

# Prólogo

PEDRO G. ROMERO

Diversas circunstancias me convirtieron en profesor de danza a mediados de los años 90, en el proyecto que Juan Antonio Maesso ideó para unos breves Talleres de Creación Coreográfica del Centro Andaluz de Danza. Ya había trabajado la escena: con Pepa Gamboa, con quien fundé la compañía *El traje de Artaud*, un grupo de teatro aficionado y experimental, que las dos cosas caben, que representó *El tambor futurista* y *M.A.T.E.M.A.T.I.C.A.* entre 1985 y 1990, además de acoger *Intonarrumori*, el grupo de música en el que yo mismo cantaba.

A mí, en aquellos momentos, lo que me interesaba era el gesto, ese era mi punto de partida. Básicamente el gesto como aquello capaz de combatir el poder del signo, semiótica y semánticamente y otras formas de comunicación que estaban malvendiendo el trabajo del arte, incluso en su dimensión política, dándole a la superstición de lo comunicable un papel hegemónico. El gesto, sí, y por allí llegué a la danza, primero, y al baile flamenco, después, aunque me interesaba el gesto flamenco, por ejemplo y por igual, los gestos mismos de los cantaores y cantaoras flamencos —una gestualidad después desarrollada con Israel Galván— y no sólo el baile de los bailaores y bailaoras, por decirlo de alguna manera. Había más baile en la barra de un bar de la afición que encima de los escenarios, más baile en la calle que en el patio de la vivienda familiar, más baile en las fotografías de Colita o Steve Khan que en los estudios de danza.

Pero, sin precipitarnos, a mí, desde aquella afición incipiente, lo que me perdió fue el hablar, la cháchara desmedida y, frecuentemente,

disertaba sobre la necesaria indiferenciación que había entre flamenco y danza moderna o contemporánea, diferencias académicas que, pensaba, en ese momento, eran culpables de una escena chata y mediocre, la del baile y la danza en Sevilla en aquellos mismos momentos, cuando triunfaban los bailarines *star* y el ballet flamenco era un batallón de repetidores con disciplina militar. Del baile moderno y contemporáneo, ni hablamos. Y, por culpa de esos excesos de verbosidad, fui invitado a ensayar un programa de estudios que contemplara la historia de dichos géneros a la par, en contra de la separación, es decir, Isadora Duncan y La Argentina revolucionando a la vez el trono que ostentaba Anna Pávlova, y desde ahí en adelante. Contra la Historia, así, en mayúsculas, un relato a base de historias.

No recuerdo mucho aquellas clases pero no se apuntó ni un flamenco, en fin, y eso le quitaba cierto sentido a un asunto cuya pedagogía debía basarse en la cohabitación, cuando menos, flamencos y modernos de una misma vez. Paco León, el actor de éxito, siempre me agradece aquellos días pues le decidió, impepinablemente, a abandonar su vocación temprana de bailarín para pasarse a la comedia y al drama. El caso es que aquello duró poco. Vaivenes políticos dentro de las familias socialistas que gobernaban cultura con ánimo gregario, hicieron desaparecer el proyecto de Talleres en el Centro Andaluz de Danza. No recuerdo aún las circunstancias. ¡Igual fue por mi culpa! ¿Quién sabe? El caso es que éste es el único contrato laboral que he tenido en vida, y la mitad del tiempo lo pasé mano sobre mano, leyendo, paseando por Sevilla. Era 1996 y uno no sabía si todo ya había terminado o la cosa, fuera la que fuera esa cosa, estaba por empezar.

Los textos aquí compilados se pensaban como un fondo de reflexión indisciplinado que abordara la danza y el baile desde muy diversos puntos de vista. Eso sí, pensados para que sirvieran a los asistentes de aquellos Talleres como material de trabajo, una especie de continuidad autorizada de los tientos que ensayábamos en cada clase. Un fracaso fabuloso, por decirlo de alguna manera. Mientras tanto, había conseguido que despegara la iniciativa de pedir a sus autores las

escrituras libérrimas que aquí se compilan. Básicamente, pensaba yo entonces, visto y leído el panorama intelectual que era hegemónico en la danza y el flamenco contemporáneos era mejor buscar otro tipo de afición, un cierto afuera, convertir en positivo eso que los taurinos vilipendian, ver los toros desde la barrera. Así arrancó una trama de afectos y desafectos que, sin duda, recorre el libro. Hay polifonía y diversidad calidoscópica de los puntos de vista. También por eso merecen la pena, creo.

Especialmente emocionante fue el escrito de Isabel Escudero, con la que, después sostuve largas conversaciones sobre el tema, especialmente viendo bailar a los pasos de Semana Santa y siento moverse, movernos al lado de esas masas civilizadas de asistentes, los mismos que, últimamente, parecen desatarse caóticamente cada *madrugá*. Aún creo que no comprendo del todo sus intuiciones pero me ha ayudado muchísimo a entender de qué iba esto del bailar, sin duda alguna. *Baila, niña, baila, que se vea el caos bajo tu falda*.

Hay, desde luego, textos fundantes, desde mi punto de vista, de una manera de entender el gesto, el baile y la danza. Son los escritos de Agustín García Calvo y de Giorgio Agamben quienes, años después, vendrían a Sevilla, al programa que desarrollábamos en UNIA artey-pensamiento, para explicarlos de viva voz. En mi aportación, casi al final de este volumen, hay comentarios sobre cada escrito con impresiones de aquellos días que tienen un valor contextual. Lo que aquí esbozo son apreciaciones puestas al día. Al día de hoy.

Los trabajos de Esteban Pujals y David Pérez seguían esa misma estela de pensar la danza y, en consecuencia, no explicarla, más bien entenderla como una forma distinta de pensamiento. El texto de Pujals es un puro baile y la teoría de David Pérez apostaba por que el único movimiento posible, con lógica física rigurosa, consistía, paradójicamente, en quedarse quieto, puro Don Tancredo. Los dos venían de posiciones teóricas que me interesaban mucho entonces, desde Fluxus a los *Language poets*, pasando por las derivas de la Internacional Situacionista. Y, pienso, tampoco han mudado tanto mis intereses, mis lecturas, mis focos de atención.

Desde Nueva York venían dos textos que ahora mismo se me antojan acertadísimos, los de Kirby Gookin y Berta Sichel, pura anticipación, enfrentando los dos el movimiento del cuerpo con la técnica de manera tan afortunada que creo que me curaron para siempre de la boba superstición de la novedad tecnológica. La disciplina militar y la cinética audiovisual habrían marcado tan definitivamente la danza que, básicamente, la historia de estos géneros pasa por ser el intento de desembarazarse, o no, de estas prótesis y sus condicionantes zoológicos, biopolíticos si se quiere..

Los textos de Estrella de Diego, Patricia Molins y Delfín Colomé procedían a reevaluar la danza como un arte especialmente femenino y feminista. Procedían, sin embargo, a renovar muchos de los tópicos que entonces circulaban sobre lo moderno y las modernas y siguen siendo un tema que me alienta. No sólo avanzar con lo nuevo, también hay que cambiar las herramientas académicas, tan erradas casi siempre. No es lo mismo errado que errático. Es importante la distinción. La primera, no sé, pero la segunda acepción sí que puede aplicarse a este libro.

Colaboradores en Sevilla eran Julián Ruesga Bono, con quien preparaba la revista *ArteFacto* y Pepa Gamboa y Antonio Álamo con los que participaba de *El Traje de Artaud*. El texto de la Gamboa, *Las zapatillas rojas*, anunciaba ya la colaboración que, un par de años después, prendería con Israel Galván. El espectáculo de similar título, *Los zapatos rojos*, coincidió con la publicación de una primera versión de este libro en 1998, entonces bajo el título *Caprichos, la danza a través de un prisma*. Como añadido, en esta edición, se incluyen también los textos y esquemas que acompañaron aquel trabajo de la incipiente Compañía de Israel Galván. Mucha gente cree que *Los zapatos rojos* supusieron una inflexión en la historia del baile flamenco y de la danza en la ciudad de Sevilla y en el mundo. Pues, seguramente son exageraciones, pero aquí dejamos un resto de aquellos materiales.

«Todo viene de antes y todo está por hacer», que dice José Luis Ortiz Nuevo, un maestro para mí, indudablemente, y que aquí colmaba el peso de lo flamenco. Hay tantas cosas en su texto, creo que aquí está mejor espaciado y compuesto y, por tanto, más fácil de saborear

en todo su sentido, su sensualidad, incluso su sexualidad. No es sólo flamenco porque habla de ello, es el mismo decir lo que, finalmente, es flamenco.

No hablaré de mi escrito, lleno de candor y atrevimiento y que no tiene otro valor que el de empezar, *empicipiar* que diría Ortiz Nuevo, algunas preguntas que ahora entiendo como fundamentales. Apunto, a modo de ejemplo, la controversia que siempre ha generado el *Decálogo* de Vicente Escudero, especie de chiste cubista del maestro que los flamencos, en sus particulares academias, se tomaron como un dogma de fe. Encontrar, años después, las viejas reflexiones conceptistas de los siglos XVI y XVII, distinguiendo entre danza y baile, por ejemplo, las del poeta Rodrigo Caro, fueron todo un hallazgo. *Danza* era el espacio artístico ordenado y poético, el modo de hacer de los cuerpos en movimiento en el teatro o en los salones de baile de la Corte, mientras que *Baile* sería el desorden del cuerpo concupiscente, salvaje y desordenado, el propio de los sirvientes negros y los gitanos en las procesiones del Corpus. Pues bien, punto por punto, coincidían los primero, la Danza, con los mandamientos de Escudero; y los segundo, el Baile, con sus denuncias, su Síes y su Noes: la recta, sí; la curva, no. Entender esa continuidad en el tiempo, ese anacronismo, para mí ha sido una herramienta fundamental que desarrollar, el gesto primordial que aúna baile y danza. Porque lo que anuda el gesto son los tiempos, no sólo los del ritmo y el compás, los diversos tiempos históricos, biográficos, psicológicos que de manera *anacronista* son capaces de presentarse en un mismo baile, en una misma danza.

No quiero terminar, claro, sin agradecer a Rosalía Gómez, encargada de la edición de 1998, y a Lola Vargas-Zúñiga, que dirigía la colección Cuadernos Escénicos donde aparecieron por primera vez estos textos, que hicieran aquel esfuerzo, seguramente contra el parecer de muchos, pero que, al fin y al cabo, los dieron en publicación.

Para esta edición, además de los materiales mencionados para *Los zapatos rojos*, sumamos, como adenda, *Cinco escenas de baile*, una escritura de Georges Didi-Huberman que viene a ser una especie de regalo y culminación, algo a lo que el resto de los textos del libro, su amalgama, aspiraba de alguna forma. A Didi-Huberman empecé

a leerlo pocos años antes de este proyecto, *La invención de la historia*, en francés, fue una recomendación que me hizo Pepe Espaliú en New York en 1991 y el libro resultó deslumbrante. Diez años después, amigos comunes me informaron de su afición al flamenco y que, de hecho, tocaba la guitarra en París, donde, con el tiempo, pude verlo acompañar al jerezano Sebastián Blanco. En realidad, en este texto, el pensamiento y el baile están fuertemente agarrados. De alguna manera, todo el libro es una preparación para poder acompañar estas *Cinco escenas de baile*. Sin saberlo, quiero pensar que eso se buscaba, anhelo. Nada más y nada menos.