



La coreografía belga contemporánea

Los años 80 estuvieron marcados por el regreso de todos los elementos rechazados en las danzas modernas durante las décadas anteriores. Denominamos *nouvelle danse* al conjunto de tendencias coreográficas que surgieron durante este periodo. La expresión se erige, en este caso, como sinónimo de danza contemporánea y designa, en primer lugar, ciertas rupturas estilísticas y un nuevo horizonte en cuanto a coreografía impulsado por destacadas personalidades que abrieron un camino duradero dentro del campo de la danza. Por toda Europa y América del Norte fueron desarrollándose corrientes muy influyentes y compañías de gran prestigio, y Bélgica no se quedó al margen de este movimiento coreográfico entre la danza y el teatro, entre la energía bruta y el movimiento cincelado, entre el gesto y la transdisciplinarietà. Resulta difícil considerar como un país en su conjunto a lo que, desde el año 1980, es un estado federal. La nación aparece desmembrada en los ámbitos cultural, económico y lingüístico, y la coreografía no iba a ser menos: «Bélgica es un cruce entre Londres, Alemania, Holanda y París, un crisol de cultura romana y germánica. Todo ello le confiere un aire de *terre de nadie*: en Bélgica, todo está "entre"», afirma la coreógrafa de Flandes Anne Teresa De Keersmaeker. Esto es lo que intentaremos explicar en este *Parcours*.

1. La *nouvelle danse* y Bélgica

En el caso de la *nouvelle danse*, la investigación del movimiento sigue siendo un pilar fundamental. De ahí que se produzca una ruptura con la radicalidad de la estética del rechazo que entronizó a los americanos *post modern* encabezados por Yvonne Rainer. Sin embargo, el resto de los cambios que se produjeron no fueron ni sistemáticos, ni idénticos en todos los países en los que surgió. La *nouvelle danse* se reconcilia con la teatralidad y acepta la representación (Maguy Marin), no teme contar historias (Lloyd Newson), explora los estados del mundo (Edouard Lock), usa el humor (Jean-Claude Gallotta) o realza la riqueza y la diversidad de sus intérpretes (Philippe Decouflé). De este modo, también reafirman su pertenencia a un mundo secular muy alejado del universo etéreo propio de la danza clásica. Pero estos no son más que algunos ejemplos que no hacen justicia al extraordinario eclecticismo de este paisaje coreográfico. Esta etiqueta de «*nouvelle danse*» designa no tanto a una generación consolidada, sino a una nebulosa de bailarines y coreógrafos que reivindican su condición de individuos con estilo propio y que no desean ser discípulos de una escuela determinada, como pudieran hacer sus antecesores.

En Bélgica, la situación es muy particular. Béjart y su *Ballet du XX^e siècle* gozan desde el año 1959 de una cierta hegemonía que deben, en parte, a su condición de residentes en la Opéra de La Monnaie. Este pseudo-monopolio no se ve prácticamente amenazado por la competencia de otras compañías de ballet (neo) clásicas y lleva a pensar que este



estilo es ineludible. Sin embargo, la *nouvelle danse* no se consolida en contraposición a esta estética dominante, porque los coreógrafos de la zona de Flandes y los de la zona francófona no se diferencian únicamente por su lengua materna, sino también por su disparidad económica y de enfoque artístico. En Valonia, los medios son muy modestos, por lo que la mayor parte de las compañías se desarrollan de manera autónoma. En cuanto a Flandes, esta región va distanciándose poco a poco de su origen rural, y su poder aumenta a la par que una sólida reivindicación de su identidad. Durante la década de los 80, los artistas, aislados y escasos en un principio, se van beneficiando progresivamente de la financiación de los co-productores extranjeros, pero también de su comunidad, deseosa de transmitir una imagen positiva de su región sin la barrera del neerlandés. Amparados por la crítica, los teatros y festivales sirven de trampolín para estos jóvenes artistas de la región flamenca.

2. Los coreógrafos de Valonia

Los artistas francófonos desarrollan piezas desnudas, formales, siguiendo una estética bastante cercana a las coreografías de la *nouvelle danse* francesa. Sin embargo, a partir de los años 90, muchos de ellos empezaron a desarrollar cuestionamientos que se mantienen en la intermedialidad. En la frontera entre la danza y las nuevas tecnologías se encuentra Michèle Noiret en su solo *Demain* (2009). En su sueño de un movimiento imposible de representar, en esta obra, la artista obliga al espectador a elegir el camino que captará su mirada: danza, captación del movimiento o vídeo-danza. En cuanto a Nicole Mossoux y Patrick Bonté, muchos de sus espectáculos cultivan, en la frontera del teatro y de la coreografía, una «inquietante extrañeza». Entrecruzando a veces la manipulación (objetos, marionetas...), como en el caso de *Kefar Nahum* (2008), consiguen crear imágenes oscuras, que provocan emociones profundas en el espectador. Frédéric Flamand, por su parte, se ve influenciado por el teatro, pero también por las artes plásticas. En su búsqueda de una obra que fusionara a sus bailarines con el vídeo y las herramientas multimedia, es muy conocido por sus espectaculares puestas en escena. Con su trilogía sobre las ciudades (*Metapolis, Body/Work/Leisure, Silent Collisions*, 2000-2003), intenta comprender cómo influyen la arquitectura y los flujos urbanos en nuestro comportamiento y cómo merman nuestra motricidad, una reflexión que se prolonga con *La Cité radiieuse*, que creó cuando se instaló en Marsella.

3. Los coreógrafos de Flandes

En el caso de los coreógrafos de Flandes, podemos hablar, por el contrario, de una «estética del shock» ya que su danza se inclinaba hacia el exceso y el paroxismo, dentro de registros gestuales cotidianos o poco sofisticados en los que la respiración es un dato constitutivo prominente. De este modo, en *Ashes* (2010) de Koen Augustijnen, cohabitan las circunvoluciones sonoras de una soprano y de un contratenor en un diálogo a través de varios dúos románticos, con una danza muy terrenal y a la vez acrobática, sacudida



por espasmos. La elegancia o la gracia de un movimiento dejan de ser prioritarias para dejar paso a una exhibición de vitalidad, de reflejo y de la condición animal del cuerpo. La horizontalidad, la velocidad, el vuelo y el riesgo se convierten en nuevos parámetros para su danza. Creado por Wim Vandekeybus en 2006, el espectáculo *Spiegel* está compuesto de extractos de sus creaciones precedentes (y, fundamentalmente, de la primera de ellas, de 1987). Así, esta obra resulta emblemática de su trabajo. Podemos apreciar cómo el coreógrafo ha conseguido abrir un abanico de posibilidades formales y emocionales del movimiento, consiguiendo también que surja la pulsión, lo incontrolado. Al privilegiar lo instantáneo, los actos sobrepasan las formas, los cuerpos se convierten en combatientes y la respiración incontenible se transforma en un ritmo escénico. Ante nuestros ojos, los bailarines de *Ultima Vez* abordan en nuestro lugar los sueños de volar, los fantasmas del impulso y la repentina velocidad. Convertidos en objetivos o en proyectiles, los bailarines liberan energía frente a las catástrofes que logran evitar por muy poco. Situaciones límite que nos recuerdan también a visiones agitadas del universo. Otros coreógrafos se enmarcan dentro de formas más narrativas; Alain Platel, ilustra esta tendencia (Pitié, 2009) a veces cercana al teatro, en la que los actores, bailarines, músicos y artistas plásticos surcan el escenario. Todos ellos (mediante la exploración del relato, los juegos de identidad y las acumulaciones de materiales escénicos) intentan expresar una realidad cruda y poética a la vez, volviendo a abrir, una vez más, las posibilidades polisémicas de interpretación de sus espectáculos.

4. Una danza belga entre las artes

Bélgica es un país pequeño que se halla en una amalgama de multitud de influencias. La institución (así como su *collage* de disciplinas) no tiene aquí el peso que pueda tener en Francia. Estos artistas más curiosos, menos preocupados por una delimitación de los géneros artísticos y más sensibles a los movimientos corporales que emergieron en los años 60-70, tienen también en común el gusto por la transdisciplinariedad y desarrollan, independientemente de su pertenencia lingüística, prácticas transversales. Un ejemplo de ello sería Anne Teresa De Keersmaeker, cuyas elecciones artísticas no podrían limitarse a la imagen de una coreógrafa «musical» para la que la música constituye un elemento fundamental y a través del cual se organiza su trabajo, como en *Fase* (1982) o en *Rosas danst Rosas* (1983). Si lo hiciéramos, estaríamos olvidando que, desde sus primeras obras, la artista no ha dejado de indagar en la literatura, la ópera, el teatro, y también el cine (la película *Tippeke*, por ejemplo, fue utilizada en el espectáculo *Woud* en 1996). Más recientemente, la luz se ha convertido en su nuevo eje de cuestionamiento del mundo. De este modo, ha hecho de su obra un auténtico rompecabezas en el que se cuestionan sin cesar las fronteras entre las diversas artes. Jan Fabre, artista plástico a la vez que coreógrafo, compone para la escena elementos que conforman un teatro total compuesto por situaciones límite que hacen referencia a visiones agitadas del universo (desde el año 1987 con *Das Glas im Kopf wird vom Glas*). Al mezclar la danza con la ópera y las imágenes plásticas, alejadas de las formas «bonitas» y del «buen» gusto, el



desmembramiento de las artes que impone provoca violentas controversias en relación a ello. El solo *Quando l'uomo principale e una donna* (2004), interpretado por una Lisbeth Gruwetz que evoluciona desnuda en aceite de oliva, nos permite, a través de la percepción radical que asocia visión y olfato, responder a la pregunta inaudita: «¿a qué huele la danza?». Por último, cabe mencionar la obra *Kiss and Cry* de Michèle Anne De Mey y Jako Van Dormael (2012) que mezcla la «nanodanza» (o danza con los dedos) con el cine realizado en directo. La danza aquí no se encubre sino que casi desaparece: los dos intérpretes, vestidos de negro y a menudo en la penumbra, se quedan en un segundo plano tras sus brazos, que desempeñan el papel protagonista para la cámara. El objetivo de la mirada cambia sin parar, entre la película, la danza y la coreografía de un cine que se desarrolla sobre la marcha.

5. La cantera PARTS

En Bélgica, paralelamente a los éxitos artísticos de la «*nouvelle danse*», la necesidad de una formación profesional para los bailarines se hacía patente desde el cierre de *Mudra*, que coincidió en el tiempo con la salida de Béjart a Lausanne en 1987. Sobre Anne Teresa De Keersmaecker, que reemplazó a Béjart en La Monnaie, recae el mérito de la creación de una escuela de danza contemporánea de alto nivel en Bélgica. Cuatro elementos impulsaron este proyecto: El hecho de que De Keersmaecker es, en sí misma, un producto de las escuelas (*Mudra* y, a continuación, la *Tisch School of Arts* de Nueva York); la reanudación de *Fase* (1982), que nutre su reflexión en relación con la evolución de la interpretación de sus obras; su observación de los jóvenes bailarines durante los quince años que duraron las audiciones para *Rosas* y que le permitió esbozar un cuadro de necesidades; por último, su admiración hacia otros coreógrafos le lleva a pensar en contenidos específicos de formación. En 1995, fundó P.A.R.T.S. (de *Performing Arts Research and Training Studios*) que atrae a jóvenes bailarines de todo el mundo para realizar un ciclo formativo de cuatro años. Esta escuela destaca por su alto nivel de competencia tanto en la danza como en la interpretación multimedia o en coreografía tras una formación, también *entre* las disciplinas que incluye igualmente (además de la clásica, la contemporánea y los repertorios) una enseñanza musical (canto, ritmo, análisis musical) y una formación teórica (historia de la danza y del teatro, filosofía, semiótica, sociología...). Anne Teresa De Keersmaecker vuelve a suceder de este modo a Béjart, inscribiéndose al mismo tiempo en la larga tradición de coreógrafos pedagogos. La creación y el éxito de esta escuela han conseguido volver a poner de relieve, fundamentalmente en Francia, la cuestión de la formación en danzas contemporáneas que se definen menos por sus técnicas que por sus proyectos estéticos.



Ir más lejos :

FRETARD, Dominique. *Danse contemporaine, danse et non-danse*, Paris : Cercle d'Art, 2004. 174 p. (Le cercle chorégraphique contemporain).

HRVATIN, Emil, ŽBONA, Moïka (trad.). *Jan Fabre. La discipline du chaos, le chaos de la discipline*, Paris : Armand Colin, 1994. 174 p. (Arts chorégraphiques : l'auteur dans l'œuvre).

LANZ, Isabella, Verstockt, Katie. *La Danse aux Pays-Bas et en Flandre aujourd'hui*. Rekkem : Stichting Ons Erfdeel, 2003. 128 p.

ADOLPHE, Jean-Marc. « La Belgique est-elle une œuvre d'art ? », in *Mouvement*, n° 4, mars - mai 1999, p. 28-33.

« Jan Fabre, une œuvre en marche », in *Alternative Théâtrale*, n° 86-87, 2005, p. 70- 104.

LACHAUD, Jean-Marc. « Richesse et éclectisme de la chorégraphie flamande », in *Cassandra*, n° 36-37, septembre-octobre 2000, p. 21-23.

LAERMANS, Rudi, GIELEN, Pascale. « Flanders. Constructing identities: the case of 'the Flemish dance wave' », in GRAU, Andrée, JORDAN, Stephanie (eds.), *Europe dancing. Perspectives on Theater Dance and Cultural Identity*, Londres, Routledge, 2000, p. 12-27.

LONGUET MARX, Anne (dir.). « La traversée secrète des mondes intérieurs de Nicole Mossoux et Patrick Bonté », in *Etudes théâtrales*, « Théâtre et danse », vol. 1, n° 47-48, 2010, p. 109- 112.

LONGUET MARX, Anne (dir.). « Alain Platel. La communauté en scène. Entretien avec Anne Longuet » in *Etudes théâtrales*, vol. 1, n° 47-48, 2010, p. 145-151.

UYTTERHOEVEN, Michel. « 14 moments de danse en Flandre », in *Nouvelles de danse*, n° 22, Bruxelles, Contredanse hiver 1995, p. 6-16.

VERSTOCKT, Katie. « La vague flamande : mythe ou réalité ? », in *Danser maintenant*, Bruxelles, CFC-éditions, 1990.

Websites

Rosas [en ligne]. Disponible sur : www.rosas.be

Les Ballets C de la B [en ligne]. Disponible sur : www.lesballetscdela.be



Ultima Vez [en ligne]. Disponible sur : www.ultimavez.com

Cie Mossoux-Bonté [en ligne]. Disponible sur : <http://mossoux-bonte.be>

Créditos :

Selección de los extractos

Philippe Guisgand

Texto y sugerencias bibliográficas

Philippe Guisgand

Producción

Maison de la Danse

Biografía del autor :

Philippe Guisgand es profesor de universidades de danza en la Universidad de Lille. Es investigador del CEAC y dirige el programa "Diálogos entre el arte y la investigación". Se trata de un análisis de la trayectoria coreográfica diseñador para el cual desarrolló un sesgo cinética (original "espectáculo de danza recepción: una descripción funcional para el análisis estético," STAPS N° 74, Otoño 2006 117 -130). También trabaja para una mejor comprensión de las formas en las que el público consciente de su recepción sensibles, así como consecuencias políticas de debates estéticos ("Los talleres del espectador, fábricas sensibles" Quaderni 83, 2013-2014 invierno 59 -71). Especialista Anne Teresa de Keersmaeker (El hijo de un entrelazado sin fin, del Norte, 2007; Anne Teresa de Keersmaeker, epopeya de 2009 y los acuerdos íntimas danza y la música de De Keersmaeker, Septentrion, 2017.) finalmente interesado en el diálogo artes ("Aplicaciones y direcciones: la danza y la música a Anne Teresa de Keersmaeker" Stephanie Schroedter (ed), Zwischen Hören und Sehen, Würzburg, Koenigshausen y Neumann, 2012, 425-437) y ciertos aspectos de la performatividad ("Sobre la condición corporal de concepto" en Josette feral (ed.), prácticas performativas. Remix cuerpo, Montreal / Rennes, Prensas de la Universidad de Quebec / Prensas universitarias de Rennes, 2012, 223-239).

El Parcours "Danza belga contemporánea" nació gracias al apoyo de la Secretaría General del Ministerio de Cultura y Comunicación - Servicio de Coordinación de Políticas Culturales e Innovación (SCPCI)