

MEG STUART/ DAMAGED GOODS & MÜNCHNER KAMMERSPIELE

Built to Last

9 y 10 de mayo 2019

Sinfonías

Decía Woody Allen (en *Misterioso asesinato en Manhattan*, 1993): “Cada vez que escucho a Wagner me entran ganas de invadir Polonia”. Y es que con frecuencia asociamos la música a la vida. Un compositor representa toda una ideología, una melodía nos evoca una nación, un pasaje se hace emblemático de un movimiento social... pero somos nosotros muchas veces los que otorgamos esos significados porque, despojada de esas connotaciones, solo es música. Sobre estos tópicos debió estar reflexionando Meg Stuart cuando decidió, en 2012, montar *Built To Last (Construido para durar)*, coreografía llamada a ser una de las más célebres y emblemáticas de su compañía *Damaged Goods*. En algún sentido es una creación inédita en su trayectoria, en tanto que es la primera vez que usa música académica en una de sus producciones, aunque sea para cuestionar su universalidad pero en otro sentido. Es consecuente con la estética y los impulsos que han movido todas sus piezas, ese ya extenso catálogo de creaciones en las que ha explorado desde distintos ángulos las posibilidades de la improvisación.

Gusta rodearse de colaboradores y para *Built to Last* fue decisiva la participación de Alain Franco, que orquestó para ella una dramaturgia musical, una meta-composición según sus propias palabras, a través de un *collage* de fragmentos sinfónicos de autores

muy conocidos, clásicos y contemporáneos, generalmente en obras monumentales, grandes sinfonías que provocan emociones descontroladas en el que las escucha. La sinfonía *Eroica* de Beethoven, la novena de Dvořák, retazos de Schönberg, Xenakis o Ligeti forman parte del paisaje sonoro de la pieza.

Para lo coreográfico, Stuart no hizo análisis musical alguno, tampoco rítmico, y renunció a las connotaciones de esas músicas, convertidas ahora en nuevos estímulos creativos para sus bailarines. Es una obra que funciona además como una máquina del tiempo y revisa distintos momentos de la historia de la danza contemporánea, con referencias a autoras como Isadora, Mary Wigman o Yvonne Reiner, coreógrafas de la vanguardia que se caracterizaron, precisamente, por una danza que renunciaba a verse sometida al dictado de la música. De estas monumentales composiciones seleccionadas por Franco, Stuart ha querido que sus bailarines, siempre desde la improvisación, se enfrentaran a su explícita monumentalidad con una absoluta libertad emocional, bailando bajo esa escenografía que es una suerte de móvil gigantesco, evocador de la danza de planetas alrededor del Sol.

Meg Stuart (Nueva Orleans, 1965), que siendo norteamericana prefirió radicarse en Europa, coincide con su compatriota Lucinda Childs (que presentó recientemente en esta misma casa su clásico *Dance*, con el Ballet de la Ópera de Lyon) cuando declaraba que en Estados Unidos no hay un ambiente favorable para la danza. La implacable cultura del dinero en el país del norte hace que muchos artistas prefieran la libertad creativa europea. Stuart es una de ellas. Había bailado y sido asistente del emblemático coreógrafo norteamericano Randy Warshaw y lo entendió así cuando en los años 90 fijó residencia en la efervescente Bruselas, donde fundó Damage Goods, una compañía que ha sido su propio laboratorio creativo.

Desde su fundación, en 1994, Stuart ha estrenado una treintena larga de producciones que incluyen numerosos solos como *XXX for Arlene and Colleagues* (1995), *Soft Wear* (2000) o *Hunter* (2014) y obras colectivas entre las que cabría citar *Visitors Only* (2003) o *UNTIL OUR HEARTS STOP* (2015). Su experiencia y pensamiento han quedado plasmados en su libro *Are we here yet?*, que ella describe como el manual de cómo ser un *damaged goods*. Enorme ha sido el impacto de su trabajo en el mundo contemporáneo de la danza, por lo que ha recibido este pasado verano el León de Oro de la Bienal de la Danza de Venecia en reconocimiento a toda su trayectoria. A pesar de todo ello, hasta ahora su trabajo permanecía inédito en Madrid.

Omar Khan

Meg Stuart en primera persona

Recogemos una selección de citas textuales ofrecidas en distintas entrevistas por Meg Stuart, en las que habla acerca de Built to Last y otros asuntos de la danza y de la vida.

Sobre *Built To Last*

“*Built to Last* me parece atemporal porque el diálogo entre la danza y la música es infinito y sus raíces están en el presente. En el momento de la creación, estábamos en medio del movimiento Occupy Wall Street en Nueva York. Lo que antes era candente hoy parece melancólico, es un poco irónico. *Built to Last* trata sobre el paso del tiempo, sobre nuestra conexión con el pasado y el miedo al futuro. En esta pieza exploramos muchos tiempos y verdades diferentes: desde un largo pasaje de sincronización, al unísono, hasta otros muy estructurados. Se trata de alternativas, de probar, de elegir algo, de experimentar para dejarlo ir y empezar de nuevo. Nada dura para siempre, pero hay bucles, ciclos, patrones. Hay un dicho que me gusta y dice que hay que ser consciente de la estabilidad del mundo porque todo puede colapsar. Hoy en día, incluso la estabilidad de las estaciones está en entredicho”.

La música clásica en *Built to Last*

“No analizamos la música o su historia, la respondemos emocionalmente, sin sugerir si está bien o mal. Hay una brecha entre lo que la música promete y dónde estás realmente, como cuando escuchas música sinfónica mientras lavas los platos, por ejemplo. Estos cambios pueden permitirnos acceder a lo sublime. La misma música que en un tiempo sirvió a propósitos diabólicos puede ser entregada y puesta al servicio del bien. O puede ser ambiguo. Con la música, nunca se puede estar seguro. Puesto que expresa las pasiones más fundamentales, es siempre un peligro potencial. Para la pieza no analizamos la estructura de la música ni nada de eso. Solamente queríamos obtener una respuesta puramente emocional y descubrir lo que surge cuando la música es simplemente escuchada en lugar de estudiada”.

Antes de la música clásica de *Built to Last*

“Para mí la imagen fue siempre lo primero. Cuando comencé trabajaba con imágenes que me gustaban mucho, como las de Francis Bacon. Cuando hago un movimiento, no me preocupo por cómo se siente, sino por qué imagen da, a qué imagen remite, qué puede reconocerse en ella de la vida cotidiana. Cómo se puede leer mi movimiento. Nunca me he basado en la música como inspiración”.

El dinosaurio de *Built to Last*

“Mi trabajo a menudo trata de tomar algo y transformarlo. Como el dinosaurio, que es desmembrado y luego reconstruido en algo incoherente. Al destruirlo y reconstruirlo, lo liberamos, por así decirlo. Todo tiene más de una vida, más de un significado, más de un uso y todo esto funciona en conjunto”.

Los intérpretes y la enseñanza

“Los bailarines deben ser lo suficientemente libres en su mente y cuerpo como para estar disponibles para el riesgo, para el fracaso. Puede tratarse de una preparación física, por ejemplo, de un cuerpo liberado. O puede tratarse de una preparación mental o emocional: una falta de miedo o terquedad, una disposición a sentirse avergonzado. En mis talleres utilizo partituras y ejercicios que he desarrollado a lo largo de los años para llevar a la gente de viaje. Algunos tratan de entrar en una ficción, como el ejercicio “Imagina que estás muerto”, y otros sobre la interrupción y el compromiso, como la palabra “cambio”, en la que les pido a los estudiantes que cambien bruscamente sus estados físicos o emocionales cuando se lo ordenen. Algunas están en algún punto intermedio, como las “Tareas imposibles” en las que les pido a los bailarines que hagan cosas que no pueden hacer, como estar en dos lugares a la vez o desaparecer. Estoy respondiendo continuamente al momento y al grupo. Yo improviso como ellos improvisan. Tengo que ser rápida para responder e identificar el material y fomentar una investigación o desarrollo más profundo. Acompaño a los bailarines en su trabajo”.

Cuerpo y mente

“El cuerpo es capaz de reflejar el subconsciente. Cuando bailo no busco una emoción y el cuerpo la transmite, sino que el cuerpo va más allá y llega a lugares donde yo no llego conscientemente. Me gusta trabajar en territorios inestables y me interesan más los estados físicos y emocionales que el fraseo del movimiento”.

Europa

“El hecho de vivir en Europa benefició inmensamente mi trabajo. Aquí el sistema es muy organizado, hay un circuito, una comunidad que funciona a través de todo el continente, entonces es natural hacer conexiones”.



LA DANZA Y LA CIENCIA

SABER LO QUE EL CUERPO SABE

La idea de un saber del cuerpo transforma lo que en nuestra sociedad hasta la fecha hemos entendido por saber. En la intersección entre lo propio y lo ajeno, el cuerpo desarrolla un saber experiencial que no solo determina nuestra cotidianidad, sino del que también puede sacar fruto la danza.

¿De qué saber hablamos?

“¿Cómo puedo -pregunta Meg Stuart en el texto sobre su obra de 2014 *Hunter*, un solo con motivación autobiográfica- reelaborar la gran cantidad de influencias y rastros que me han marcado como persona y artista? ¿Cómo puede mi cuerpo desplegar genealogías incontables y contar historias no contadas aún?”. El cuerpo, tal como parece desprenderse de esta cita de Meg Stuart, parece tener una dimensión histórica, pues, al modo de un archivo, almacena historia e historias. El cuerpo alberga conocimientos que, dándose determinadas condiciones, son revelados durante la danza. No se trata aquí de un saber de hechos que sea posible transmitir y hacer accesible discursivamente en sistemas simbólicos como la lengua. Lo que está en juego es, más bien, un saber experiencial, que suele mantenerse difuso y amorfo, pero que en cualquier caso hemos de considerar un saber. Porque, en último término, podemos echar mano de él sin problema en situaciones cotidianas aunque sea sin darnos cuenta. En sentido estricto, no obstante, hablar de un saber del cuerpo resulta equivoco, pues lo que cabe suponer que debería considerarse tal -así está probado en investigaciones neurocientíficas- no hay que buscarlo en las distintas partes del mismo, sino que es enviado al cerebro o la médula espinal a través de rutas neuronales. También la memoria corporal, por tanto, es una actividad del cerebro, no de los músculos.

Saber cómo...

En su ensayo *Las técnicas del cuerpo*, el sociólogo francés Marcel Mauss señaló que la manera en que las personas están sentadas, dan a luz, nadan o comen depende radicalmente de cómo transmite dichas destrezas cada cultura concreta. Todas las culturas enseñan, por así decirlo, técnicas del cuerpo. Los rasgos esenciales, las formas y la factura de nuestro cuerpo y sus movimientos son específicos de la cultura respectiva. Y ello se aplica particularmente al cuerpo del danzante. No importa que los danzantes se estén ejercitando en ballet clásico, o se hayan adscrito al *contact improvisation* o estudien métodos improvisatorios como los de William Forsythe: en todos los casos, estarán dejando en el cuerpo determinadas trazas memorísticas que crean una marca en él y dan forma también a las posturas corporales visibles desde fuera. En una situación, los danzantes, con vistas a lograr que se produzcan nuevas

situaciones, podrán convocar dichas trazas, que funcionan como una memoria implícita de movimientos.

Por esa razón, una técnica de danza es siempre una memoria corporal a la que se puede recurrir, una especie de almacén a la vez que el acceso al mismo, una actividad. Pero con ello quiere decirse asimismo que dicha técnica será un saber concreto del cuerpo danzante acerca de cómo tiene que comportarse en el espacio y el tiempo y en relación a otros danzantes. El cuerpo es una formación histórica actualizada a cuyo interior se dirige la persona danzante para desplazarse allí en pos de las trazas de su historia, de sus historias personales y de las emociones asociadas con ellas. Pero, no obstante, si el saber del cuerpo se corresponde con su actualización, también se transforma al mismo tiempo cada vez que se lo convoca. No queda depositado como un documento en el archivo, al que es posible acceder, idéntico a sí mismo, en momentos diferentes a partir de ese instante. El cuerpo está sujeto al tiempo y, con ello, al cambio que cualquier movimiento recordado volverá a producir cada vez de un modo distinto.

El saber de los demás

En la afirmación de Meg Stuart mencionada al principio, vemos cómo aparece aún otra dimensión del saber corporal, más perturbadora acaso que la de un saber de movimientos que hemos aprendido. ¿Cómo puede el cuerpo de Meg Stuart desplegar genealogías, logrando así representar un saber sobre experiencias al cual no había ninguna manera de que ella accediese personalmente? Remitiéndose a investigaciones empíricas sobre la conexión existente en contracciones musculares de niños de corta edad, el filósofo e investigador de la danza francés Michel Bernard destaca el “diálogo muscular”. Según ello, no es solo que la tensión muscular sea necesaria para ejecutar determinado movimiento, sino que siempre es también una expresión de emociones. Para poder reír o llorar, hace falta determinada contracción de la musculatura que percibimos como agradable o desagradable, lo cual crea en el cuerpo rutas emocionales. Así es como mantener una tensión muscular determinada puede ser el disparador de un recuerdo emocional. El cuerpo, por tanto, está ocupado por emociones. En efecto, la imagen que tenemos del cuerpo varía según las presencias libidinales que se reparten por él.

Pero con eso no basta aún. El tono muscular es siempre también una impresión del otro que me hace reír o llorar. A través de mi reacción a ellas, las experiencias del otro se convierten en partes de mí mismo. En este sentido, el psicólogo Thomas Fuchs habla de la memoria implícita que marcará los futuros patrones relacionales del niño. Por una parte, el ser-en-el-mundo de una persona le promete que va a poder proyectarse y diseñarse a sí misma actuando de cara a un futuro. El saber, así pues, es siempre algo que se produce *in actu*. Por ende, la activación de la memoria corporal implica siempre también la posibilidad de nuevas experiencias.

El arte de ralentizar

Por otra parte, sin embargo, la memoria implícita de cualquier persona pone también límites a esta transformabilidad. Si la memoria del cuerpo está siempre compuesta en primer término por recuerdos de otros cuerpos y sus experiencias, la guerra, la pérdida o cualquier otra vivencia traumática estarán también presentes en los cuerpos de quienes no las han vivido por sí mismos. El cuerpo sabe sin “saber”. En este contexto, se podría hablar de una no simultaneidad de lo simultáneo, pues el saber corporal de carácter emocional se sitúa siempre en posición transversal respecto al pensamiento que avanza hacia adelante. Y forma un estrato de ralentización que no es posible integrar sin una labor rememorativa de la naturaleza que sea. En razón de su base corporal, la propia cultura está compuesta por estratos heterogéneos en los que el cuerpo, por medio de su memoria, introduce otros espacios, haciendo con ello que surjan espacios intermedios que es responsabilidad del arte sondear. Quizá la danza sea, como en *Hunter* de Meg Stuart, una forma singular de movimiento y un arte de la ralentización, capaz de sondear esos espacios intermedios entre lo propio y lo ajeno, lo personal y lo cultural, lo actual y lo histórico, y poner sobre la mesa las respectivas formas de saber.

Gerald Siegmund

Profesor de Ciencias Teatrales Aplicadas en la Universidad Justus Liebig de Giessen

Traducción: Augusto Gely Alonso © Goethe-Institut

PERFORMING ARCHITECTURE

CUANDO UN MOVIMIENTO PIERDE SU SIGNIFICADO

Señora Stuart, se la conoce a usted por la intensidad de sus ensayos. ¿Cómo afronta colaborar tan de cerca con un grupo durante meses?

Intento no obsesionarme con el resultado, sino pensar que cada día de ensayo es un fin en sí mismo. También tiene su importancia el vocabulario que utilicemos al comunicarnos entre nosotros, al igual que crear espacio para que todos y todas puedan perderse alguna vez durante cierto tiempo. Además, en situaciones de una cercanía semejante a la de vivir en familia es también importante aceptar que la gente tiene ritmos distintos. Trabajo siempre con dos modelos: lo que es y lo que podría ser.

El cuerpo no es un piano

En *Splayed Mind Out*, que se exhibió en la Documenta X, colaboró usted con el videoartista Gary Hill. Cabría decir que fue su última pieza con material basado en el movimiento y una labor muy concreta de preparación. Entonces, ¿por dónde está siguiendo usted ahora?

Mi método es más bien: haz un movimiento, deja que ese movimiento te lleve, ponte a merced de él. Después le daremos la vuelta a la situación. Nos adueñamos del movimiento y lo dirigimos, seremos responsables de él. El modo en que nos movemos entre un algo y otro algo, admitimos cosas y les damos forma, en eso es en lo que consiste la danza. La danza está en los cambios de consciencia. Ahora bien: ¿qué nos mueve? Sentimientos, eso es seguro. Pero "sentimiento" es una palabra que solemos utilizar sin ir más allá de la superficie. Y tampoco nos dice nada acerca de cómo nos movemos. Lo que me interesa es cuando un movimiento pierde su significado.

Pero en lo que usted hace hay siempre algo significativo. ¿En qué nota usted que ya lo tiene "ahí"?

Cuando un movimiento pierde el significado recibido a lo largo del tiempo, deja espacio para algo distinto. Lo significativo está en el proceso de liberar algo de sus patrones, sacándolo de su bastidor. Pero no me dedico solamente a los movimientos para liberarlos de sus significados. Hay veces en que montas cosas y en seguida querrías destrozarlas. El significado no es ningún estado, sino algo pasajero. De todos modos, en mi trabajo ha habido un gran cambio estos últimos años. Ahora prefiero hablar de energías más que de estados. ¿Hay en algo una energía propia y, en caso de que sí, cómo podría acercarme a ella? ¿Cómo podemos derivar energía y darle una forma? ¡El cuerpo no es un piano!



Vulnerabilidad y capacidad de aceptar

Ha trabajado usted en escenarios muy diferentes y actuado en salas y con formatos también muy diferentes. ¿Hay algo a lo que no se haya atrevido todavía?

Difícil de decir. No he hecho nunca una ópera. Pero ¿querría hacerla? Lo que sí me gustaría hacer seguro es una película improvisada en una ambientación íntima. Al estilo de John Cassavetes, con tantas bailarinas deslumbrantes como se pudiera conseguir. Quizá puedo añadir algo sobre el atrevimiento: lo que me gusta del arte es ese momento en el que la vulnerabilidad no es algo inconveniente, sino una manera de compartir experiencia.

En una palabra: ¿cuál es el tema de su arte?

Creo que mi tema es la capacidad de aceptar. Aceptar que no se puede decir nada en una sola palabra.

Astrid Kaminski

Traducción: Augusto Gely Alonso

Música

Karlheinz Stockhausen, *Hymnen Region II*

Karlheinz Stockhausen in Studio für elektronische Musik / WDR Keulen

Más información sobre Stockhausen y su obra: www.karlheinzstockhausen.org

Iannis Xenakis, *Thallein*

Diego Masson / Musikfabrik Köln

Ludwig van Beethoven, *Symfonie nr. 3 'Eroica'*

Nikolaus Harnoncourt / Chamber Orchestra of Europe

György Ligeti, *Lontano*

Jonathan Nott / Berliner Philharmoniker

Sergei Rachmaninov, *Vespers, opus 37 nr.1*

Nikolai Korniew / Sint-Petersburg Charmer Choir

Antonín Dvořák, *Symfonie nr. 9 'Uit de Nieuwe Wereld'*

Herbert von Karajan / Berliner Philharmoniker

Perotinus, *Sederunt Principes*

Dominique Vellard / Ensemble Gilles Binchois

Arnold Schönberg, *Pierrot Lunaire: Der Kranke Mond*

Erika Stiedry-Wagner / Arnold Schönberg

Meredith Monk, *Astronaut Anthem*

Richard Westenburg / Musica Sacra

Anton Bruckner, *Symphonie nr. 9*

Günther Wand / NDR Sinfonieorchester

Gérard Grisey, *Le Temps et l'Écume*

Emilio Pomarico / Ensemble S / WDR Sinfonieorchester

Györgi Ligeti, *Atmosphères*

Jonathan Nott / Berliner Philharmoniker

Antoine Brumel, *Missa Et ecce terrae motus*

Paul van Nevel / Huelgas Ensemble

Arnold Schönberg, *Gurrelieder: Seht die Sonne*

Sir Simon Rattle / Berliner Philharmoniker

Estreno en la Comunidad de Madrid
Países: Bélgica / Alemania / EE.UU.
Género: danza contemporánea

Coreografía: Meg Stuart
Cocreadores e intérpretes:
Dragana Bulut, Davis Freeman,
Anja Müller, Maria F. Scaroni y
Kristof Van Boven
Escenografía: Doris Dziersk
Dramaturgia: Bart Van Den Eynde y
Jeroen Versteede
Dramaturgia musical: Alain Franco
Diseño de sonido: Kassian Troyer
Vestuario: Nadine Grellinger
Iluminación: Jurgen Tulzer y
Frank Laubenheimer
Vídeo: Philipp Hochleichter
Asistente de coreografía: Ana Rocha
Asistente de escenografía:
Anna Hentschel
Asistente de vestuario:
Ann-Kristin Danzinger
Prácticas de dramaturgia:
Carlotta Scioldo

Director técnico: Jitske Vandenbussche
Asistente técnico: Kobe Le Duc
Técnico de sonido: Roy Carroll
Técnico de iluminación: Pierre Willems

Asistente de iluminación: Tom Bruwier
Técnico de vídeo: Richard König
Sastra: Albine De Wasseige
Directora de producción: Eline Verzelen
Gerente en gira: Delphine Vincent

Agradecimiento especial a
Lena Lauzemis

El extracto de *Astronaut Anthem* de
Meredith Monk cuenta con el permiso
de Boosey & Hawkes Music Publishers
Limited

Producción: Damaged Goods (Bruselas) y
Münchner Kammerspiele (Múnich)

Meg Stuart & Damaged Goods cuentan
con el apoyo de las autoridades
flamencas y la Flemish Community
Commission

www.damagedgoods.be

Difusión en España:
Mondigromax - cultivos de cultura

Con el apoyo de: 

Duración: 2 horas (sin intermedio)

ACTIVIDADES PARALELAS

Charla de Annamira Jochim: "Imágenes en movimiento en las coreografías de Meg Stuart"
10 de mayo - 18.30 h - Centro Danza Canal

#BuiltToLast
@TeatrosCanal

 **TEATROS
DEL CANAL**