasiona, especialmente el absurdo. Para mí lo dramático y el humor no están muy separados el uno del otro y se necesitan.

Alain, hace unos años, estaba más ocupado con el humor que hoy día. Creo que actualmente no es un tema que le interese demasiado, es decir, llevar el humor en sí al escenario.

NM: En *C(h)oeurs* no hay mucho humor, ¿no?

LE: Puede haber algún momento, pero realmente no abunda el humor. Creo que él ahora apunta en otra dirección. Quiere clavarle un cuchillo al espectador como que... (ruido) más que pasar un buen momento como puro entretenimiento.

NM: Y ¿en *Wolf*?

LE: En *Wolf* y en *lets op Bach* había momentos de humor pero él mismo cuando habla de *Wolf* es como una excepción. En su trayectoria es una de sus obras... no diría que no sea favorita, pero la ve como una obra que le encargaron en la que usó muchos elementos populares que a la gente le encantó pero a él quizá no

NM: ¿Crees que él por su propio pie nunca lo habría hecho?

LE: Creo que no. Hay cosas que él las siente como efectos que ha puesto en escena y entre otras una de ellas es el humor. Tiene un poder de *timing* muy bueno que es muy útil con el humor, aunque ahora no sea su interés. Cuando estás dirigiendo hay que elegir, no puedes apuntar a todo y él ha elegido otras cosas. En *Out of Context*, por ejemplo, hay varios momentos de humor, pero también se quedan en un humor muy sutil.

7.3.2. Entrevista a Rosalba Torres Guerrero

Entrevista realiza por Skype los días 18 y 20 de noviembre

Rosalba Torres es intérprete en las piezas: *Vsprs*, *pitié!*, *Out of context-for Pina*, *C(h)oeurs*. Crea e interpreta bajo la producción de Les Ballets su duo de video-danza *Pénombre* con el video-artista Lucas Racasse y codirige el proyecto con artistas palestinos *Badke* junto con Hildegard de Vuyst y Koen Augustijnen.

Natalia Monge: Después de haber trabajado tantos años con Rosas y ahora estos años con Alain, ¿podrías explicar cómo abordan el tema de las emociones ambos directores?

Rosalba Torres: Ella (Anne Teresa de Keersmaecker) escribía un material, como una partición de música, con movimiento de danza, conectado con espacio... Entra en juego entre otras muchas cosas también el *fibonacci*. Son temas muy complicados para explicarlos ahora.

Después de investigar el material, se investiga todo el material puro, entonces cuando se baila junto con los demás en relación con la música, es ahí que por mi sentido sale la emoción pero no es un tema para el inicio de la creación. Se trata de la emoción pura del movimiento. Es lo que cada uno le pone desde adentro. Hay piezas que son más teatrales que otras. Pero yo no recuerdo un intento por la búsqueda de lo emocional a nivel teatral. Es más la búsqueda de lo emocional dentro del discurso puro del movimiento, después de las interacciones con el espacio, con la música y con los otros bailarines.

NM: ¿Cómo fue con Alain, por ejemplo en *Vsprs*?

RT: Era un grupo nuevo, no se conocía. Supongo que él tenía un plan, no sé si era anárquico, no sé cómo trabaja realmente en su intimidad... Como quería tocar un tema bastante delicado, a nivel del inconsciente, del primitivo, de fuera de control, fue muy prudente a la hora de ver cómo podría llevar ese grupo hacia esa dirección que puede ser muy peligrosa a nivel emocional. Él creaba un entorno y hacía preguntas, enseñaba películas y poco a poco la gente empezaba a sentir un universo, un espacio... Pienso que es necesario crear un entorno de comprensión que no es comprensión mental, sino una base más profunda. Se trabaja mucho fuera de control, sobre la gente que está fuera de este mundo que reacciona de manera instintiva, primaria o muy emocional. Para mí es como casi bajar en el interior, para encontrar el denominador común de la humanidad, el kilómetro cero de la humanidad. A partir de

ahí está la educación, la cultura, el hecho de vivir en sociedad. Es como casi descubrir el punto cero del impulso humano.

NM: Podrías decir que el trabajo de *Rosas* no parte tan claramente de las emociones como el de *Alain*?

RT: La emoción para los dos surge de un punto diferente, pero en los dos la emoción está presente. En una, a fuerza de investigar la abstracción del movimiento... Para mí al final de estar en *Rosas* el objetivo era crear el máximo de transparencia, no transparencia en el sentido del vacío, sino en el movimiento hasta el punto de que apareciera la claridad, la comunicación, la emoción. Se trataba de que fuera lo más abierto para el público. Se intentaba ir profundamente en la claridad del movimiento donde pudiera aparecer un lenguaje y también la personalidad de cada uno, pero sin añadir nada más.

En *Alain*, la fuente es distinta, pero al mismo tiempo la idea de la transparencia queda similar en ambos. Es una manera de ser tan auténtica que desde ahí puedes hablar al público porque hay una gran autenticidad.

NM: ¿Dirías que *Alain* trabaja específicamente en el mundo de las emociones? Si no fuera así, ¿cómo explicarías que su meta sea emocionar al público y llegar a sus entrañas? ¿Qué herramientas crees que utiliza para conseguirlo?

RT: Sus herramientas son: mucha psicología, mucha paciencia y muchísima concentración. Se pasa el tiempo mirando cada segundo del ensayo. Es un tipo que está ahí metido para fijarse en todo lo que podría ser una fuente o impulso para seguir.

Una herramienta mayor es el establecimiento de la confianza entre él y sus intérpretes. Uno tiene que ser muy claro si se quiere investigar un lugar bastante delicado, misterioso o inconsciente. No puedes ir con látigo, imposible. Él debe conseguir un entorno de confianza entre él y los intérpretes y entre los intérpretes mismos para que puedan soltarse, saltar al vacío, explorar en lo desconocido, en el riesgo, en libertad para atreverse a hacer cosas. Ésta, básicamente, es la herramienta más importante porque no tiene un método en sí.

El intérprete debe tener acceso a su mundo emocional o mental, porque si no, no se puede crear, es muy difícil. Por ejemplo, él hace una propuesta y el intérprete contesta a esa propuesta y sobre eso hay una discusión y hay otras preguntas. Poco a poco se va tejiendo el material. Pero si no hay una discusión, los canales están un poco

cerrados, vas andando medio ciego... Es realmente en la observación, en el cambio, en la escucha donde se puede trabajar.

NM: A partir de *Vsprs* Alain da un giro en el planteamiento de sus trabajos y vuelve a su pasado como psicopedagogo y a su experiencia con gente con patologías. Se preocupa por buscar un lenguaje en el que existe una belleza en la fealdad, buscando aquello que no es bello al uso, caracterizado por esos movimientos espasmódicos. A pesar de existir este denominador común en cuanto al lenguaje en todas sus piezas a partir de entonces, ¿cómo aborda el tema de las emociones en las tres piezas en las que tú has trabajado como intérprete? ¿Qué diferencia hay en cada pieza a nivel de emociones?

RT: *Vsprs* es la pieza más obvia a nivel de las impulsiones primitivas, casi como una experiencia de trance.

En *Out of Context* se trata de "navegar a vista", sólo con aquello que puedes ver... El entorno no era claro y el punto de partida tampoco. En *Vsprs*, sin embargo, era más claro.

En *Vsprs* partimos de películas de niños con autismo, sobre el movimiento, interioridad, sobre la búsqueda de un nivel cero de humanidad, el denominador común, la tierra de base del ser humano. Esos impulsos, sin riendas psicológicas, casi como los recién nacidos, intentan buscar una forma virgen de ese magma humano.

En *Out of Context* es otro *trip* completamente diferente. No había base alguna.

NM: Sin embargo, en *Out of context* parece que también se trabaja sobre el mismo mundo de personas con discapacidades y a nivel de movimiento se observan muchas similitudes entre los lenguajes corporales.

RT: A decir verdad no, porque en *Out of Context* sólo hay dos personas que trabajan realmente de manera intensa en ese tipo de material: Romeu y Melanie. Pero si pienso en los demás, no estamos tanto en una cosa como de vibración, *shaking* o descontrol... es más un estado mental. Es una pieza muy misteriosa.

Entre otras cosas hay una búsqueda alrededor del bebé.

NM: Esa escena es muy interesante porque uno se imagina el mundo del bebé a través de vuestros movimientos corporales y también faciales. Al hilo de esta escena, te quería preguntar por el factor sorpresa de esta escena, ya que cuando yo la vi en Avignon no aparecía ningún agente externo y de pronto al ver el video

descubro a dos tipos nuevos en esa escena. Es totalmente excéntrica porque van en calzoncillos comiendo un bocadillo y fumando y no hacen nada más.

RT: En un momento del proceso creativo Alain pregunta cómo podríamos involucrar al público. Y un día nos dio una sorpresa. Teníamos un pase del material después de un mes. Invitó a unas 50 personas dispuestas en tres frentes. Y en medio del pase, por la puerta de atrás del estudio, entraron diez actores con vestuario y maquillaje. Nosotros que no teníamos ni idea y estábamos medio desnudos, no entendíamos nada cuando esos tipos entran y se quedan en el espacio escénico. Nosotros teníamos como una columna vertebral por dónde debíamos pasar y la meta era cómo buscar una relación alrededor de esa columna vertebral. Y de pronto llega esta sorpresa tan inesperada... y fue... ¡a ver cómo nos las vamos a apañar!. Creo que no fue nada bueno lo que hicimos. La intervención fue bastante enérgica por parte de los intérpretes y había que reaccionar, había un público. Pienso que no fuimos muy elocuentes en nuestras respuestas. No era fácil. Yo me quedé partida de la risa. Al día siguiente cuando hablamos de lo que había pasado uno de los intérpretes, el coreano, contó que él tenía un plan premeditado para ese pase y que de pronto al aparecer los espontáneos se lo rompieron y estaba furioso. Quería irse, salió del estudio para irse, pero fuera en la calle se dió cuenta de que estaba en ropa interior, sin la llave de su bicicleta y sin nada más encima.

Esta pieza tiene muchas cosas inesperadas. La pregunta surgió de cómo hacer entrar un material ajeno a la pieza. Hubo una búsqueda alrededor de los bebés. Se trataba de simular los gestos del bebé, de sentir, de estar con la mímica. Y resultó que esa escena de los bebés es uno de los denominadores comunes. Es una base. Sería como un abono para decidir cualquier cosa. Tuvimos muchas intervenciones de todo tipo: una compañía de majorettes, una orquesta...

NM: ¿Cada situación era una sorpresa para vosotros los intérpretes?

RT: Podíamos invitar y proponer a alguien. A veces ensayábamos con ellos antes, pero otras veces no y era una sorpresa cada vez. Siempre entraban en el mismo momento. Pero aunque hubo muchas intervenciones, no fue sistemático. Hicimos una con bebés también en escena y fue muy divertido.

NM: El pasado Festival de Avignon en 2013, cuando yo lo vi no ocurrió nada

RT: La primera vez que lo hicimos en Avignon en 2010 fue cuando estuvieron los bebés en escena.

En *Out of Context* no había nada, ni decorado, ni músicos como en otras piezas. Alain decidió hacer muchas improvisaciones, a diferencia de otras creaciones anteriores. Otras veces hacíamos un par de improvisaciones de una hora aproximadamente. Pero esta vez, hacíamos muchas improvisaciones de cosas muy precisas, sobre una pauta concreta. En una de ellas, por ejemplo, alguien utilizó una de las mantas rojas que utilizamos para hacer yoga y al final la manta se quedó como objeto. Se convirtió en algo muy importante.

Pero sin duda la pauta más llamativa fue la que Alain nos propuso un día en concreto. Se puso en medio de todos nosotros, imagínate a Alain delante de 10 bailarines, medio avergonzado y dice “Vamos hacer una improvisación sobre el nacimiento de la jirafa”. La gente estaba ahí lista para hacer cualquier cosa y es muy lindo llegar a un punto en el que la gente puede casi con cualquier cosa y confía ciegamente. Fue increíble porque en realidad “el nacimiento de una jirafa” no quiere decir nada, pero siempre que hacíamos una improvisación alrededor de esa pauta salían unas cosas muy extrañas, muy particulares y estábamos mucho a la escucha los unos de los otros. Recuerdo esa creación como una cantidad de cosas que no tienen ningún sentido directo, palpable o inmediato, pero a la vez muy interesante. Por ello muchas veces la gente se preguntaba: “pero bueno, ¿a dónde vamos?”, porque no había una estructura o un tema. Era una experimentación, como una sensación. Una cosa que corresponde mucho al mundo de Alain porque no es un estado mental, es algo impalpable. Por eso, creo que es una pieza que podrá vivir mucho ya que no está relacionada con el tiempo.

NM: Es atemporal.

RT: Sí.

NM: ¿Cómo surge la escena del karaoke?

RT: Surge a partir de una propuesta de Alain de hacerle un homenaje a Pina y hacer una danza alegre. Había gente que nunca había visto a Pina así que todo era muy abstracto. Por mucho tiempo lo llamamos el “pati pata” porque lo construimos sobre la música de la sudafricana Miriam Makeba durante mucho tiempo. Después se convirtió en algo mucho más sobrio pero muy sencillo: una cosa alegre y un homenaje. Poco a poco las frases se construyeron. Nos puso en dúos y teníamos una especie de pequeñas células y teníamos que encontrar soluciones con la música para hacer las frases. Mientras tanto hacíamos pequeñas coreografías, pequeños fragmentos. Improvisamos mucho con ese material que gradualmente se fue estructurando.

NM: ¿Cuál sería para tí como intérprete la escena más emocional de *Out of Context*?

RT: Imposible, no puedo contestar.

NM: Si te dijera que trabajo con cinco emociones que son: el miedo, la cólera, la angustia, el placer y la timidez. ¿Podrías identificar *Out of Context* con alguna de estas emociones?

RT: Cólera no, miedo y angustia no tienen nada que ver ahí dentro. Es la pieza más apaciguada. No tiene clímax y el estado del intérprete no corresponde con lo que pasa por ejemplo en *Vsrps* que tienes que ir en un estado muy, muy profundo, muy encarnado. En *Out of context*, en cambio, es un soplo.

De entre los trabajos que he hecho con Alain, *Vsrps* es el máximo de entrega del intérprete. Tienes que vivirlo. En *Out of Context* es el público el que tiene que vivirlo no el intérprete. Tú estás ahí y pasas y tiras de un hilo... porque es muy difícil de explicar lo que emociona en *Out of context*.

Es muy misterioso cómo surge el material. Por ejemplo, hay un momento en la creación en el que yo propuse lo que pasa al principio del espectáculo. La gente se ubica en el espacio y llega un momento en el que la gente empieza a olerse. Yo hice esa propuesta porque Alain entonces tenía un perro y le miraba siempre con la lengua fuera y tenía ganas de probar hacer un material muy pequeño con esa idea. Alain me dijo que probara. Di cuatro pequeñas acciones como olerse el pie, la mano, olerse desde la cercanía o sacar la lengua. El resto de mis compañeros estaban ahí con sus mantas y empezaron a acercarse como animales, pero de una manera muy sutil. Y hubo un momento en el que quería parar todo porque era tan emocional para mí ver que lo hacían con tal autenticidad que... no estás en la demostración de una emoción o en la explicación de algo, sino que estás en un encuentro. Un encuentro entre dos personas. Pero ¿qué es un encuentro? Es la mirada, es el momento en el que tu cuerpo entiende más rápido que tu mente. El 90% de la comunicación humana pasa por el cuerpo. Tú quieres estar con alguien que no conoces, que no puedes hablar el mismo idioma y lo que haces es mirar a la persona y le das señales. Le dices "estoy aquí, ¿qué pasa? Estoy agresivo ¿o no? ¿Tengo ganas de encontrarte o no? Y todo eso va a pasar en silencio porque no hay idioma común. Le vas a mirar a los ojos, te vas a acercar, cómo le vas a dar la mano y la calidad de lo que vas a poner en el encuentro físico para decir todo lo que no se puede decir con las palabras. *Out of*

context trata mucho de eso. De repente, se trata de encuentros humanos que no se sitúan en los encuentros verbales.

Es interesante hablar de esto porque nunca me lo planteé. Creo que aquí se llega a una de las esencias de Alain, lo no verbal.

Es interesante el momento del encuentro porque existe ese misterio de qué va a pasar. Por ejemplo, si piensas en un niño que se acerca y no te conoce, ¿cómo se te va a acercar? El niño no habla, se acerca pero quizá no quiere quedarse y se va. Pero quizá te empieza a tocar la cara, te mira y sonrío, o no. ¿Por qué un cuerpo se retracta? O por qué de repente se va a sentar encima de tus rodillas. Toda la percepción se hace sobre algo impalpable. Es algo muy primitivo y casi todo está basado en ello. Por ejemplo, en un hecho escénico por la manera en la que un intérprete entra y se coloca en el espacio ya va a contar algo, ya comunica. En esta pieza se habla sobre este tema. Quiénes son esas personas, se conocen o no. Pero la cuestión real no es si se conocen, sino que entran en contacto.

Por ejemplo en el “pati-pata”, los intérpretes se muestran fríos. Si nos empezáramos a reír no tendría ningún interés para el público.

En la escena final ocurren situaciones muy diversas. A veces es muy duro para Romeu y otras es algo mágico. Hay ocasiones en las que hay una tensión increíble. Ha habido momentos inolvidables. Esta escena responde a la cuestión de cómo podemos involucrar al público. La primera vez que lo hicimos, estábamos aún en el proceso de creación pero ya teníamos una estructura. Nos invitaron a la clausura de un Simposium de danza en Hamburgo y cuando Romeu hizo la pregunta “¿Who wants to dance with me?”, nadie se levantó a pesar de que todo el público viniera de la danza. Pero al parecer, fue una bomba porque todo el mundo se comenzó a plantear por qué no había salido a bailar. Y es una pregunta directa. No es algo falso, es super serio. Hay momentos muy fuertes, porque él no te va a decir subes o no subes y tienes que dejar llevarte por el deseo de ir.

Ha subido gente de maneras muy diferentes y hemos llorado muchas veces. Es un momento muy auténtico, porque estoy hablando y te hago la pregunta con toda la sinceridad. En Taiwan por ejemplo, dos señoras en la primera fila tras la pregunta se quedan en su butaca sentadas y Romeu les mira durante toda la música. Empiezan a llorar y Romeu empieza a llorar, pero no suben. Algo muy bonito. Alain entonces propuso que sin decir “sube”, quizá al abrir un poco la manta se atrevería el público a acercarse. Al día siguiente Romeu lo hizo, abrió sutilmente la manta y empezó a subir

la gente sin cesar. Se ponían con los bailarines y cuando ya estaban todos los bailarines emparejados empezaron a ponerse en parejas entre los espectadores. No sé qué pasó con los demás pero yo me vi sin parar de llorar y mirando por dónde ir para el final de la pieza cuando salimos por el público. De repente vi unos brazos que se alargan hacia mí de una persona que quería aún bailar. Bailamos. Pero no era la única, detrás había otra persona. Ya se había acabado la música y todo. Me senté y seguía llorando y la persona a mi vera era un hombre que no me miró pero me puso la mano en el muslo como diciéndome: “estoy contigo”. Compartir ese momento de emoción después de las cuatro personas anteriores fue muy fuerte. Te cuento esta historia pero hay muchas más. Hay personas que no eligen, que de pronto se encuentran en el escenario. Romeu dice que a veces recoge a la gente que está como un pajarito indefenso y que el corazón les late como si se fueran a morir.

NM: Pasamos ahora a hablar de *Vsprs*. Te quiero preguntar por la escena a la que yo llamo Frida.

Es curioso que digas Frida porque no tiene nada que ver con eso. Viene de una sesión de maquillaje en la que Alain dijo que cada uno se hiciera el maquillaje que quisiera. Me puse un bigote y el entrecejo y se quedó lo segundo.

El solo empezó con una pregunta a mis compañeros. Fui adonde cada uno incluído Alain y les pedí que me dieran los nombres de dos héroes. Después se modificó, construyó y seleccionó. De ahí surgieron todos esos nombres como el rey Arturo, Superman, James Bond, etc.

Vsprs tiene escenas muy curiosas. Por ejemplo, está el poema de la caca y el poema de San Francisco de Asís recitado por Lisi.

NM: Respecto a tu solo, te iba a preguntar si tiene alguna relación con las cuestiones iniciales planteadas por Alain en *Vsprs*. Pero creo que ya me has contestado porque si me dices que surgió de tu propuesta de preguntarles a todos por dos héroes, ese solo no surgió entonces del origen de la motivación de Alain. Fue algo totalmente a parte. En esta escena se ve una clara emoción de cólera o al menos parece que estás enfadada en el momento en que pataleas contra el suelo. Sobre todo me interesa el momento en el que entra Ross y de pronto esa ira o cólera se convierte en una especie de miedo y permaneces en alerta. ¿Cómo surge este cambio?

RT: No lo recuerdo.

NM: ¿Viene del propio movimiento?

RT: Con Ross trabajamos sobre la idea de que había un personaje invisible. Se trataba de reaccionar sobre ese personaje.

NM: ¿Cómo si le sintieras pero no lo vieras?

RT: Si, algo así. Hay una segunda parte en la que yo quería decir algo y empiezo a hacer rimas con palabras inconexas. Es como si estuviera hablando con alguien y le digo "Vale, ya lo sé". Como si una persona me estuviera entendiendo. Y yo seguía "Pero déjame intentarlo". Después continuaba con los héroes y le hablaba y le decía "Escúchame porque si me interrumpes cada dos minutos, nunca lo voy a lograr". Es como si estuviera hablando con alguien y le estuviera pidiendo que pasara algo, como si algo tuviera que suceder. En ese momento empiezo con las rimas: seguro, futuro, oscuro, perjuro, concentración, sobrealimentación, etc. Se trata de un lenguaje inventado que supuestamente la otra persona entendería mejor.

Entonces no sé si se trata de ira propiamente o es el deseo de comunicar algo pero sin lograrlo.

NM: ¿Impotencia?

RT: Si. Hablo de la muerte y le digo al personaje invisible que la muerte no será algo espectacular.

NM: Cuando hablas del personaje invisible, ¿lo es realmente o te refieres a Ross?

RT: No sería Ross, no.

NM: Cuando bailas con él y te imita por detrás, ¿de qué se trata?

RT: Yo estoy viendo algo que él no ve, pero él sigue mis impulsos.

NM: Si cerraras los ojos, ¿con qué emoción ligarías *Vsprs*?

RT: Pero eso es como intentar meterte en un sitio que sabes que no cabe. Yo no pienso en emociones en esa pieza. No puedo contestarte, sería totalmente *fake*.

Todo se trata de llegar a un nivel místico. El clímax tiene lugar en el momento de la excitación que sucede en la escena de trance donde todo el mundo acaba simulando una masturbación. Es como un intento de provocar algo del más allá, de lo que no se

puede entender con palabras. Para mí no hay nada relacionado con la vida, con la angustia. Bueno, con la angustia podría ser, pero no es el motor de la pieza.

NM: La pregunta no es si una de estas emociones es el motor, sino para ti cuál es la emoción que más aparece representada en *Vsprs*. Porque curiosamente cuando se lo pregunté a Lisi, me decía que para ella era el placer. Pienso que desde fuera se ve mucho más sufrimiento y angustia que ninguna otra cosa. Por eso me interesa tu opinión como intérprete, ¿cuál sería tu proyección de esta pieza?

RT: Pues si sólo me das a elegir entre esas cinco emociones, elijo el placer como Lisi.

NM: Esta respuesta es muy interesante.

RT: Yo ya no puedo ver esa pieza porque me duele mucho verla y quiero estar ahí. Por eso se trata de placer, estar en ese espacio es...

NM: ¿Un trance?

RT: No sé si es un trance pero yo quiero estar ahí.

NM: Cuando dices que no puedes verla, ¿te refieres a verla en video o a pensar en la pieza?

RT: No pienso mucho en ella pero algunas veces tuve que mostrar el video y fue horrible para mí porque creo que esa pieza me corresponde como nunca antes me había ocurrido. Creo que es lo más cercano a mí como ser humano. *Vsprs* y *Out of context* también aunque en caminos totalmente diferentes. Pero creo que *Vsprs* tiene esa violencia de lo extraordinario. Es una tempestad. Es como bajar tanto adentro de uno mismo y estar en lo más hondo. No lo quieres perder. Ese lugar lo deseo para todo el mundo. Es un lugar único de investigación interior. No se trata de pensar en términos de sufrimiento o de placer. Es algo más allá. Es "carne". Estás en tu "carne" y en ese nivel te acercas tanto a esa "carne" que se convierte en algo místico. Es una especie de verdad humana. Quizá sea algo exagerado, pero se me hace difícil encontrar las palabras. Me cuesta mucho no tener esa pieza.

NM: ¿Qué me dices de *C(h)oeurs* a nivel de emociones?

RT: Para mí como intérprete, antes que las emociones, está la masa social. Si le haces esta pregunta a Romeu probablemente tendrás otro tipo de respuesta porque creo que él lo vive de otra manera. Pero para mí es el espectáculo de Alain en el que

estoy más fuera de mí misma. Y no es algo negativo. Es una necesidad pura y simple. Somos casi cien personas que tenemos que conectar. Casi todas las coreografías son en unísono. La mayor parte del tiempo son en silencio o con música pero sin un ritmo claro, o sea, que el nivel de escucha que tienes que tener para estar juntos no te permite conectarte contigo mismo tanto porque hay que estar al máximo en la radiación. Las emociones surgen cuando hay momentos en los que no estamos tan conectados con los demás y hay más espacio para cada intérprete. Por ejemplo, en la escena de los viejecitos cuando nos ponemos las braguitas es un momento muy interior. Sin embargo, para mí como intérprete no llega al nivel de *Vsprs*. En *C(h)oeurs* no llego a ese trayecto emocional tan intenso. Además de la escena de los viejecitos que me gusta mucho, está el momento cuando cargan a los niños y van pasando por encima de nuestras cabezas. Es muy emocionante con la música. Tienes a los 72 coristas cantando a tu lado y sientes que las vibraciones que se generan al cantar son muy intensas. Es como si recibieras una emoción y respondieras a través de una vibración a esa emoción. También son de gran placer las escenas en las que la orquesta está tocando y, por ejemplo, vamos todos hacia el público animando al grupo y chillando. Pero para mí, no es lo principal. De hecho, es la pieza en la que estoy más fuera de mí misma.

7.3.3. Entrevista a Romeu Runa

Entrevista realizada en Gante el 18 de diciembre de 2013.

Romeu Runa es intérprete en las piezas de Alain Platel: *pitié!*, *Out of context-for Pina*, *C(h)oeurs* y *Tauberbach*. Además Les Ballets produce su solo *The old King* creado por Miguel Moreira y el propio Romeu.

Natalia Monge: Después de haber trabajado con otros directores de escena y estos años con Alain, ¿cómo explicarías cómo aborda Alain el tema de las emociones respecto a otros directores?

Romeu Runa: Para él es un pilar esencial, su proceso creativo se basa en la relación con los otros, primero con los intérpretes y después con el público. Todo lo que hacemos tiene siempre una visión de cómo el público lo va a recibir. Cada idea, cada pormenor, la esencia de cada pieza está orientada hacia el espectador. Su manera de pensar, ver y sentir se proyecta en un teatro. Él proyecta 400 personas en su cabeza y cada idea, para él, tiene siempre una distancia visual.

NM: ¿Dirías que Alain piensa más en el público que otros directores con los que has trabajado?

RR: Si. Proyecta las emociones que siente con nosotros hacia el público. Es algo muy importante para él. Hace unos días hablamos de este tema porque somos muy diferentes en esa relación con el público.

NM: ¿Tú y él?

RR: Si, en la manera de pensar. Yo pienso desde otra perspectiva, desde una mirada interior, mientras que él trabaja desde una mirada exterior.

NM: Pero, a pesar de partir de una mirada interior, al final bailas para un público que está ahí presente, ¿no?

RR: Si. Cuando me preguntas por qué se trabajan más las emociones con Alain, la respuesta es porque con él se trata de un trabajo sobre tí mismo. Trabajas como un creador. Él no te va a decir "haz esto así o de esta otra manera". Es como el caso de la pauta que nos dio un día "the birth of the giraffe".

NM: Si, Rosalba me ha hablado sobre ese score.

RR: Es un ejemplo que clarifica completamente cómo trabaja Alain y cómo trabajamos nosotros con él. Pero entre él y yo... somos muy diferentes. Partimos de un mismo universo porque ambos nos inspiramos en el otro pero creo que yo soy más consciente de que hago algo para el público. Pienso que primero estoy yo, en mi trabajo, en mi propia experiencia. Sólo si puedo vivir en primera persona una experiencia podré hablar de la misma al público. Para Alain, en cambio, la experiencia es total, la ve de una forma global. Esta percepción, es algo que yo como intérprete, estando dentro de un espectáculo, no la puedo tener. Tengo una visión desde dentro de la pieza, de mis compañeros, de mí mismo, pero no como él.

Alain está ahí todos los días como yo y el resto del equipo, pero él observa desde una mirada externa. Yo sé que para él la relación con el público es un tema muy importante. De hecho, hace una o dos semanas, estábamos charlando y me dijo que quería hacer un espectáculo donde se pudieran encontrar todos los credos. Una pieza para todos los tipos de religión, en la que todas las personas de creencias totalmente dispares pudieran sentarse en el patio de butacas y que todos se identificaran de la misma manera con el objeto artístico que él propusiera.

NM: ¿Te refieres a reunir en un teatro a católicos, musulmanes, protestantes, etcétera?

RR: Eso es, todos juntos. Alain piensa en hacer algo para todo el mundo, quiere hacer un espectáculo con el que todo el mundo conecte. Es su utopía. Eso es algo que yo admiro mucho en Alain. Si quieres un principio de emoción, aquí lo tienes. Personalmente, todo cambió en mi vida cuando vi un espectáculo de Alain.

NM: ¿A qué pieza te refieres?

RR: A *Vsprs*. Para mí ha sido uno de los espectáculos más emocionales que he visto y me cambió la vida porque fue la primera vez que yo como público me emocioné de esa manera. Y además fue la primera vez en mi carrera que hice una elección. Hasta entonces, las oportunidades siempre me habían llegado, nunca había elegido. Pero el día que vi en Berlín este espectáculo me dije que quería trabajar con ese director. Quería estar ahí. Sentí algo que nunca en mi vida había sentido antes y se confirmó cuando nos conocimos.

NM: Es interesante, porque eres el primer intérprete que habla de su experiencia como espectador, que, por cierto, es la temática de mi estudio, más concretamente, cómo recibe el espectador las emociones vividas por los intérpretes. Cuando entrevisté a Lisi y a Rosalba, me decían que para ellas la

emoción más representativa de *Vsprs* era el placer. Pero personalmente creo que cuando estás dentro de un trabajo coreográfico tienes una percepción de las cosas. Por el contrario, al verlo con la distancia del espectador, hay momentos placenteros y de locura, pero para mí es algo totalmente angustioso, visto desde fuera.

RR: Es distinto desde fuera claro.

NM: Si. Pienso que es muy interesante que tú cuentes como espectador cómo viviste una obra de Alain y ahora formes parte de su equipo.

RR: Realmente recuerdo la experiencia de ver *Vsprs* como la primera vez que he sentido algo así viendo un espectáculo. Después cambia mucho la manera en la que uno ve las cosas desde fuera y cómo las ve desde dentro.

NM: Cuando estáis en una primera fase en el proceso creativo, ¿os habla Alain de las emociones? Si no es así, ¿desde qué tipo de pautas surgen los materiales?

RR: No es que las mencione literalmente, pero las emociones están ahí desde... desde él mismo y desde nosotros mismos. Siempre hablamos de nosotros y desde ahí inicia el hecho de compartir las emociones. Hay mucho de nosotros y mucho de él en las piezas, en todo lo que hacemos. Por eso, estamos muy abiertos para encontrar algo mágico al nivel de las emociones. Creo que esta apertura es posible porque también estamos “vacíos” para dar y recibir porque eres tú mismo el que está ahí expuesto. Al menos ésa es mi experiencia.

Estás hablando de amor, de sufrimiento, de tristeza, de encantamiento. No se trata de hacer una contrapropuesta a la propuesta de Alain, sino que es la primera relación con la emoción lo que puede acercarte como intérprete a una escena o propuesta.

NM: Entonces no habla de emociones propiamente cuando vais a crear material. No propone un score que haga referencia directa a las emociones.

RR: No. Personalmente, tengo mi viaje con él, que no es el mismo viaje que puedan tener Rosalba o Lisi o cualquier otro intérprete. Cada uno tiene un viaje muy diferente. Somos un grupo de individuos y cada uno tiene su manera de pensar, bailar, ilusionarse, de hablar de emociones.

Pero lo más increíble en los procesos con Alain, más que hablar de emociones es la forma en la que él consigue conectar cada individuo con su manera de ser. Pienso que

las emociones existen no sólo porque él quiere hablar de emociones, sino porque el espacio que existe para nosotros como intérpretes en la creación, es en sí un espacio de emociones. Alain dice que la manera en la que nosotros vamos a interpretar, va a proporcionar el mundo emocional de cada pieza. Él, a veces, no sabe lo que va a pasar y nosotros tampoco, pero nos estimula para encontrar esas emociones en un estado físico y mental. Utiliza para ello imágenes muy emocionales de diferentes ámbitos, tanto cosas concretas y reales como abstractas.

NM: ¿Podrías citar algún ejemplo?

RR: Berlinde de Bruyckere. Es una artista que está muy cerca de él, de su trabajo. Esta escultora también ganesa es una gran influencia en el trabajo de Alain. Las fotos de sus obras han estado siempre presentes en la pared del estudio durante los procesos de *pitié!*, *Out of Context* y *C(h)oeurs*.

También trae libros de temáticas varias y es un fan incondicional de documentales. Vemos muchos documentales, algunos muy chocantes, cosas que personalmente no pensaba siquiera que pudieran existir.

Pero para mí, no es el creador el que da las emociones, sino que las emociones deben salir de uno mismo. Yo no estoy esperando que Alain me vaya a decir qué tipo de emoción he de provocar, es un trabajo que hago yo mismo. Él, por su parte, es genial tejiendo esas emociones, las condensa o comprime según le interesa para cada proyecto. Para mí es imposible hacer arte sin ilusión. Si no, se convertiría en un mero deporte. Buscamos hacer las cosas de una forma pura y auténtica.

Alain es una persona emocional y creo que cuando observa a los intérpretes, también está atento a que puedan hacer el viaje emocional con él. Hay una parte muy humana en el proceso creativo hasta que empezamos a hacer elecciones más artísticas y de composición. Este viaje, a veces, es muy fuerte. Eso es lo que se transmite en el escenario, en los espectáculos. Es algo que está dentro de cada individuo. Personalmente, tengo que vivir emociones. Ahora como intérprete, pero si fuera músico o técnico o diseñador de iluminación, también querría vivir emociones. Con Alain, no sólo he podido transmitir esas emociones, sino que él me ayuda a equilibrarlas a través del trabajo físico de los movimientos corporales y mi manera de ser. Hay mucho de psicoanálisis en su trabajo.

Hemos vivido experiencias muy intensas en los procesos creativos: un documental sobre la Segunda Guerra Mundial donde se percibía un estado mental de gran intensidad, una visita a un hospital para niños con deficiencias mentales...Muy fuerte.

NM: ¿Hablas en general o sólo de *Tauberbach*?

RR: De *Tauberbach*. Los documentales nos sirven como inspiración. No expresamos la parte física y el movimiento de la misma manera que se hizo en *Vsprs*, *pitié!*, *Out of Context* o *C(h)oeurs*. En *Tauberbach* se trata de un viaje diferente. Hay un estado muy claro pero que no se lleva al límite como en las piezas citadas.

NM: Es quizás más sutil, ¿no?

RR: Sí, es más contenido. Para mí es una inspiración.

Desde que empecé a trabajar con Alain, me ha dado mucha confianza en mis emociones y en mi fisicidad. He tenido el espacio y el tiempo suficiente donde él me ha “alimentado” para que yo pudiera dar ese paso de conectar mi vocabulario corporal, mi lenguaje con mi manera de ser y a partir de ahí poder transmitir emociones. Éste es el único lugar donde he podido sentir algo así.

Lo que hacemos es único. Ir a un estudio y cobrar un sueldo por imaginar. Aunque a veces no es tan sencillo porque sientes que te repites en la manera en la que estás en el escenario. Es algo que me cuestiono continuamente y cuando algo se convierte en un enredo muy complejo, dejo de analizar las cosas. Lo importante es vivir emociones en las cosas que hago. Este viaje emocional en los trabajos de Alain no tiene lugar únicamente en el proceso creativo sino que continúa en los espectáculos. Hay veces en las que eres capaz de vaciarte y te sientes bien, pero otras veces te sientes como una mierda. Cada uno tiene su vivencia, por eso se cuentan con los dedos de una mano las ocasiones en las que todos al acabar nos abrazamos, lloramos, reímos juntos, nos miramos... Independientemente de cuál sea la reacción del público. Es tan fuerte lo que hemos pasado juntos que eso ha sido lo más importante de la noche. Y esos momentos son increíbles porque no son sólo acerca de uno mismo, de tu experiencia individual, sino de todo el grupo.

Desde *pitié!* Alain formuló una serie de preguntas que siempre han permanecido en el aire: ¿Está el grupo disponible para sacrificarse por el individuo? ¿Está el individuo disponible para sacrificarse por el grupo? Para Alain es algo que está siempre presente en su trabajo y los intérpretes con los que trabaja compartimos esa filosofía. Se trata de sobrevivir juntos en un universo. Por eso pienso que es increíble su forma de trabajar. Jamás he visto algo igual.

Alain es capaz de algo que escasea normalmente, ser paciente con nosotros. Esto da mucha seguridad en el proceso y además sientes que no te olvida. Él lo ve todo. Llega

el primero al estudio y se queda hasta el último momento. Observa cómo cada intérprete realiza el calentamiento y sabe cómo va a estar ese día. Lo sabe todo. Es una presencia e incluso omnipresencia cuando estamos ahí en escena.

NM: De todas las cuestiones que plantea Alain en cada proyecto ¿qué aspecto es el que más te sugiere para adentrarte en la pieza como intérprete?

RR: La libertad.

NM: Ok. La libertad sería lo que tendrían en común, pero ¿qué aspecto les diferenciaría?

RR: Son dos proyectos muy diferentes. *En C(h)oeurs* es masivo. Somos 72 personas más en el escenario. En *Out of Context-for Pina* es la primera vez que se trabaja sin contexto.

NM: Pero la pregunta es ¿qué es lo que más te interesa como intérprete en la propuestas de Alain en los diferentes proyectos?

RR: Te entiendo, pero no me hago esas preguntas. Para mí hay una continuidad en el trabajo. No hay un corte de una pieza a otra porque yo no cambio.

NM: Ya, tú no, pero él partirá de sitios diferentes en cada proyecto, ¿no?

RR: Claro, en *C(h)oeurs* hay una dramaturgia musical que da la orden de los acontecimientos y hay un trabajo más de grupo donde es muy importante sentir el grupo para saber lo que se está haciendo, lo que se representa y lo que puedes hacer para representar esa música con el poder del coro y la música de Verdi y de Wagner.

NM: Me hablas de cosas externas, pero mi pregunta es cuando Alain propone diferentes scores qué es lo que te hace viajar. Me refiero a nivel conceptual ahora. Las dos piezas de las que hablamos parten de sitios muy diferentes, pero seguro que en esas dos piezas tan distintas partiste de dos viajes muy dispares.

RR: Parte de mí mismo, no parte siempre de él. En un principio no hay nada y estamos totalmente abiertos, de manera que si Alain quiere que haga un poema contra la pared, lo voy a hacer. Pero nunca pienso que voy a hacer algo con él para justificar lo que estoy haciendo.

NM: En realidad creo que más que al principio del proyecto, hablaríamos de algo que ocurre durante y al final del proceso, a posteriori. ¿Cómo es ahora al mirar hacia atrás?

RR: Sí. Se trata de la experiencia que has vivido. Cuando me preguntas cómo es emocionalmente no puedo contestar. Nunca intento formular dentro de mí o en relación a Alain qué emoción puedo sentir o estoy viviendo. Lo vivo en ese momento y no represento un personaje.

NM: Claro, porque las emociones no se piensan, se sienten.

RR: Soy siempre yo ahí fuera, siempre. Y claro que hay una diferencia entre ambas piezas. El viaje que tengo en *C(h)oeurs* es emocionalmente muy diferente al que tengo en *Out of context*. Esta última parece una pieza aparentemente menos emocional que la primera por el contexto de la orquesta y el coro que canta cerca de ti. Tu cuerpo en esos momentos no está ahí, tu cabeza, tu alma tampoco. Es una cosa que te ahhhh...

NM: ¿...que te abduce?

RR: Sí para dentro. En *Out of context*, en cambio, me abro más hacia el exterior porque hay un espacio, silencio, tiempo.

NM: ¿Quieres decir que hay más espacio personal para el intérprete?

RR: Sí. Creo que en *Out of context* Alain tomó una relación con el tiempo que no ha tenido en otras creaciones. Cuando digo tiempo me refiero no al tiempo total sino al tiempo que las cosas necesitan para llegar a su propio ritmo.

Pienso cómo se pueden contextualizar las emociones con el tiempo. Para mí hay una relación con ese tiempo, de durabilidad de las cosas, la manera en la que me voy a relacionar con esas conexiones que tengo que hacer, esos encuentros. En este viaje has hecho tu *parcours* y Alain de repente te puede decir que intentes hacer otro. Pienso que ese tipo de cosas son geniales en el proceso creativo. Te va a preguntar si estás seguro de tu *parcours* y proponerte por ejemplo hacerlo en la estructura de la pieza diez minutos más tarde. Y sólo después te propondrá volver al principio. Entonces te vuelve a preguntar si estás contento con tu trabajo. Para mí eso es increíble porque él te da seguridad para intentar las cosas de otra manera y recolocarte y después eres capaz como intérprete de ver las cosas más claras. Por ejemplo, cuando para uno algo es tan claro como primero A, luego B y después C, él de pronto, te propone esperar diez minutos para hacer esa secuencia. Estos cambios te orientan para sentir y vivir emocional y físicamente la pieza. O de pronto lo para todo en un momento determinado cuando nadie entiende la pausa y de repente esa parada aporta una carga dramática para cada uno, para la escena, para el público. Forma parte de una decisión personal que viene de su mirada.

Parar es fundamental para mí. En *Out of Context* hay una parada en el dúo de Ross y Mathieu. Esa parada se convierte en algo muy importante. Respirar. Es lo que me lleva a hacer la pregunta “¿Quién quiere bailar conmigo?”

Cuando deje de ser una inspiración para Alain o él para mí será el momento de dejar de trabajar juntos. Pienso que soy tan obsesivo y apasionado como Alain pero también somos muy diferentes entre nosotros y chocamos en muchos aspectos porque nunca estás fuera de una percepción personal.

NM: Eso es lo que hace fuerte una relación, ¿no? Si todo el tiempo vives sin conflicto, tampoco crece una relación.

RR: Claro.

NM: De entre estas cinco emociones: placer y alegría, miedo, cólera, angustia y timidez y prestancia, ¿podrías decir con que emoción identificarías cada pieza?

RR: Alain me dice todo el tiempo que estoy siempre en cólera.

NM: Quizá porque sois como dos polos opuestos y él nunca está en cólera.

RR: Me dice que estoy siempre agresivo y lleno de cólera.

NM: No sé, pero si no, seguro que no harías las cosas que haces y me temo que él lo sabe muy bien.

RR: Si, lo sabe. Pero a veces me pide...

NM: Te quiere domesticar como a una fierrecilla, quizás.

RR: (risas) También es verdad pero no sé si puedo ser domesticado.

NM: No creo que quieras, si quiera.

RR: Yo pienso que no. Es verdad que estoy muy cerca de las decisiones que se toman por mi forma de ser, pero lo prefiero así. No programo mucho. A veces cuando estoy mal, estoy mal o muy mal y si estoy bien voy al otro extremo. No tengo término medio.

NM: Entonces en *Out of Context* ¿Cuáles son las emociones que para ti más aparecen?

RR: La primera sería la timidez. La manta representa el cobijo donde te puedes proteger y tapar. Después, cuando te la quitas se trata de la manera en la que estás, casi desnudo, sin nada que esconder. Sería algo muy cercano a la fragilidad. Para mí

sentir esa parte frágil y tímida de mí es muy importante para poder luego formular la pregunta al final de la pieza.

NM: Y ¿angustia?

RR: Nunca he sentido angustia en una pieza de Alain. Y lo voy a generalizar, sin separar entre piezas porque para mí el viaje no cambia. La manera en la que yo estoy no cambia. Lo hace el título de la pieza pero la experiencia es siempre la misma.

NM: Entonces para ti ¿la emoción protagonista en ambas piezas es la timidez?

RR: Si.

NM: ¿Y nada más?

RR: Placer y alegría.

NM: ¿No hay angustia para ti en ningún momento?

RR: No, adoro hacer esto. Puedo sentir angustia en el proceso creativo pero cuando estoy en escena nunca siento angustia.

NM: Lo curioso es que como intérprete no sientes angustia, pero ¿eres consciente de que puedes transmitir angustia aunque no la sientas? Por ejemplo, en la escena de los viejecitos en el principio de *C(h)oeurs* cuando os estáis poniendo la ropa interior, en esa escena desde fuera se lee angustia.

RR: Si, pero yo siento placer.

NM: Claro, ese sería el placer como intérprete porque haces lo que te gusta y es una profesión muy específica por su implicación emocional y su exposición al público, pero como espectador es lógico que se lea angustia. De hecho, en todas las piezas de Alain siempre busca un equilibrio entre el placer y la angustia.

RR: Sin duda.

NM: Sin embargo, pienso que siempre se decanta un poco más por la angustia. Desde *Vsprs* está más centrado en los seres “diferentes”.

RR: Estoy de acuerdo contigo pero tú quieres saber lo que yo siento.

NM: Si, creo que lo interesante es observar desde tu rol de intérprete cómo lo vives y lo que llega al público, que al fin y al cabo es para quien se baila o actúa.

RR: Yo acredito que puedo sentir placer en esa escena que has dicho de los viejecitos, a pesar de ser consciente de que se lea como algo angustiante. Soy consciente de ello. Probablemente si lo hiciera de una forma angustiante, no tendría el mismo efecto en el público. Seguramente dirías “¡Qué dramático!” Esa es la magia que hay en el trabajo de Alain. Él te da una opción siempre de mirar.

NM: ¿De mirar como público?

RR: Sí, si no te gusta algo, tienes la opción otras cosas. Siempre da esa posibilidad y como cada uno tiene su gusto personal si en un espectáculo te gusta más un intérprete, puedes decidir y quedarte con éste o con algo que te atrape y puedas seguir de principio a fin. Pienso que es algo muy difícil de hacer pero él lo ofrece siempre en todos sus trabajos.

7.3.4. Entrevista a Steven Prengels

Entrevista realizada en Gante el 22 de diciembre de 2013.

Steven Prengels compone la música de *Gardenia*, *C(h)oeurs* y *Tauberbach*.

Natalia Monge: After having worked with Alain in two productions, how do you think Alain approaches the emotional part of the music? I assume that it is pretty different in *Gardenia* and in *C(h)oeurs*. How do you work on it after his first musical choice?

Steven Prengels: That's a hard question. He has a very direct emotional bandage with music. He is never looking for an intellectual approach of the music. He really always follows his own intuition. Or it appeals to him or it doesn't. For example, now in *Tauberbach*, the intellectual part of the music of Bach doesn't interest him. There are a lot of people who would say that Bach is a mathematician with the music, but for him that is not the case.

In *Gardenia* we didn't choose much music beforehand. Well, I did. I gathered some things that could relate to the theme. But for most of the music, we asked the actors themselves to bring it to the studio because it comes from these very specific roles, this cabaret, transvestite, drag queen world. Some of them have been doing these kinds of shows as amateurs or semi-professionals for their entire lives, so they have a very specific way to use music, in a very simple way. For instance, they are not worried about the technical side of the sound. They don't mind if it does not have good quality. They don't care. They use the same tape for thirty years of Liza Minnelli which might be worn out but they still use it. So, we were not afraid of using this kind of atmosphere because it really came from them. They have a way to choose music for these transvestite shows that goes for oldies like: Abba, Liza Minnelli and so on. Those are themes that we (Alain and me) would never choose.

NM: But Alain, in many pieces he makes use of pop music. For example in *lets op Bach*, in *Wolf*, in *Out of Context*, there is pop music. That's why it is not so new or different, isn't it?

SP: It's truth. But in *Gardenia*, besides the music the performers chose, the ones I chose were always music that they would have chosen themselves. In the rehearsals Alain would ask them to do a number that they had done for years and then they would bring their own music and reuse it again.

Anyway, I think the two projects, *Gardenia* and *C(h)oeurs*, are very different from the previous ones music wise. In *Tauberbach*, for example, nothing was completely fixed from the beginning.

In *Gardenia* there is a very specific group, which is not a group of dancers or actors. This is something very different from other projects. So, the music is related to them. And in *C(h)oeurs*, everything was fixed beforehand. The music was there from the very beginning already chosen by Alain, the music dramaturg and also by Gerard Mortier. He did a lot of suggestions because the original plan years and years back was to do a piece only with music of Verdi. And then Wagner came. Afterwards I joined the project and I did other suggestions, so the final selection was done by several people.

NM: I see it has to be very different to start from a music score or to build the music during the process. I guess the logistic of all the preparation of *C(h)oeurs* was very hard.

SP: Yes, because they needed to have the exact themes and the final order before the summer in order to prepare the score for every musician of the orchestra. They made a book for each of them.

About the emotional part of the music, I think in *C(h)oeurs* Alain would have never chosen this music. Verdi... it took Gerard many years to convince Alain to work on the music of Verdi and Wagner was even further away for Alain. At that time, I think, Mozart was ok, Bach, of course, was ok, but Wagner was too far away. It took him a while to discover the emotional side of this music, which can look more hidden in the beginning and you have to look for it more. It has another potential.

NM: How do you see this emotional part as a musician? So, if you step back distance from these two pieces: *Gardenia* and *C(h)oeurs*, how would you describe them emotional wise?

SP: It's very difficult to answer, because I am convinced that I have totally different feelings towards this "emotional part approach" than Alain. He is very emotional in all these things and I am very rational. I am not so readily emotional.

NM: Considering the five emotions I am working on: shyness, happiness, angst, fear and anger; if we look at the whole music score of *Gardenia*, what emotion would you grasp?

SP: What I feel is nostalgia. There is a specific sadness about it but not in a bad way, I don't mean like pity for them. All the music we chose is related to this, it is about this

feeling. It is music from older days like: Liza Minnelli, Marlene Dietrich, Dalida and Maria Callas, among others. It is very cliché to choose them, of course, but it fits. And then we added the bolero, and music of Schubert that has the same kind of *tristesse*. But in the end we managed to find almost a symphonic score. It is like a symphony although there are different parts shifting from one section of the piece to another, but in a way there is a kind of symphonic structure about it. Besides, I did a lot of conversations during the rehearsals without them knowing it. So, they didn't know I was always walking around with the tape recorder. They were practicing or doing make-up and I would put the microphone on the table and record everything. Later on I used them in the performance. Actually, the piece is about all this, all the preparation before the show and so on. They have been doing these kinds of shows for thirty years and they get older and older and this is what is left over in a way. I wanted to do that also in the music or in the sound: to record and go back. Not thirty years ago, but go back as far as I could and that meant to go back to the rehearsals. So, you get these conversations of rehearsals put in the performance you see. For example, in the scene of the bolero of Ravel, you get this world before when they prepare, but you see also the table, the make-up, all the things happening backstage. In music it is the same. You hear the music on the set, but you hear what is happening backstage too, which adds this melancholy, this nostalgia.

I remember when one of the performers, Richard, in the beginning of the rehearsal period, he saw after the first few weeks how the piece was developing. Then he started questioning the whole thing. He said to us "I am a little bit surprised because it is turning into a very sad piece and I don't want to make a sad piece, because I am a very happy and positive person. And when we did these transvestite shows during our lives it was always about pleasure and happiness". So, that showed us that they really loved it. They had no big problems or issues in the surface with being gays or different or dressing like a woman. They had no big troubles with it until the point where you start to dig into it and then all the things come up. Of every person that was in Gardenia, you can make a movie of their lives. It is incredible what they have lived.

NM: You can feel that even through the video, as I haven't seen that piece live. It is a very strong piece.

SP: Yes it is.

NM: In all the pieces of Alain, there is very strong emotional stuff going on transmitted mostly through movement, but in Gardenia there are no dancers except for one, but he is definitely not the most important part of this piece.

Obviously the main characters are the older guys who show their transvestite or drag queen past. He is always underlining the emotional part on stage. I think that is why he chose these performers because it is very strong to put this kind of people on stage, isn't it?

SP: The young guy is the one who suffers the most from these emotions, especially angst. He has this Russian melancholy and he expresses something very specific. This was something very important in the piece because it came back a lot of times. If there is one character in the piece who has the biggest troubles it is he.

NM: Tell me a little bit more about this Russian melancholy.

SP: He plays the role of an immigrant who is trying to find his life here, away from home. This distance matter is obvious in the verbal Russian-french scene when he names his mother, his brother and other family members. It is an interesting dialogue among three people. He talks in Russian, another one translates it into dutch and a third one receives the message. He asks: "Is my mother beautiful? Is she happy? If we are happy, why we are not together and happy?" These are very simple but deep questions. In this dialogue, when he makes this last question there is a long silence, because they can't answer any more as there is no answer. He is probably the most different character. He can't find his way in life or maybe in his sexuality or as an immigrant. He is an outsider in very different levels in the piece. He is also a counter weight in age and life experience compared with the others who are quite older people. So, he is the one who suffers more from angst. The others suffer angst as well but it is more hidden. They have problems with getting older, for instance.

NM: When I listen to you now I think of acceptance. So, the others already accept the reality and they don't fight any more because they accept they are different. And it looks like this young guy is still trying to discover what is going on in his life.

SP: Yes. And he is struggling and fighting which is symbolically represented through the fight with the woman.

NM: Ok. Going back to *C(h)oeurs*, if you think of this piece, which is the first emotion that comes to you?

SP: I think it is a combination of maybe anger and angst again. Not in the specific persons, but in the group as a mass. It is anger against the system or I don't know what...

NM: How do you relate these emotions you named with the music? Do you think the music underlines the emotions, plays in contrast or do they grow together?

SP: It is not easy... I think there are a lot of theatre directors who do it in a more European way, more rational. But Alain is not afraid of a very explicit emotional side showing this almost pathological side. For me, it is also something that I have to get used to, because it would never be my first choice. Probably that is the reason why it works so well between us.

NM: You mean that you have very different kind of character.

SP: Yes.

NM: It looks like he makes a very clever choice. He is putting together a very emotional music with very emotional material. And, on contrast, he chooses you. And you described yourself as a very rational person.

SP: I always say to him that I am very rational and he tells me that I am not. I think he likes the fact that I am indeed not the same like him. So when I express another opinion different from his, he says that he is not going to agree and change things immediately but he is going to think it twice and he will try to convince me that he is right. I challenge him, I think.

He is very sensible. He has this ability to feel other people...

NM: You mean that he is able to empathize?

SP: Yes.

NM: Could it be that he catches the deep feeling of the others more easily than others?

SP: Yes.

NM: About the pieces you chose in *C(h)oeurs*, the music from Verdi and Wagner, how do confront them emotionally wise?

SP: Maybe the power of the music from these two composers comes from the time when it was created: a time of unification. They were written in a time of the 19th century when Italy didn't exist yet and Germany either. There were The Revolutions of 1848, so they had the intention to gather people, to come together, to create a sense of national feeling. In the music that happened as well. For example, we could say that

almost every Italian can sign the melody of *Va pensiero*, the national hymn. In the operas, the big chorus installs the feeling of a group as a mass. Wagner also did it but in a completely different language. But of course, you cannot compare the Germans with the light Italian style. The two sides of the Alps separate them. The lightness of Italy is not in the north European sound of Wagner. And emotionally wise...I don't know.

NM: Ok. Let's try it in a more concrete way. If you think of the music of Verdi chosen for *C(h)œurs*, what emotion comes out first?

SP: I never think of emotions. It's very difficult to put it in words. You have the feeling that you understand it but how to say it... Both are a very different kind of music.

NM: If I ask you about the emotion of happiness and pleasure, in which author you see it in a more clear way?

SP: In Verdi. But, then I think of the *Requiem* we use and it is about angst.

NM: It seems as if Alain played with the balance between pleasure and angst, but he definitely gets more trapped in the angst. Especially in his second period when he feels very inspired by disabled people. He searches for a specific movement vocabulary and through this dance he thinks it is possible to communicate with these people. His dance vocabulary is very strong and related to the deep feelings, mostly the sad part of the human beings.

SP: Sure, there is the sad part, but I think he is also interested in showing the happy part.

NM: Yes, otherwise it would become a complete drama, wouldn't it?

SP: It is like his conception of the beauty in ugliness. He is looking for the happiness in sadness.

NM: How does the music of Verdi and Wagner supports this idea?

SP: They are very religious pieces: the texts in Latin, libretto, the eternal death... The music at this level expresses something in such a way that even if you are not religious, you can feel something that everybody can understand. It is about the big questions that we all have. The music of Verdi is the layer of the text that in fact, we are not using very much.

NM: So, how do you explain, if you don't relate the music with the text, the impact of the music on the audience then?

SP: This must be the evidence that there is something underneath it that everybody understands. That's why the text is not subtitled. You don't need it. He puts the rational side away.

NM: He is then underlining the emotional part again, isn't he?

SP: It is very clear if you look at it in this way. It was very clear then that we didn't need the words. That's why for me it was a strange choice to translate *Liberame* in the end of the piece. I remember it was of Gerard Mortier's interest.

NM: Maybe it works out as a conclusion in the sense that you don't give any information to the audience about the texts, but in the very end it helps out to conclude the piece. Maybe the goal is to say that this is what the music says but the audience already knew what it meant or had this feeling beforehand by all the emotional layers expressed through the whole piece. So, it wouldn't work as new information.

SP: No, it would not be any new information but I think I would not do it myself. Actually I even did not think about it as we did not need the translation in the rest of the opera parts. This is interesting as nobody asked what that music meant in the rehearsals time. "What are they singing?" was never a question. It felt like nobody cared about the text and everyone understand the emotional encourage of the music. Then it must be that the music is very clear, even though music cannot be clear. In a way it is. Stravinsky said "Music cannot express anything". I think this is true. If you see music in a rational way, music is tone, notes... For example, (he approaches a piano), if you do this (he plays a note), this does not say very much. But the moment I do this (he plays another note) it sounds happy. And the moment I do this (he plays another note) it sounds sad. It has to do with a traditional way. For example, in the Middle Ages, this (he plays another note) was a very out of tune note, they could not stand it. They would play this kind of notes (he plays). From the times of Bach or even before, they accepted that a specific sound was happy or sad. But Stravinsky said that we made it up because the music, a note itself, has no such meaning.

NM: It would be like a code that we human beings do depending on the context?

SP: Yes. So, it is us who fill the music in and each person fills the music in his own way. But finally it seems there is a common feeling as if we felt the same in music.

NM: How is it working with Alain?

SP: It's wonderful. I have worked in other places. Sometimes you have to fight for the contract or they are cheating on you. Here I do not even do a contract discussion. If Alain asks me to do the next piece I just jump on the air, happy. I do not have to go to the office and talk about how much I should earn because everything is ok from the beginning. That is incredible.

NM: Why do you think he touches the audience so much?

SP: I think he shows something recognizable.

NM: You mean, something that human beings can identify with?

SP: Maybe... It is difficult for me to talk about this because I have never seen a piece of him before I started working with him. That is why I cannot say how I would react on a piece by Alain. That is very strange, isn't it? And in the pieces in which you work yourself, I have no idea if it is a very good piece or a terrible one. I do not know. It is too close. I cannot see it. Especially now with *Tauberbach*. With *C(h)oeurs* I thought it would work. I thought: "this is my music, Verdi and Wagner". It is very close to me. I adore Wagner. For me he is the greatest composer of opera. What he achieves with his music is huge. It is like Mount Everest. Then, with *C(h)oeurs* it was easier to feel it, but with *Tauberbach* I really do not know. I personally told the team I would not know how I would react to this piece as an audience. There is a chance that I would even not like it. It is too... I cannot say. Maybe in Belgium the audience is more fond of the work of Anne Teresa de Keermaecker than of Alain's. Do you think Alain appeals more to an audience?

NM: Personally, I think so. His work is more universal. I think in Anne Teresa's aim is not to express the emotions in such an explicit way as Alain does. He is more interested in the human relationships, I think. Anne Teresa, instead, is more into the detail world. Maybe a person with a dance background can be more sensitive to her work than to Alain's. If you take a pedestrian, I mean, anybody who is not from the dance world, I think it is much easier to identify with Alain's work than with Anne Teresa's. Then we talk about two different kinds of audience.

SP: I think that for certain audience the work of Anne Teresa and maybe Sidi Larbi's too, as they give them something they want to get. They fill in a particular desire the public has. They play it a little bit safe. Alain, instead, is not afraid. Comparing to the

South of Europe where I see people show more easily their emotions, here in Belgium and in North Europe in general, people are more closed and afraid of showing their emotions. Me too. I realize I try to keep them inside. He dares to show even the most pathetic part of human beings.

7.3.5. Entrevista a Hildegard de Vuyst

Entrevista realizada en Gante, el 20 de diciembre de 2013.

Hildegard de Vuyst colabora como dramaturga en las piezas de Alain Platel: *La tristeza cómplice*, *lets op Bach*, *Wolf*, *Vsprs*, *pitié!*, *Out of context-for Pina*, *C(h)oeurs* y *Tauberbach*.

Natalia Monge: How does Alain confront the world of the emotions in his creations comparing to other makers you´ve worked with?

Hildegard de Vuyst: It´s a very broad question. We focus on the productions since *Vsprs*, right? I think since *Vsprs* he´s turned his eyes inwards. He´s not longer looking at the world outside and trying to represent that but looking inside. And of course there was a lot of emotion in the work before, but I think turning inside also means a way to explore all these emotions. I think there is a strong connection to the Baroque and I guess that´s why he feels so connected to Bach basically. It is easy to find all these theories about “the tempers” (temperament). It´s emotion, it is the equivalent of emotion. There is a whole theory which is at the basis of all this baroque music and it´s all about emotions. It is about rage, it´s connected to fluids in your body and to certain musical systems. All the baroque music, and I think there is no secret why he chooses baroque music to work with, it is because he recognizes this very basic emotional system that baroque music is based upon. So, he used baroque music of Monteverdi in *Vsprs*. He used it again in *Out of Context* even if it is for small pieces. Now he is using it again now in *Tauberbach*.

Another basic thing which he reconnected with since *Vsprs* is this whole world of his education as an *ortopedagogue*, people who deal with educators for disabled people. I think that was very important for him and very formative and it is also very deeply encored inside his belief or his discovery of beauty within a context that is not connected to beauty. Anything that is related to disabled.

NM: “The beauty in ugliness”?

HD: Yes, it is a very basic and deeply rooted part of Alain´s aesthetics. Without knowing that it is hard to understand his work. For instance in *Tauberbach*, if you can´t hear the beauty of people who are deaf, who don´t know how Bach can sound, but who have a kind of imagination about that and who sing his music... If you cannot hear the beauty in that, then... you cannot understand his work.

He finds beauty in this or all these movements that are not considered part of a dance vocabulary, all these plastic movements that he is giving a different value. He is turning a lot of things upside down. I think that's a very important basic thing in his aesthetics, the beauty of ugliness. And discovering the deep humanity of things we have in common with people we think we have nothing in common with. People who are considered crazy, dramatized, etcetera.

When you ask me how he works, I find it more and more difficult to point out since *Vsprs*. Because the tasks he gives are very little related to a kind of content. It is not that you get the task and then you get the content out of it. He is very intuitive in giving tasks and now more and more. And that's why it's getting more difficult to explain. He is building on relationships with people he's worked with before. So the tasks are more related to the kind of trajectory he had with those people. There is very little task that is related to a content or to a topic... The tasks have a place in the trajectory of people he is working with, they relate to the desires the performers want to do.

NM: Like this one: “What do you want to keep working on from other pieces”?

HD: Yes. It is hard to make that useful or to use it as a tool for other people because it is very personal and it is related to the trajectory of the people he worked with before. I always remember a task that I use as an example: In *Out of context*, there was a very weird task which was “the birth of the giraffe”. It was amazing what happened because it was totally abstract, it had nothing to do with anything they were consciously looking for, no content. And suddenly, this task opened a door for so many things and for so many people...

NM: They all name it: Romeu, Rosalba... It could feel ridiculous at first, couldn't it?

HD: Maybe, but it became so important for everyone... It was opening a door to a world, of the unconscious, non rational, non mediated, it's pre-rational... Romeo calls it prehistoric, and Koen archaic. The words are somehow related. Something referring to past times: A time as baby when you call yourself me, I, I, I...

Before there are words, before there is consciousness, before you realize that I is I. But however we call it, it refers to something that is not rational.

NM: Do you think that Alain catches more the audience than other makers? Or in a different way? Why? Do you think the audience feel identified with his work?

HD: He reveals something that is not necessary, something we like to look at.

Tauberbach will have supporters but I think there will be also people who won't connect with the work. But I think since *Vsprs* he is not creating a representation. So his pieces are not a representation of a sort of reality, but they are really experiences. It is like you live something as you are invited to be part of an experience.

A clear example would be the literal question in the end of *Out of Context* "Who wants to dance with me?" This invitation is really to be a part of it, but I think you are already a part of it before. There are new rituals actually, I think.

Vsprs was built almost literally on the structure of the ecstasy. To go into ecstasy has different stages. There are 5 stages. There is a specific field, it's a combination between religion and psychology that has studied this phenomenon of ecstasy, a religious ecstasy. It has different steps. The piece is really built like that. You have the experience of going into ecstasy and there is *Magnifiant* in the end. There is a step before. We looked at all the images of the documentary "*Le maître fous*". It is an old anthropological movie of the 50's or 60's in Africa. It's about people that actually do a normal work, like construction, and then they unite to have this experience of ecstasy. It's really something: you step out of your normal life, you prepare and you go to this experience of ecstasy. That was the key for *Vsprs*.

And still *Out of Context* has the structure of really living a certain experience. It is almost like people who go to sauna, for example. They arrive, they take off the normal clothes, get in a different place and time and different relationships. It is like sinking back into time, for me it is really a trip into time, until prehistory and then coming back. A reverse of reaching a certain level of unconscious and prehistoric content and then coming back out of it. And that's it, that's the performance.

Tauberbach also has that. It has this kind of initiation. But this is more an initiation than a journey. The initiation of taking someone who is very much rational connected to words to another world.

NM: The queen of the rubbish?

HD: Exactly. And then you can sort of initialize it and take her into this world of the dancers. That's what it is for me, initiation. It is all about initiation, ritual, trip, journey. It is all ways to describe certain experiences. It is not a representation of reality. It's an experience.

NM: Those are exactly the words that Romeu told me.

HD: It's funny because we don't really talk so much.

NM: I imagine, but I guess that his work is so strong and you people live in such a way that everyone is in the same journey and have similar feelings.

HD: Sure.

NM: How do you address your work to the emotions from your role as a dramaturge? What kind of conversations do you have about all these emotional subjects?

HD: It's funny because we have less and less conversations and it is because of the history we built. We don't need any more to explain to each other. We trust a lot when things happen in the studio, so he usually checks with the people around. It can be Steven, the composer, or Steve or anyone who is around. Anything that is experienced is something that is shared. And when it is shared somehow, it goes ok and we decide what we keep or not. Then we gradually start to build the structure. That is in my opinion the simple thing of what dramaturgy is about. It is the organization of time in a piece. What comes first, what goes after. What happens if you do first this or that? It is stronger or less strong. So it is really the organization of time: How do you put things on a line time: the beginning, middle and end?

Then we discuss it. If something has a certain emotional impact you question yourself where would you put that. Do you want that to be in the end, the point where you arrive or do you want it in the beginning or is it something that you feel in the middle? However big that is. By doing that and by asking yourself a sort of structure starts coming up.

When one thing is definitely the beginning and another thing is definitely the ending, then what could happen before or after? Then you start to connect and to make this kind of blackboard what would be the spine of the piece.

And Alain is very fast doing that. We make that together because I move some things in the spine and I think it is really better.

NM: You mean, that comparing to others makers, he is faster than others to make the structure?

HD: Yes, he knows so fast where he wants to go to...

NM: I think that is very important for a performer because the sooner you have the structure the more time you have to have this kind of journey.

HD: He has done this structure already three or four weeks ago and that's very early. So, he gives people a lot of time to explore within a certain structure.

Actually this is something I learnt from Alain: Making a structure is one thing, but the structure will never as such work for you. You will have to work within the structure, and rework and refine all the connections and necessities within the structure. It works for you in a certain way, up to a certain point, but then you have to make it work. On one hand we have a structure but on the other hand you have to make it work for you as a performer because it does not work for itself.

NM: Tell me about *Vsprs*.

HD: *Vsprs* is all about pain. I will tell you that there was a point that the piece was so dark that we were very worried. Lieven Thyron, the manager of Les Ballets and me were afraid that Alain could commit suicide. It was so depressive and so dark that I even asked him personally. It was so scary and so much about impossibility, and being stuck and frustrated, and trying to break through something.

NM: Comparing to previous pieces where there was more humour, *Vsprs* is pretty dark, isn't it?

HD: It was so hard and heavy... For me it is almost the hardest one. Afterwards I told him that for me the challenge was to make a piece with the same material but which would be light, and open and happy, with humour.

We looked at the documentary "Glen Gould playing Bach" who is an autistic guy. But when you look at him playing you feel the light going through his body. And I said to Alain: "That is what we should do now". After *Vsprs* I really wanted to know if we could use the same physical language to create something light, happy and beautiful.

NM: What is curious is that when I asked the performers of *Vsprs* they all told me that their feeling is about pleasure.

HD: No, no. They lose the impact. They have to love what they do, of course, and I think they really do and it makes them happy.

NM: Romeu told me that after the performance people go to them and ask them how they are.

HD: *Vsprs* is total depression for me. Being stuck and frustration of being stuck and trying to break through. That's what I remember from *Vsprs*.

NM: Except for the “caca poem” there is not so much light in *Vsprs*, is there?

HD: It was a very dark piece. I was really honestly worried.

NM: *Out of context* is completely different, isn't it?

HD: Yes, but *Nine Finger* was done in between and it was also very dark, so heavy... Fumiyo Ikeda had the opportunity to make a piece in *Rosas* and asked Alain and Benjamin Verdonck to work together who came with the book *The beast of a nation*. They invited me to a rehearsal after a month. I wondered “How am I going to be able to just listen to these texts?” It is so radical...

NM: There is no chance for light. A bit of “satisfaction” here, something there.

HD: It is just a mask. But you can never release. Horrible! That piece is a pure horror. All the elements like the children's box or even the t-shirts, the stupid music, everything contribute to the horror. It makes it even worse. But it is a very good piece even though there is no light.

NM: So, for you, *Nine finger* is a representation or an experience.

HD: I think that is much more a representation.

NM: And *Gardenia*?

HD: It is built up like a transvestite show. First they are in men's dresses and then they try the women's dresses, the normal woman dresses. And then you gradually feel the big transformation. It's really built like a big transformation to this transvestite show: The joy of dressing and undressing and showing off, the tragedy of Marlene Dietrich and so on... *Gardenia* is a totally different story. He made it with Franck van Laecker and it was an idea from Vanesa van Durme.

Nine Finger was a proposition of Fumiyo. But I think within his own work it's such a fight to find lightness... Now in *Tauberbach* it happens again.

NM: What about *C(h)oeurs*?

HD: It is a lot about music dramaturgy. The whole musical score was fixed before we started rehearsing. They needed everything 3 months in advance or half a year maybe because once the books for the orchestra are done you cannot change them. It is a huge cost. This decision somehow made the dramaturgy of the piece.

I think it is more connected to Alain's older pieces. I feel the connection with *Wolf* much more than with *Vsprs* for example.

The choir is representing society. There are two worlds. There is this inner world which is represented by the dancers and the society represented by the choirs as I said. They find the connection through the piece.

It is actually going back to Wolf and the things we did before than to Alain's private trajectory. It is a commission from Madrid, so it is a very different starting point.

It is not one of my favourite pieces.

NM: Emotionally wise?

HD: There are things in *C(h)oeurs* I like very much in a more performative relation.

There are moments like when the choirs are doing the Indignados, that I like very much. Or when they write personal messages on the carpboard or their names and they become individuals. I also really like when they ask to choose people who resemble them. Not so much in the last performances because it has somehow dissolved the poetry of that. But it had almost a performance theatre quality because it was really made in the moment. It didn't have the opera stage big effect. It became very personal and people here and now people saying "I am this one and this is my message to the world". I like very much that moment.

But on the whole it is not my favourite piece. I have the same feeling with *Wolf*. I think it is strong. But it doesn't have the strength of *Out of context*, a piece where you don't have to take into account all the things that have been laid out for you in advance and you can really choose on the spot in the process with the people who are there. You have space to think what you need, how you are going to do it and so on.

For me it is too much make up. That's why I think opera will never be a strong contemporary expression because the way you have to do things forces you to work in ways that you are under pressure and working with not enough freedom.

We had to finish one month in advance before to go to Madrid to know exactly what we would ask from the choirs.

NM: Rehearsing here every Saturday with volunteers as well.

HD: Exactly. There is probably not a best way to do it, but it takes away your force as an artist. You cannot decide here and now what you want.

NM: Too many conditions in advance. That's why *Out of Context* is so...

HD: *Out of Context* is the proof of that.

NM: No make up.

HD: No make up. It didn't have to happen. No costumes, no set. Nothing. Back to basics.

NM: It is transparent

HD: Exactly. It is transparent.

7.3.6. Entrevista a Alain Platel

Entrevista realizada en Gante, el 20 de diciembre de 2013.

Natalia Monge: As far as have heard from the performers, when you start with a new creation and you give tasks to the performers to start creating material, you don't name the emotions. That is, you wouldn't tell them to "do it in this way or look for this emotion". So how do you transmit the emotional content that in the end, your pieces have?

Alain Platel: It's nice to hear that I don't name them because I thought so, but I wasn't sure. When we start working, the kind of improvisations that I propose or they propose to each other, the kind of tasks that we propose, are not about emotions. They are more about getting into states, I have the impression. Finding a way...they improvise very often on music or it is a very small idea and then they reach all sorts of levels in which you can see emotions. But I am never sure when I watch it, if this is exactly what they want to express. I feel a lot of things, but I can't say afterwards "you make me happy or you make me sad", but there are a lot of things that happen. And maybe I am a bit shy to ask them: "did you try to express something specific in emotions?" I am thinking now. I don't know if I have ever been able to describe it in these terms. I give you an example. Now I have started to discover what *Tauberbach* is about and I didn't expect it to be so sad. It's very sad, but there are a lot of things in between happening.

NM: It is not as sad as *Vsprs* but it is sad.

AP: Yes, that's the truth. I had another kind of image in my head of what it would do with people, but the more I see the more I think: "This is really sad". But I don't think in the making of *Tauberbach* I ever asked people to do something sad. That's the way it works.

NM: When I talked to the performers and with the dramaturge they all talked about a task that seemed to be very touchy for everyone "The birth of the giraffe" which came out in *Out of context-for Pina*. So, maybe this could be an example of something that is completely out of context and there is no emotional content in the task you give and, from there, everyone travels in its imaginary and things come up. But it is not your goal to start from emotions, is it?

AP: I think the birth of the giraffe is a mild stone, a discovery for myself in the research I was doing. Because I might have given similar tasks before but named them differently and this was so specific ... I remember very well when I asked the dancers to start an

improvisation on this idea. At first they asked me a lot of questions, for instance; “Ok, do you want us to show a birth?” and I answered, “No, not any birth, a birth of a giraffe”. “So, a birth of an animal?” and I would answer “No, a birth of the giraffe, which is something very specific. By specifying it they went to their minds and started to think. “How must it be and feel to be born like a giraffe?” By concentrating so hard they got into some sort of state that happened to all of them. When they started with the improvisation it was difficult for them to stop because we played some music. But they started with this super concentrated action and then they went everywhere and at a certain point it didn’t look like the birth of the giraffe any more, it was just movement.

NM: So, did it feel like a starting point that gave them the freedom to fly?

AP: Yes. In *Tauberbach* I did something similar just by using music. “Can you try to really move on the music as literally as possible?” It was very hard for most of them because they are used to improvising with music and just let the music happen and do a lot of things. And every time I had to stop them and say: “No, no, no, I don’t want you to interpret the music in terms of what you feel I would like you to be in the music so precisely that if we took the out music you would see the music and not the movement”.

NM: Is it more in the rhythm, in the inner pattern?

AP: It is the rhythm but also the specific nature of their movements, also in the body, not just a rhythmical thing but it is also about a complete body.

NM: I guess it is not an easy task.

AP: For them it was very difficult because they are not very used to moving literally on the music. This task made it possible for us for example to make choreographies on the Tauberbach’s music. For instance, the choreography Béréngère makes on this music was built in this way, as was Lisi’s phrase on Tauberbach’s music.

It was really tough to make it, because I asked to do something on the voices of deaf people, and it is so literal... It is not an interpretation of sounds, but they can sign this music, which I definitely think is fantastic.

NM: There is something that seems to be very clear in the starting point of your work. You are more interested in the reaction of the audience than other makers. You could say that it is one of your goals from the beginning of each creation, to touch the audience.

AP: I remember also with us in the very beginning when we were still not professional and we were more arrogant, we wanted to make something extraordinary, something that would be different from what happened. So, we were not concerned about the audience. By working and then having many conversations with people you realize the audience is not an enemy, It is really a friend, and if you have good friends you don't want to please them all the time but you want to share something very essential. And I do believe that the audience in general is very generous. For me it is very difficult to perform only for colleagues, like for dancers and dance audiences because they are very harsh. And I understand why, because you have to make your own thing, but normal, general audiences, people who really want to go theatre because they love it, they enjoy it, they are very open to many things, you really can present them with very shocking, harsh, extreme, beautiful things...

NM: It seems to me that pedestrian people connect more with your work than that of others' maybe because you have this specific way of expressing deep feelings that all us human beings have and you dare to do it and then, from this deep part of the human being, people somehow connect. I think maybe emotions make it easier for human beings to connect.

AP: I think the main subject is humanity. If people asked me what my pieces are about it is always about the same subject like how we us human beings try to live and survive in our lives. You never get tired of talking about that.

I try to look for things that I know many people can... I wouldn't say recognize but they can feel. And sometimes it's true that for some people the work is too critical, strange. But in general it is not like that, even In *Out of context* I was afraid people would find it too...I don't know... The way the press described it in England and in New York like very trashy or they criticized why we wanted to imitate handicapped people...

But I think in general people can see this kind of physicality, the physical language that the dancers are using in my pieces inspired on some things that may let them think of handicapped people, but most people see beyond it. They feel like "no, no this is something different, it's about emotions or things that you cannot describe with words, physics of the human body".

The intention with the audience sometimes creates a fight with some of the dancers who want to be more provocative to them and I always want to soften it. Because for me it is not about provocation. It should look like an invitation. I think that people should be invited to join and I respect anybody who wishes to leave the theatre. But I am not

going to make it too easy, that's for sure. But I don't want to make it so hard that people walk out.

NM: How do you see the five emotions that I am studying pleasure and happiness, anger, fear and shyness in these pieces: *Vsprs*, *Nine fingers*, *Out of Context*, *Gardenia* and *C(h)oeurs*?

AP: When I hear of all these emotions I think all of them are in there. But maybe I think you would be more able to say which piece expresses most, fear or another emotion. I personally see all of them in all my pieces.

For instance, thinking of something more extreme, if I think of fear, I relate it to *Nine finger*. That's for sure. But for me at the same time it is also very much about happiness and all the other emotions.

NM: Do you really think that *Nine Finger* is about happiness?

AP: I think so (laughing).

NM: For example, in *Out of Context* I see pleasure and angst, shyness, but I see no anger or fear. Do you see them?

AP: Yeah, I would associate it with the Mathieu and Kaori's duo. It is expressed by the voice of Mathieu. For me it is like a very old cry (he makes a strong noise), but it is only in the voice.

NM: What emotion is that for you?

AP: Anger.

NM: Ok. In *Gardenia* I see pleasure and angst but I do not see fear for example.

AP: It is also present, but is hidden. It is a very controversial moment when the young guy is asking if he is beautiful. It is really something that touches me in combination with Vanessa and Dirk translating the conversation from the Russian guy.

NM: And that is for you fear?

AP: Well, the fear is in the position and in the way they do it. If you watch Vanessa, at that point I think she expresses a lot of fear or something exciting. In fact, the question is what they have been wondering around for all their lives. And it is not only them, because it is also about us. When he asks: "Am I beautiful?" he wants to hear: "Am I worth being alive?". For me it is a metaphor about "am I worth existing?" And if you

follow Vanessa's answer she is very generous at the beginning, and after a while she doesn't even answer any more.

NM: Maybe because there were no answers.

AP: Or because it was getting very close to her. She looks paralyzed behind her sunglasses.

NM: Sometimes it is difficult to distinguish fear and angst. And in this scene of Gardenia, according to Wallon's theory of emotions it is about angst and not fear. What about *C(h)oeurs*?

AP: It is hard to just think of one emotion, because for me every performance in the first instance is about something else. It is not about a specific emotion.

NM: Are you now talking about the first conception of the piece or about the piece when is ended?

AP: The starting point is something very specific and in *C(h)oeurs* it was the music of Verdi and Wagner and the tension between the individual and the group, and the force of the group and the power, the danger and these kind of things. So, that was the whole concept or idea and the whole work was around that. We discovered by working on it that it was not only something that was difficult from the mass to the individual but also from the public to the internet. Then you realise, and at the end of the performance you have these beautiful duos: the duo of Quan and Daisy and the one with Romeu and Bérengère. Then it becomes a scene with the naked bodies going to the back. It goes from the public body to the private body. These are more formal lines, but within them so many things happen that are pure emotions but I have never worked on them.

In *C(h)oeurs* I was not aware of the emotional impact of the music. I knew that it could be powerful but I didn't know it could provoke this kind of reaction.

NM: The fact of seeing so many people on stage is also very impressive.

AP: I didn't know these two composers very well, much less so Wagner. But when I heard in the beginning the opening with Wagner... It is indescribable what happens on an emotional level.

NM: I guess Steven thinks the same.

AP: But I would be very interested to know how you appreciate all these pieces on an emotional level, because for me it is hard, as I said I am not asking people to be emotional.

NM: Hildegard was surprised when I told her that both Lisi and Rosalba said that for them, *Vsprs* is about pleasure, Romeu too. And even if they recognize the reaction of the audience, for example Romeu told me that many times people go to him after the performance and ask him if he is ok. Even if they know this feeling of angst is transmitted to the public they insist that it is about pleasure. It is also amazing the way they talk about the experiences they live on stage. Rosalba told me very intimate stories that surprised me.

AP: This is something that not only I know but I respect because I know very well what kind of experiences the dancers have during the performances. It is a very intimate and personal journey. Some of them live it every night and others not so often. But I will never ask questions about it.

NM: I find this very interesting because I think it has to do with the way you work. As Hildegard says it is more about an experience than a representation. They have a real journey.

AP: This is a very essential thing in my way of working. It is true. That's why I try to keep a certain distance between me and the dancers. That doesn't mean that I don't interact with them. I really love them and they know I love them and I will show it and we have very intense discussions. But I will not enter into their private lives. I respect that very much. That is also why the rehearsals start at 9.30 in the morning and finish at 5 pm. I will not push it to 9. I really try to make it easier because I know how emotionally demanding it is for the dancers and I absolutely want to respect their private lives. On tour we can eat together but you will not see me too long at the parties, I don't go out with them. It is very rare.

NM: If you have to think of one emotion out of these five, which do you think is most transmitted to the audience in general in your work.

AP: If I really had to choose, number one would be shyness... together with happiness.

NM: May I tell you something personal?

AP: Sure.

NM: Those are the two ones I would use to describe you: shy and happy.

AP: Yeah, I am very happy. I dare to say that. But it is the truth. I am quite reserved. Not about the work but in my personal life.

NM: Music and emotion. This is one of my chapters.

AP: This is a tough one because... I made an important discovery at the beginning of the 90's when I started to put a kind of image I was looking for together with baroque music. It was a trigger. A trigger of something. Because for me baroque music is a very sentimental music and the images I was looking for together with the music was a lot and harsh sometimes. And it was always about a life that you see, but also people on the margin of things. So, I discovered that these images and the baroque music made a very beautiful marriage. It looked like they made each other stronger. The music as well as the images became stronger. And I have worked many times with baroque music: Purcel, Bach, of course, Haendel, Monteverdi, Wagner. And it was only because Gerard Mortier asked me to create a work about Mozart that I started to listen to his music. And again later I would work with the music of Verdi and Wagner, but at the same time, thanks to Gerard Mortier I started to discover these composers.

NM: These are two different projects, aren't they? When you have the music score in advance like in *Wolf* or in *C(h)oeurs* the start is very different because there is already a lot of content in it. But even though it is not there from the beginning, the music you choose for every piece it seems to be very emotional.

AP: Yeah, it's true. I agree. And I use Bach very often because I can't get rid of it but also because I want to insist on something, in fact, I find very hard to see that Bach very often used in dance performances in a very mathematical way. They try to tell us that Bach's music is so genuine, because of the structure and the mathematics and as such, a lot of performances show these mathematics. And I have always been convinced that his music is super emotional and sentimental. I couldn't imagine that he was just a mathematician... a mathematical thinker.

On the contrary it really is crying music, all the time you go like, "oh God! Help me!" which he expresses in the most beautiful way. Recently I have seen many pieces where you have Bach yet you have very dry material and it makes me so mad.

Luckily somebody gave me an article on Gardiner who is an English musician, composer, orchestra director who is very famous and he is like a god of classical music. He wrote an article about how much an emotional volcano Bach was and this was something about his life that people never talked about, because in fact he must have been a very emotional person and also very unpredictable, which matches with

the idea that his music is so emotional. But there was never a lot of that known about his life. I was happy to read that it was Gardiner who wrote this article.

7.4. RELACIÓN DE IMÁGENES

IMAGEN 1: Pina Bausch

IMAGEN 2: Alain Platel

IMAGEN 3: *Bernardetje*

IMAGEN 4: *Moeder en kind*

IMAGEN 5: *Iets op Bach*

IMAGEN 6: *Wolf*

IMAGEN 7: *Vsprs*

IMAGEN 8: *Nine Finger*

IMAGEN 9: *pitié!*

IMAGEN 10: *Out of context-for Pina*

IMAGEN 11: *Gardenia*

IMAGEN 12: *C(h)oeurs*

IMAGEN 13: *Tauberbach*

IMAGEN 14: Escultura de Berlinda de Bruyckere

IMAGEN 15: Henri Wallon

IMAGEN 16: Cubo de Laban

IMAGEN 16: *Vsprs*

IMAGEN 17: *Vsprs*

IMAGEN 18: *Vsprs*

IMAGEN 19: *Vsprs*

IMAGEN 20: *Out of context-for Pina*

IMAGEN 21: *Out of context-for Pina*

IMAGEN 22: *Out of context-for Pina*

IMAGEN 23: *Out of context-for Pina*

IMAGEN 24: *C(h)oeurs*

IMAGEN 25: *C(h)oeurs*

IMAGEN 26: *C(h)oeurs*

IMAGEN 27: *C(h)oeurs*

IMAGEN 28: *C(h)oeurs*

IMAGEN 29: *C(h)oeurs*

IMAGEN 30: *C(h)oeurs*

Las siguientes imágenes son cortesía del fotógrafo de Les Ballets, Chris van der Burght: 2, 7, 9, 10, 12, 13, 16, 17, 18, 20, 22, 25, 27. © Chris Van der Burght