

SPANGBERGUIANISMO

Spangberguianismo

KULTURRÅDET



MASTER EN
PRÁCTICA ESCÉNICA Y
CULTURA VISUAL

Spangberguianismo

Mårten Spångberg

**Traducido por
Alejandra Pombo y María Jerez***

Madrid, España

Escrito por Mårten Spångberg, 2011

Traducido por Alejandra Pombo y María Jerez

* Episodio 5 traducido en colaboración con:
Barbara Hang, Víctor Colmenero, Oihana Altube,
Noemí Oncala, Beatriz Álvarez, Ignacio Redrado,
Leticia Skrycky, Laila Tafur,
Ainhoa Hernández y Laura Ramírez

Publicado por Desiderata Editorial, 2018
con la colaboración de
Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM),
Máster de Práctica Escénica y Cultura Visual (UCLM),
Proyecto iniciado en residencia de escritura en
Azala, krezio espazioa

Maquetado por Natalia David

Spangberguianismo tiene licencia de Creative
Commons Attribution 3.0 unported

ISBN: 978-84-09-03651-6
Depósito legal: M-23368-2018

Impreso por Print It, Gargzdai, Lithuania

CONTENIDOS

NOTA DE LAS TRADUCTORAS	7
AGRADECIMIENTOS DEL AUTOR	13
PREFACIO	14
EPISODIO 1	20
EPISODIO 2	46
EPISODIO 3	68
EPISODIO 4	112
EPISODIO 5	162

Nota de las traductoras

Nos enfrentamos a la traducción de este libro desde la posición de *amateur*, desde nuestras subjetividades y como un detonante para seguir pensando juntas. La traducción de este libro es un acto de amor. Amor a una forma de hacer, decir y pensar que a nosotras nos arrebató en el momento en que conocimos al artista y coreógrafo Mårten Spångberg y en el momento en el que posteriormente leímos este libro. El hecho de que *Spangbergianism* exista es una oportunidad para poder traducirlo al castellano y poder acercar y expandir estos modos, maneras y cómo que tanto placer nos dan. Como dice la escritora portuguesa María Gabriela Llansó: “Creo que donde hay placer, el conocimiento está próximo”.

Este libro fue, en origen, un blog escrito durante el verano del año 2010* que mantuvo a una comunidad de artistas relacionados con la danza y la *performance* atentos cada mañana al siguiente post, como una serie de HBO hecha en casa en donde el mundo de la danza, las posiciones colectivas e individuales de los artistas, los modos de producción, las economías y pensamiento que

* <https://spangbergianism.wordpress.com>

hay detrás de las decisiones de todos los agentes se contaban en una especie de escritura inmediata que ponía todo del revés.

Nos gusta mucho este libro porque, como artistas, nos empodera desde la honestidad con la que está escrito. Spångberg muestra el fango en el que el mundo de la danza está inmerso pero sin excluirse, y por eso mismo, una no se siente juzgada, sino acompañada. Por eso, mientras lo lees, no te vence la impotencia sino el deseo. Hay que ser valiente para no vacilar en dar nombres y apellidos a lo que se nombra y crítica. Y es que está tan involucrado en la danza que el riesgo de crearse enemigos no le impide exponer lo que con honestidad piensa que debe cambiar en el mundo del arte.

Problemáticas de la traducción

Como traductoras, aunque somos conscientes de que el acto de traducir es un acto de co-autoría, hemos tomado la posición de dejarnos poseer por el texto y cambiar de piel. Esto nos ha permitido observar cómo, a la vez que nuestras voces se infiltran como una cacofonía en el texto, también se transforman al estar escribiendo las palabras de otro. Como una suerte de colaboración exorcizada, un doblaje encarnado, donde nosotras nos dejamos transformar por la voz de Mårten y la de Mårten por la nuestra, encontrando una cuarta voz, con un timbre específico, que surge de la experiencia misma de la traducción.

La escritura frenética de este blog, que luego se convirtió en libro, llevó a Mårten a escribirlo con una

urgencia que dio como resultado que los signos de puntuación se encuentren en sitios raros o incluso desaparezcan. Hemos sido bastante fieles a esta manera urgente de escribir, excepto alguna vez en la que creíamos irremediablemente necesario incluir algún signo de puntuación para que la frase tuviese sentido. También hemos intentado mantener, e incluso actualizar el modo coloquial y directo de su estilo. Haberlo domesticado para hacerlo más general, académico o comprensible hubiera sido cortarle las alas, porque este libro es muy trap, no hace concesiones y, de una forma muy generosa, se deja odiar. Y es precisamente en esa actitud donde nosotras nos hemos querido adentrar para traducirlo.

La escritura inmediata y directa del libro, destinada a un colectivo específico, nos ha hecho enfrentarnos al dilema de cómo tratar el tema del género. La mayor parte del libro está dirigida a un “you” que en inglés no tiene género. Decidimos en su mayoría traducirlo al masculino singular y no al femenino para evitar que el discurso adquiriera un tono machista: un hombre hablando de una manera directa, a veces demasiado, a una mujer planteaba preguntas que no son explícitamente pertinentes al texto.

A lo largo del texto nos hemos enfrentado a varios términos problemáticos (como por ejemplo la palabra *performance*), cuya traducción hemos ido resolviendo en relación al contexto. No obstante, ha habido una palabra que requiere una breve aclaración: el dramaturgo en castellano es aquella persona que escribe textos teatrales. Sin embargo, cuando Spangberg utiliza el término dramaturgo se refiere a la figura procedente de la tradición teatral germana, aquella persona que actúa como

asesor en una pieza escénica a nivel de composición y puesta en escena. Este es el sentido que le damos también aquí al término en castellano.

Proceso de traducción

Esta traducción a dos ha sido, como decíamos al principio, una forma de seguir pensando juntas sobre determinados conceptos, términos, palabras, emociones, ideas, posicionamientos, contextos, anécdotas, chistes...

Pero a la vez hemos querido ampliar el espectro y, para la traducción del último capítulo del libro, organizamos un taller en colaboración con la Biblioteca de Bellas Artes (UCM) y el Máster Práctica Escénica y Cultura Visual (UCLM). En ese taller, junto con Barbara Hang, Víctor Colmenero, Oihana Altube, Noemí Oncala, Beatriz Álvarez, Ignacio Redrado, Leticia Skrycky, Laila Tafur, Ainhoa Hernández y Laura Ramírez discutimos términos, pensamos en los temas que plantea el libro y profundizamos en cómo y en qué consiste el acto de traducir. Cada una trabajó una parte del capítulo número 5. Para esta publicación, hemos decidido ser fieles al estilo y las decisiones que tomó cada una a la hora de traducir y al español de procedencia de cada una, en lugar de homogeneizar este capítulo con el resto del libro. Nos pareció importante conservar ese eclecticismo y dar visibilidad a los diferentes acentos a la diversidad del español y a las distintas actualizaciones e interpretaciones del texto. Así que el último capítulo de este libro está traducido por todas estas personas que participaron en el taller. ¡Gracias!

Gracias también a Javier Pérez Iglesias por avivar este deseo de traducción que estaba latente desde hace tanto tiempo e invitarnos a contribuir con él a los fondos de la Biblioteca de Bellas Artes (UCM); a él y a Alejandro Simón por publicar este libro en la editorial Desiderata, un lujo; a Victoria Pérez Royo por enmarcar este proyecto dentro del Máster de Práctica Escénica y Cultura Visual (UCLM) uno de los pocos espacios cercanos de pensamiento y práctica alrededor de las artes en vivo; y a Idoia Zabaleta y Laia Cabrera por acogernos en una residencia de escritura en Azala al comienzo de esta traducción.

Por último a los pares de ojos de Andrea Rodrigo que junto a los de Victoria, Javier y Alejandro nos han ayudado a hacer las últimas correcciones de este texto antes de enviárselo a Natalia David para maquetar. ¡Gracias a ella también!

Una pequeña nota final: ¡Traducid vuestros libros favoritos, es un exorcismo fabuloso!

Agradecimientos del autor

Spangberguianismo ha sido posible gracias al apoyo de todos los creadores y hacedores de danza y coreografía. Fue concebido en innumerables discusiones sin las cuales este libro sería aún peor. Sois increíbles en el buen y en el mal sentido de la palabra.

No me voy a meter aquí en ningún tipo de dedicatorias horteras basura pero, suene cursi o no, la sólida actitud, insistencia e incondicionalidad de Krõõt Juurak forman la espina dorsal de este libro.

Manos levantadas también por Xavier Le Roy, Jan Ritsema, mychoreography, Atlanta Eke, Rio Rutzinger, Booka Shade [Dios mío odio la música house], Tor Lindstrand y Silvia Fanti, por todos los lectores del blog, todo el mundo que ha llevado este libro alrededor del mundo para encontrar nuevos y viejos lectores, y por portodas vosotras, supermodelos a las que he sido lo suficientemente arrogante como para olvidar.

PREFACIO

Este libro es una *performance*. Fue armado durante sesenta y cuatro días como una especie de prueba, durante la cual cada jornada terminaba en una muestra [prohibidas] bajo la forma de un post en un blog. Su material, forma y contenido es el resultado de una práctica diaria, que tenía como objetivo dos temas menores: cambiar el mundo [permanentemente], y segundo, encontrar una salida al aprieto [FFW Apocalipsis] en el que se encuentran la danza y la coreografía pero también el capitalismo en general [por qué ser modesto]. Son ciento y pico páginas de acusaciones históricas, banalidades sobredimensionadas, portazos, afirmaciones categóricas exageradas, cambios de humor sin motivo, práctica hortera y arrogancia paranoide en el buen sentido de la palabra.

Es obvio que es completamente egomaniaco pero no se esconde bajo ningún pavoneo conceptual [otra palabra para vanidad], es directo, y dispara sin parar en todas direcciones. Su objetivo es no esconderse de nada, y como un adolescente en una peli de horror, insiste en ambos, el sótano y el desván, para enfrentarse a cualquier monstruo, aunque todos sepamos que la aventura terminará en una sangrienta asimetría y extremidades arrancadas.

Pelea tanto que cualquier persona sana no puede hacer otra cosa que reír de una manera incontrolada, es vergonzoso, pero desde luego no está puesto ahí para añadir más sentido común, equilibrado, enriquecido en fibra, procesado, rollo “estamos bien”, no.

Este libro argumenta sin la más mínima red de seguridad [y todos lo decís, así que así es]. Yo estoy a salvo, lo sé, pero cómo podría ser de otra manera, si esto es, después de todo, el sector de la danza y el arte. Estamos todos tan seguros [no me salgas con el argumento de los recortes presupuestarios, no te vamos a echar de menos si lo dejas] que la mayoría de nosotros dejamos las armas en casa, olvidándonos de que sin ellas somos como la coca-cola *light*, la nada disfrazada de algo [la Coca-cola es, después de todo, la cosa de verdad].

Este es un libro que se pega un tiro en su propio pie, cómo podría ser de otra manera si está escrito por la desesperación de que el conflicto no puede ser identificado. Es un libro que intenta equiparse a sí mismo y a su lector con armas, no con la intención de usarlas sino para asegurarse de que todo el mundo sepa que están cargadas.

Esto es pacifismo activo, listo para la batalla. Pero la batalla ya está perdida si se combate con armas convencionales. En el fondo este es un libro sobre la invención de nuevas armas, y sobre convertirse uno mismo en un arma, en un guerrero de táctica desconocida.

Este libro fue escrito por una persona, y aún así es una pieza colectiva, incluso no jerárquica. Sin vosotros este libro no existiría, sin vuestra actitud de lameculos y vuestra reticencia a venderos sin dignidad. Este libro no le importa a nadie y menos a sí mismo, pero gracias

a todos por brindar grandiosos temas y oportunidades para embestir contra vuestros desagradables culos. Sois fantásticos.

Es un intento de escribir sobre danza y coreografía en una lengua que no se identifica con la adulación de las revistas ni con los modelos proporcionados por los académicos estreñidos. Si queremos algo de la danza, es imprescindible que los hacedores y creadores produzcamos nuestra propia escritura, sin apoyarnos en el conocimiento conocido. Todos nos damos cuenta de que si no abrimos nuestras bocas no seremos responsables de nada. Así que hablemos alto, digamos lo que tengamos que decir y defendámoslo. Estamos comprometidos con la coreografía ¿recuerdas? y eso es algo importante. No estamos aquí para justificar lo que hacemos, sino para luchar por ello, no importa a qué precio. La lucha puede no tener objetivo, pero es nuestra.

Es un exorcismo, un intento de participar en las más bajas y rastreras verdades, desilusiones, oportunismos y de lo que no queremos hablar. No muestra ninguna piedad. Este libro podría consolidar poder, jerarquía y hábitos sexuales, sin embargo solo tiene una razón para existir, el cambio a cualquier precio. Consiste en el rechazo a ser nosotros mismos, a la adoración de la identidad y a ser una mierda, humanos y holísticos. La danza no trata sobre la afirmación de la vida, no trata sobre el placer de invertir en posibilidades interminables. Al contrario, abre la oportunidad de comprometernos con lo inorgánico, lo extraño, lo esquivo, eso que está en ti que no te pertenece. Es un libro para provocar daños colaterales, el cambio no se produce sin consecuencias, no, esa es una ilusión

neoliberal. Esas movidas se pueden transformar como un simple gesto aditivo y el sueño de un capitalismo en constante expansión. Si queremos cambio algo tenemos que perder, y si eso que se pierde soy yo me parece cojonudo. Compruébalo tú mismo, si no decidimos lo que está de nuestro lado y lo que no, si no actuamos de acuerdo a unas categorías, otra persona decidirá por nosotros qué es lo que está dentro, fuera o un maldito terremoto.

¡No me esperes! No voy a venir con ninguna solución, ninguna propuesta, ninguna promesa, nada de nada. ¿Cómo podría hacerlo?, ¿qué te piensas?, ¿estás loco? Estoy escribiendo esto por pura y simple desesperación. No porque sepa algo, no porque tenga nada que ofrecer. No, no estoy escribiendo esto para seguir siendo humano, o para protegerme de caer en la locura. No, estoy felizmente cuerdo y normal. Escribo esto para dejar de ser humano [aún creo en D&G], organizarme una huida del capitalismo y no estoy hablando de una puerta trasera o una entrada de artista. Pero esto no habla de movimiento, el movimiento ya es corporativo, esto es peor, la arbitrariedad ya está aquí. Estamos en otro momento. No estás haciendo revueltas al insistir en ser estratégico, al ser un nómada en “tu” lugar, al leer a Deleuze, o siendo categórico al no hacerlo. No hay tiempo para la revolución, no hay momento de maduración, ni tiempo para la cosecha. La única salida es a través de la destrucción, el Apocalipsis, algo que no ofrezca promesas [buenas o malas], y me estoy pegando un tiro en mi propio pie, pero ¿qué otra cosa puedo tener más que ambiciones demasiado grandes?

Este libro es un libro que quiere producir destrucción, es un libro que propone putrefacción como material de construcción, que manda a la mierda a los fantasmas [son antropocéntricos, en el mejor de los casos sorprendentes] y que se identifica con los pulpos [que son cosas y son abrumadores], cavando canales, organizando superficies, que ignora la distancia y trabaja en todo al mismo tiempo: no captura prisioneros y lo traiciona todo.

Finalmente este es un libro sobre el amor [interminable y para siempre, monógamo y sin sentido. Lo que sea, ¿si sabes a lo que me refiero?, porque sí] y la creencia [demasiado ingenua], la creencia de que lo que hacemos produce una diferencia, es la hostia y no puede ser negociado. No captura prisioneros. Seguid así, hijos de puta. ¡No os atreváis a rendiros!

Como tú, estoy solo, pero confía en mí, mi apoyo es incondicional.

EPISODIO 1

Podrías decir que estoy loco

Así que ¿te consideras un artista comprometido políticamente?

Pides una ayuda a la Concejalía de Cultura. Haces una producción a gran escala por año a la vez que alguna pequeña intervención tipo evento. Trabajas como coreógrafo y contratas a bailarines que presentas como co-creadores. Exiges una devoción indivisible, después de todo son colaboradores, lo que significa ningún día libre. En el estudio, donde siempre trabajas [quizás incluso sea tuyo] reina una atmósfera de compartir, pero después del estreno eres solamente tú el que habla con los programadores interesados, quedas a tomar café con el director del teatro del lugar y decides qué fotos de la obra deben aparecer en la página web. Solo tú apareces en la charla de después. Te haces cargo de que los programadores locales no establezcan ninguna relación con tus bailarines que desde luego hacen su propio trabajo [el cual obviamente es insignificante], y no quieres competir con él.

El coreógrafo contemporáneo es un maestro manipulando la distribución del poder y la responsabilidad de forma que hace que las condiciones de trabajo sean insostenibles y el conflicto imposible. Con suerte el bailarín es lo suficientemente listo para no objetar.

Al fin y al cabo es su trabajo.

¿Cómo manipulas a tus colegas?, ¿qué espejismos propones para hacerte invencible, aunque no tengas ni idea de en qué estás trabajando?

¿Cuántas veces has propuesto a tus bailarines y a otros un proceso abierto y experimental, y cuántas veces has anunciado, más o menos tres semanas antes del estreno, que el periodo experimental se acaba y que es hora de hacer una pieza? La formulación no suele ser tan directa, pero creo firmemente que ocurre en una de cada dos producciones. ¡No, más a menudo!

“Trabajamos de manera colectiva” es una de esas expresiones que se destrozan de la misma manera que un sobreexplotado “Te quiero” se convierte en la evidencia de lo contrario. No trabajáis de manera colectiva; te dices a ti mismo que lo hacéis, pero en realidad simplemente estás posponiendo el aterrador momento de tomar una decisión. ¡Trabajáis colectivamente porque eres un cobarde! No, de hecho eres dos cobardes, ese es el primero, el segundo, el hecho de que incluso trabajando colectivamente [o no, como ya hemos visto], tú lo que quieres desesperadamente es que el resultado sea una pieza de danza convencional, no obstante, especial. Qué vergonzosamente vano.

Si el resultado de un proceso colectivo es compatible con el término “pieza de danza” entonces el proceso no ha sido colectivo, sino simplemente uno convencional con otro nombre.

¿Te consideras un coreógrafo político? Obviamente toda declaración al mundo es de alguna manera política, ¿pero cuáles son exactamente tus convicciones políticas?

Las preguntas son importantes en tu trabajo, enfatizas, pero ¿te has preguntado alguna vez la posibilidad de parar? Las preguntas en coreografía contemporánea no son nunca más fundamentales o satánicas que: “¿Cómo estás?”

Dices que trabajas con texto, pero olvidas quien lo escribió. Dices que trabajas con texto para poder justificar que no tienes ni idea. Tomas una posición activa con respecto al discurso poscolonial pero ¿cuál es su nombre? Spiva... algo, ¿no?

¿Te consideras un artista políticamente activo? ¿Haces trabajo político? Alguien entra en escena vistiendo un burka, alguien canta una canción en persa o grita en hebreo. Alguien cita a Martin Luther King, confiesa un trastorno de desorden alimenticio o ¡mejor aún!, una video proyección de las escenas del bombardeo de una ciudad.

Eso no te hace más o menos político, solo estás imitando, reproduciendo imágenes de la vida cotidiana que en el teatro se vuelven total y completamente irrelevantes y, como mucho, curiosidades para tu público estándar y de clase media.

En la charla de después, te refieres a tus intérpretes turcos como “ellos”. Son tan eso o aquello, y en vez de tener algo que decir acerca del subtexto ideológico y político de tu trabajo lo que haces, con una sonrisa autoconsciente, es contar anécdotas que, debajo de su pulida superficie, emergen como una exaltación condescendiente.

Tu trabajo es tan político como la concejalía de cultura que te apoya.

¿Te consideras a ti mismo un artista político? ¿Haces piezas que giran por festivales internacionales? Te gastas toda tu subvención en la producción, en un periodo de ensayo de seis meses, residencias y laboratorios de investigación.

Llegas al aeropuerto en donde hay alguien para recogerte y llevarte. Le das un apretón de manos al director o algún asistente, recibes tus dietas y después de obtener el acceso a internet, dices que tienes que comenzar a montar... Sí, para esto te pagan, para estar ocupado, o por lo menos aparentar que lo estás. Hasta la noche siguiente, tú y a veces tus bailarines, estáis ocupados con los telones, los video-proyectores y unos técnicos que van a dos por hora.

Pasas las siguientes horas en una caja negra sin ventanas preocupándote por la potencia del video proyector. ¿Sigues siendo un coreógrafo preocupado por la injusticia humana, y piensas que los setenta minutos de tu pieza deben: primero, convencer a un miembro del público de que sus 18€ están bien gastados y segundo, persuadir a esa misma persona de que tu posición política u opinión son tan fuertes que le hará cambiar de opinión?

Y después te veo en el vestíbulo charlando con colegas locales y amigos. No, nunca hablas con tus bailarines en tal situación, eso es muy ineficiente y además no sois amigos, son tus subordinados. De hecho, la cantidad de tiempo que empleas en hablar a una persona está directamente vinculada a cuánto dinero él o ella pueden poner para tu próximo proyecto.

Si las reacciones del público no son muy buenas, el director del teatro te dice con tono de excusa que tiene un vuelo muy temprano a la mañana siguiente pero que os veréis en abril en Utrecht. “Sí, sí, actuamos en el festival de Bettina” dices de una manera entusiasta diciendo implícitamente: “Estoy disponible”. Si en cambio el público ha sido positivo te vas a cenar con el director y mucha otra gente por lo que la profundidad de la conversación alcanzará, como mucho, el cotilleo. A las doce y media de la noche ya estamos todos de vuelta en el hotel contestando unos pocos mails, antes de ver la mitad de una película descargada de internet.

Quizá repitas el ritual al día siguiente a no ser que tengas un vuelo de vuelta a casa o al siguiente bolo. En la recogida para ir al aeropuerto, tú y tu equipo os quejáis de que estáis cansados, facturáis y todo bien. ¿Y te llamas a ti mismo un artista políticamente activo?

Déjalo ya. Si tienes alguna aspiración política, deja de trabajar. ¿Te tomas unos años de descanso y reconsideras exactamente cuáles son tus políticas? ¿Cómo trabajas, con quién, qué mentira utilizas para convencer a tu entorno, qué charla edulcorada aplicas para satisfacer a los programadores y a la concejalía de cultura?

¿Realmente piensas que Alain Platel tiene algo que ver con los travestis?, ¿piensas que a Constanza Makras le importan un comino los inmigrantes?, ¿piensas que a Anne Teresa De Keersmaecker realmente le importa el cambio climático global [la compañía sigue viajando en avión]? ¿Y piensas que William Forsythe está profundamente preocupado por los derechos humanos? No, no lo están, no les importa, si realmente estuvieran convencidos, ¿cómo puede ser que hagan un solo *show* o proyecto dedicado a esto o aquello?, y ¿cómo es que sucede que su

compromiso político siempre coincide con preocupaciones expresadas en la revista *Times*?

Si quieres que tu trabajo en su proceso y práctica refleje preocupaciones políticas e ideológicas prepárate, no va a ser un éxito, porque si quieres trabajar de forma diferente lo que saldrá no va a ser lo mismo. Y ya sabes como funciona el negocio, si no parece danza, no existe. Estarás en la calle en un santiamén, el negocio te dará las espaldas. El trabajo político que aman es el que carece de ambición política. Así, tendrás éxito.

Si sigues teniendo ambiciones políticas deja los escenarios, bájate del carro, despídate a tus bailarines y ponte a trabajar. No solicites residencias, termina con tu adicción a la caja negra, deshazte de tu manager, deja de ir a Bruselas, olvídate de contestar correos, crúzate de acera, enfádate, deja de asearte.

Haz una cosa, sí, una cosa: ¡rechaza darte por vencido! Toda insurrección empieza aquí, con el rechazo a rendirse. Muchos te podrán llamar loco pero recuerda, el rechazo a rendirse se contagia, y mañana va a haber un montón de locos.

Tenemos un problema. Salirse de esto no es una opción. Ninguna de las revoluciones, cuando aún eran una opción, fue ganada gritándole desde el otro lado a la burguesía. Ni de coña, solo hay una cosa que hacer: permanecer en el centro y luchar a muerte. Duerme con tu enemigo, como se suele decir, pero OMG ¿dónde está el enemigo?... dormir con tu enemigo hoy en día no es más que frenética masturbación.

Piénsalo. Todo esto va de crecer, de hacerse más grande, de convencer al centro de que es hora de despedirse del pasado. Alguien dijo recientemente que en el siglo XXI estamos retrocediendo en el futuro, haciendo el

duelo de lo que dejamos atrás. Así es cómo lidiamos con la crisis, cualquier crisis, intentando desesperadamente volver a un pasado que sabemos que nos ha dejado jodidos. Quizá consigamos por un momento ajustar un poquito de aquí o un poquito de allá, pero el nombre del juego sigue siendo el mismo y como mucho lo que podemos hacer es posponer el momento en el que el infierno se desate. La única manera sería de lidiar con la crisis es abandonar el paradigma actual e inventar nuevos modelos de vida, arte o danza. Es hora de que nos volvamos hacia el futuro, de enfrentarnos a él honestamente y de no dudar en zambullirnos en él. Oh sí, el futuro es un lugar terrible, pero eh, fijo que no puede ir a peor que la situación actual.

¿Entonces qué hacemos? Ser marginal no es una opción. ¿Frecuentar un festival minúsculo, y taaan radical, en el norte de Finlandia, admirándonos los unos a los otros, dándonos palmaditas en la espalda por repetir una vez más el mismo gesto radical? Actuar en los márgenes es cómodo. No es tan difícil convencer a aquellos que ya son tus amigos. Todos queremos formar parte y en un pequeño círculo no hay ningún problema, todos estamos de acuerdo en lo radicales que somos y en lo importante de nuestra misión en un plano más grande. Tomar la posición de *outsider* es cómo transformar el pacifismo armado en fetichismo de armas. Y algún día nos daremos cuenta de que aunque nuestras armas estuviesen cargadas, solo estaban cargadas de sal. La posición más peligrosa para el arte, al igual que el cinismo general, es enamorarse de su propio radicalismo, fetichizar su propio espíritu revolucionario. Y eso no es exactamente nocivo.

Últimamente un auto-proclamado *outsider* ha aparecido en el mercado del arte. Cuando la crítica institucional

finalmente ha sido incorporada por conscientes directores de museo y, puede que no, pero posiblemente, por directores de festivales, la carrera parece haber terminado. El paso lógico sería salirse y montar el campamento en algún otro sitio, empezar una comunidad, reunir creyentes, pero no, ya no. El afuera ha sido incorporado en la capacidad de lo que está dentro, así que ahora los artistas exitosos usan el afuera para permanecer dentro como “radicalizados”. Nos movemos fuera de las instituciones para aumentar nuestro valor dentro de esas mismas instituciones. Hacemos una pequeña excursión hacia un territorio conocido de inestabilidad y un poco más adelante mostramos los documentos de nuestro esfuerzo en una exposición en un museo. O, por qué no, anunciar nuestra posición de *outsider* en un boletín de noticias mundial. Un correo de e-flux acaba de aparecer en mi bandeja de entrada. Unitednationsplaza fue un brillante truco de marketing, felicitaciones, pero es un poquito demasiado obvio qué es lo que está en juego cuando la propia nation’s plaza invita a un puñado de artistas de primera fila para celebrar el afuera como algo simplemente increíble. Hoy en día, el auto-celebratorio y experimental festival finlandés, cuando lo realizan los jugadores correctos, se ha convertido en un patio de recreo eminente para el extendido factor *cool*. Configurar una universidad libre y no alienada, es desde luego profundamente crítico con todo lo de Bolonia, tan revolucionario, o *cool*, como tener una cena en un restaurante de Jamie Oliver. Solo tienes que reservar tu mesa por adelantado.

“Pero incluso si esas cosas educativas no están proponiendo nada revolucionario, ¿no son al menos algo diferentes del museo convencional, con sus vacías y obligadas series de conferencias de cualquier cosa?” Desde

luego, al menos, pero ese “al menos” es precisamente como el comunismo con un rostro humano.

Sin embargo, duele decir que tenemos que abandonar las revoluciones. No hay nada que sustituya a las plazas. Quemar algunos coches no hace nada más que hacernos sentir un poco más felices. Todo el mundo sabe que el activismo de verdad pertenece al pasado y no produce absolutamente ninguna diferencia, se ha convertido en simple auto-representación, políticas de la identidad.

No, tenemos que regresar a los museos, volver a los festivales y salir a luchar una guerra. Sé tan poco como tú acerca de la primera batalla, pero está ahí para que descubramos qué es eso por lo que luchamos a favor o en contra, y que no hay otro lugar para hacerlo que estar en todo el meollo.

Y creo que tenemos que hacerlo vestidos con trajes teatrales y empezar a usar el teatro como un medio para desestabilizar contextos y convenciones. Es hora de usar espejismos para luchar contra las ilusiones ópticas de la democracia, la igualdad o el juego limpio.

La única salida es dentro. Volvamos a los negocios y combatamos una guerra no en el *mainstream*, sino directamente en el corazón de todo esto. Esta es la única forma de que las masas, previamente despolitizadas, puedan convertirse en sujetos políticos.

Salir a producir estructuras alternativas es inútil. Solo se entenderá como una entrañable auto-organización. Luchar por nuevas estrategias es jodido igualmente. La auto-precarización es un callejón sin salida total, o desde otra perspectiva, es convertirse en un “Tino Sehgal” – *That Was So Contemporary* [“Cortesía del artista, 2005”]. La guerra en la institución tiene que ser combatida

a través de unos mecanismos que solo pueden tener lugar gracias a la traición táctica de todos los flancos.

Ya sabes, los directores de los museos no tienen miedo de las tumbas, ni siquiera de las tumbas vacías, pero les aterrorizan las tumbas saqueadas y desordenadas. La táctica es cuestión de ser absolutamente obvio y abiertamente teatral, pero asegúrate de no ser fiel a los principios que has establecido para ti mismo.

La próxima vez que recibas un encargo es tu maldito deber cagarla. Échale la culpa al comisario que te lo ha encargado, no es tu culpa, tú solo has hecho lo que tenías que hacer: holgazanear, saquear y cagarla.

Y por el amor de Dios ¡no os auto-organicéis! No forméis asociaciones, negad toda afiliación, cancelad toda suscripción a *newsletters*, parad de merodear en el bar después del estreno, vomita cuando escuches la palabra red y desmáyate cuando alguien use la palabra hrrrrr-hrrrrr [léase como auto-organización]. Las organizaciones no van a cambiar nada; son apaños para la auto-compasión colectiva. Las organizaciones son halagadoras y serviciales, y celebran el lado entrañable de la diferencia y tienen una tendencia a enorgullecerse de sí mismas con tolerancia — Aaaaaarg. Las asociaciones y redes con sus posibilidades y oportunidades no son nada más que simpáticas, *red-bull* para los adictos a la identidad.

No vayas a reuniones, si acaso grita y destruye. Las asambleas no son lugares para las decisiones, para la acción o el rechazo sino para el palique, habladurías y palabrerías. Las organizaciones, las asociaciones, los clubs, las redes, van de sentirse bien con un poder común, pero al mismo tiempo al ser un poder común es también

diferido, reconocible y acabado. Organizar es mostrar tus armas y adopta el mismo estatus mientras obtiene representación con respecto al discurso dominante.

Tienes que saber que los zombies vienen en grupos que operan en masa y son indiferentes al daño colateral. Un zombie no llora la pérdida, deja a sus compañeros muertos atrás y está completamente organizado. No tienes otra opción que actuar en tu propio favor, insistir en la precariedad e incluso en la soberanía. Cuidado, ir solo no tiene nada que ver con el egoísmo, nihilismo o alguna versión neoliberal de última hora sobre el individualismo; por el contrario, implica la necesidad de renunciar a la identidad, de actuar sin apoyo o pertenencia y de estar conectado solamente a través de la intensidad, no del interés, ni la identidad, ni la falta o cualquier otro sinsentido psicoanalítico.

Tienes que hacer tu propio rastreo, olvídate de conformar un *dossier*, actúa fuera de la probabilidad, haz circular conocimiento sin enmarcarlo, libera territorio, resta valor a las circunstancias, evita la confrontación directa. Inventa armas y haz todo para no usarlas. No esperes nada pacífico.

Un programador de danza viene hacia mí y me pregunta: “Entonces, ¿qué piensas de la programación?” ¿Qué puedo decir? Sabemos que bajo el régimen en el que vivimos hoy en día es impensable objetar. La primera regla del artista contemporáneo es: no discutas jamás, no te enfades nunca, evita el conflicto a cualquier precio.

Si yo estoy dentro del programa es, sin ninguna duda, perfecto y si no lo estoy, cualquier objeción se entenderá como de mentalidad estrecha o codiciosa.

Metafóricamente mi respuesta es siempre: “Estoy disponible”, “Cualquier cosa que propongas, cuenta conmigo”.

“Estoy trabajando en un proyecto realmente interesante.” Joder, estoy harto de los coreógrafos tacaños que exprimen una idea para siempre: deshazte de tus ideas, no van a mejorar, deja de considerar la consistencia o la comprensibilidad como algo bueno. La extenuación como metodología es tan de los 90, y por el amor de dios mantente lejos de formulaciones cursis como que sientes que la idea todavía tiene algo, ya sabes... ¡Déjalo!

Sin embargo, no puedo simplemente estar de acuerdo con el programador, así que intento una respuesta entusiasta que, al mismo tiempo, aborde algún tipo de asimetría en el programa. No, no, por supuesto no cuestiono cómo coño Ivana Müller ha acabado en el programa, por qué “Self-Unfinished” es presentada por cuatrocientos sesenta y siete veces o cuál es la ideología de Ivo Dimchev. No, eso sería un suicidio. Quizá comente la sobre-representación de compañías de gran escala o de coreógrafos del viejo occidente, una “interesante” temática o algún interrogante sobre el repentino interés por la Historia. Por cierto, no sabía que la historia de la danza es idéntica a Merce Cunningham, pronunciado con acento francés: M’eurse Cuning-gahm.

Pero *en fait* no importa lo que diga porque la respuesta es siempre la misma. Una cara de preocupación: “Sí, tienes razón” dice el programador, “pero ya sabes que los recortes de las subvenciones han sido brutales. Es como imposible. Estoy realmente contento de que hayamos podido hacer esta temporada”. Acepto el argumento y asiento con la cabeza.

Unos meses después me encuentro con el programador después de la presentación de mi nueva pieza. Me hace saber que la pieza no cumplió sus expectativas e implícitamente tampoco las del resto del clan de programadores [ya sabes que deciden en base a una opinión común en alguna clase de reunión de redes, probablemente en Bergen]. Una pieza que entre en el circuito solo entra porque ya está inscrita en alguna red, no porque sea en ningún sentido arte propiamente dicho. Me molesta, y con un lento movimiento de cabeza, contesto: “—Sí, tienes razón, pero ya sabes que los recortes de las subvenciones han sido brutales. Es como imposible. Estoy realmente contento de que hayamos podido acabar la pieza”. ¡Ni de coña pienso eso! Un argumento de este tipo no existe en la boca de un artista, ni siquiera de un coreógrafo. De ninguna manera, el acto artístico se supone que tiene que existir independientemente de subvenciones y si hay algún recorte, o falta de financiación, el artista se supone que tiene que venir con una brillante idea; cambiar el formato, despedir al productor, ahorrar dinero en el vestuario [“¿Qué tal ropa interior?”], contratar bailarines más rápidos, cualquier cosa, cualquiera. El acto artístico es soberano, libre e incondicional. Joder, sí, ¡Larga vida a la autenticidad!

Pero ¿quién espera que un programador tenga una idea brillante, o por lo menos aceptable, despida al asistente, cambie el formato, pase de las grandes compañías, cambie la estrategia de marketing, o, por qué no, haga doblete como la chica de las entradas, trabaje en un bar, o... eh, renuncie a una parte de su salario? Los programadores son víctimas de circunstancias externas, mientras que los artistas solo pueden echarse la culpa a sí mismos.

Pero después, joder maldita sea, soy feliz de no poder usar la excusa de mierda del presupuesto, de no tener otra opción que la de culparme a mí mismo en vez de depender de las negociaciones internas de las redes financiadas por la UE.

Al menos puedo amar lo que hago sin pensarlo dos veces. No soy parte de ningún club de intercambio de parejas llamado Next Step, y no opero a través de redes internacionales con una página web con poca visibilidad. No negociamos, lo cogemos o lo dejamos, no somos en absoluto estratégicos, llevamos armas y estamos listos para usarlas, no ponemos nuestra piel a salvo, firmamos nuestros correos electrónicos “Qué os jodan a todos”. No somos miembros, no nos organizamos, no enviamos *newsletters* [qué poco *cool*], sabemos que solo las ambiciones totalmente sobredimensionadas cambiarán el mundo.

Seguid así, hijos de puta. ¡No os atreváis a rendiros! Como vosotros, yo estoy solo, pero confiad en mí, mi apoyo es incondicional.

*

”¿Cuál es la red?”

En el país de la comunicación digital las redes compartidas implican una multiplicación de oportunidades sin consecuencias, sin estar obligado a formar un grupo, tener secretos o acuerdos. El acuerdo es estructural y no estratégico, es impersonal e inconsecuente. No pedimos a nuestro cliente de *bit-torrent* cuando nuestro ancho de banda es débil. Es bastante sencillo, cuando hago “clic” soy cualquiera, no una persona con una historia de

éxito o un marginal que quiere entrar, no hay jerarquía entre los usuarios y los comprometidos. Cuando cierro el ordenador portátil soy historial y llavero, ninguna atadura, ni grupo de presión que mantener. El nivel estructural de alineamiento, o la ausencia de composición es atractiva. Opera en las bases del permiso y no bajo los auspicios de la licencia. Me gusta, permite fluir sin tener el control.

“¿Cuál es la red?”

Las redes de danza, artes performativas, operan exactamente de la manera contraria. Sí, me atrevo a decirlo, sin excepción, porque si no estás dentro, no existes sea lo que sea que hagas. Aquí las redes operan estrictamente en niveles estratégicos, sin preocuparse por la apertura estructural o táctica o el despliegue. Las redes en el sector cultural están absolutamente cerradas y tratan todas acerca de ser miembro. Tienes que hacerte digno de formar parte, tendrás que pasar un test, y tendrás que invertir una considerable cantidad de energía en salas de espera y gastos de viaje.

Si las redes digitales son, en cierto modo, estructuras de mecanismos masoquistas, entonces las redes en el sector cultural operan como una organicidad sádica y esto es interesante en relación a la vigilancia. El masoquismo lidia con contratos explícitos y condiciones y mientras se cumplan las condiciones, el subordinado será liberado. El sadismo es la otra cara, lidia con las convenciones y opera a través de un control ubicuo, y la vigilancia necesita operar dialécticamente, me lo dijo una vez Deleuze, así que es cierto (*vrai*). Las redes de danza son auto-perpetuadoras, peor y mejor que un panóptico.

Las redes en el negocio cultural operan debido a un modo de producción conocido como *dynamique d'enfer* las dinámicas del infierno, cuya ideología básica es:

- Identificar una razón para el compromiso.

- Convencer a los socios para que se unan.

- Asegurarse de que todos los jugadores se involucran de tal manera en la que el precio a pagar por retirarse sea muy alto.

Las redes de danza se basan en el miedo y la presión sin rostro. Es: “—Si no haces lo que decimos...” Es la llamada al principiante, aquel que es lo bastante débil como para matar a su mejor amigo, el colega de la infancia que la jodió con un asunto de drogas —perdonadme— co-producción.

Esto no va sobre ti... Para nada va sobre ti, pero sabes que sino lo haces alguien perderá su estatus y las muertes no cesarán. Y perder el estatus es la única cosa que importa. Si hubiera una película de Hollywood sobre las redes de danza el jefe, el iniciador, estaría interpretado por Al Pacino en un mal día. La dignidad es lo único que cuenta. Así que en las redes de danza las cosas quedan en familia y no hay acuerdos, no hay acciones que no sean aprobadas silenciosamente por un siciliano muy mayor.

Matas por un bien mayor. Ni siquiera eres tú quien lo hace, es la organización y tú, tú solo eres un... ¿De qué eres responsable realmente?

Déjame que te lo diga. Eres responsable del mantenimiento de las jerarquías, de la preservación de la sociedad

aristocrática que opera como una bandada de vampiros, una apologética bandada de chupa-sangres que confiesan obedientemente sus lujurias compulsivas. “Lo hago lo mejor que puedo, pero después de todo, soy un vampiro. Me hicieron programador, no era mi deseo, y ahora estoy destinado a la destrucción.” No, deja de excusarte y/o de entusiasmartelo, o simplemente lárgate.

“¿A qué te refieres con entusiasta?”

Muy sencillo, el entusiasmo es uno de esos gestos contemporáneos que no significan absolutamente nada, está empapado de actitudes liberales y no tiene consecuencias. El entusiasmo es un vampiro con buena conciencia, la actitud proactiva de un asesino. A la mierda el entusiasmo, sé un fanático, permítete ser generosamente categórico. El entusiasmo es para aquellos que ya han dado por perdida la posibilidad de una alternativa. Entusiasmo es para aquellos que dicen “Me gusta su trabajo... pero no es exactamente lo mío...” Entusiasmo es como alquilar un coche que no es tuyo. No tienes autonomía.

¿Cómo te sientes dando por perdida tu autonomía y vendido a la red solo para obtener un espacio de alivio económico a corto plazo? ¿Eres consciente de que la red está haciendo tu programa, componiendo tu temporada? Al Pacino dirige tu negocio. No eres tú el que mata pero tampoco eres tú el que hace que cualquier cosa suceda. Tú eres la víctima de tu propia vida, y sabes qué, pasarás el resto de tu vida en una caja negra. Así que, por favor, no me llames más.

*

Después de vernos en un festival en algún lugar, habiendo mandado DVDs y un puñado de mails me encuentro con el programador otra vez y me dice que su festival querría invitarme para crear un trabajo. Hacer una pieza, ya sabes... Yupi, guau. Estoy contento... Intercambiamos las preocupaciones convencionales acerca de esto y aquello, y finalmente nos ponemos de acuerdo en que escribiré un concepto. Y, sí, esto tiene que pasar pronto porque ya sabes... La invitación siempre llega demasiado tarde para asegurar que las posiciones de poder se mantienen.

Me siento bien desde que el programador me ha empoderado por medio de sus comentarios acerca de lo radical que es mi trabajo, y subraya que no debería tener miedo de ya sabes... pero el tiempo, ya sabes el tiempo. Tenemos que hacer esto ahora mismo...

En una semana está todo armado, basado, obviamente, en una antigua idea, y se lo envió. La propuesta debe ser específica e incluso contiene el deseado carácter participativo. El entusiasta programador, por alguna razón, no me contesta. Nada, ni un mail diciéndome que lo ha recibido, así que tres semanas más tarde pillo el teléfono, “—Ah sí, llegó, pero ya sabes, antes de la solicitud de la UE...” un billón de excusas antes de que concretemos una reunión telefónica para la siguiente semana.

El programador me llama, y tardo un segundo en darme cuenta: no es buena señal. “—Realmente nos encanta tu concepto. Es muy interesante...” otro millón de excusas sobre la subvención que no les han dado, presionado por los recortes presupuestarios, el co-programador no

está convencido. Finalmente acordamos que, reescalaré el proyecto, escribiré un nuevo concepto revisado y...

El juego continúa y la importancia de mi trabajo como algo osado y la deseada propuesta radical han sido reducidos a una pieza de danza entusiasta con una bonita banda sonora.

He pasado tres semanas escribiendo propuestas, poniéndome en contacto con los colaboradores y todo lo demás. El programador barra comisario ha pasado 25 minutos al teléfono, y el tiempo que le lleva no convencer a sus colegas.

Pero yo estoy disponible y soy un obediente artista-mascota así que sigo trabajando en la propuesta, me gasto un poco de mi propio dinero, reemplazo a uno de los bailarines al que le ha salido un trabajo con Meg Stuart. Incluso nos las arreglamos para pescar una residencia en una ciudad de la que no recuerdo el nombre.

El programador, totalmente desaparecido, de repente me llama pidiéndome un texto y unas imágenes para el programa y sí y esto es muy, ya sabes, el festival y... Dos días más tarde me llega otro mail en el que me piden un texto menos complejo y más descriptivo... Dos días más tarde, una nueva versión me viene de vuelta, pero esta vez abreviada a cuatro líneas.

Por último, en la residencia de dos semanas que tiene lugar en el festival antes del estreno, quedo con el programador diez minutos para un café. Hablamos acerca del festival y yo le respondo: "genial, va todo muy bien...". Cuando comienzo a hablar acerca del trabajo, el encuentro se acaba de repente.

Nos encontramos de nuevo, y el programador me dice: "No podemos... y realmente necesitamos pensar en el público, ya sabes..." y ya es hora para el ensayo

general, poco público, la mayoría amigos. El programador, con sus colegas, aparecen diez minutos tarde (a saber por qué) y finalmente podemos empezar.

Solo siete meses después, el “estamos muy interesados en tu trabajo” se ha convertido en un texto de programa editado por un voluntario, una catástrofe de presupuesto y una llamada de atención acerca de... “ya sabes el público...” pero el juego sigue en pie.

Después del ensayo general, el programador y su séquito vienen hacia mí y después de una cierta cortesía oportuna me explica que la pieza es... demasiado larga, “Creo que tienes que acortarla...” “-Quiero decir, me gusta pero pierdes al público...” y aquí el colega lo afirma con un gesto de asentimiento y cara de ansiedad.

Y yo, ¿qué hago? Asiento, se me ve preocupado, se me ve disponible. No me he cambiado, así que todo esto ocurre conmigo vestido con el vestuario de la pieza y el programador con una mochila.

¿Quién coño son esas personas? Sí, me los encuentro en todas partes, en todos los festivales, en todos los programas de la temporada. Algunos de ellos son incluso artistas. ¿Quienes se piensan que son, apareciendo en el ensayo general con problemas? ¿Después de cinco meses sin ni siquiera cruzar una palabra acerca de danza o coreografía?

¿Piensan que la duración de la pieza es un accidente? ¿Piensan que después de siete meses de trabajo he hecho una pieza que es una media hora más larga así por casualidad, y que debería respetar a una persona que ya ha reducido un 75% del presupuesto?

¿Qué se piensan, proponiendo cambios el día anterior del estreno? Sí, ¿realmente queremos apoyarte?

¿Qué tipo de ética tienes cuando privilegas al público frente al artista?

¿Quién eres: cuando pides radicalidad y solo quieres algo que encaje perfectamente en el mercado existente? ¿Cuando promocionas la “libertad artística” [vaca estúpida] y no produces nada más que instrumentalización?

¿Cómo aguantas, sabiendo que yo sé que no te importa una mierda? ¿Cómo te las arreglas para llevar a cabo una ética tan llena de mierda que ni siquiera eres bienvenido en el infierno, especialmente teniendo en cuenta que no recibes un salario fantástico?

Vamos, no me llames otra vez si todo lo que quieres es complacer a los políticos locales y mantener tu trabajo. No me pidas que sea radical cuando tu idea de radical es igual a más de lo mismo.

Por cierto deja de hacer como que te alegras de verme, y por el amor de Dios, no me preguntes cómo estoy.

Con medio año de antelación, alguien me envía un mail preguntándome si podría dar una conferencia sobre piratería o quizá sobre algo así como danza y activismo, o sobre coreografía como experiencia crítica. Todo está dispuesto: el tema, el dinero, el contexto y lo increíble que va a ser.

Digo que sí, todo el mundo está contento y pronto recibo un mail de un asistente, siempre una mujer, que necesita reservar mi vuelo. ¡Ahora! El argumento es siempre el mismo, si lo reservamos con suficiente antelación... Después de otras pocas semanas me piden que envíe mi bio y un breve texto descriptivo sobre de lo que tratará la charla. Colega, todavía quedan tres meses y medio y ni siquiera he empezado a pensar en la posibilidad de que esa charla trate sobre algo en absoluto. No estoy

muy ocupado, mi agenda no está a rebosar, pero vamos, ¿por qué los organizadores de conferencias dan por sentado que no tengo nada que hacer antes de su conferencia?

Si ese fuera el caso, solo me pagarían trescientos euros cada tres meses más o menos, así que, adivina qué, incluso si yo no quisiera tener otro trabajo... El hecho es que los 300€ que me pagas deben también cubrir la preparación, incluido el mandar bios y escribir síntesis. Considerando que no estoy contratado por una institución sino que soy autónomo, mal pagado y legal. Así que trescientos son aproximadamente diez horas de trabajo, y quieres que me plante allí el viernes por la noche y que vuelva a mi casa el domingo por la noche. Crees realmente que puedo permitirme escribir una síntesis, cuando ni siquiera puedo permitirme dar con una idea que lleva un tiempo para ser ejecutada. Págame mil euros y te entregaré una síntesis cojonuda, una bio de lo más condimentada y te daré un charla que tele-transportará a tu público a un lugar que ni siquiera las Ted-talks podrían imaginar.

¿Cuántas veces he dicho que sí a charlas en festivales de danza por 150€, hotel (o sofá) y viaje? ¿Cuántas veces he aceptado dar charlas en vestíbulos de teatros, espacios de conferencias en centros de arte que podrían haber sido el lugar de rodaje para una película basada en una historia verdadera escrita por Solzhenitsyn, o en cafés con molinillos de café que suenan como una bandada de Lamborghinis que están enfermos terminales? ¿Cómo alguien puede esperar una obra maestra en tales contextos, cómo alguien puede esperar respeto y una buena preparación cuando la charla, conferencia o conversación tiene lugar en un sitio así... con cero preparación técnica y un video proyector que ya era viejo en 1953?

Desde luego, todo festival de danza con decencia debería tener un programa intensivo complementario de teoría. Obviamente, y sí, el señor conocimiento es central para la danza también, pero ¿por qué siempre ocurre en el momento erróneo dentro del programa, en el lugar erróneo, sin público, mal pagado y si tienes suerte el programador aparece cinco minutos antes de irse a una cita para concretar otra co-producción? Si queremos que el programa de teoría sea mínimamente bueno necesitamos ofrecer recursos para ello. “Sí, pero ya sabes que este año el presupuesto está realmente difícil y tenemos que concentrarnos en los espectáculos.” ¿Sabes? ¿Quién lo decide, los artistas, el público...? ¿Quién decidió que tu festival tuviera esto o aquello? Tú decides y si piensas otra cosa eres un cobarde que quiere fingir que asume riesgos.

Ten en cuenta que dos bolos de un espectáculo de tamaño mediano de Alain Platel cuestan 30.000€, solo los honorarios. Si me pagas 300€ por una charla, eso significa que podría dar conferencias durante 100 días. Es decir, más o menos todos los días durante medio año. Por supuesto no es tan sencillo, lo sé, pero tampoco es mucho más complejo.

Un colega me habló de un programador que fue a ver una pieza cuatro veces antes de decidir no presentarla. Alguna vez has oído hablar de un programador que viaja y no me refiero a un teatro o una universidad en la misma ciudad, sino en avión, para ver si un teórico es realmente lo que andaba buscando. ¡No lo creo! Decimos que la teoría es importante para renovar nuestra práctica y que es importante que la teoría se realice en proximidad con la danza, pero en el momento en el que alguien quiere que le paguen deja de ser tan importante. Mira, ¿cuándo

fue la última vez que pagaste 300€ a Xavier Le Roy por hacer *Product of Circumstances* en un café?

Hace unos años la vertiente discursiva en el programa se amplió para incluir charlas en el desayuno. Teoría sin comida o algún otro entretenimiento no es una opción. Oye, ¿por qué no vendes unas jodidas palomitas de maíz antes y durante algo de DD Dorvillier, salchichas con Sasha Waltz y por qué no, tapas con Juan Dominguez? Ayuda: ¡Son aburridos!

Las charlas durante los desayunos son geniales, un formato íntimo en el que no aparecen más de veinte personas. Si este formato tiene algún interés para ti, ¿por qué no programas nunca piezas a la hora del desayuno y en cambio programas las charlas a las ocho y media, hora punta? Sabes por qué, porque eres un cobarde que no tiene ningún interés en desafiar la conducta de tu público.

Finalmente he enviado la bio, después de siete recordatorios. El vuelo está reservado. Ahora silencio. Mucho silencio hasta la semana antes de que la situación tenga lugar. De repente una ráfaga de mails, incluyendo una pregunta acerca de la posibilidad de traducir mi conferencia para que pueda ser accesible a la gente que no está familiarizada con el inglés. “Mira, aún ni siquiera he empezado a pensar en ella, y ¿qué te hace pensar que la escribiré como un texto académico?” A mí me dijiste que no era un contexto académico sino una oportunidad para bailarines y coreógrafos para participar en algo discursivo. ¿Y ahora quieres una conferencia, un texto académico?”

Después de otros muchos mails llegó a la ciudad. Me recoge un tipo en el aeropuerto que no sabe nada del evento o del festival pero que su trabajo es dejarme en el

hotel. Consigo llegar al lugar del evento en el cual, después de un poco de confusión, tengo un apretón de manos con el director o el asistente, el cual inmediatamente me pasa con el técnico de algo, el cual me enseñará el lugar.

El director está muy contento de verme pero no tiene tiempo para más conversación. Hablaremos más tarde desde luego, pero después hay otro evento, y la conferencia no fue precisamente lo que se esperaba de mí así que el director se acerca a mí y me dice: “Solo quería darte las gracias...” Pero cuando respondo con una pregunta acerca de qué es lo que le había parecido... Él de repente no tiene tiempo, sin embargo tiene que limpiar el escenario para el siguiente evento, tiene que preparar el café para los invitados de la comida, tiene que hacer muchas cosas para no tener una conversación conmigo. Desde luego puede que yo no sea simpático o algo pero he requecomprobado que es así para todos los que damos charlas y participamos de un discurso. Así que lo que pasa es que tengo una comida o cena o lo que sea con un amigo de la escena local y de repente me encuentro con el mismo tipo que me llevó al hotel de camino al aeropuerto y...

Si has invertido la mitad del año en mí, insistido en la bio, has sido entusiasta con la idea de traducir mi conferencia, has querido intensamente introducir más discurso en el mundo de la danza, ¿por qué estabas mandando mensajes durante la mitad de la charla, con aspecto ausente la otra mitad, sin hablarme antes, durante o después y no me has enviado un mail después de que todo ocurriese?, ¿por qué? Y por cierto, hacer una introducción tan mal preparada con una biografía de la edad de piedra, que ni de coña he enviado yo a nadie.

O ten en cuenta que esto es una conferencia de fin de semana y hay ocho ponentes por día y paneles y presentaciones de artistas. ¿Por qué sigues sin invertir ni un momento en hablar conmigo, pero estabas charlando con tu asistente durante toda la cena? ¿Y por qué decidiste pagar a todos esos ponentes unos malos honorarios cuando también podrías haber cambiado el modelo y pagarles el doble de cantidad y en lugar de insistir en cumplir con los horarios, permitir que las cosas tomen tiempo, realmente mucho tiempo? ¿O por qué necesitabas subrayar que es realmente importante dejar entrar al público local, cuando nunca había suficiente tiempo para preguntas y respuestas?

Compruébalo, he estado en interminables sesiones como éstas y organizado un montón, abordando un tema interesante e importante, pero ¿por qué el formato propuesto no es más que charlas y diálogos en franjas de 45 minutos donde sabemos que no pasará más que un intercambio superficial de eslóganes auto-promocionales? ¿Por qué todos estos eventos quieren una representación cara a cara con el discurso dominante? ¿Por qué no crear un foro, por qué no remezclar todo el asunto? ¿Por qué no darle por culo a la identidad y a la pertenencia y a la comunidad y, especialmente, a la maldita mesa expositora de libros?

Bueno, obviamente porque en realidad no estás interesado en el tema. Solo estás interesado en tener un trabajo.

EPISODIO 2

“We’re only in it for the money”

...Una vez resonó como algo provocador. Cuando Frank Zappa lo dijo en 1968, se hizo eco del mimado y dopado estado de bienestar de la post-guerra americana, surfera y de cultura de cruceros, con un excelente toque crítico. Eran tiempos en los que activar la auto-precarización, el sexo libre, los hippies, un puñado de movimientos de liberalización y la casi tierna creencia de la posibilidad de un afuera. Cuando Ebba Grön, los Sex Pistols suecos [el único problema es que ellos eran algo auténticos], en 1982 bautizaron su álbum “We’re only in it for the money”, la vida era bastante diferente. Acordaos, MTV fue lanzada el 1 de agosto de 1981, aún así entonces el eslogan tenía agallas, llevaba consigo un sentimiento de obrero de fábrica con una firme creencia en el comunismo y al-menos-tener-un-aspecto-que-diera-un-poco-de-miedo. Esta vez la auto-precarización fue sustituida por una especie de orgullo –barra– que le den a tu actitud de parásito.

Independientemente de la perspectiva, real o irónica, “we’re only in it for the money” proponía un afuera, un

lugar donde la política no gobernaba, donde la armonía se estableció, y donde, pensándolo dos veces, la vida debía ser permanentemente como la música house: aburrida, estilizada y tipo gente de clase media borracha en Ibiza. Pero ¿qué significa hoy en día, cuando no hay un afuera, cuando solo hay una opción y no tenemos elección más que estar “en esto por dinero”, cuando la provocación se ha incorporado en el discurso económico, cuando las redes sociales libres son parte integral de las campañas de marketing y tu mayor deseo es que tu producto sea pirateado por tu cliente? Llamar a tu álbum de debut “we are only...” a día de hoy solo podría ser el trabajo de Ashley Simpson o de un grupo turbo-folk de Novi Sad.

En los 60 los individuos y los grupos se precarizaron a sí mismos, mudándose a los bosques y practicando sexo libre; se desligaron de la clase media de Estados Unidos y celebraron la individualidad. En el paisaje político actual la auto-precariedad es el sueño húmedo del neoliberalismo, el empresario autónomo perfecto tan jodidamente creativo e imaginativo con sus servicios hazlo tú mismo-caseros-medio importados de China. El individuo lo es todo, pero sueles olvidar que hay alguien que hace montañas de dinero contigo mientras trabajas para ti mismo. ¿Por qué? Bueno, de lo contrario estarías esforzándote en otra cosa. Tú imaginación no es tuya. Leonardo Di Caprio no es ciencia ficción, el capitalismo contemporáneo es “Inception” –en su mejor momento– especialmente Ellen Page como la joven arquitecta o ¿es ella el cerebro que hay detrás de todo, el negocio?

Sé tú mismo, vuelve a crear tu identidad a partir de un kit DIY que ofrece toda agencia corporativa, cultural, sin ánimo de lucro y comunitaria, pero la identidad siempre es proporcionada y producida y solo la ilusión de la

desterritorialización. Tu yo es como el infierno de Kellogg's hay muchos diferentes, pero todos son de Kellogg's y no hay forma de que no elijas. *Pas du tout*, estás tan jodido, condenado no solo a ser un humano, sino también a ser un humano con un nombre. Al igual que la identidad de Kellogg's, el aparato social contemporáneo ha terminado con su intrínseca capacidad de auto-aniquilación en favor de esta precisa ilusión, volver a crearte a ti mismo a través de redes sociales centralmente distribuidas. Este aparato social, siguiendo a Agamben, está diseñado para mantenerse a sí mismo intacto, y aún así seguir produciendo la ilusión de progreso, alternancia, diferenciación. El resultado, al menos inicialmente, es el agotamiento y el vaciado de las fuentes de energía. Esto es como las series de televisión británicas que no cambian su patrón hasta que es demasiado tarde.

Recientemente Maurizio Lazzarato proponía que “el capitalismo no es un modo de producción, sino una producción de modos y mundos”, en otras palabras el capitalismo se ha vuelto omnipresente y por lo tanto obsoleto ante cualquier crítica significativa [y sabemos que, según Irit Rogoff, la crítica solo es un lubricante para el capitalismo, échate las manos a la cabeza]. Otros pensadores y economistas como Paulo Virno, Akseli Virtanen y Christian Marazzi argumentan en paralelo con Lazzarato que el capitalismo contemporáneo es igual a la vida. Dualidades como trabajo y vida, público y privado, productor y consumidor, sujeto y objeto se están desmoronando y experimentamos el surgimiento de una hiper-multiplicidad, por ejemplo, una interminable heterogeneización en la que las bifurcaciones infinitas solo pueden jugar con un capitalismo en el que la fabricación y, por tanto, los modos convencionales de medida, ya no

son relevantes. Hoy en día, mercancías y bienes son como apéndices de la mierda de la buena, los restos inevitables de la producción de valor inmaterial, el capital cognitivo.

Experimentamos la transformación de los procesos de valorización dedicados a la producción de bienes y servicios, procesos que, se podría decir, se están extendiendo más allá de las puertas de las fábricas, en el sentido en el que la valorización entra directamente en la esfera de la circulación de capital. En otras palabras, es una extensión del proceso de extracción de valor desde la esfera de la reproducción y la distribución, hacia la bioeconomía o el biocapitalismo caracterizados por su creciente enredo con las propias vidas de los seres humanos.

El capitalismo clásico recurrió principalmente a la función de transformación de la materia prima realizada por las máquinas y los cuerpos de los trabajadores. El biocapitalismo produce valor extrayéndolo no solo del cuerpo que funciona como material instrumental de trabajo, sino del cuerpo entendido en su globalidad. Un ejemplo es cómo el capitalismo ha colonizado la circulación del lenguaje, semiocapitalismo es un término usado por Franco Bifo, hasta el punto de transformar al consumidor en un verdadero productor de valor económico. El consumidor es, hoy en día, un co-productor. El individuo es el co-productor de lo que consume, contribuyendo a crear el mercado, produciendo rendimiento, manejando daños y riesgos, clasificando la basura, incluso la administración. La coproducción tiene que ver con todos los rendimientos de las masas y específicamente de los servicios: venta al por menor, banco, transporte, tiempo libre, restaurantes, medios de comunicación, educación, salud, cultura... Sobre todo la experiencia cultural se ha convertido en el lema, se trata de ser activado.

Las subcontratas son un fenómeno común pero hoy en día se extiende más allá de los servicios de limpieza o de las consultoras, la subcontratación se ha convertido en “crowdsourcing” que implica que los consumidores funcionan como mano de obra, generalmente de una manera involuntaria o a cambio de, por ejemplo, acceder a una red social. Cada vez que inicias sesión en tu cuenta de Facebook trabajas para Mr. Zuckerberg.

Este proceso es lo que Christian Marazzi denomina la financiarización de la vida, que implica la extracción de un valor extra a partir de acciones cotidianas como compartir un blog, vincular una página, escribir comentarios; básicamente compartir cualquier experiencia, como un concierto, una *performance* o una visita al museo.

Mientras que el capitalismo ha existido siempre hemos sido las dos cosas: productores y consumidores, pero lo que está ocurriendo ahora es que los límites se están disolviendo.

No solo con respecto a como IKEA externaliza el montaje de sus productos, no porque les guste que manejes el destornillador o porque existía la opción de quitarle el puesto a una gran economía y bajar los precios ligeramente, sino con respecto a que la vida misma se convierta en economía. Esto es lo que el bio-capitalismo propone: que el cuerpo en su globalidad se convierta en mercancía, que la vida como tal [nuda vida, ver Agamben] se ha convertido en economía.

Abandonar el proceso de producción fordista implica alejarse de los bienes y de los procesos convencionales de fabricación. La sociedad post-fordista también deja atrás los servicios y entra en nuevas esferas económicas, cuyo primer paso fue la economía de la experiencia.

Ahora el capital inmaterial ha entrado en el cuerpo en su globalidad. Si el centro cultural, por ejemplo el museo, se correlaciona con modos de producción de una sociedad en general, la esfera del centro (museo) necesariamente tiene que dejar atrás los objetos y su reproducción (o no reproducción). Si el museo del siglo XIX celebraba el estado de la nación y si el museo del siglo XX celebraba la sociedad industrial, ¿qué celebra el museo hoy en día: el trabajo inmaterial y la financiarización de la vida?

Además, las instituciones que nos rodean no están necesariamente correlacionadas a los modos de producción, por ejemplo la separación de la vida y el trabajo. Pero cuando tales dualidades se evaporan, cuando la hiper-multiplicidad entra en la vida, estas instituciones tienen solamente dos futuros posibles: cambiar rápida y drásticamente o convertirse en bastiones del pasado.

Si los centros culturales y sus artistas quieren tener algún futuro, la primera cosa que tienen que hacer es parar de pensar acerca de la representación, el diseño, el público, etc, y re-pensar su posición y cómo el arte opera ante estas circunstancias.

Por ejemplo, vamos a abordar la idea de centro cultural en relación con la rentabilidad. Nosotros –los directores, comisarios, trabajadores culturales– con nuestro museo damos rentabilidad a la nación. Al menos en los regímenes democráticos, la nación es la gente que puede venir al museo que paga su entrada (así como los impuestos) para participar en una experiencia, personas que también son nuestros clientes. Ésta es exactamente la implicación del capitalismo contemporáneo donde el proceso de generación de valor produce economía en

el sentido de trabajo, empleo, bienestar. Se podría decir que este es el momento en que la búsqueda de la rentabilidad se convierte en rentable.

Respecto al proceso de parcelación, la rentabilidad capitalista ha sido la otra cara del espacio común. Es el resultado de un proceso de expropiación que es el punto de partida y la característica esencial de la multiplicación del capital en el tiempo y en el espacio.

La rentabilidad, en otras palabras, representa no solo el punto de partida, sino también el devenir del capitalismo contemporáneo, ya que la ley del valor-tiempo de trabajo está en crisis y el trabajo en equipo parece ser cada vez más autónomo de las funciones administrativas del capital, las mismas fronteras entre rentabilidad y beneficio comienzan a desintegrarse.

¿Cómo y con respecto a qué modos de valoración, cuando la rentabilidad se introduce en el museo, se convierte ésta en un modo de producción de cultura?

Para producir un arte que tenga algún tipo de validez no tenemos más remedio que tomar las armas del biocapitalismo contemporáneo. Ya sabes que hay una diferencia entre ser corrupto o saber de corrupción, vayamos hasta el final: larga vida a la corrupción. Véndete, sin fundamento. No se trata de mantenerse sano y en el exterior, la única manera de investigar la enfermedad es infectarse, participar en la patología: paraséptica. El primer paso es involucrarse en cómo la transformación de la realidad económica es provocativa con respecto a los centros y formatos del arte contemporáneo, la producción artística y cultural.

Sí, estamos en esto solo por dinero.

*

“Oh no, no lo hagas... No, la escalera no, el desván no.” Pasa siempre lo mismo –lindos adolescentes americanos– a punto de ser sacrificados, cortados en pedazos, destrozados, sus miradas surcadas por el pánico... Lo sé, es solo una película y se supone que tiene que producir miedo, pero aún así no puedo contenerme. “¡No entres ahí!” Soy un adicto al miedo. Me hace sentirme vivo. El miedo es mi nueva autopoiesis, es silencioso como mi psicoanalista. No es la violencia, la sangre y el gore lo que me lo provoca, es el tiempo suspendido, la falta de telos, lo que es tan atractivo. La parte sangrienta podría ser aterradora y asquerosa, pero eso solo es cuestión de hacer limpieza, usando una herramienta eficiente o poniéndose guantes de goma. Miedo es la cosa. Y es exactamente miedo porque no se puede reconocer y no ofrece soluciones. Esta es la parte maravillosa; el miedo es la experiencia de la autenticidad. Miedo es mi nueva fantasía sexual, el último sueño mojado producido por el capitalismo, y la experiencia de autenticidad es su último producto.

No, obviamente no se trata de ser auténtico –seguirás teniendo tu performatividad– se trata de experimentar la autenticidad, que solo puede venir dada por una situación simulada que descalifica el telos, se aparta de la comunicación en favor de la pura comunicabilidad. Abandona la causalidad y pide por así decirlo, un movimiento desinteresado o un gesto sin significación. Esta experiencia es necesariamente individual, no es como si hubiéramos sido discursivos, y no puede ser inscrita en modos de interpretación; opera directamente en la subjetividad, por ejemplo en la propia subjetividad convirtiéndose así en un producto que uno mismo consume.

Haz piezas que produzcan miedo. Que hagan que el público palidezca, un miedo total que atraviesa mientras aplauden indefensos al final de la actuación. El afecto, nuestro último avance, se ha convertido en mercancía. Es bastante increíble, el capitalismo global ha conseguido financiarizar la potencialidad como tal. Pero tanto como el miedo puede producir economía y estabilidad, con respecto a la inmovilidad, también puede devenir en algo productivo para otras economías: inestabilidad y corrupción. Insiste en el miedo, pon a tus espectadores en un interminable estado de “no entres ahí”. Por supuesto que esto no tiene nada que ver con proponer algo violento o espectacularmente peligroso, para nada, lo que da realmente miedo es el exceso de abstracción. Una abstracción producida a través de entidades fuertes y conexiones extremadamente débiles. El miedo es precisamente la falta de conexión, organización y marco. El miedo no es colaborar, no es negociar, no habla con programadores, no ama a su público, no se presenta a sí mismo: el miedo existe.

Los vampiros están pasados de moda y sus películas de un sentimentalismo relacionado con un capitalismo antiguo organizado alrededor de la materialidad y lo que sea que se pueda extraer del medio ambiente. El zombie es una especie de trabajador inmaterial que viaja en bandadas que trabajan compulsivamente como pura actividad. El nuevo zombie no es un bolchevique o algún comunista gris, oh no, hoy en día el zombie es un decorador de interiores que vive en Londres, escucha música house bien sintonizada en su oficina, conduce un SUV y se le dan realmente bien los niños. ¿No nos hemos convertido todos en auto-vampiros, consumiendo nuestra propia subjetividad, chupando nuestra propia sangre?

El capitalismo ha entrado en su era homeopática, estamos en un bucle que produce economía debido al consumo interminable de la propia subjetividad.

No tenemos otra elección que ser meta-vampiros chupando de nosotros mismos, pero en la misma medida en que el capital puede producir experiencias de este tipo, también tú y yo podemos.

No tenemos otra opción que comprometernos con las peores, más despiadadas y sorprendentes estrategias financieras y capitalistas, y de hecho no tenemos opción, porque no podemos tener otras intenciones que hacer lo mismo. Ya no hay manera de disfrazarse, solo podemos producir más, y no hay escapatoria, pero eso puede ser también una oportunidad... Me gusta, la posibilidad de consumir mi propia atención, ahí es cuando el hiper-camuflaje se vuelve tangible.

Da un poco de canguelo, pero eres consciente del hecho de que tu próxima y mi próxima pieza van a lidiar con el tiempo y el espacio. Sí, esa cosa que siempre hemos rechazado como una mala excusa o como una especie de relación enfermiza con la exploración (por cierto exploración es una mala palabra, es como la mala educación: condescendiente). Pero esta vez no es lo que el tiempo y el espacio pueden hacer, o lo que el cuerpo puede hacer con o en él, sino más bien es una cuestión de producir tiempo como pura duración (tiempo incondicional) y un espacio sin significación. Esto no es una chorrada de mierda, oh no, esto es un tiempo que solo puede ser experimentado pero no medido, relacionado ni codificado, es un espacio que intensifica la experiencia pero no ofrece horizonte. Es como un viaje suspendido interminablemente, un desván. No habrá nadie a quién

decir boohoo, no habrá fantasma que pueda ser espantado con una escoba o un monstruo que necesite una visita al dentista, no habrá nada de nada y eso es solo miedo. Miedo incoloro.

*

¡Ahora ya sé! Al principio no parece tan malo, pero pensándolo bien, esto es un desastre. Pensar en la coreografía de aquí y ahora provoca aproximadamente el mismo sentido de contemporáneo que el sexo con un chaval cristiano de escuela secundaria. Comprometido, inexperto, demasiado cuidadoso y convencido de no acabar a tiempo. Y lo peor de todo, el adolescente trata desesperadamente de complacerte. Trabajando esto y trabajando aquello, todos estos intentos lo hacen incluso más obvio. La coreografía se ha convertido en algo tan abrumadoramente liberal y democrático, tan increíblemente bien intencionado que se ha vuelto totalmente ciega a su propio conservadurismo. En tiempos de crisis la danza será la primera forma de arte en empezar a escabullirse de cualquier cosa que quede de sus relaciones con el presente. Pero dado que la crisis ya está en su séptimo año, esa sensación de novedad es una que sin ninguna duda anunciaría a Raimund Hoghe como un bailarín contemporáneo.

Lo contemporáneo es un trabajo duro. Lo radicalmente contemporáneo debe ser irrelevante y debe no esperar reconocimiento. Ser contemporáneo no es aditivo, no es un plus de historia, es más bien renunciar, el acto contemporáneo es uno de sustracción, y de lo primero que se despoja es de "ti". Lo contemporáneo va de olvidarse de uno mismo. Y si ahora piensas sí, vamos, como un salto de fe, estás en el camino equivocado. Que le jodan

a la fe y le jodan al salto, lo contemporáneo es sin fe, es sin historia, sin cuidado. Paradójicamente suficiente: a lo contemporáneo no le importa nada una mierda. En el momento en el que le importa es, digámoslo así, una mierda de *pomme frites passé*.

Lo contemporáneo no puede ser medido, localizado, cuando se pone en el programa ya se ha acabado. No tomes el programa de temporada como promesa de lo contemporáneo sino como el diagnóstico de lo que ya está desactualizado. Deberías temer la llamada cuando la plataforma nacional de danza te propone participar, o el momento en el que John Ashford quiere presentar tu trabajo. Ya conoces la definición de pánico, es cuando Rio Rutzinger te ofrece una oportunidad para dar clases o te acredita en *Juice*. Oh dios mío, eso amigo mío, eso es la pesadilla.

En cualquier caso, la triste realidad es que has trabajado para ese momento durante toda tu carrera, y yo también. No hay nada más que hacer, la manera en la que la producción artística funciona es precisamente en ese hueco, el deseo doble de contemporaneidad y al mismo tiempo de pertenencia.

“—Quiero hacer trabajos que preocupen a la gente. Pillar al público por sorpresa, hacerles sentir algo... algo específico, ya sabes, algo político.”

Pero sabes, no hay manera de salir de esa paradoja. Algo político no es nunca contemporáneo, es solo más de lo mismo. Simples opiniones, no importa lo complejas que sean, simplemente no importa. La política nunca importa, importar no es parte de su trabajo. Y si quieres que tu público sienta algo, e incluso peor, algo específico, mejor piénsatelo otra vez. Los sentimientos no son contemporáneos, las emociones definitivamente

no lo son, son convencionales, comisionadas y coproducidas. Sentimientos, emociones e incluso últimamente los afectos ya han estado en PACT de residencia. La coreografía está atrapada en su propio conservadurismo reciente.

Si realmente quieres ser contemporáneo, debes renunciar a ti mismo, olvidarte de Judith Butler y abandonar la coreografía, terminar tu relación con el Kaai Theatre y, esto es imperativo, dejar de hacer piezas donde te quites la ropa.

La coreografía hoy en día es como imaginar que Manhattan fuera parte de Suecia. En el sentido de ser total y excepcionalmente nostálgica y al mismo tiempo tan bien intencionada y tan puntual que ni siquiera duele. La coreografía es como los zapatos Camper, modernos y ortopédicos. No, es mejor, la coreografía y la danza son como... Pero quizás esto es demasiado molón: como una natural Barbara Raes o quizás deberíamos decir un fashionista Fred Gies... La danza y la coreografía son como Cheap Mondays. Al mismo tiempo Comme des Garçons para los pobres y H&M para los ricos. Me queda tan bien que no puedo llevarlo, ni de coña, no puedo parar [me estoy volviendo loco masturbándome con ese logo, ya sabes el cadáver contento tipo *naif* con significado. *Fuck yeah!*].

El tiempo nos alcanzó. No nos queda más remedio que irnos. No busques un itinerario, no habrá llamada trampa. Lárgate de una vez de aquí. Deja Manhattan de una vez para siempre, borremos Bruselas de nuestras almas, y que le den a Suecia. Bueno, no se trata de geopolíticas después de todo, así que quédate quieto y recuerda, lo comfortable no es una opción, permítete ser vanidoso, insiste en ser una estrella, deja de ser agradecido –nunca

utilices las palabras “al menos”— y celebra sin importarte el mañana. Cualquier cosa que “funciona” no es una jodida opción. “No es suficiente” es una crítica positiva.

Maquíllate, demasiado, acuéstate con otros, muy a menudo, pierde aviones, demasiado temprano, acepta solo ideas escandalosas, demasiado tarde, e insiste, insiste, insiste en la irrelevancia absoluta.

Es de conocimiento común que los esquimales tiene al menos catorce palabras diferentes para la nieve. Tío, catorce maneras de decir nieve...

Ahora, me pregunto si hubiera una lengua solo hablada por artistas, una especie de lengua internacional para artistas. Entonces, ¿cuántas palabras habría para vanidad?

Oh sí ¡Casi puedo oírte saborearla! Vanidad, te dices a ti mismo. Recuerdas a artistas que hicieron que sus vidas fueran especiales. Piensas en Marina Abramovic, en su vestido blanco, sus tetas de plástico y su vergonzosa retrospectiva en el MoMa. Contemplas a Cecilia y a François por un momento. Recuerdas a alguien más... “¡Oh dios mío! Qué diva”—menos mal que su carrera no está yendo tan bien—. Piensas en Pina, pero la perdonas, descansa en paz. No piensas en Alain Platel, qué tío más majo. Y no piensas en Nature Theatre of Oklahoma, ¡pero deberías!

La vanidad no resuena particularmente bien, no sabe tan bien en tu boca. No quieres ser conocido como un artista vanidoso, nop. Es romántico, tiene ecos del estilo de vida bohemio, delicadeza ilustrada y nosotros no queremos eso. No queremos dedicar nuestras vidas a cómo usar un chal, cómo trabajar nuestra mirada penetrante o el color de nuestros pantalones de entrenamiento. No

creo, el artista debe ser entendido como un individuo con fundamento que tiene control de la situación, una mente clara y con la capacidad para el trabajo duro. La vanidad no es moneda de cambio en 2010.

Esto es muy malo. Es un desastre. Ya no somos artistas, somos gerentes de la crisis. Somos como izquierdistas que han perdido todas sus visiones y que simplemente tratan de mantener una posición cómoda. El amor de los desvalidos. Esto está jodido. ¡Jodido en serio!

La vanidad está muerta, larga vida a la vanidad. Mierda, echo de menos a Martha Graham.

Deberíamos trabajar más en ello, deberíamos dedicar todo nuestro tiempo a nuestras actitudes vanidosas. Sé una diva, ¡promételo! Sé vanidoso, ¿puedes permitirte no serlo? Al menos actúa como si fueras rico, más allá de la razón. No debemos aceptar que solo haya una palabra para nuestros sublimes modales. Catorce no son suficientes. Quiero devoción. Admiración ilimitada. Debemos rechazar las fiestas de los estrenos que no tengan champán auténtico. Debemos rechazar entrevistas en revistas sin distribución mundial. Rechazar teatros que no ofrecen hoteles de cuatro estrellas. Véngate de los festivales que te pongan en el mismo programa que a Superamas. Y por supuesto cancela presentaciones en el último momento, simplemente porque sí. O sin otra razón que hacer la vida de tu asistente un infierno. Por cierto, no tienes un productor o un gestor pero te rodeas de asistentes. Muchos de ellos.

Pero ¿por qué? Solo porque sí, pero también porque lo que le ha sucedido al artista de hoy es que se ha incorporado al mundo de la gestión. El artista hoy es un negociador, una persona que haría mucho mejor trabajo que Obama en una visita al Medio Este. El artista de hoy es

alguien que dirige un negocio en declive y desea desesperadamente volver al escenario principal. El coreógrafo ya no es más un creador de movimiento sino que se ha convertido en un especialista en mover y coreografiar co-producciones, residencias artísticas, proyectos ocasionales para sitios específicos, lo que sea.

Oh, todo bien. *Cool*. Lo estamos haciendo bien. Pero los artistas —tú y yo— hemos perdido nuestra posición privilegiada. Es tiempo de recuperarla, de insistir en ser especiales, de parar cualquier tipo de conducta modesta. De ninguna manera, no somos gestores, productores de esto o aquello. Somos artistas e insistimos. Insistimos en un trato especial. Sé vanidoso, sé asquerosamente vanidoso. Cuanto más vanidoso seas más fanáticamente defenderás tu territorio. El vanidoso está preparado para caer, para caer sin ninguna probabilidad de recuperación. El vanidoso rechaza todo aquello que no es inmediatamente favorable. A la mierda el pensar estratégicamente en favor de ser fotografiado del lado correcto. El vanidoso, el *artistah*, no tiene una charla después del *show* o alguna discusión idiota. El vanidoso, el *artistah*, tiene admiradores, fans devotos y es absolutamente categórico. El vanidoso se lo toma todo personalmente.

“Si no te gusta mi *show*. Puedo traer a alguien que te muestre la salida. *Capish!*”

Aliémonos con los esquimales [minorías juntas, sí...], aunque se debe estar frío y solo ahí fuera, necesitamos al menos catorce palabras para vanidad. Recuerda, eres un artista. No tienes por qué tener razones, no tienes que ser claro [P.A.R.T.S.], no tienes que tener un jodido concepto, no tienes que tener ideas buenas o decentes,

no eres responsable del público. Ni de su emancipación. Olvídate de ser transparente. Eres artista y lo petas.

Aquellos que son realmente contemporáneos, que verdaderamente pertenecen a su tiempo, son aquellos que no coinciden plenamente con él ni se ajustan a sus demandas. Son, y aquí viene lo importante, en ese sentido, irrelevantes. El contemporáneo, en su sentido más radical, no pretende llegar a la hora, ni estar a la moda, en los top 40 o en una revista. Ni de coña, lo que acaba estando en el programa del festival está ahí porque se ha escapado de lo contemporáneo con un ticket de ida a esas cosas ordinarias que pueden ser evaluadas. Lo contemporáneo es precisamente aquello que está por encima del bien y del mal, que todavía no se ha ganado una posición en el paisaje de lo que llamamos historia, o quizá incluso en el tiempo. En lo contemporáneo no hay quince minutos de fama, ni siquiera quince segundos bajo los focos. Lo contemporáneo es breve, muy breve, y este breve momento da miedo, mucho mucho miedo.

¿Por qué las estrellas del rock beben y se chutan? Porque están bajo presión, forzados a salir ahí y hacer que el público experimente lo contemporáneo, el ahora, esa presencia, noche tras noche. No lo creo. No es porque sean estúpidos o “vivan el sueño”. El verdadero problema es que están de luto, de luto por lo contemporáneo que los encumbró y que se ha ido para siempre. Una vez que te haces popular desaparece lo contemporáneo.

La estrella de rock emplea la auto-medicación llamada Jack Daniels, y el gestor añade lo social a todo, incluyendo las rubias, que empeora aún más la situación. Lo que la estrella lamenta no puede ser sanado con la fiesta,

una conversación o buena compañía. Es lo opuesto; él lamenta la exuberante soledad de lo contemporáneo. Lo contemporáneo en verdad es un momento que carece de identidad, en donde el individuo es soberano y, por lo tanto, no está condicionado por ninguna ley. Lo contemporáneo carece de cualquier punto de orientación, cualquier dirección o estabilidad. Lo contemporáneo es suave y te importa, no hay ni siquiera un horizonte. ¿Suena aburrido? Bueno, lo es y no lo es, lo contemporáneo no se preocupa exactamente por tales categorías porque están basadas en la valorización, la comparación y las formas de representación. Lo contemporáneo casi podría incluso ser pensado como un concepto de Artaud, porque en verdad lo contemporáneo es cruel: es el horror absoluto y la dicha absoluta. Es muerte, orgasmo y pura inmanencia.

En algún lugar Michel Foucault escribe que uno debería estar contento si durante una vida uno tiene uno o dos pensamientos únicos. Creo que Foucault estaba en lo cierto, aunque hasta ahora entendía que ni siquiera las personas súper inteligentes piensan cosas únicas a diario. Pero ¿y si Foucault quería decir lo opuesto? Alabado sea el señor, que los pensamientos únicos no aparezcan a diario, porque lo único, en su significado radical, coincide con lo contemporáneo, y lo contemporáneo duele. El momento en que acabas en el programa del festival o la revista de moda, os puedo asegurar que el dolor que sentirás será convencional, y tú única agonía es por ser expulsado.

Lewis Carrol otorgó al mundo un poco de conocimiento serio en su poema "The Hunting of The Snark", en el cual un curioso capitán e investigador está a punto de emprender una excursión para cazar el místico Snark. Naturalmente es necesario un mapa. Después de extensas investigaciones, el capitán regresa y presenta el

mapa a su tripulación, quienes después de haber estado preocupados, ahora celebran las facultades de su capitán por traer un mapa que es un espacio en blanco absoluto. Porque los signos convencionales, como los ecuadores y los polos, las longitudes, etc., con certeza no los llevarán a ningún lugar remotamente cercano a una aventura, ni siquiera a medio camino de donde se encuentra el Snark. Una aventura es un viaje hacia no-sabes-dónde.

A medida que avanza el poema, sabemos que rara vez se observa al Snark y que las narraciones sobre encuentros con las criaturas místicas son aún más raras, sobre todo porque se dice que cualquier persona que haga contacto visual con un snark se transforma en piedra. ¿Qué pasa si Snark es otra palabra para lo Contemporáneo?

Por definición, las instituciones no pueden ser contemporáneas, sino más bien siempre fuera de tiempo, sujetas a la historia por grupos de reglas o códigos de conducta más o menos reconocibles. Sin embargo, las instituciones sobreviven precisamente mientras sean propicias para algún tipo de sociedad o contexto. Mientras cada uno de nosotros, como individuos y grupos otorgamos nuestra existencia a las instituciones, simultáneamente éstas nos proporcionan un contexto para nuestra existencia, otorgándonos identidad y constancia. Sin las instituciones, en un sentido más amplio de la palabra, no podríamos comunicarnos, colaborar ni tener conflictos. Así que, por mucho que nos encontremos atrapados en instituciones lentas y pesadas que apestan a burocracia y a tornos de papel que huelen a alcohol, deberíamos valorar a nuestras instituciones por lo que permiten. Permiten restricciones. Las instituciones nos proporcionan un sentido de consistencia o seguridad que permite el

movimiento, el dinamismo, la navegación: una seguridad que otorga la posibilidad de diferenciación.

Jacques Derrida, como el postestructuralista indecente que era, propone que la naturaleza no existe, que solo hay naturalización y desnaturalización. La naturaleza como tal, funciona fuera del discurso, fuera de la cultura y nosotros, los humanos, no tenemos acceso a ella; por eso la naturaleza no puede existir y, si lo hace, no podemos saber acerca de ella. Tal vez sea algo así como pegar un tiro en la oscuridad para argumentar que las instituciones son inexistentes [de hecho el texto es uno], pero posiblemente sea productivo considerar, aunque sea paradójico, que solo hay institucionalización y desinstitucionalización. El alfabeto proporciona un marco para la producción que lo desterritorializa, similar a como el museo ofrece un marco para la posibilidad de transformación de las experiencias estéticas.

En cualquier caso es demasiado fácil culpar a las instituciones por cualquier cosa, pero a medida que éstas impulsan algún tipo de instinto para sobrevivir, lo que por supuesto se fortalecerá aún más teniendo en cuenta que la sostenibilidad también debe aplicarse a las instituciones o, lo que es peor: el reciclaje, no puede no proponerse a sí misma como una unicidad, una unidad. Esto, creo, es crucial y es una enfermedad de los ignorantes, si las instituciones se entienden en relación a, vamos a decir, la Existencia, entendiéndola, como estática y “eterna” y como “una”, lo único que queda es acostarse y morir. Pero si, por el contrario, se entiende como temporal y como construido, es decir, como una multiplicidad, existe una potencialidad ilimitada tanto en la institucionalización como en la desinstitucionalización. Todo

depende de ti o de nosotros, pero recuerda que será una batalla fácil porque solo se combate, y esto es axiomático, a través de los signos convencionales, y recuerda de nuevo, que las instituciones se alimentan, metafóricamente hablando, de combustibles fósiles [tan *passé*], mientras que tú cultivas lo contemporáneo, que es pura intensidad.

Ten cuidado con los que se quejan del mal de las instituciones, lo más probable es que estén patrocinados por ellas, o que estén contratados como agentes dobles en el espionaje institucional. Esas fuerzas en la sociedad son las que producen lo estático de las instituciones, estas fuerzas están especialmente valoradas dentro de un régimen neoliberal donde las quejas se han convertido en una mercancía.

A finales de los 70 el mismo Michel Foucault escribió una nota breve, sobre lo que él llamó un nuevo tiempo de curiosidad: un tiempo en el que la democracia social omnipresente nos daría algo de holgura a los individuos, donde la homogeneización sería tiempo pasado, el espíritu libre florecería y las instituciones nos dejarían vivir. Hoy, unos treinta años más tarde, las palabras de Michel Foucault, por grandiosas que fueran, han adquirido un nuevo significado y resuenan como un manifiesto neoliberal, un llamado a una individualidad incondicional que no necesita un estado intervencionista ni una consistencia institucional. Lo que el neoliberalismo quiere de nosotros, y me refiero en particular a los productores culturales, es un mínimo esfuerzo y un máximo de ingresos. Esto se realiza a través de un mínimo de organismos institucionales, considerando al Estado como una

institución y al consumo como su opuesto y, además, los ingresos, como siempre, convencionales y, por lo tanto, mensurables. Así, la gobernabilidad neoliberal es, por definición, puntual o, en otras palabras, el enemigo absoluto de lo contemporáneo.

¡Larga vida a nuestras instituciones! Posibilitan el anacronismo de lo contemporáneo.

EPISODIO 3

¿Qué grupo es nuestro objetivo?

Eres coreógrafo y llevas un negocio. Correcto, tu trabajo es desarrollar y manufacturar productos que impulsas a individuos con títulos como el de programador, comisario o director de festival, organizaciones como la Concejalía de Cultura, Instituto Goethe, educación y –las nuevas, *cool*, de moda– economías corporativas. Pero cuidado, tu objetivo y tu cliente no son idénticos, al contrario, son significativamente diferentes y ni siquiera se conocen el uno al otro.

Así que, ¿qué haces? Continúas impulsando productos llamados *performances* sin analizar quiénes son realmente tu cliente y tu objetivo –no, no hablemos de “tu público”– eso es irrelevante. La estrategia de negocio utilizada por la mayoría de los practicantes de danza y *performance* es simple: esperar que ocurra lo mejor.

Tu clienta no es *cool*; no se acuesta tarde, no tiene ni idea de lo que es una mezcla de ritmo, y si tiene una cuenta de FB, tiene menos de 250 amigos si es que llega a más de 60. ¿Estás *d'accord* con esto? ¿Estás bien sabiendo que la idea de vida de tu clienta es aproximadamente

tan contemporánea como lo fueron tus zapatillas *vintage* el año pasado? Tu clienta ha oído hablar de BitTorrent pero nunca lo ha usado. Ella aún considera que la música es algo almacenado en un medio estable, que el mp3 no es auténtico y tiene todos los álbumes de Patti Smith en CD [los tiene todos en LP, pero ya sabes... los tiempos cambian]. Compruébalo, esa es la persona que compra tu *show*. ¿Estás contento con el hecho de que a ella le guste tu trabajo? ¿Te parece bien el hecho de que tu trabajo se corresponda con su gusto, o que ella piense que tus cosas tienen potencialidad?

La mayoría de tus clientes pasan el tiempo con sus nietos. ¡Piensa en ello!

La danza, especialmente la danza producida por coreógrafos que no tienen seguro médico, se dirigen sin excepción a uno y al mismo grupo como objetivo. Este tipo de coreografía, creada con un presupuesto demasiado pequeño pero que siempre está subvencionada por el estado, está dirigida a sí misma. El objetivo como individuo es idéntico al creador: joven, guapo, de clase media, fresco y conservador. El objetivo como individuo viste mal y considera que no mola ser *cool*. El objetivo como individuo se considera a sí mismo contemporáneo pero no sabe la dirección de Colette. El objetivo como persona se considera contemporáneo pero escucha música soul.

Danza y coreografía ¡poneros en forma! No es una derrota conocer a tu cliente o detectar tu objetivo como grupo. Cualquiera que no lo sepa o es ignorante y perezoso, o tiene una firme creencia en la autenticidad, alguien que piensa que el arte es especial. ¡Para! Tú no eres tu trabajo, y tu trabajo no se supone que tiene que consolidar tu identidad. Una pieza de danza no se vuelve

menos superficial porque pienses que es profunda: después de todo, no es más que una hora aproximada de una representación clásica acompañada de música electrónica creativa [socorro]. La coreografía no va a perder su especificidad porque sea lustrosa, efectiva, rápida, agresiva o loca de remate. Pero no tendrá especificidad alguna mientras que tú, y yo, continuemos intentando desesperadamente agradar a los programadores, gestores, a nuestros amigos y, lo peor de todo, al público, especialmente cuando lo hacemos siendo alternativos, saludables, medio raritos, positivos, desilusionados, un poquito locos y siempre disponibles.

Resumir los últimos diez años de las temporadas y programas de festivales me lleva a una conclusión simple: la danza, ¡qué va! el arte en general, está experimentando una crisis profunda y esto se traduce en una continua y masiva emigración hacia lo general. La consigna de la danza de hoy es: la talla única nos vale a todos. Y lo peor de todo es que carece de cualquier tipo de actitud.

La razón es obvia: producción de valor, pertenencia, identidad y supervivencia son más importantes que especificidad, exceso, cocaína, revuelta o jaleo. Por supuesto que soy patético, pero ¿cuál es la alternativa? ¿Modestia, budismo, recato, entusiasmo, fé? ¿Son estas las nociones con las que te gustaría expresar tu práctica? ¿Te pusiste la vida difícil decidiendo ser un coreógrafo para constatar semejante actitud? Si lo hiciste, ¡no quiero ser tu amigo!

Bailarines, coreógrafos y todos vosotros, tenemos trabajo y aquí viene:

* Deja de trabajar para tus clientes, no les importa, solo quieren más dinero.

* Evacúa a tu público, y no les dejes entrar de nuevo hasta que estén listos para matar por ello.

* A la mierda la modestia y todas las demás aspiraciones bien intencionadas. Si no consideras tu misión como una lucha armada, lista para declarar la guerra, no eres necesario.

* No aceptes entrevistas, no aceptes ningún ensayo publicado en revistas de danza o escrito por eruditos de la danza. Ser publicado en una revista de danza es un desastre, significa que tu trabajo es bueno.

*Pasa más tiempo produciendo imágenes de prensa, rumores y actitud que investigando y procesando tu nueva pieza. El proyecto eres tú y tu pieza no es más que un aperitivo.

* Para de colaborar, y ¡demuestra mucha actitud! La jerarquía es el único modo de cambiar la noción de éxito.

*Acuéstate con gente. ¡Acaba con la decencia ya!

*Que le jodan al entusiasmo. Es solo otra palabra para prioridades, ideas moderadas y una psique equilibrada. Entusiasmo es otra palabra para hacerse pequeño frente a las circunstancias. Entusiasmo es otra palabra para inseguridad.

*Practica para ser categórico. Sé *glam*.

*Ejecuta a tu cliente. Sé un tonto.

¡No muestres misericordia!

*

La coreografía en este último milenio ha desarrollado una especie de profunda adicción por el olvido. Es hora de cortar por lo sano –para deshacerse de esa actitud del “podría-ser-peor” y reclamar un territorio explícito–. Es hora de detener la idea de que una mala pieza de danza es mejor que ninguna pieza de danza. Negocia con esto, la danza ya no se basa en la escasez. No importa cuándo se jodió [que le den a la escena de la danza en NYC y sus quejas de falta de infraestructura, son simplemente unos vagos sentimentalistas que recuerdan anécdotas de los ochenta-y-tantos-lower-east]. Pilla esto, recibes lo que mereces, cualquiera que sea la agenda política que produzcas, y recuerda esto, Steve Paxton es tan neoliberal como Carlos Castaneda [y esto se supone que es gracioso], o para el lector joven, como Harmony Korine, o por cambiar el contexto como Cameron Diaz en *Bad Teacher*.

De todas maneras, recientemente la coreografía ha descubierto un nuevo método, y no mola. El oficio se ha vuelto interdisciplinario en el nivel de producción [maravilloso] e importó una nueva técnica del cine. De hecho es de Hollywood, y hay un tipo de desajuste porque no está apropiándose de un método [que potencialmente es bueno], lo que realmente está en juego es mezclar el método y el giro narrativo.

En los últimos cincuenta años, la coreografía se desarrolló desde un oficio –conectado a la eficiencia y la consolidación de la forma sobre la base de algo general– hasta una experticia que trata de ser especial e individual con respecto a un territorio común definido. Aunque últimamente, la coreografía se ha convertido en una competencia que entiende la coreografía como un campo de

capacidades específicas desconectadas de expresiones determinadas o conocidas. Actualmente, la coreografía está desconectada de la danza o de las expresiones de la danza y, en su lugar, puede/debe entenderse como un conjunto de herramientas u operaciones genéricas que se pueden aplicar, tanto en relación con la producción como el análisis, a más o menos cualquier capacidad espacio-temporal.

Independientemente del enfoque, sin embargo, estos tres paradigmas o modos de producción (oficio, experiencia, competencia) proponen consistencia o coherencia, o incluso al menos una causalidad débil entre producción y expresión. El trabajo de un coreógrafo puede, o debe, tomar diferentes formas, pero siempre debe identificarse debido a su consistencia [individual aunque no egoísta]. Una voz conservadora podría proponer algo así como, hay un hilo conductor que falta, por lo cual al trabajo le falta identidad u otra cosa romántica, horterera o heteronormativa, pero, cuidado, la coherencia tiene su lado bueno. Propone una práctica para ser evolutiva, en el sentido modernista de la palabra, reconocible y predecible y, por tanto, potencialmente sujeta a una crítica “adecuada”, y que no es una mierda descomunal. Pero, y esto es crucial, la linealidad reciente y el sentido de uno tras otro han sido impugnados por una alternativa, y aquí es cuando la coreografía se fue a Hollywood.

Este nuevo, excitante, “método” alternativo [o mejor, actitud] infla toda linealidad de producción y cancela cualquier oportunidad de crítica. La reminiscencia de una especie de identidad de artista del siglo XIX; algo como Schubert, la naturaleza remezclada con sufrimiento, sífilis contemporánea, a la que se le ha dado protagonismo en charla de artista tras charla de artista, interminables

sesiones post-*performance* que poco a poco pero con seguridad se ha convertido en el sentido común, utilizado por casi todos.

El día que la coreografía me atrapó, podría decirse que fue como un axioma y precisamente es así como opera la coreografía en sí misma. Es como si cada coreógrafo repentinamente y sin previo aviso se metiera en una coreografía, ups, o simplemente se encontrara a sí mismo o a sí misma sin otra respuesta posible que esa expresión facial curiosa pero de sorpresa.

Aquí es donde el cine entra en escena porque este método coreográfico podría describirse mejor a través de la narrativa clásica de Hollywood. Una configuración que conocemos de las películas como la de Martin Scorsese "After Hours" o la de Jonathan Demme "Something Wild" en donde la mujer mística (Melanie Griffith, claro que sí) "abduce" al aburrido oficinista para una aventura absolutamente malvada. Es como si la coreografía de hoy en día le sucediese a la gente como un accidente o una mística coincidencia. El *deus ex machina* o la intervención divina resolviendo tramas complejas en el teatro griego ya no ocurre más al final del espectáculo, está ocurriendo todo el rato a lo largo de todo el proceso. De hecho la coreografía como tal se ha convertido en una ingenua aventura tipo Discovery Channel increíble.

La situación es de hecho excelente, ya que ocurre que el modelo hace que el coreógrafo sea inmune a cualquier tipo de crítica. "¿El por qué de la parte animal? Ah, ya sabes... vimos este documental y pensamos que tal vez..." o "No, esa parte llegó muy tarde. Fue el resultado de un juego que usamos del que he olvidado las reglas para..." o "¿El título? Bueno, eso fue muy gracioso. Estaba viendo South Park, ¿conoces South Park?"

y había un personaje que...” Me encanta. ¿No es genial? Todo lo que el coreógrafo dice se convierte en una anécdota encantadora, las charlas de los artistas son como ver televisión por las mañanas, asombrosas y sin ambición. De hecho es una mejora, hoy en día es un vacío aunque a veces es entretenido mientras que históricamente el coreógrafo era simplemente aburrido.

Pero me pregunto cómo duerme por las noches el coreógrafo contemporáneo sabiendo que él o ella no ha hecho la pieza sino que subcontrató a una compañía, completamente inscrita en el capitalismo, llamada “Coincidencia feliz” o “Serendipia” para que la hiciera. El paradigma coreográfico del presente, el nuevo método –ya sabes, primero tuvimos la danza conceptual y luego la danza-danza– que será recordado como danza-tipo-esperar-lo-mejor. Es perfecto, danza-tipo-esperar-lo-mejor es una agradable excusa para no tener nada que decir, una excelente respuesta al neoliberalismo y un brillante motivo para estar absolutamente bien. Danza-tipo-esperar-lo-mejor porque sí es el autoengaño final, terminantemente engañado en la opción de que el coreógrafo no es responsable de las consecuencias de sus actividades.

Danza-tipo-esperar-lo-mejor es la fórmula perfecta para todos esos coreógrafos que quieren pensar que están políticamente comprometidos pero de hecho solo quieren ser amados. La poción mágica para poblaciones enteras de creadores de danza que no tienen ni idea de lo que están haciendo y están contentos con ello. Así que, ¿quién quieres ser: esperamos lo mejor o nos preparamos para lo peor?

Detrás de la máscara de la esperanza de que suceda algo mejor se encuentra el miedo. Algo para lo que, por otro lado, estás preparado, por lo que no hay nada que temer, y eso implica que cuando algo no está funcionando como estaba planeado, no hay nada en lo que esconderse detrás, más allá de “Estamos jodidos” o su articulación. Para esperanza del artista, el miedo y la dificultad son monstruos bienvenidos para, precisamente, poder esconderse detrás.

Pero ¿quién dijo que debería ser difícil hacer arte? ¿O por qué la gente hace arte como si fuera tan difícil, tan íntimamente conectado con la angustia, el trauma, la abnegación? Lo primero de todo, no es duro hacer arte. Es divertido, es genial, maravilloso y liberador, o lo debería ser, ¿por qué sino continuar? Hacer grandes obras de arte puede ser exigente y laborioso, pero eso no lo conecta automáticamente con el miedo, el no dormir, la dificultad y los cambios de humor. El arte no es nada personal, o no tiene por qué serlo, y al revés, el arte siempre es personal, así por qué molestarse en tener un problema. La conexión del arte con el alma es una mentira promovida por el Vaticano.

Aún más allá, la creación artística no debe estar relacionada con la tenacidad, el autodesprecio, el estreñimiento, la tensión psicológica y el colapso. Debería ser un placer ir al estudio, poner la llave en la cerradura de tu taller de residencia, sin mencionar el estreno, la apertura o el estreno, esos son momentos brillantes. ¿Por qué te pones a ti mismo bajo la presión de los estrenos si los odias tanto? ¿Por qué te expones de esa manera, si te hace sacudirte y te mantiene despierto por las noches durante semanas, meses, años? Los estrenos deberían ser

fantásticos, excitantes y el mejor momento de tu vida. Celebrémoslo. Por lo menos son razón suficiente para tomar otra copa. Si es duro hacer arte, si es un trauma trauma t r a u m a, ¡déjalo! Escucha atentamente, lo diré una sola vez: Déjalo.

No tienes por qué, no estás obligado, especialmente hoy en día cuando formato, contenido, deconstrucción, apropiación y la remezcla están tan abiertos y tu primera tarea es no hacer lo que otro ya ha hecho. Relájate, si el universo está tan abierto como una “svenska flicka” ¿por qué tener algún problema? Esto es genial: somos ganadores en lo que hagamos. El arte va de cambiar el mundo, así que, por supuesto, va a ser aterrador, pero tú sabes que no es el arte lo que asusta sino en lo que el mundo se puede convertir. Tu angustia no está ahí porque es difícil hacer arte, sino que eres tú atacándote a ti mismo porque estás avergonzadamente asustado de no ser amado.

Así que cocinemos este argumento. Pasemoslo por la máquina de Agatha Christie, de forma lenta pero reveladora. Aha, el problema es la posición de responsabilidad, ambos con respecto a qué y cuándo. Deja de asumir que eres responsable del otro, deja de asumir la responsabilidad de ti mismo, deja de asumir la responsabilidad del estado del arte. Solo tienes una responsabilidad y es la de cambiar el mundo. Es una responsabilidad enorme pero solo puede tener lugar utilizando la justa cantidad de, exactamente, irresponsabilidad. Y sobre todo y finalmente: deja de sentirte responsable de lo que la gente piense de ti, permítete ser considerado un tonto. Ejercítate en la vergüenza, avergüénzate de ti mismo. La vida no le sucede a los niños que piensan que la humildad es una virtud. Deja de comportarte, termina con

la supervisión de tu carrera, dile a tu jefe que se vaya a la mierda, acuéstate con tus colegas [todos ellos], haz arte antes del almuerzo y haz un poco más simplemente porque sí. Recuerda que fue amor a primera vista. Y aún te amo, incondicionalmente.

Nada de eso, no estoy hablando aquí de lo conceptual. Lo conceptual no es suficiente. De hecho ni siquiera es suficiente acusar a alguien de serlo, definitivamente no en el 2010 ni siquiera a mediados de los 90 pero por otras razones. “–Tú, conceptual...”

Pero recuerdo a un creador de danza mundial que criticaba a un supuesto coreógrafo francés denominado conceptual por hacer danza con solo tres centímetros del cuerpo: los tres sobre sus cejas. Esa fue probablemente la única vez que ese coreógrafo, o mejor dicho, un creador de teatro con rutinas de danza, dijo algo gracioso. Y creo que es gracioso por dos razones, la obvia que es bastante divertida como acusación –“exacto” si sabes a lo que me refiero– y la segunda porque exactamente esa acusación es tan obviamente vergonzosa, sin mencionar como otra vez divide la imagen holística del organismo en una siempre peligrosa separación cuerpo-mente. Hacer danza con solo el cuerpo es genial, pero –si es posible– solamente con el cerebro es como un billón de años en el infierno.

Si dejamos a un lado la noción de que todas las obras de arte obtuvieron retroactivamente un nivel conceptual en algún momento a principios de los años setenta, entonces ¿qué significa? Conceptual. Para la mayoría de la gente no significa nada de nada en absoluto pero es un término que muestra oscilación entre ser genuinamente negativo a ser algo que uno dice acerca de las cosas que te hacen sentir bien. Ya sabes, no es que yo sepa lo

que significa, o que lo quiera saber, pero te hace sentir bien. “Es algo así como conceptual...” o “Sí, mi trabajo es un poco conceptual...” [a mí especialmente me gusta ese un poco conceptual, es como ser cristiano los martes o estar enamorado solo de la parte derecha de tu novio] sienta bien pero no importa. La próxima vez que acabes hablando con un coreógrafo, fíjate en cuántas veces él o ella dice “un tipo de”, “un poco”, “no sé” o “algo así”. Verás que hay más obras construidas mediante la conexión de “algo así” con un poco de “...no sé” coronado por una especie de cocina francesa tipo *nouvelle* y “ya sabes lo que quiero decir”. No quiero ni de coña defender la articulación, la razón, la coherencia, la lógica interna, pero “algo así como” y la razón no son dialécticos ni claramente separados, son, en danza y coreografía, la misma mierda.

Lo conceptual no es suficiente. Nop, y qué significa en primer lugar y cuál es su relación con el “concepto”. Conceptual en danza, eh, no significa absolutamente nada en absoluto. En un momento dado alguien me dijo que Hooman Sharifi hizo un trabajo conceptual, “pero tiene un dramaturgo” que es, obviamente, lo primero que el coreógrafo conceptual no tiene. Sí, por supuesto, en danza, lo conceptual también podría interpretarse como sobreprotector, paranoico [en el mal sentido de la palabra], hiper-propietario, así que supongo que, en ese sentido, cualquiera que sea su nombre, ese coreógrafo noruego es en realidad un coreógrafo fuertemente conceptual.

”¿Por qué es sobreprotector?, ¿qué quieres decir?”
¿No es gracioso que la llamada coreografía conceptual en los noventa estuviera totalmente obsesionada con la autoría y su relación con la danza, el movimiento y el cuerpo, y al mismo tiempo el primer dictamen de los

conceptuales fue deshacerse de la influencia de la producción, el proceso, la performatividad y el artista intérprete o ejecutante? Lo conceptual es estúpidamente masculino, totalmente defensivo y el primer signo de una obsesión maligna por el control. Conceptual, es obviamente el resultado de un trauma de la infancia [cágate en Woody Allen], es el niño pequeño gritando: “puedo, puedo hacerlo yo mismo...” Lo conceptual es el residuo de la emancipación fallida del niño. Lo conceptual es profundamente neurótico y continúa viviendo en casa de mamá. También es posible que esa frase no sea del todo seria, pero ¿quién sabe?

¿Es posible que la danza conceptual no haya existido nunca? Existió y no existió, depende de lo que conceptual quiera decir exactamente. Lo conceptual, en otras palabras no tiene *niente* que ver con concepto o conceptos. Teniendo en cuenta que una danza en un sentido podría conceptualizarse como representación de un compromiso con un marco, protocolo o proceso conceptual, entonces la danza conceptual nunca existió, no pudo haber existido; como tal representación necesariamente debe descalificar el tiempo, al menos inicialmente al nivel de la ilusión, y no puede depender del clima, circunstancias y los sentimientos de los *performers*. Lo conceptual en este sentido trata de permanecer igual, en efecto trata de consolidar lo mismo, el yo, la norma, o la inclinación constante al discurso o incluso peor a lo lingüístico. Pero si lo conceptual significa pensar antes de ir al estudio, y quizás considerando que los garabatos en la libreta acerca de la creatividad y funcionamiento del azar no es pensar, pero sí aplicar algunos procesos repetitivos al trabajo

de uno, entonces la danza conceptual ha estado ahí mucho antes de que fuese nombrada por el autor de esa manera.

Lo conceptual, lo hemos olvidado, no es exactamente un término contemporáneo. Eso sí, cuando vio por primera vez la luz en el museo fue más o menos culpa de un puñado de personas que en su inseguridad se unieron al estructuralismo para, al mismo tiempo, ganar estabilidad cuando el modernismo había perdido su impulso y se escurría hacia cualquier tipo de trabajo político/crítico saliendo a las calles o apoyando la revolución.

El arte conceptual ya era en el 1970 una chapuza conservadora. Especialmente en el caso de Kosuth y Weiner, lo conceptual solo tiene que ver con la lengua y modos de significación, mientras Berry y LeWitt al menos se lo pasaban algo bien. No, Berry se lo pasó muy bien, pero sea lo que sea divertido solo hay dos opciones: Kosuth mostrando que es inteligente y que el arte, la belleza y el criterio estético es el resultado de unas convenciones más o menos estables, o LeWitt y Berry invitando al visitante para que eche un vistazo al resultado de algún u otro procedimiento. Inteligente, indudablemente pero solo en el grado en el que hace una pregunta sin contestar nada en absoluto. El arte conceptual es fraudulento en el sentido en el que confirma totalmente el régimen de representación modernista.

Lo conceptual tiene que ver con la interpretación y no tiene nada que ver con la producción de conceptos. Un concepto es algo que niega la interpretación, un complejo de conexiones potenciales que evaden localización, estabilidad y repetición. Claro que el objeto del arte está siempre inscrito en economías de mercado global y no tiene potencialidad crítica o lo que sea, pero el capitalismo tiende a olvidar que un objeto puede ser más que una

unidad, y funcionar también como una máquina. Como objeto el arte visual, la danza y la poesía no tienen oportunidad, pero su capacidad maquinaica debe aún ser minuciosamente explorada. Por ejemplo, la máquina como objeto está inscrita, pero el compromiso que produce con el visitante no está aún mercantilizado, o lo está: el compromiso es ciertamente una mercancía, pero el consumo de la propia subjetividad aún puede cobrarse.

El trabajo concepto, que no es exactamente conceptual, en otras palabras, es un arte que, en lugar de representar un compromiso o una idea, produce compromiso de tal manera que el visitante o espectador no puede mantener su posición de confort. Eso pone al espectador fuera de equilibrio y desobedece los criterios y la calidad. No es totalmente comunista, ni liberal, pero contradice los criterios mismos de la democracia. El arte conceptual es antidemocrático o simplemente no se aplica a la democracia. No vota, y no, no vota, y jode las condiciones. El arte concepto es un arte al que no se puede responder. Que no puedes reprochar ni dejar atrás. Es un arte que no es tan inteligente. Es lo opuesto a Maurizio Cattelan.

Es un arte tan vacío de buenas ideas, que jode completamente la idea de “genial” y no le importa una mierda su público.

¿Por qué? Aha, porque nunca tuvo uno, y nunca confió en uno, pero está produciendo uno ahora mismo, es decir, con idea o sin ella. Desde luego el arte concepto es muy oportuno, se esfuma rápido y no vende. Pero salva vidas, por lo menos la mía, y la tuya. No pospone la crisis pero propone el Apocalipsis. Es exactamente no suficiente, pero un poco demasiado. El arte concepto rechaza la “simple” nitidez de una obra de arte realmente buena, exactamente porque esos criterios de ninguna manera

nos hacen pensar de manera diferente, sino sentarnos allí y hacer que nos guste. El arte concepto es irresponsable, exigente, corrompe y hace que la gente vomite, traiciona todos los lados y solo tiene una perspectiva: cambiar a cualquier precio.

Agradable, no, para nada, es totalmente una mierda, pero al menos apesta, apesta como *Oh My Fuckin God*. Es Axl Rose, como abstracto, si es que sabes lo que quiero decir.

Lo conceptual no es suficiente, las proposiciones son peores que los piropos, y el teatro no trata de algo que cambia el decorado, trata de –trata de– trata de superarlo, superarlo hasta el punto en el que no, y quiero decir *no* haya vuelta atrás.

Estás preparado, eres un guerrero. Desabróchate el cinturón, desobedece los límites de velocidad, ignora las aduanas y los impuestos –Mel Gibson es mi hombre– traiciona todos los lados y sé un puto dragón.

*

Asesino en serie o espectador emancipado

¿Eres un asesino? Lo tienes dentro de ti, matar a alguien... o a varios... cómo lo harías...

Mirando atrás al siglo XX es interesante encontrar que el nacimiento del asesino en serie contemporáneo y de las diferentes críticas de representación dentro del arte coinciden. ¿Es solo circunstancial que la familia Manson y “Art and Philosophy” de Joseph Kosuth ocurrieran ambos en el 69? Si no, ¿el asesino en serie allana el camino para el arte conceptual o es al revés? ¿Podemos

especular con certeza si los dos perpetradores nacidos en Ohio fueron cómplices? Obviamente, ellos, o nosotros, pusimos al hombre equivocado tras las rejas –puede ser que Kosuth tampoco ejecutara los actos, pero la cantidad de tortura de la que es responsable es totalmente de la escala de Den Haag– sin embargo, no debemos confundir a Manson con un oscuro precursor del trabajo conceptual cuando realmente era un idiota estudiante de arte que confundía el expresionismo abstracto con la pintura de retratos. Quiero decir que es un poco exagerado entender que acabar con una actriz es un acto de crítica institucional, antes incluso de que la Tate Modern ni siquiera estuviera concebida.

Las películas de asesinatos convencionales de Hollywood están obsesionadas con el asesinato como representación. Es un montaje único y el trabajo del detective o de cualquier otra autoridad es rastrear la expresión hasta su manifestación y así confirmar el régimen de representación que enmarca y hacer posible el motivo del acto delictivo. Hollywood se toma su trabajo en serio. El objetivo de las películas de asesinatos no es provocar miedo en el espectador, no es causar estragos en las calles de las ciudades estadounidenses, sino reforzar los regímenes de representación que gobiernan la vida. El asesino ni siquiera es una espinilla en la cara imperialista, sino una mosca estratégicamente situada para, por un lado, cubrir la naturaleza corrupta de la maquinaria capitalista y al mismo tiempo confirmar la necesidad de un aparato estatal represivo.

Siguiendo a Walter Benjamin y sus escritos sobre el autor como productor la solución lógica debería ser que cualquier película anticapitalista no debe lidiar con

casos de asesinatos singulares, pero en todo caso con el asesinato como un modo de representación inamovible o corrupto, es decir con el capitalismo.

Desde otro punto de vista uno debería necesitar mirar más de cerca la noción de autor con respecto a las películas de asesinatos en donde el asesino se sabe desde el principio o solo es descubierto en la última escena. Es posible que Manson tuviese acceso a Barthes “La Muerte del Autor” publicado en US en 1967, ¿o es el texto de Barthes una oda a Charles?

Si el asesino convencional es alguien que organiza asesinatos con respecto a la causalidad, la forma sigue a la función, menos es más y sobre todo el motivo está inscrito en la imagen [exactamente como tantas piezas representan el proceso y por lo tanto justifican la subvención], el asesino en serie aborda la representación de manera diferente. No obstante los asesinatos pueden manifestarse más como imágenes, su trabajo es una cuestión de abordar la representación de una manera crítica. El asesino modernista es en blanco y negro una existencia racional que trae consigo la filosofía occidental, un sujeto autónomo que ejecuta sus actos debido a alguna necesidad metafísica. El asesino en serie, sin embargo, es bergsonianamente operando cara a cara con la duración —el elemento de tortura, la intuición como método— la decodificación/recodificación necesaria de los patrones, con un apetito mal escondido por el postestructuralismo —texto— la interminable referencia a la Biblia, iteración —una vez más— todos cargados con un sujeto incorporado atormentado por cuerpos que importan.

A través de la repetición y la leve diferenciación el ahora asesino en serie clásico cuestiona la representación

y produce un momento de inestabilidad. Él o ella no está para nada preocupado/a con las imágenes como tales sino por las políticas e ideologías que subyacen la producción de la imagen. El objeto de la violencia o destrucción no es un ser humano con un nombre sino el objeto “real” cuyos fundamentos sobre los que descansa nuestra ética. El asesino en serie no es un crítico, ya no, está enganchado a la crítica —estudia Estudios Visuales en Goldsmiths— y no es él quien mata sino el capitalismo tardío y el control de la sociedad y aún así él se declara a sí mismo culpable más rápido de lo que lo haría un superhéroe. El asesino en serie desestabiliza la responsabilidad y la autoría con un giro lacaniano: “Lo hice, pero no fui yo” o “Lo hice, ¿pero no fui yo?”.

Pero como de costumbre no es trabajo del crítico ejecutar la destrucción. Su trabajo es simplemente apuntar en la dirección correcta, que es quizá por lo que Manson se erige como “genio”, por así decirlo, es imposible para su “familia” no ejecutar los asesinatos. Pero luego por fortuna o no, hay buenos amigos como Brad Pitt y Morgan Freeman (Sev7en) para terminar con esas fuerzas sin fundamento y restaurar la representación sana y salva. Pero espera un momento ¿quiénes son Brad y Morgan en el mundo artístico? ¿Son los críticos, la educación, los programadores y comisarios, o quién? Porque normalmente es el estado quien autoriza los asesinatos, el artista es una especie de máquina de guerra necesaria pero no indispensable. ¿Acaso son Morgan y Brad interpretados por Michael Asher y Tino Sehgal? dos generaciones de la crítica institucional: mientras que al parecer toman una posición en contra de la institución —el asesino en serie solo puede ser aprehendido a través de métodos

poco ortodoxos, por el compromiso con el lado oscuro e incluso por genios más grandes— están en realidad autorizando o incluso consolidando regímenes de representación garantizados.

Sin embargo, el peor caso debe de ser después de todo el director del museo/festival, comisario o crítico que siente la interna necesidad de entrar en la mente del perpetrador. Que comprendan que solo viendo con los ojos del asesino, solo convirtiéndose en su subjetividad se puede resolver el caso. Pero esto no es exactamente el momento en que el comisario también se convierte en el artista y la institución hace una crítica a sí misma. Total vanidad, personificada por William Peterson en “Manhunter”, mientras resuelve el caso poniéndose en el lugar del asesino, implícitamente también admite que ya lo podría haber hecho —resucitado con delicadeza como Grissom en CSI—.

Pero como sabemos el asesino en serie ya se ha convertido en un personaje histórico firmemente arraigado en la retórica de la guerra fría. Hoy en día el desestabilizador asesino se ha convertido en el mejor amigo del neoliberalismo y es una especie de capital autoemplorado y autoorganizado que a través de su administración no causal y su ejecución de actividad se vuelve valioso. Además, su alejamiento de los regímenes clásicos de representación puede verse como un cambio hacia la producción posfordista, o una especie de trabajo inmaterial, que se centra en la actividad, el intercambio y el proceso más que en la finitud y la circulación de bienes/representaciones. Hoy el asesino en serie se ha convertido en la norma: un chico anti-autoritario, post-jerárquico,

rizomático, que comparte el conocimiento y no participa en la creación de “piezas” sino que se involucra en la práctica basada en *performances*. La familia se ha convertido en una red poco distribuida con solo tres reglas: hacer que sea posible para los demás, el hacedor decide y no deja huellas, las jerarquías son débiles, el curriculum se autoorganiza y cualquier división entre la vida y el trabajo se ha extinguido.

El asesino en serie opera ahora como un colectivo, reuniéndose para practicar y no para producir. Para practicar el sujeto, no con respecto a cualquier jerarquía dada o conjunto de valores asumidos, sino para participar en la auto-mejora. Producir una representación o lenguaje propios declara responsabilidad, mientras que la producción del asesino en serie, basada en la práctica, implica una desterritorialización de la responsabilidad que descalifica cualquier tipo de crítica. La *performance* basada en la práctica no es culpable del acto sucio, ya que el acto fue lo que el contexto pidió. “—No pude hacer otra cosa.”

Ya es hora de que revisemos nuestros protocolos y acabemos con el régimen apologético del asesino en serie, afilemos nuestros cuchillos, recarguemos nuestras armas y apuntemos a objetivos definidos, objetos concretos y abracemos los regímenes violentos de representación directa. La actitud de gallina hacia la representación tiene que llegar a su fin, no hay tiempo para la negociación y la regurgitación sobre la producción de imágenes, la crítica institucional, la autoevaluación tautológica o autorreferencial: ese es el trabajo de los bienintencionados izquierdistas y psicoanalistas. Pero diablos no, no se trata de una reindustrialización de la actividad artística. ¡No! se trata de especulación y formación de realidad, lejos del

kunst antropocéntrico de bienestar, hacia el fin del arte como un terreno relacional, a favor de un gesto hermético que no pide perdón, que no respeta al espectador, está resentido con la emancipación y apunta al maldito corazón.

*

Desde hace un tiempo me persigue una escena de una película. Realmente no puedo sacármela de la cabeza, y sí, creo que podría ser la escena de apertura de una especie de película de terror. Si yo mismo estuviera involucrado en la situación, definitivamente tendría que contenerme. Sería una lucha con mi asesino en serie interno. Tendría que retener toda la fuerza del emprendedor cultural como el último esfuerzo de voluntad para mantenerme a mí mismo en el lado correcto del mal, la perversión y lo inimaginable.

La escena: tiempos contemporáneos. Un buen hijo, digamos de unos nueve años, en compañía de su padre –podría ser un arquitecto, si fuera un artista sería compositor– entran en una escuela norteamericana ordinaria. Los vemos en los pasillos, girando en una esquina, da un poco de miedo, y finalmente acaban en el despacho de la profesora. Sí, es hora de hablar. Evaluación de mitad del trimestre, algo que hasta hace poco implicaba mal comportamiento, arresto, El Club de los Cinco, pero ya no. Todo está bien, civilizado, correcto, el niño progresa. Sentada, la profesora, tal vez cuarenta o incluso algo más mayor, continúa describiendo la situación general, mencionando brevemente algunas asimetrías menores, enfatizando la atención del hijo y el comportamiento proactivo. Todos están felices y la sesión está llegando a su fin.

“Bueno, entonces, gracias...” dice el padre con una mano en el hombro de su hijo, a punto de ponerse de pie. Corte a la maestra, quien con una cara de contemplación.

“Sr. Smith, su hijo es... muy creativo, tan...”

Corte de nuevo al padre, vemos su mano en el hombro del chico cerrándose con tanta fuerza que está haciendo daño al hijo, su rostro se contrae, una mezcla de asco e ira primitiva [se está convirtiendo en una película de vampiros. Oh no], y de repente el padre en un abrir y cerrar de ojos, se abalanza sobre la mesa, aprieta las manos alrededor del cuello de la profesora. El hijo curioso pero sorprendido, se congela, mientras su padre sacude a la mujer con más ferocidad [nada de vampiro, esto es una rabia primitiva pero calculada]. Sus ojos ahora negros, odio derramándose de su mismo ser mientras la profesora en un espasmo final –graciosa como un bailarín de Meg Stuart– pasa al lado oscuro. Está muerta, su cuerpo, sin vida.

“Nadie” grita el padre “Na-die”, ahora con una voz muy baja casi susurro, “Na-die llama a mi hijo creativo. Nadie, nadie... humilla a mi hijo de esa manera, acusándole de ser imaginativo”.

Corte. La película continúa, padre e hijo a la fuga, lejos de la justicia y de la creatividad y la imaginación.

Admítelo, has sentido lo mismo. Acercándote a la frontera donde podrías haber perdido los estribos después de que alguien dijera: “Usa tu imaginación”. Vete a la mierda, dos veces: la imaginación es para los fumadores de marihuana.

Considera la idea de que hubiera un rumor sobre ti, por ejemplo, de que fuiste muy creativo en la cama.

Qué horror. No, no hay terapia contra eso, solo el Vaticano podría ayudarte: celibato para siempre.

Que llamen a tu hijo imaginativo equivale a que es completamente mediocre, absolutamente normal y una pérdida de tiempo total. La imaginación siempre está dentro del rango, es apropiada y tan solo un poco excéntrica. Creativo es como otra palabra para “mono”, o para el más contemporáneo “dulce”. Santo cielo. Se pone aún mejor, los creativos, aquellos que saben cómo usar su imaginación y escuchan música house. Conocen el título del último álbum de Hot Chip y dicen Swedish House Mafia como si fueran sus amigos. Sí. Las personas creativas almuerzan con sus padres y la novia embarazada en el museo de arte contemporáneo local y les gustaría montar en una bicicleta de piñón fijo, pero en cambio toman clases de yoga. Ashtanga ¡zorra!

Slavoj Žižek mencionó en una conferencia hace unos años que, ya sabes, se dice que las personas tienen perros porque no pueden soportar a las personas. “De hecho” continuó, “es al revés, pasamos tiempo con la gente porque no soportamos los perros”. Esto obviamente tiene que ver con el teatro: mientras estemos con seres humanos estamos salvados. Mientras estemos con gente no tenemos que enfrentarnos a quienes somos. Lo mismo ocurre con la creatividad y la imaginación, normalmente se considera que usamos nuestra imaginación porque tenemos algo que decir. Es al revés, es porque no tenemos nada que decir que buscamos refugio en la imaginación.

Lo que obsesiona al creativo es la posibilidad de que alguien más haya hecho algo similar, que algún otro diseñador ya haya pensado sobre eso, o que haya usado un ángulo parecido. Me disculpo por el psicoanálisis, pero ya saben —el creativo es una especie de histérico

contemporáneo— alguien que a través de todos los medios posibles cubrirá el hecho de que son totalmente mediocres y que se cagan de miedo frente al riesgo, el cambio y el desequilibrio. El creativo se enfrenta a un dilema: no tengo nada que decir y quiero ser amado. Nunca tuve una idea y quiero llegar a las personas. Genial, como una pierna paralizada siendo creativa. Usa tu imaginación, nada es un problema. Todo bien.

La imaginación es una de esas palabras que en la última década se han transformado en una especie de monstruo. No de una forma tan mala como la creatividad, corrompida en una propuesta de negocio, trabajo y clase. La imaginación resuena positividad. Poseer imaginación es algo bueno y un signo de belleza interior, ¿pero realmente lo es? La imaginación en el sentido radical no es nada en sí misma. Mi imaginación es oscura, sucia y probablemente perversa, pero hoy parece que la imaginación tiene que ver con buenas intenciones, comportamientos, subvenciones estatales y, con frecuencia, financiación privada. Tanto la imaginación general como la individual se han corporativizado, se han convertido en mercancía, aunque no fabricada por niños en algún lugar de China. Tú y yo somos las fábricas, todas y cada una de las veces que utilizas tu imaginación trabajas para la gran corporación. Está claro, tus mensajes en tu perfil de Facebook compuestos creativamente son tú trabajando como voluntario para Mark Zuckerberg, pero no te preocupes solo eres uno de los 500 millones de trabajadores. Los trabajadores internacionales de repente tienen una nueva onda.

Cada hora que pasas con tu ONG es una hora de creatividad que puede dar sus frutos para impulsar a un

director ejecutivo. Cada momento DIY de tu tiempo libre eres tú trabajando de gratis.

La imaginación no es gratis. Lo que uno puede imaginar es siempre algo que ya es posible. Las cosas imaginarias pueden ser extrañas y sospechosas pero están, sin excepción, instaladas en la representación. Volviendo a Roland Barthes, tú no eres el autor de tu imaginación. Como mucho eres el DJ de tu mente.

La imaginación no es suficiente, nunca cambiará nada, solo hará que te sientas cómodo. La gente se queja de que sueñan demasiado, los sueños que tienes mientras duermes solo están ahí para promover tu identidad. ¡Imagínatelo! E incluso en ese momento trabajas para alguien, tus sueños, tu creatividad e imaginación hacen que alguien esté haciendo mucho dinero. Se llama financiarización, capital distribuido en formas de vida, en imaginación individual y colectiva. Tenemos que trabajar más duro, lo único que vale la pena imaginar es lo inimaginable. Poneros en forma, tenemos que imaginarnos lo que ni siquiera podemos imaginar imaginando. Esto es trabajo duro y pone en peligro al sujeto, pero mientras nos parezca suficiente imaginar; las rubias en los concursos de belleza aún responderán: Paz en la tierra..

La creatividad no es real, es realizable y posible, no tiene nada que ver con lo virtual y ciertamente no tiene nada que ver con la potencialidad. La creatividad es como James Bond, puede que lo haga con excelencia pero solo tiene licencia para matar. Recuerda la escena de “El Club de la Lucha” donde Brad Pitt le da a sus combatientes los deberes de escoger una pelea y perderla. El sujeto tiene permiso para expandir lo que puede ser experimentado, el

momento es afectivo y “cualquier cosa”. Pero entonces está claro que ni siquiera David Fincher se atreve a decir, mantén la calma, pero aquí viene el creativo, las cosas comienzan a cambiar, movimiento, dramaturgia, escenas, vestuario tonto. Tristemente y sin ninguna otra opción, el permiso para que cualquier cosa se convierta en una licencia para imaginar. Cuanto más dure la experiencia más restringida es mi imaginación, cuanto más dure más estilizado; lo puedo confirmar.

La profesora que anunció que tu hijo era creativo –ahora está muerta, cierto– ha perdido completamente la perspectiva importante del asunto. La creatividad es la página central de un bien intencionado y aplicado estudiante. La creatividad es un poco loca, pero no ofrece nada más que una interpretación sana en vez de insistir en la producción debido a que no hay consenso previo.

El final de la creatividad puede ser fácilmente contraproducente y salir como una especie de formalismo fundamental o electrónica minimal que funciona como tapadera de una trascendencia romántica y babosa. Asumir la tarea de abolir la imaginación es algo inmenso, tal vez incluso imposible. El problema es que es muy difícil fracasar con la suficiente dignidad, para atreverse a dejar las cosas sueltas en lugar de llevar el ferry a la tierra de los muertos sin peligro por el río. La creatividad es como una virgen que consume pornografía. Una promesa burlona pero completamente inofensiva, o incluso mejor: un *show* que hace sentir bien a los chupadores de identidad que dicen estar interesados, pero no lo están, en el sexo en grupo.

La creatividad es como la emancipación, está totalmente acabada. ¿Emancipación? ¿Es ese un tipo con coleta? ¿Qué es esta charla sobre el espectador que se

emancipa a sí mismo? Oh, ya sé, es la vieja escuela y tan del 2005, pero todavía lo escucho por ahí, e-man-ci-pa-ción: qué buena palabra para usar. Bah, la mayoría del arte no tiene ningún deseo de emanciparse de nada y quizás estén mejor con su curiosa pero sorprendente visión del mundo.

Emancipación no. Ni de coña, es, como de costumbre, un negocio. Ya sabes que los coreógrafos no tienen ni idea. Ni idea de en lo que están trabajando ni porqué. Es solo un sentimiento interior que hace que ocurra, un tipo de mezcla entre poesía “quiero ser artista” y una mentalidad de negocio. Lo peor es el interés. ¡Puaaaaaj! “Estoy interesado en... eso es chungo, muy chungo. ¿A qué te refieres con que estás interesado en...? Creo que significa el cultivo de lo no convencional o incluso capacidades externas que permanecen dentro de un territorio determinado. También significa posponer una posible afirmación y permanecer negociable. La gente que está “interesada en” no defenderá su propia mierda, no están para nada preparados para la emancipación y ahí es donde malinterpretan a Rancière. Cómete esto, si nuestros espectadores se emanciparan no volverían al teatro.

La emancipación es para el arte lo que el sexo es para la discoteca. Siempre he pensado que el mayor propósito de las discotecas era que los clientes volvieran corriendo a casa para una orgía. Que la luz de colores, la música sudorosa estaban ahí para volvernos, a ti y a mí, completamente locos. Así que, “está empezando a hacer calor aquí dentro”, practicaríamos placer oral, ya en el taxi, hasta la horizontalidad. Qué tremendamente decepcionante darse cuenta de que la discoteca no está involucrada en la misión del sexo libre. Ni siquiera quieren un poco

de caricias o un momento sensual sin ropa. Joder, ¿qué pasó con el idealismo?

De hecho, ocurre todo lo contrario: la disco, como la emancipación en las artes, está ahí para irnos a casa solos, para irse a la francesa de regreso al campamento base en solitario, despertarnos miserables o hacernos trampas a nosotros mismos hasta que caigamos dormidos agotados, cabalgando por sueños donde tenemos relaciones sexuales con una ex que nos dejó por alguien más joven. Un compositor griego o un diseñador de muebles respetuoso con el medio-ambiente. Pero, ups ¡Vuelta a la disco! Eso es exactamente lo que la discoteca quiere, quiere que volvamos, una y otra vez. Las discos no ganan dinero mientras practicamos orgasmos múltiples ni siquiera cuando probamos consoladores con arnés. La disco, amigo mío, la disco está entrenando la promesa del wow... fóllame, más fuerte, eso fue taaaan bueno. Y lo hará lo mejor que pueda para dejarte tirado noche tras noche, noche tras noche.

Si The Swedish House Mafia está en una misión, desde luego no es la de sexo en la playa al amanecer, se trata más bien de que Ibiza esté libre de problemas transmitidos sexualmente. Si te gusta el sexo, para de bailar. Desde luego ya sabíamos que los músicos están todos frustrados sexualmente, pero el DJ es un individuo con un trauma sexual muy profundo, algo acerca de la culpa, correrse demasiado rápido, tamaño, sustituyendo el acto sexual por mezclas de ritmo y efectos –me corro–. Pero la disco es, lo tengo que confesar, ligeramente benévola con los rollos de una noche. Sobre la base de la repetición, tengamos otro mañana... Y tiene miedo, como a la peste, de que tú y yo comencemos una relación. La discoteca odia a los niños, son la evidencia del fracaso de

esa promesa engañosa. La discoteca quiere que te quedes, quiere que sudés, bailes y bebas tanto como sea posible, todas las noches, hasta las seis de la mañana y que sigamos haciéndolo. La discoteca está para ganar dinero y no estamos exactamente de compras cuando lo estamos haciendo en el suelo de la habitación del hotel.

Lo mismo con la emancipación, la danza y el teatro no lo quieren. Solo quieren la promesa y debería fracasar una y otra vez. Me gusta, cuando vamos a ver esos grupos de danza y teatro críticos, son increíblemente teatrales, sabes que hay algo que no va bien en el piso de arriba—el ascensor no llega a lo más alto— que ni siquiera saben que están realizando la promesa de una emancipación en la que desean fracasar. Los espectadores emancipados saben que el teatro es estúpido—no vuelven—. Así que la próxima vez que estés a punto de ir a un espectáculo de danza, olvídale y ten sexo en su lugar.

*

Sociología. Saboréalo. ¿Qué experimentas?
So-ci-o-lo-gía

Admítelo, es vergonzoso. Hay un sabor a entusiasmo, de deseo a comprometerse, aunque siempre desde una distancia decente. Me estremezco cuando lo pienso. Compruébalo: alguien te entra en una fiesta con una mirada tipo: hola encanto. Después de alguna charleta típica, aparece la obligada pregunta “entonces, a qué te dedicas”. Mentiría, diría soy peluquero, decorador de interiores o incluso diseñador de muebles antes que tener que admitir “Soy sociólogo” o —me cago en Dios—incluso peor “Trabajo en sociología”. Preferiría morir,

pasar la noche con Oprah Winfrey sin bragas o ver todas las películas del tipo que hizo Amores Perros, sin pausas, incluso sin una botella de whisky para calmar los nervios. –Te gustó esa película, Babel, vergüenza me das, VERGÜENZA– Esta es aún mejor, qué tal si tú –el Sociólogo– le entrases a una supernena y después de una típica charleta tuvieras que admitir que, de hecho, eres sociólogo. Quiero decir, qué harías si tu cita dijera algo así como: “Estoy realmente interesado en la gente”. Me cago en dios, donde está la salida. Quiero decir, incluso si tu cita se pareciese a, ¿cómo se llama?, ¿Sean Penn? Oh, sí, él fue el protagonista de la película de Amores. Abandona la ciudad.

Creo que hemos encontrado un hermano pequeño para Woody y su charlatanería psicoanalítica, al chaval se le conoce como Sociología, no está realmente interesado en las mentes y la identidad, sino en las personas. Ya sabes, gente en general sin generalización, y lo peor de todo, él es contemporáneo, es decir, ha intercambiado la ideología por el perdón, y él perdona una banda sonora de Gustavo Santaolalla. Ahora que está realmente jodido.

Es obvio que los creadores de teatro son de hecho un puñado de psicoanalistas fallidos, y esos son los buenos. Los malos son más como terapias de familia, psiquiatras comunes o, recientemente, terapeutas cognitivo-conductuales. Los realmente buenos, quiero decir son todos muy malos, al fin y al cabo son directores de teatro, probablemente han abandonado su práctica y pasan su tiempo en la universidad. Esos son realmente malvados porque están, ya sabes, encubiertos, y pueden parecer interesantes en un principio. Pero no os preocupéis, son como asesinos en serie estadounidenses, realmente quieren ser atrapados. Entonces, si eres inteligente, pronto

detectarás patrones, signos, combinaciones. Solo recuerda, no trates de pensar como ellos piensan, solo empeorará las cosas. Sé educado, discúlpate y desaparece. No se ofenderán, recuerda, tienen instituciones estatales realmente geniales a las que recurrir.

Lo que no es tan obvio es que casi todos los creadores de danza y coreógrafos son –no sé realmente cuáles– fracasados o realmente exitosos sociólogos. No, ellos son mejores que eso, son creadores de danza porque estaban demasiado avergonzados para trabajar en sociología, pero a pesar de todo, todos lo son. Algo ha ido terriblemente mal con la danza, está inundada de sociología por todas partes. ¿Qué coño pasó con la abstracción? ¿Qué pasa con los cuerpos seriamente homogéneos? Devuélveme una geometría seria [no, no me refiero a Emio Greco, y por cierto para para para de hacer instalaciones de danza, eso ni siquiera es sociología, es vergonzoso y el lado oscuro de la traición de nuestra práctica]. Pina Bausch era al menos lo suficientemente decente como para hacer los estudios de campo adecuados [fumando en cadena y siendo profundamente alcohólica], pero el coreógrafo contemporáneo...

Ya sabes, todos funcionan con algún tipo de improvisación, y la mayoría de ellos no tienen ni puta idea de qué es la coreografía, pero usan todas las excusas para no tener que hacer nada con eso, o están usando protocolos sociológicos incluso para eso. Salvadme de las llamadas piezas de danza donde los ejecutantes, oh de una manera tan personal, al cabo de 20 minutos ya han bailado, hablado, cantado, hecho teatro y, ayúdame dios, tocado algún instrumento. Las piezas de danza con música folclórica deberían estar prohibidas especialmente en las que haya *kletzmer*.

Con un gesto generoso ellos, los sociólogos, ofrecen a sus bailarines que creen ellos mismos la coreografía, naturalmente bajo la supervisión del autor quien a través de este gesto se jura a sí mismo que es libre de cualquier tipo de responsabilidad y al mismo tiempo se hace a sí mismo invencible. El sociólogo recoge y distribuye piezas perfectamente equilibradas para que nadie se sofoque. La sociología es para mujeres mayores de 50 años, oh, les hace sentir bien. Muy muy bien.

Están en todas partes –quizás no en los Estados Unidos– pero hay toneladas de ellos en Europa. En Berlín, manadas, y por supuesto son muy buenos en política institucional –conocen a gente pero no tienen ni idea de coreografía– por lo que todos tienen contratos de por vida con centros financiados por el estado. En Bélgica, la política es diferente, así que en su lugar han establecido clínicas o institutos privados, tendencialmente con el resultado de que se olviden de hacer una investigación fundamental y se conviertan exactamente en hambrientos investigadores de pacotilla de los que Bourdieu nos advirtió.

Los sociólogos en la danza son necesariamente anti-intelectuales. Están interesados en las personas, en desarrollar y refinar un cuerpo de conocimiento sobre la actividad social humana, y el objetivo siempre es hacer nuestras vidas menos complicadas, menos jodidas, para darnos consuelo y esperanza sobre la condición humana. Para hacer que nos apreciemos los unos a los otros como realmente somos, para ver nuestras identidades reales detrás de las máscaras de lo cotidiano. ¡Vete a la mierda! La danza no trata de comodidad, no trata de consuelo, ni de tener una mano en el hombro cuando lloras. La danza va sobre construcciones, su artificio y su precisión. Cuando Cunningham dice: “Cuando bailo, bailo. No hay

nada más” ¿No has entendido, que no es una urgencia para la autenticidad del cuerpo? Es una celebración de volverse inhumano, para quedarse en blanco.

Cunningham no se involucró en prácticas orientales para convertirse en una persona suave y mudarse a San Francisco, no, fue para alejarse de los modos demasiado humanos de composición, etc. incluyendo el dominio heterosexual a través del cual operamos en Occidente.

Hey, chicos que hoy habláis de lo duro y anguloso que era el material de Cunningham, añadiendo un ¡Oh Dios mío! Píllalo, eso es lo que lo hace soportable, y ahí es donde Bill Forsythe lo perdió. A la mierda los sociólogos. Vamos, deja las tonterías de la improvisación, solo quieres ser amado, vuelve a lo neoclásico y la deconstrucción, eso fue al menos duro y no se excusó ni a sí mismo ni a su obsesión académica.

Los realmente malos, los que uno llamaría sociólogos aficionados son aquellos que defienden el cuerpo como algo que conlleva otro conocimiento, otra no sé qué capacidad para abrir nuestros *petit* temas a un mayor “ya sabes a qué me refiero”. Aquellos que buscan obsesivamente prácticas que producen estados, que visitan a los chamanes o piensan que BMC (Body-Mind Centering) o el movimiento auténtico los hará más ricos que comprometerse con la razón o el pensamiento. Esos son malos. No, hay un tipo peor, el sociólogo de sí mismo, o el tipo de bailarín que está interesado en las personas, siempre y cuando se igualen a él mismo.

Piénsalo, la próxima vez que navegues hacia ese tipo maravilloso Ashton Kutcher, o te muevas entre Angelina y Cameron, ¿es realmente acertado que respondas con un

“creador de danza” o “coreógrafo”? o –mano en tu corazón– es hora de que enfrentes el hecho: eres un sociólogo.

*

Asistiendo a un espectáculo hace un tiempo surgieron las siguientes reflexiones. La pieza gira alrededor del rock'n'roll como experiencia: es ruidosa, espectacular e intensamente estúpida. Este espectáculo es como una charla guarra al nivel de la raíz cuadrada de 69 es 8 y algo ¿verdad?

El material –uno de esos términos que demasiados usan sin, por lo que parece, saber lo que significa– no está en absoluto elaborado y el uso del espacio tiene más que ver con luces intermitentes, humo, putas y chaquetas de cuero que con Euclides o dramaturgia [gracias Dios por eso]. Sin adornos lleva a confusión, de la misma manera que Axl Rose es un anagrama de “oral sex”. El público está conmocionado, impresionado y para el bis –obligatorio, ya que se trata del espíritu del rock– se ponen de pie y gritan en el aire “We Will Rock You”. La pieza tiene cero que ver con analizarla, es pura intensidad, sin red de seguridad, es un espectáculo de rock.

A mi lado, una colega, la única persona en el espacio que no está de puntillas, prefiere mantener la distancia y sostener la fachada analítica en alto. Después del espectáculo, ella explica que tiene muchas cosas que decir, pero que no es el momento correcto, suponiendo que ¿eso podría-debería tener alguna influencia en la pieza?

¿Qué es lo que piensa? ¿Qué la pieza estará mejor porque ella tenga algo que decir? ¿Por qué se proclama a sí misma como una autoridad de la coreografía y la danza?

Esto, compañeros de viaje, es la famosa distancia crítica, una vez fue necesaria pero ahora no es más que un medio para consolidar lo que la danza sabemos que puede ser. Hoy en día la distancia crítica es sinónimo de conservador, una postura defensiva que mantiene un territorio definido. Es la cara de alguien que busca respuestas o, lo que es peor, preguntas de una persona que ha decidido no formar parte del juego.

Esta no es una cruzada contra lo crítico o la crítica. La criticidad es ciertamente nauseabunda, pero esa es otra historia. No, el problema es el momento, o el ritmo, de la crítica. Si queremos producir algo con y para la danza, también debemos estar preparados para distanciarnos y adentrarnos en el desorden. Lo crítico con respecto a las experiencias relacionadas con la representación, no tiene importancia, pero si se plantea sobre el yo, es decir, un trabajo reflexivo real, puede de hecho mover montañas. Lo que debe uno preguntarse a sí mismo, en lugar de actuar con la distancia ignorante correcta, es, ¿cómo puede uno participar de la experiencia que se le ofrece? ¿Por qué un público de danza desea presentar la actitud de cara-piedra que, sobre todo, me hace recordar cómo yo mismo soy totalmente incapaz de hacer que lo que tiene que suceder en una situación de danza social suceda? La distancia escéptica que establezco es precisamente un recordatorio miserable de que no soy lo suficientemente valiente como para tirarme al suelo, volverme loco con la música equivocada o ceder a la autoexpresión. El espectáculo no se convierte en menos espectáculo porque pongas cara escéptica, te ofrezcas como observador o como crítico benévolo. La distancia crítica reproduce reconocimiento y afirma las jerarquías establecidas.

Todos estamos familiarizados con los discursos que proponen que la crítica ha sido incorporada por el capitalismo y ha perdido su toque. Entonces, ¿por qué seguimos insistiendo? ¿Por qué nos sentamos con nuestras caras escépticas pareciendo que no sabemos lo que significa divertirse? ¿Por qué nos sentamos como si estuviéramos estreñidos permanentemente tratando de reinstaurar cada experiencia en algo conocido?

Hace unos años se convirtió en sinónimo de que una pieza era buena si el intérprete parecía que estaba pensando o inspeccionando su propio comportamiento en el escenario. Eso estuvo bien, pero dos semanas después de que la moda empezara, la consciencia de uno mismo como una especie de meta-alienación se convirtió en estilo y aunque el intérprete hubiera hecho el *show* miles de veces, parecía como si le estuviera sucediendo por primera vez. Como con curiosidad pero cómodo, y no importaba si el espectáculo había sido ensayado durante tres meses. De la noche a la mañana, el intérprete “pensante” se convirtió en representación y todo fue restaurado y en tiempo pasado.

Otros años atrás la moda era la claridad. ¿Una pieza no era lo suficientemente clara? ¿Claro, el qué?, y ¿quién podría estar interesado en algo claro? Una propuesta que no era transparente era descalificada por capitalizar al público [alguien había leído el primer capítulo de algún u otro libro de Luhmann, pero no los siguientes dieciocho]. ¿Pero no es la transparencia un sinónimo de arriesgarse a la eliminación? La transparencia reinstala la división entre el cuerpo y la mente y se asegura de que no ocurra nada inesperado.

En el momento en que algo es claro, cuando sabemos lo que es, es tan emocionante como un acuario, un comercial de Oxfam o Matt Damon, lo único que podemos valorar es la excelencia y la culpabilidad. El intérprete pensante, la distancia escéptica y la claridad han convertido a la danza en un zombie. Pero en danza, el zombie no simboliza al otro desconocido, sino que ha incorporado la vida del zombie en sí mismo: se alimenta de las pocas excepciones, de los pocos coreógrafos que son lo suficientemente valientes como para ser al menos un poco tontos. La danza se ha vuelto excitante de la misma manera que los zombies practican sexo seguro.

El zombie en la danza ha hecho pedazos el último pequeño espíritu para romper las tradiciones a favor de una ubicua preocupación por el bienestar de la danza. Para evitar el problema, es hora de que llamemos a Max von Sydow para exorcizar el zombie que lleva dentro. Es hora de que guardemos ese rostro escéptico, el rostro que parece querer decir a todos los que se están divirtiendo que son estúpidos. Es hora de celebrar la danza y atesorar una sensación de caos y tumulto, pase lo que pase.

Todavía hace unos años atrás, digamos mil, en la fiesta del estreno de la primera pieza de danza de la que yo formaba parte, una vieja amiga y coreógrafa se acercó y me dijo: "...Pero ¿por qué?" "¿ Pero por qué? ¿Por qué, Mårten...?" –usando mi primer nombre para enfatizar que esto va a ser doloroso– "¿Por qué siempre tienes que hacer cosas de las que no tienes absolutamente ni idea?"

El momento siguiente, todavía presente en mi cuerpo de manera vívida, mi autoestima, la sensación de haber creado algo, de haber participado en una aventura,

momentáneamente se convirtió en una sensación de fracaso e ira. Qué estúpido, considerar que un coreógrafo “profesional” me mostraría su respeto. Mi ingenuidad había sido impresionante. Obviamente lo que habíamos hecho representaba una amenaza para ella, no teníamos ni idea. ¿Y pensé que valoraría lo que habíamos hecho? Estúpido. Todavía llevo ese comentario conmigo, día a día, durante quince años: “...pero ¿por qué?”. Fue devastador, traumático y un golpe bajo para mi embarazosa convicción en el idealismo. Pero desafortunadamente para la coreógrafa y más aún para la coreografía, la reacción no fue precisamente benevolente para ella, sino que resultó en un continuo jódete y a la mierda tu danza de decoración de interiores. A la mierda tus argumentos bien intencionados. No estoy interesado en saber lo que estoy haciendo, es como comprar un álbum de Devendra Banhart en iTunes.

Hoy, la coreógrafa sigue activa, tiene mi edad y es una celebridad en danza (casi): amada y apreciada, y teniendo en cuenta la afirmación anterior, todo tiene sentido, porque ella todavía sigue haciendo exactamente aquello en lo que era realmente buena hace quince años. Más de lo mismo. ¡Jesús! ¿estará aburrida?

“Por qué Mårten...” Bueno, si no hubiera otra razón sería por no aburrirme, pero más profundamente porque hacer aquello de lo que no tengo ni idea es poner las cosas bajo presión. Hacer lo que no puedo hacer ofrece dos oportunidades, la primera: la lucha del yo, es decir, la capacidad de convertirse en otro, y segundo: la sensación de no tener nada que perder y, por lo tanto, la apertura para una posible desestabilización de un territorio dado.

Hacer cosas de las que no tienes ni idea, es un medio para complejizar convenciones, normas y procesos de identificación. Es un medio para abolir la excelencia, que como sabemos es, por definición, homogeneizante, el axioma del mantenimiento de la norma, algo que se nutre de la exclusión.

Es fácil admirar pero es un trabajo difícil mantener la excelencia, ya que es una parte de la doble cara del capitalismo: la territorialización.

Sentarse a ver otra pieza de Jérôme Bel, es una tragedia exactamente en ese sentido. ¿Cómo ocurrió que un artista con tanta pasión por hacer el mal... no tantos años después se ha visto completamente consumido por la excelencia, la finura [otra palabra para dramaturgia] y el fetichismo compulsivo [otra palabra para la necesidad de ser amado].

No vayas en contra, pero teme la excelencia; es un ejército financiado por el estado, sé una máquina de guerra, expúlsate a ti mismo, escóndete en el desierto. Solo insistiendo en hacer lo que no puedes eres una amenaza para el buen gobierno. La excelencia conoce sus armas, nuestro trabajo es inventar nuevas armas.

No te disfraces, no vayas de incógnito, acaba con la Historia, no escojas tus peleas, a la mierda con la negociación y, recuerda, traiciona todos los lados.

Consume drogas. Los ciudadanos respetuosos con la ley no son para nosotros. Disfruta de todo tipo de estímulos místicos. Hemos excluido la palabra adicción de nuestro vocabulario. “—Bien, ¿no?” Toma drogas pero rechaza la idea de ser adicto. Redes dirigidas por adictos, resulta bastante embarazoso. En su lugar toma drogas.

Me gustan las películas alternativas, las películas independientes, incluso las películas francesas, pero los cines alternativos, las salas de cine son, por decirlo un poco más suave *comme ci comme ça*. Ellos fuman marihuana, esa gente y algunas otras tienen tatuajes coloridos en un brazo. No es buena idea. Consume drogas. Obviamente nunca consumirás drogas en una fiesta o cuando sales de marcha. Consume drogas los martes, alrededor de las dos de la tarde. Ese es un buen momento, y preferiblemente solo. Y di Amén cuando inhalas. Uno debe evitar tomar drogas con amigos cercanos del mismo sexo, y nunca con personas con las que uno tenga cualquier tipo de relación amorosa. El sexo con cocaína está realmente sobrevalorado. Evítalo.

Baila, baila mucho, pero no te conviertas en un adicto. Disfruta de todo tipo de movimientos –arriba y abajo, incluso de lado a lado– pero rechaza cualquier tentación de convertirte en bailarín y, lo que es peor, en un coreógrafo. Tú “no eres” un coreógrafo. La coreografía es algo que uno hace, no algo que defina el propio ser. Ya lo sabes, no se puede repetir las suficientes veces, es una profesión, un curro, trabajo, un intercambio, y no es una vocación. ¡No tienes un don, no eres un adicto! Madonna tenía razón todo el tiempo, la coreografía es como el amor, es algo que hacemos. En el momento en que toca algo más –obsesión– todo se va por el desagüe. Obviamente, alguien que considerara que el amor es algo especial, no solo una actividad, o la coreografía como una vocación, sería un amante y un coreógrafo inútil. Por qué, bien, si no es solo por mi propio poder, sino realmente por el de la coreografía, sobre una base trascendental que produce la coreografía, no puedo más que estar de acuerdo con la coreografía. Quiero una amante que decida, no una que

sea adicta, no quiero una consumidora. Quiero que mi amante me lleve el martes alrededor de las catorce horas, y no después de una fiesta, medio borracha y sin estar completamente decidida, pero ya sabes...

Apasionado. Cuando a alguien se le bautiza como apasionado, “es una persona tan apasionada” ya sabes, es momento para desaparecer. No queremos apasionados, eso es peor que tener una vocación. Queremos razón, trabajo, actividad, estilo, superficialidad, sexo, oscuridad, carnaval y putrefacción pero, por Dios, no pasión. Los apasionados hacen autopromoción y son conservadores. Al final del día, son simplemente cortos de miras porque prefieren cantidad a calidad. La gente que es una apasionada de la danza dice cosas como, puede ser que no fuera una obra maestra pero al menos están haciendo algo. Eso es muy malo, muy, muy malo. Al menos, nunca es bueno. Dile a la gente que pare, a mí también: es mejor que la danza muera y termine para siempre que “por lo menos” estar haciendo algo. Que le den a la pasión y pongámonos a trabajar. La calidad también está jodida, pero esa es otra historia. Detén tu repugnante deseo de dialéctica. ¡Podemos pensar sin ella!

La pasión no es suficiente. La pasión es entusiasta e indulgente. La pasión es porque sí, porque sí [en el mal sentido de porque sí]. Las personas apasionadas dicen que organizan las cosas lateralmente, dan talleres donde puedes sentir cosas pero solo lo que se supone que debes sentir. Vera Mantero es apasionada y ella improvisa. Las personas apasionadas tienen interés en abrirse –abrir el cuerpo y explorar sus límites y profundidades–. Pero abrirse siempre está de moda, siempre defiende el cuerpo frente a un estado de barbarie. Adoran al cuerpo como una posibilidad para una experiencia más profunda, para

algo no civilizado, para algo que el lenguaje no puede captar. Esas son las personas que traicionarán la revolución. Elimínadlos, enviadlos a Francia –¡Oh! probablemente ya viven allí–.

Prefiero la poesía. La poesía es excelente. Me gusta la poesía porque es excesiva y solo se crea. No hay una experiencia más profunda en la poesía. Es directamente lenguaje. La poesía no es apasionada, sino algo construido. Es precisa y no trata sobre la respiración. Cuando alguien comience a hablar de poesía en relación al ritmo cambia de tema. Nos gusta la poesía porque es inorgánica, superficial, no humana. Odiamos la pasión porque quiere que todos estemos bien, denunciamos la pasión porque se esfuerza en la unicidad. Amamos la poesía porque es violenta y agresiva. Hacemos poesía porque divide, diferencia e infringe.

La pasión no es suficiente, es pasiva y reactiva. Nosotros no somos para nada un “just do it” –eso es como Beckett– göööööö. Hacemos cosas, hacemos cosas, hacemos cosas, hacemos cosas, porque rechazamos quedarnos pegados a lo que ya sabemos. Pretendemos ser fanáticos, pero lo que hacemos es poesía, no música. No no no, hacemos sonidos. No los organizamos, simplemente hacemos sonidos, poesía. Nos hacemos no humanos. Hacemos cosas, hacemos cosas, hacemos cosas como los egipcios –jeroglíficos– poesía hecha en base a entidades fuertes y conexiones débiles. Unas conexiones tan débiles que solo pueden hacerse, manufacturarse, son artificiales. Unas conexiones tan vagas, sonidos tan superficiales, una poesía tan vacía, nos volvemos inorgánicos. Eso es lo que hacemos. No somos apasionados, no hay lugar para ello, pero nos gusta lo que hacemos.

EPISODIO 4

Coreografía de la novia perfecta

Hace unos años un conocido me dijo que yo y mi, por entonces ya, ex novia o lo que fuera, pegábamos muchísimo. Como si fuera una absoluta imposibilidad que lo hubiéramos dejado, que deberíamos haber seguido juntos para demostrar que la vida no es tan mala después de todo. ¿Pero qué quiere decir esa persona exactamente? ¿Se suponía que yo tenía que disculparme por ser incapaz de mantener una relación incluso con alguien con quien pegaba tanto? ¿Sentirme culpable por robarle al mundo una compatibilidad envidiable, un dueto que debería haber servido de ejemplo o algo para no sé qué?

Me oigo a mí mismo decir: “Sí, eso es justo por lo que rompimos” Quiero decir, por qué malgastar tu vida con algo que encaja tan bien, funciona, es fácil, apropiado y que confirma la excelencia y la sostenibilidad de una pareja heterosexual. De repente me quedé helado, si soy la clase de tío que tiene una novia que le va como anillo al dedo entonces ¿qué clase de coreógrafo soy? Mierda, ni siquiera me atrevo a nombrar determinados nombres, es demasiado embarazoso. Esto va más allá de la

danza-teatro [en eso hay al menos drama y un dolor ocasional de danza-*negligé* con pezones erectos] debe de ser algo británico... no Wayne MacGregor, que por lo menos está en esto por dinero, [las colaboraciones de MacGregor con compositores, videoartistas y escenógrafos es del tipo “Sé que es fea pero viene de una familia con pasta”] sino más bien como Michael Clark en la Tate Modern.

Desde ese momento en adelante decidí que cualquier novia que encaje de esa manera es un no-no inmediato. Cualquier cosa que se ajuste como un guante o que “parezca tan natural” es absolutamente CUL8ER. La argumentación es sencilla, una pareja que te pone las cosas fáciles, suaves, lineales, amistosas, y con la que compartimos tanto –me estabiliza a mí, a ella, a nosotros y al resto del maldito mundo– ¿Es eso lo que me interesa? No es que yo esté buscando problemas –bueno igual sí– pero espero que mis ambiciones con respecto al amor y vida conyugal sean un poco más sofisticadas que a la hora de elegir el procesador de alimentos, mi software de correo electrónico o — –OMG, piensa en la idea de una novia que es como esa música house que ponen en las agencias de publicidad. Ya sabes lo que quiero decir– — esa música que no escuchas pero que, metafóricamente hablando, te hace perder tu visión periférica.

Piénsatelo dos veces. ¿Qué te parece? Piénsalo, una pareja que no suponga un esfuerzo excesivo y una constante renegociación es una pérdida de tiempo o algo que solo ofrece confort. ¿Es eso lo que quieres? Una novia/novio que diga “Estás bien” ¿Que te quiere por ser como eres? ¿Por qué iba a necesitar una novia si estuviese bien?, y ¿Por qué querría continuar siendo yo? O, otras de esas declaraciones horteras occidentales: “Tú eres la

primera novia que no ha tratado de cambiarme, que me ha permitido ser yo mismo”. ¡Si quieres ser tú mismo quédate soltero! ¿Hola? Las relaciones sean las que sean no van de hacerte más de lo mismo. No, se trata de producir cambios, se trata de hacer la vida más difícil.

Lo has adivinado, la danza contemporánea, la *performance* y el panorama artístico se asemejan cada vez más a una de esas novias o novios que no hace ruido de ninguna manera, que apoya tu insignificante y pequeño ego, dispara la media de tu personalidad, es confortable, te da solo un poco de mala-conciencia cuando terminas accidentalmente entre las piernas de otro/otra persona, y usas hilo dental.

Últimamente me siento invadido por la danza novia. No por las danzas de mi novia sino por las piezas de danza y coreografías, exposiciones, programas de festivales y todo aquello que no está diseñado para ser exactamente como la peor clase de novia. No soporto esas piezas —una buena parte de ellas están producidas en Bélgica— son trabajos que presentan una pequeña idea o propuesta bastante bien articulada pero que no te hacen nada más radical que subir un poquitillo la ceja. Las propuestas que te hacen emitir un “wow” interno, pero no por un conjunto de sirenas increíbles, una cosa realmente avanzada en esto o aquello, sino exactamente porque está tan bien formulado, tan medianamente raro, tan exquisitamente inofensivo y totalmente cómodo en una economía compartida de clase media del “deberíamos irnos a vivir juntos”.

Esas piezas asquerosas, siempre entendidas como piezas de danza pero que nunca tienen francas ambiciones coreográficas, están empapadas de modestia bien contenida, con buenas intenciones políticas sin propagar

nada en absoluto, son conceptualmente precisas sin ser conceptuales, disfrazadas de una manera casi cotidiana pero no del todo y son más –sí– más predecibles que cualquier novio. Son en una palabra, transparentes, cristal traslúcido y no dejan ningún trazo de problemas, astucia o verdad. Son dignas de confianza, no piden nada. No piden nada y son condescendientes cuando haces un esfuerzo.

Una vez que la ideíta ha sido presentada, recuerda: un atisbo de mi ceja levantada, se presentan una serie de perspectivas más o menos precisas o reflexiones sobre dicha idea. O deberíamos decir que los enfoques se ponen en “juego”, aunque no de una manera muy lúdica.

Esto continúa, durante demasiado tiempo –la consistencia es de suma importancia– hasta que la idea quede expuesta en toda su, o en su falta de, complejidad. No estamos hablando de sobreproducción, de pasarse de la raya, un tipo de producción de la falta, incompatibilidad o rareza, sino más bien de perspectivas y proporción. Movidas que consolidan lo ya disponible –que no hacen preguntas sobre formatos o estrategias de programación– y que cumplen con las estimaciones del valor de producción, oportunidades de giras, colaboración, participación y compromiso social impuestos por el área de cultura, programas de residencia, productoras y educación.

Hasta aquí todo bien, no hay nada bueno en el neoliberalismo per se y en morder la mano que te da de comer [el oportunista es, obviamente, más que nunca el “ganador”], pero lo que hace este tipo de trabajo insoportable es que debilita cualquier tipo de crítica política o incluso de conversación. Están tan elegantemente ensamblados que lo único que puedo decir es “bien hecho”, “muy...”, “bueno” –“gracioso” es una expresión que se me viene

a la mente—, pero en realidad es un cumplido sin contenido, compromiso sin diferenciación, o mejor aún, son profecías autocumplidas, aunque las profecías no son exactamente revoluciones que lo abarquen todo, el fin del mundo o alguna otra cosa molona, sino más bien un asunto “delicado” que encaja perfectamente en un cuaderno y se puede explicar a los programadores con TDAH o con algún otro problema de déficit de atención.

Sí, estas piezas son como novias perfectas perfectas; que encajan tan bien que el día que dejas de verla es como si nada hubiera pasado. Fue genial mientras duró y no hay ninguna pérdida cuando se termina. Como John Legend. Como que no hay más comentarios. Como en una palabra que se auto-explica. Al igual que Kirsten Dunst antes de “Melancholia”, ya sabes, cuándo era tan Mary Jane Watson.

Hubo un tiempo en el que la danza y la coreografía necesitaron distanciarse del hecho de ser una forma de arte de la que se hablaba como “oh qué interesante” o “qué cuerpos tan bellos...”. Pero la necesidad de transparencia, claridad, dispositivo conceptual y el cuerpo como signo resonaba totalmente a Butler, a la teoría del lenguaje, a los 90, a una ansiedad milenial [Vamos a morir todos...] y a alguien malinterpretando a Roland Barthes, pero ese momento está totalmente *passé*. Lo que necesitamos hoy en día, en el medio de este capitalismo omnipresente sin salida, no es una novia perfecta sino una abrumadora falta de compatibilidad, un conflicto profundo, una situación absolutamente imposible, un misterio irresoluble con el fin de descalificar todas y cada una de las soluciones, todas y cada una de las imaginaciones y todas y cada una de las terapias familiares.

La danza y la *performance* de hoy en día con las que no nos es absoluta y totalmente imposible establecer una relación son simplemente una pérdida de tiempo. Las coreografías para las que hay herramientas de interpretación fehacientes deben ser abolidas. Lo que necesitamos son cosas que cesen, tan irremediabilmente complicadas que se nieguen a ser nombradas, tan oscuras que solo la especulación pueda alcanzarlas.

El arte no sirve para la probabilidad, la transparencia, la fiabilidad o la especificidad de los medios. Ni de coña, después de décadas de desconfianza, es hora de perdonar a Bruce Nauman por decir: “Sabes... lo que hacen los artistas es descubrir verdades místicas”. A la mierda si no tiene razón.

De todas maneras el escenario podría ser mucho peor. No es solo que la pareja sea perfecta y tan increíble [en el sentido negativo de la palabra], por su puesto que él o ella es increíble ¿quién no lo es en el 2011? pero ¿en qué clase de relación te estás pringando? Te pillé...

¿Tienes una relación abierta? La tienes ¿lo juras con la mano en el corazón? Eso es tan...

Yo, siempre me pregunto ¿qué significa eso? Por supuesto, sé que tiene que ver con algo en relación a la sexualidad, pero desde luego solo dentro de ciertos límites. Por lo general estos no se definen hasta que ya es demasiado tarde y luego ya no nos hablamos el uno al otro durante años. El odio, o es más bien codicia, se está extendiendo porque éramos demasiado abiertos.

De hecho nosotros, o vosotros, no estábamos abiertos a nada, solo estábamos asegurando una cierta negociabilidad con respecto a nuestras subjetividades individuales. Hablamos sobre ello en susurros y nos referimos

a experiencias previas en palabras vagas. No queríamos encerrarnos en nosotros mismos y nuestro nuevo amor, sino que celebrábamos la libertad y nos contábamos mutuamente acerca de la importancia de no transformar el amor en una institución. Si hubiéramos sido estudiantes de arte estaríamos inscritos en el plan de estudio individual en la academia de arte titulado: Arte libre. Ya sabes haz arte, sé libre, todo está abierto siempre y cuando te acuestes con contextos de exposición y te entiendas con el cubo blanco. Me pregunto si tienen un documento en la academia de arte que defina lo que ese programa realmente implica. El programa Arte libre [*Freie Kunst* o *Fri Konst*] está exactamente tan liberado como nuestra relación abierta. Es fácil votar a favor de la apertura, pero vivir las consecuencias no siempre es tan *sportif et très chic*.

Sí, así de abiertos somos, ¡aproximadamente nada de nada! “Abierto” en nuestro régimen actual significa mantener el autoempleo incluso cuando se entra en un marco institucional, nunca renunciar a la disponibilidad sin esperar nada a cambio y nunca invertir más de lo que se sabe que uno puede recuperar a corto plazo. Abierta y afirmativa es la respuesta de hoy en día a la economía campesina del siglo XIX: asegurar el futuro, no invertir sin seguridad, no confiar en nadie y apegarse a uno mismo. Abierto y afirmativo es el nombre de esta temporada para la economía de supervivencia y significa esencialmente que me lo puedo permitir. Mi apertura depende de mi capacidad de asumir tu inversión negociada en relación a mi capital. Si excedes la capacidad de lo permitido, se romperá y dicha grieta no puede producir resistencia, ya que se basa en la proximidad y no en la confianza estructural. La apertura en este sentido implica una escalada del régimen de vigilancia ya que los postes

se hacen cada vez más altos [un día cualquiera le diste una llave a ella, él se compró un vuelo a y no buscasteis piso...] y sin embargo abiertos abiertos abiertos abiertos... hasta que cada movimiento potencialmente incumple el acuerdo: “–No quiero estar allí sin ti y te escapas con ese compositor griego”. “Apertura” es la palabra que el neoliberalismo usa para paranoia.

Cuando el coreógrafo, tres meses antes de los ensayos empieza a intentar convencerte, acompañado de un agradable gesto con la mano: “Realmente espero que sea un proceso abierto” ¿Sabes lo que esto significa? Escabúllete por la puerta trasera. Si él o ella continúan anunciando a los cuatro vientos intercambio y afirmación, ¿no te escabullas, huye hacia la salida más cercana! La danza contemporánea y la coreografía están a la fuerza llenas de lo abierto. Gente abierta, trabajo abierto, programas abiertos, investigaciones abiertas, lo abierto empieza contigo, laboratorios abiertos y apertura en general –de hecho están inundadas– y sabemos que ese es el nombre del juego si quieres sobrevivir, contrata a un productor y hazlo llegar al mercado.

Estás invitado a acostarte con lo que más te gusta y es posible que ni siquiera trabajemos en una sola cosa juntos. Jugamos en paralelo como los niños, al lado de, en lugar de, encima de. Claro, sabemos que los coreógrafos nunca están interesados en ninguna forma de apertura radical, pero tú –al creador se le considera como un recurso– se supone que debes satisfacer al coreógrafo, pero también debes hacer tus incursiones en otros territorios y, obviamente, en el momento en que se te permite explorar, el o la coreógrafa seguramente aprovechará sus oportunidades para capitalizarte. Tu empleado, el coreógrafo/o primero exigirá a cambio su libertad relativa

y cuando ocurra el incumplimiento, te dará la espalda para siempre, traicionándote tan pronto como haya una oportunidad.

La danza y la coreografía de hoy están constituidas en base a esa afirmación de apertura liberal bienintencionada. La danza se distribuye alrededor de un permiso que solo puede ocurrir en una economía panóptica que erradica cualquier intento de expansión, experimentación, desterritorialización o consideración de un exterior. Debemos terminar con nuestro deseo de apertura independientemente de si se trata del cuerpo, los conceptos, la coreografía, las prácticas, los procesos, la producción, los productos o cualquier palabra que empiece por p, ya que solo nos hace más estreñidos, preocupados, psicoanalíticos [cágate en el psicoanálisis], cerrados y paranoicos. Lo único que tal apertura puede producir es un sexo mediocre con todos tus amantes, lee sobre inversiones y recursos, porque no puedes tener relaciones sexuales pero estarás ocupado con el cálculo de la economía de riesgo y la probabilidad de inversión. Tendrás miedo de que tu inversión no te sea devuelta. Harás guardia en lugar de tener sexo en grupo con los vecinos.

Una persona que se autoproclama perfeccionista, alguien que pronuncia frases como: “¡Soy un perfeccionista, ya sabes!” Qué cosa tan horrible hacerse eso a uno mismo, pero ¿qué significa? De hecho, el auto-perfeccionista es una persona que ha interiorizado la apertura en el sujeto y lo disfruta con cierto placer sádico. No hay que ser particularmente inteligente para darse cuenta de que el perfeccionista evitará la apertura radical de cualquier cosa. El perfeccionismo en este sentido trata precisamente de asegurar las inversiones.

Puedes hacer una autoevaluación para darte cuenta de si eres un perfeccionista. Escudriñate ¿Sueles estar más contento con la propuesta original que con el producto final?

¿A veces te decepcionan las personas con las que trabajas porque el resultado no salió como esperabas?

Si sí, es mala señal, muy mala señal. ¡Eres un perfeccionista! Eres un perfeccionista y nunca harás que pase algo, solo vigilar tus propias actividades y quizá no mueras pobre pero tu vida interior será un desierto. Tendrás éxito en la vida pero solo serás recordado por Milos Forman.

Deshazte de tus conductas perfeccionistas, tu trauma de infancia fue chungo pero no dejes que se te cruce en el camino. Solo porque te sentiste ignorado como niño y te dieron ataques de ansiedad cuando eras un adolescente, no permitas que tu trabajo y tu tiempo como adulto también apesten. Déjalo. Te respaldaré, ¡totalmente! Rollo matón: ¡Tus palabras son órdenes!

La apertura no es la ausencia de lo cerrado, al contrario, la apertura radical es una forma de comprometerse con lo cerrado estratégicamente, una especie de restricción autoimpuesta que te fuerza a producir soluciones sin dirección. Lo cerrado estratégico es el método de la apertura radical, una apertura que se desgarrar y se abre a un verdadero exterior. Esta es la apertura de un carácter al que el perfeccionista no puede acceder precisamente porque no se ofrece a sí mismo a criterios como bueno o malo, oscuro o luminoso, simplemente no es dialéctico. El perfeccionista es un chupa culos de la dialéctica y propondrá cosas como: no podemos pensar sin dialéctica y lo dice en un sentido positivo. Una apertura radical renuncia a la dialéctica, dice adiós con la mano

a la creatividad y a la imaginación a favor de una acción innovadora, o mejor aún, la innovación hoy parece tener lugar no como una brecha, sino como un proceso lento de actualizaciones diarias tan lentas y rápidas que no notamos que transforman nuestras subjetividades. Mejor, una acción inmigratoria, que aquí se asocia con un tipo de estado de excepción. La innovación puede rastrearse; puede estar sujeta a una ingeniería inversa, y sigue siendo bienintencionada aunque turbulenta, pero la inmigración es apocalíptica en tanto que el sujeto no puede regresar, y cualquiera de los dos debe vivir la vida llorando por el pasado o agarrándose a lo que sea que esté cerca. Lo que sea pero no en el sentido de oportunidad sino en el de una sustancia real e indiferenciada. La inmigración, a diferencia de la modificación formalmente indiferente de la mercancía, implica una decisión distribuida que no puede referirse a ninguna condición normativa o aplicación de reglas gramaticales.

Las reglas nunca pueden estipular su aplicación. La inmigración no es simplemente algo que rompe las reglas [al mismo tiempo que las afirma en el acto de transgresión] sino una acción que cambia el sistema gramatical en sí, operando en un espacio donde la regla gramatical no puede distinguirse del suceso empírico. Este espacio es el espacio de la apertura radical, un espacio de seguridad cero y poder arbitrario, pero que como hemos visto, no se puede abordar, en ningún sentido, al menos no a través de protocolos de apertura, sino que solo se puede poner en marcha mediante la inserción del cierre, de protocolos incompatibles que enredan al sujeto en la medida en que él o ella solo pueden joderla a lo grande. Una especie de *dynamique d'enfer*, una dinámica satánica que abre el sujeto, el espacio o el tiempo y una corrupción

sin fin. La apertura radical es cambio que se produce sin unidad previa.

Damas y caballeros, si quieren que el sexo sea increíble, lo primero que deben hacer es dedicarse a la monogamia. La exclusividad es el nuevo orgasmo múltiple, de hecho la apertura radical es eso, en serio, de momento no tengo ni idea de por qué: convicción sin objetivo.

La convicción sin objetivo no tiene nada que ver con la libertad. Por el contrario, es el momento suspendido, cuando no se debe hacer nada más, el momento en que la probabilidad abandona la sala, cuando la realidad gana necesidad no por eso o aquello, sino por lo que le es contingente. “—Siéntete libre...” ese es el momento en el que te largas. Sal fuera y entra en el mundo, y quizá de hecho te sientas libre, pero los sentimientos obviamente no son libres. No es ninguna sorpresa tus sospechas han sido confirmadas. Todo empezó con la palabra “diálogo”, se hizo latente con “Sobre todo estoy interesado en ti y en tu trabajo” y el telón cayó cuando la importancia de tomarse tiempo se enfatizó y se repitió hasta el infinito. “—Siéntete libre...” fue la última gota ¡*Nunca más!*

“Siéntete libre...” se te ha ido la olla, no me vengas con cuentos de libertad. Yo decido cuando quiero ser liberado, es mi libertad, y cuidado, no querrás tener nada que ver con ese momento. El momento en el que me obligas a sentirme libre, lo único que consigues es acabar con cualquier oportunidad de liberar algo. Cuanto más libre quieres que sea más bulímico seré. “Siéntete libre...” y ya has decidido qué apariencia tiene ese libre, cómo produce una cierta convivencia agradable dentro de los límites del capitalismo liberal contemporáneo. Libre como individuo pero constatando tu existencia, es decir, tú.

De hecho, para cualquier tipo de libertad tienes que perseguir, analizar y dejar atrás tus intereses personales, un tipo de libertad que no es solo un fin de semana en el campo, o una conferencia sobre conocimiento autónomo.

Talleres, talleres, talleres. Algo con lo que la danza y la *performance* han desarrollado una relación bastante obsesiva. Y cuántas veces hemos oído decir a la persona que imparte el taller la frase siéntete libre. Sí, seguro que debió ser importante en su día, sin embargo es sumamente jodido en pleno apogeo del estado de bienestar hegemónico. “Siéntete libre...” debió ser una opción cuando Erica Jong, un manual de kundalini y “Zen and The Art of Motorcycle Maintenance” de Robert Pirsig, colaboraron en tu mesilla de noche, pero hoy en día *feel free* es como pedirme que me convierta en comunista, ¿y ni siquiera recuerdo quién era el tío Ho?, ¿cómo algo de Chi Minh?

Lo mismo con este diálogo de mierda. ¿Por qué debería participar en un *workshop*, tal vez incluso pagarlo para “tener un diálogo”? Tengo diálogos todos los días todo el tiempo, estoy lleno de redes sociales, Skype e histeria WhatsApp. Déjame ser, hálbame y te escucharé. No vine aquí para estar de palique, de eso es de lo que está hecho el mundo, así que ¿para qué? ¿Parezco alguien de Williamsburg? Mira, los *workshops* no son para personas solitarias que van de compras para tener alguien con quien hablar. Y no eres responsable de hacerme feliz, sino todo lo contrario. Sé hostil. Participo en un taller para obtener la mayor cantidad de información posible. Lléname por completo, no tenemos ningún deseo de escuchar al anfitrión del *workshop* dialogando con cualquier artista de la danza de Escocia que perdió

el tren hace ya décadas. ¡Oh!, ¡ay de mí!, los artistas más mayores que participan en *workshops* no han entendido que sus opciones de carrera han terminado y no pueden dejar de contar anécdotas sin punto final. No, lo siento, no estoy dando talleres para entablar un diálogo, se trata de producción de conocimiento. Punto final.

¿Y todos sabemos cuál es realmente la urgencia de tomarse uno su tiempo? Es solo un medio para disfrazar que no tengo mucho que decir y, de hecho, no tengo ni idea de lo que estoy haciendo aquí. La frase “tomarse su tiempo para parar” Maldita sea, odio la investigación artística y sus mezquinas discusiones sobre la desaceleración y el encuentro con otros artistas. No tengo más que artistas a mi alrededor y la mayoría son demasiado lentos. El “tomarse su tiempo para parar” no es para ti, es para el bien del anfitrión del taller. Mira, puedo tomarme mi tiempo todo el año, todos los días si quiero. Me tomo mi tiempo ahora mismo. Y si quiero tomarme mi tiempo no es precisamente por desaceleración. Los silencios largos no son una evidencia de que el taller fuera bueno, intenso o revelador, a menudo es más bien el resultado de que no ha sido lo suficientemente bueno. Bajar el ritmo no implica una crítica al capitalismo, lo lento ya ha sido incorporado y es un concepto que Jamie Oliver vendió a Channel 4. Se llama *slow-food*.

Los talleres son una amenaza. No los hagas, no son buenos para ti, te convierten en un devoto de gente que quiere tu atención. ¿Qué crees que aprenderás en una semana, cinco horas al día, con no sé qué artista? ¿Crees que Robert Stein te proporcionará una revelación, que Tim Etchells te mostrará la luz o que Ivo Dimchew te hará hacer un solo digno de ti? Si pueden cumplirlo, estabas en el camino equivocado desde el primer momento.

Quédate en casa, no te quedes prendado de eso. Haz tu propio taller si lo necesitas, está ahí todo en Internet, e Internet no necesitará tu constatación. La persona que da el taller solo quiere ser amado. Haz el tuyo y ámate a ti mismo. Quiero decir, ¿por qué das talleres? ¿Porque estás tan ocupado girando tus propios trabajos? ¿Porque diriges una compañía de danza de gran escala consumiendo todo el circuito de festivales? No lo creo, estamos *d'accord* ¿verdad?, las personas que imparten talleres son unas perdedoras. Expulsa a todos los que dan talleres, ponlos a todos en un *reality show* en una isla desierta, y comienza a hacerlo tú mismo.

La razón por la cual los talleres son tan malos es porque si fueran geniales, entonces los artistas mediocres obtendrían oportunidades en la enseñanza que obstaculizarían el mantenimiento de sus mediocres carreras en el mundillo, y que a su vez les restaría aún más el sentido de pertenencia y el sentido de ser coreógrafo o artista de *performance*. Los talleres son malos porque tienen que serlo, no por falta de conocimiento. ¿Te queda ilusión? Deja de hacerlos.

Al mismo tiempo la idea de taller es totalmente contemporánea. El coreógrafo que hace piezas disfruta de las economías y modos de circulación fordistas, lo que básicamente significa convencer a un miembro del público de que valía la pena invertir dinero y además, que el acercamiento al mundo propuesto por la pieza es tan genial que yo —el espectador— cambiaré mi opinión sobre... o sea todo. No es muy probable, pero en un taller, la idea es que el participante ya haya decidido que la situación es increíble y que está allí para ser transformado. Deja de pensar que el conocimiento debe ser lineal, claro, casual

y amable con las narrativas generales. No, el trabajo del anfitrión del taller no es regurgitar sino rumiar con los participantes. Pero, por supuesto, se trata de rumiar de dentro a afuera, a la inversa. Procesar el conocimiento –práctico y teórico– de forma que el participante se maree por completo, sin poder asentir para nada y sin decir “–Ah, entiendo”.

No trates de dar el taller de otro, insiste en el formato siendo tú y nadie más. Sé un capitalista, sé el Gordon Gekko del Arsenal, es decir, el Wallstreet de los talleres de danza. David Zambrano, es increíble, pero también es el último gigante. Ya no hay lugar para eso, ningún taller puede ser fresco y maravilloso durante medio siglo. Los talleres son como la música pop con fecha de caducidad, y el “consumir antes de” es ahora, demasiado pronto [lo que por supuesto es excelente, ya que las únicas alternativas son el estancamiento y el aburrimiento]. La técnica está acabada, el entrenamiento basado en las habilidades ha muerto, los talleres van de volverse específico, a la mierda con los expertos, lo que va a molar a partir de ahora es la competencia.

Los talleres hoy en día no tratan de liberar a nadie, tal vez lo contrario: sí, de hecho, el problema es que las personas son tan libres que no tienen ni idea de lo que están haciendo o de lo que es hacer. Tampoco son para proporcionar conocimiento. Los talleres son una línea de fuga, una convergencia desviada, un conjunto de circunstancias que organizan la responsabilidad, las relaciones sociales, el poder y el conocimiento en formas que obedecen las reglas del capitalismo y simultáneamente proponen la posibilidad de otra sistemática. No impartáis talleres para sobrevivir, sino para morir un poquito.

Los talleres son increíbles en el momento que renuncias a tu pretensión de conocimiento. El mercado de las *performances* y piezas de danza está saturado y jodido de izquierda a derecha por *networks*, ayudas y programadores cobardes; los talleres son, obviamente, el lugar en el que hay que estar —las piezas de danza son cosas y los talleres son producción cognitiva—, así que, ¿dónde quieres estar? Las piezas de danza son cosas y los talleres son experiencias y transformación, así que, ¿dónde quieres estar?

Los talleres son los lugares donde podemos experimentar, hacer el ridículo, idear cosas absolutamente idiotas y hablar durante mucho tiempo, o sea demasiado tiempo y así todos los días durante dos semanas. Es genial y tienes infinitas posibilidades de manipular a la gente, lavarles el cerebro, si quieres. Sí, Benoit Lachambre es un gran profesor pero lo único que hace es convertirte en él. Los talleres que perpetúan el legado no son para nada contemporáneos. A la mierda con eso, yo te manipulo para que seas diferente a mí, ese es el futuro. Mi curro es identificarte. Sacarte la idea de pertenencia de la cabeza y hacerte hacer el movimiento imposible. Lejos lejos lejos, hacia lo libre que no tiene sentimientos, lo libre que no conoce intereses, pero que es puro y simple deseo.

En los talleres no tenemos nada que perder, así que perdámoslo. Y oye, ni se te ocurra dar las gracias. No lo he hecho como un servicio. No lo he hecho por tu bien. Lo hice porque me dio la gana. ¡Porque me dio la gana! Los talleres son la versión contemporánea del sexo libre, del sexo en grupo.

Siempre que puedas, prohíbe las muestras en proceso. ¡Prohíbe las muestras en proceso! Son una amenaza y no son más que un día gris. Detenlos, son como el Prozac: te hacen feliz por el motivo equivocado. Detenedlos, son llamadas de auxilio... “—No sé qué hacer ahora, ¿me ayudas? Dame una solución.” Detén las muestras en proceso, no consiguen que el mediocre sea mejor y eso no es bueno.

Un coreógrafo explica: “—Lo que vamos a experimentar hoy es el resultado del trabajo de una semana”. Detén esta disculpa de mierda, al menos mantén el tipo. ¿También te disculpas antes de una aventura de una noche?

Una coreógrafa dice: “—Estaría genial que vinieras. Va a estar verde, pero estoy realmente interesada en saber lo que piensas”. Basta ya, ¿qué verde? ¿También te disculpas antes de clavar las uñas en la espalda de tu amante?

Vamos, no te hagas esto, los espectáculos son como salir de discotecas besándote con mucha gente, tanto hombres como mujeres —para finalmente irte a casa solo y tener sexo seguro, es decir, masturbándote con pornografía lésbica—.

Los espectáculos son tu contribución a la distribución de energía prevaleciente. Tu espectáculo es un medio para que otros coreógrafos, programadores y directores de educación se aseguren de no estar haciendo algo inapropiado, de que no ponga en peligro los centros de poder ni tambalee la identidad de las cosas.

Los espectáculos son tu contribución a la inmovilización de la danza, los espectáculos son como el pacifismo sin armas. Muy prometedor pero básicamente una risa.

No, no estoy proponiendo el predominio de los

estrenos, eso sería una reindustrialización del teatro como mercancía clásica.

No, no estoy proponiendo una versión neoliberal del espectador emancipado, eso solo sería una llamada a ser más tú mismo.

No te sientas orgulloso, por el amor de dios no te sientas orgulloso. Qué le den a las muestras en proceso –pavonéate– y si de todas maneras te vas a llevar a alguien a casa para pasar la noche juntos, el truco de las uñas no es suficiente. Contenerse es tan de los 2000 es hora de sacar a la luz nuestro yo más diabólico. Quiero decir, si de todas formas has decidido hacer la muestra, hazlo de la forma más extraña.

Pero no eres ese tipo de persona... como un... no, no lo eres... Evalúate ti mismo, ¿qué tipo de persona eres? ¿Eres una persona que tiene opiniones, expresas las opiniones de otro o eres más bien de las que van con la cabeza bien alta? ¿Llegas hasta el final o más bien te excusas antes del segundo vaso de Chardonnay? ¿O estás listo para apretar los puños y pagar las consecuencias?

Las opiniones son como la creatividad y la imaginación, una gran medicina para la gente que quiere permanecer en el lado seguro. Las opiniones están hechas para los diseñadores gráficos y los músicos que hacen la música para piezas de danza. “–Es una buena manera de rellenar los huecos en mi economía” exacto, hablas de tu devoción, de la importancia de tu proyecto, pero el hecho es que no tienes proyecto, es decir, tu proyecto no dejará de ser otro proyecto. Deja de pretender y hazte con tu propio niño. Las opiniones son medios para

permanecer debajo del tejado, para mantenerse equilibrado y bien intencionado.

La mayor parte de la gente en el arte ha comprendido que tener opiniones es una buena estrategia. ¿Te has olvidado de que las opiniones no están ahí para crear urgencia –que es una palabrota– sino que, dicen, no están pensadas para no producir impacto de ningún tipo en la situación actual? Las opiniones son tan solo malas excusas. Pero por supuesto tú no quieres rechazar un argumento, y parecer alguien cerrado de mente o categórico, pero ¿es realmente ese el caso? Solo porque ocupas una posición no significa necesariamente que estés obsesionado en juntarte con cualquier persona. Las opiniones son solo para ti, que quieres rodearte a ti mismo de consenso, o de la ilusión del mismo. Posiciónate, dame algo que desafíe mi posición. Golpéame.

Recientemente ha surgido un personaje peculiar en el campo creativo. El llamado “la persona de la última reunión”. Ya sabes, conoces a una persona con un poco de poder pero que no tiene una súper posición, una persona que cambia continuamente su perspectiva con respecto a la última reunión. Y os aseguro que esa gente tiene muchas reuniones. Son personas que quieren y consideran importante tener opiniones, pero lo triste es que las opiniones que tienen pertenecen siempre a alguien que acaban de conocer. Es particularmente común entre los programadores de danza –dramaturgos contratados por los los teatros, ay– y aún te asombras: “¡Oh, eso fue un giro de 180°! Oh, pero en realidad es una reiteración de las opiniones de...”

Esas personas son, obviamente mucho más inteligentes que tú, porque han entendido que ésta es una estrategia

que los hace inmunes ante cualquier reclamación, sujetos a ningún conflicto y benévolos con todo. Por otro lado, siempre tienen miedo, siempre están asustados; duermen bien de noche pero nunca han experimentado un miedo real. Pero por eso nunca han tenido nada más que sexo medio malo y los bajos descuidados. Lo único realmente malo de ellos es que terminan en la danza porque son demasiado analfabetos para encajar en algún otro negocio más lucrativo. Y saben cómo apoyarse interminablemente entre ellos, acoplarse los unos a los otros, dormir en la misma cama, y producir una política más parecida a una manta que evite la exclusión a cualquier precio.

Lo que más teme la persona de la última reunión es el daño colateral. Ellos perduran. Saben que no son realmente amados ni siquiera apreciados, pero persisten hasta que ya muchos han olvidado que no tienen nada que ofrecer, nada que añadir y que están totalmente desprovistos de convicción. Esas personas nunca renunciarían a su salario, pero adoran quejarse de los presupuestos chungos, están llenos de excusas que se ven venir: “Nos gustaría presentar tu trabajo pero...” Eres tan débil que ni siquiera puedes decírmelo a la cara. Pero persisten hasta que se han convertido en parte del paisaje y es imposible deshacerse de ellos.

Analízate a ti mismo, ¿acaso tienes una opinión o preferies hacer una estrategia y repetirla luego ? ¿Estás en un curso de español infinito o tomas tus propias decisiones?

Posiciónate, sé que es imposible pero hazlo. Prepárate para perder tu honor, si no puede ser bajo las bases de la expresión, tomar posición puede también significar poner en escena lo imposible y vivir las consecuencias. No tendrás éxito, porque tu posición no será corroborativa para

todo el mundo, pero estás dispuesto a renunciar a una accesibilidad general. ¿Sales tan barato? Véndelo todo sin opción a devolución. Toma una posición y tendrás miedo, pero al menos sabrás que estás vivo.

A la mierda las opiniones, les gustas, les gusta la creatividad, la imaginación, la concentración y el entusiasmo. Posiciónate, deja de pensar con la mentalidad vis a vis, actúa de forma categórica, sé un fanático. Utiliza instrumentos que no domines, toca Helmut Lachenmann y hazlo de la forma más estruendosa que puedas. No, más alto que eso y con un *subwoofer*.

Deja de escribir autoentrevistas. Es autocelebrativo bajo la forma de la modestia. Sentarte frente a tu escritorio semi-improvisado y después de un esfuerzo inicial meterte con ello. De pronto te sientes entusiasta, ves una pieza tomando forma en tu mente. Puedes imaginar lo guay que sería colaborar con tus intérpretes favoritos con los que, minutos antes, te dio palo quedar porque tu propuesta les podía parecer vaga. Pero ¿cuál es tu propuesta?

Pero, ¿cuál es tu propuesta? De verdad ¿cuál es? Y dices “Me interesa”, pero ¿qué quieres decir con que estás interesado? Yo también estoy interesado en el esquí acuático y en los duetos de danza y expresión facial, pero ¿qué te has preguntado a ti mismo? La mayoría de los coreógrafos están más interesados en “o algo así” que en cualquier otra cosa. Más interesado en “sabes a lo que me refiero” y “no sé, pero...” y te parece bien porque todos asienten con comprensión. La autoentrevista es la salida del hombre perezoso a un autoexamen profundo, no tienes que hacerte nada a ti mismo mientras lo haces, las autoentrevistas no tienen consecuencias, pero te hacen sentir como una buena persona después. Hay algo totalmente

escrupuloso en las autoentrevistas, un tono de cristianismo bien intencionado pero sexualmente reprimido.

La autoentrevista católica es repugnante pero al menos puede optar por el perdón. Confesional y hablador, obviamente sin llegar a nada en concreto, y sintiéndose extremadamente bien consigo mismo. Y por cierto, ¿por qué debería escribirla cuando hay realmente entrevistas geniales en Internet que puedes copiar y pegar?

Lo que realmente apesta es la autoentrevista protestante, y OMG apesta con su tono de hipocresía de que estoy exponiendo la verdad y, no tienes idea de lo doloroso que es para mí bajar la guardia y decir esas cosas. Fuérganos a salir de mí como un loco dogmático en una novela de Dan Brown. Para. Eres tan hipócrita, las autoentrevistas son el peor tipo de auto-poiesis, una especie de psicoanálisis redundante que produce trauma en lugar de ponerte en marcha. La autoentrevista sería el título del libro que los lacanianos habrían escrito si no hubieran estado tan ocupados con la aniquilación de Anti-Edipo. Justifica tus trabajos con cualquier teoría que no sepas, pero hacerlo a través de una autoentrevista, es como comer muesli pretendiendo que es una carne sangrienta, tomando un yogi té imaginándote que es un vaso de gasolina. La autoentrevista es como una espada de madera, la realización de una película épica, una imagen de la lucha armada, ¿dónde está tu ametralladora?

Una autoentrevista es como apresar solo a los prisioneros que puedas manejar. No tomamos prisioneros y si lo hacemos tomamos tantos que la posición empieza a ser catastrófica. Las autoentrevistas son el placer de imaginar cómo sería infligirse dolor físico a uno mismo.

Tienes un trabajo que hacer, clávale un puñal a alguien en la espalda.

Una autoentrevista es como el monoteísmo para los liberales equilibrados, la autorrealización para los artistas que sufren en el estudio, para aquellos que celebran lo doloroso en el arte, que huyen de la confrontación y tienen fe en la civilización. Las autoentrevistas van de hacerse comprensible y de elaborar tu trabajo como una unidad agradable, sirviendo a los programadores [les encantan los conceptos de una mono-idea y la coherencia]. No es suficiente decir “pero estoy trabajando en contra de la coherencia”, ni de coña. La vaguedad no es una opción. La autoentrevista es para personas que piensan que el café-latte es algo especial y que el estudio del artista es una zona autónoma. La autoentrevista es para aquellos que, con un tono pensativo, declaran “Bueno, mañana también es un día”. Basta, las autoentrevistas son un diálogo que te hace perder el tiempo, son la homogeneización de todo, el fin de la agresión. La producción de causalidad. Ve a la guerra, a la mierda ser considerado. La autoentrevista es lo contrario al odio, es la negociación de las lágrimas. Las autoentrevistas no te limpian los ojos, te hacen ver lo mismo. Las autoentrevistas ni de coña, dale un guantazo a alguien en la cara.

Escribe autoentrevistas, pero asegúrate de que no intentas justificar tu existencia, tu relación amateur con la filosofía y la teoría estética ni tu conocimiento diletante sobre el cuerpo.

Escribe toneladas de autoentrevistas y publícalas en tu página de FB, súbelas en Aaaaarg y crea una página de *myspace* en donde ofrezcas al mundo escuchar la versión en audio. Escribe autoentrevistas todos los días. Haz que

quiebre tu práctica, utiliza el formato para desgarrarla, para hacerte la vida imposible. Pero en el momento en que comienzas a usar el formato para hacerte la vida más fácil, para obtener satisfacción, estás en el camino equivocado. Tú y yo somos los responsables de cómo la autoentrevista se convirtió en el trailer de la danza basura.

“¿Podrías leer mi autoentrevista? Este verano tuve una especie de crisis, pero creo que algo realmente interesante...”

Dios, estás totalmente fuera de foco. Vamos, si tienes una crisis, escribir una autoentrevista de tres y media páginas A4 no es una opción. Eso no fue una crisis, solo querías compadecerte un poco. Compadécete mucho de ti mismo, pero mucho, y conviértelo en tu identidad de artista, pero ni se te ocurra escribir autoentrevistas. Y por cierto, si actualmente estás en un programa de formación, déjalo. Te quebrantará, te lavará el cerebro, te hará una persona pequeña y un individuo agradable. La educación artística es la versión socialdemócrata del infierno.

Escribe autoentrevistas como la única cosa que haces durante los tres meses que pasas en el estudio. No hagas nada más antes del estreno. Escribe autoentrevistas no para tener ideas, o para señalar tu problema. Escríbelas por cualquier otra razón, o sin ninguna razón, pero en el momento en que empiece a oler a terapia, lárgate. Ese es el momento en que llega la justificación, ese es el momento en que la confesión de santurronería llega a ser tu salvadora. Las autoentrevistas no están ahí para hacerte especial. Las autoentrevistas no son una especie de reunión DIY de alcohólicos anónimos: “-Soy coreógrafo... puedo decirlo”

¿Quién quieres ser: Spiderman o Superman? Spiderman escribió muchas autoentrevistas y solían empezar con un “¿Cómo estás hoy?”; terapia para un chaval confundido proyectando imágenes de superhéroe en cualquier superficie posible. Spiderman es la manifestación del deseo como falta. Peter Parker se hace autoentrevistas como sustitutivo de no tener una novia con quien establecerse. Superman no se hace autoentrevistas viene del espacio exterior, un lugar al que Andy Warhol no podría acceder con sus silenciosas preguntas freudianas acerca de lo que hay debajo, no hay nada. Superman no tiene profundidad, ni elasticidad, pero en la cabina telefónica [¿Se vestirá en el iPhone en el próximo episodio?] está operando en la grieta. A la mierda las autoentrevistas, sé Superman, cede tu puesto a la gente y haz periodismo.

Las autoentrevistas son procesos de lamentación, claramente son la venganza por no ser entrevistado en las revistas. Por no tener difusión en la publicación de danza local... Ups, puede que ese no sea el caso, pero acaso ¿las estrellas tienen ese impulso para autoentrevistas? No lo hacen, el problema de la danza y la coreografía es su profunda adicción a la modestia y la autocrítica. Qué coñazo. ¿No habéis entendido que la autocrítica es otra palabra más para la auto-obsesión y un tipo de autopoesía masoquista y compulsiva? La autoentrevista propone que hay algo noble en ser humilde. Esto tiene que ser exorcizado ya.

Solo si renunciamos a nuestro deseo de saber lo que deseamos, puede suceder algo. Ninguna insurrección ha comenzado con una auto-entrevista. Las autoentrevistas son la estriación y la falta, necesitamos un antídoto –no más manifiestos *s'il vous plait*, es lo mismo pero en

italiano— no, no necesitamos nada más que inventar nuevas formas de articulación, conceptos alternativos para producir conocimiento. Sé naif y hazlo ahora, no tenemos tiempo para elaborarlo, en cualquier caso la elaboración te alejará de la grieta y lo convertirá en algo hortera llamado profundo o a simple vista llamado danza teatro. El Body Mind Centering es malo para ti; deja de pensar que alguien te salvará. Es tu trabajo, apuñalarte por la espalda, para eso son las autoentrevistas. Deberían ser como estrellas ninjas en tu pecho, un machete profundo entre tus omóplatos. No tienes ni idea sobre el cuerpo.

Las autoentrevistas implican preguntar con una sonrisa curiosa y vacilante: “¿De dónde vendrá la revolución?”

¿Perdona?, no viene de algún lado, no da entrevistas, emerge con la liberación del deseo.

*

Deja de tener un cuerpo, deja de llamarte bailarín

Deja de hablar de ti como bailarín. ¡No eres un bailarín! Tal vez has disfrutado de una educación en danza, tal vez hayas tomado algunas clases de baile o ¿hayas ido a una discoteca? Pero tú no eres un bailarín. Algo que es, se anuncia como estático, como autónomo de la manera menos interesante, como independiente en el sentido de no ser parte del juego.

En el momento en que te presentas a ti mismo como bailarín, das la imagen romántica del artista o mejoras la imagen de un trabajador o de un obrero. Probablemente lo mismo solo que el primero no tendría un sindicato con el que engancharse, sino solo una cara melancólica.

La danza es algo que uno hace, no algo que uno es.

Y además, siempre y cuando nos declaremos bailarines, quiere decir que tenemos que ser leales a todos los bailarines, somos la misma existencia.

La danza es algo que hacemos y ¡no soy yo el que tiene que confirmar lo que haces! El momento en el que la danza se convierte en algo que hacemos, nos puede gustar o no el trabajo de unos u otros. Si somos bailarines, entonces el baile expresa nuestra existencia, esta es una coyuntura muy muy mala porque significa que hay un horrible centro, un núcleo o esencia que posees. La danza es algo que haces, como conducir un taxi o ser un funcionario público. Nos encanta hacerlo pero no dejes que eso lo convierta en una vocación, en una urgencia interna o en un motivo para no recibir un salario adecuado.

Además, mientras te consideres bailarín y te identifiques con el hecho de serlo, otras personas continuarán hablando de ti como una existencia inferior, algo que es menos importante y que te muestra lo bella y dura que puede ser la vida. Que le den a eso. Lo mismo con el cuerpo, deja de pensar en el cuerpo como algo especial. Esta es buena:

“¿Qué haces?”

“Estoy pensando. ¿Tú qué haces?”

“Estoy cuerporeando.”

Debemos dejar ya la estúpida idea de tener un cuerpo y en cambio considerar nuestros cuerpos como actividad, como verbos, como movimiento y devenir. Mientras “tengamos” y “poseamos” un cuerpo, siempre nos sentiremos violados por el lenguaje, el discurso y el resto de

la representación. Pero cuando el cuerpo es algo que hacemos, probablemente podamos empezar a hablar de políticas del cuerpo, o más bien de políticas del cuerpo que son esencialistas, universales, naturales o lo que sea. El cuerpo no es “yo”. Tu cuerpo tiene tan poco que ver contigo como el sexo tiene que ver con amor, o la persona de seguridad del museo con esa horripilante exposición de mierda, Top Gear con coches o el cuerpo con los órganos.

Vamos allá: aún tenemos que aprender lo que el cuerpo puede hacer, escribe Michel Foucault. Él, el pensador del cuerpo o el pensador que trabaja en el pensamiento a través del cuerpo, elabora el cuerpo en una época, en un momento en que el cuerpo todavía está firmemente situado en un régimen disciplinario. Ciertamente no el sujeto, las capacidades mentales o el lenguaje, una materia tan simple ya se había emancipado del feudalismo y la verdad, pero el cuerpo todavía estaba firmemente sujeto con el cinturón de seguridad en el asiento trasero de un vehículo premoderno. La frase “todavía tenemos que aprender lo que el cuerpo puede hacer” podría funcionar como un resumen de la obra de Foucault y su participación en la liberación del cuerpo de su confinamiento disciplinario. Su escritura se abre para un cuerpo que actúa, que ha recibido permiso para no existir.

El alma no es prisionera del cuerpo, es al revés, el cuerpo está encarcelado por el alma, otra proposición de Foucault, confirma nuestra sospecha de que la sociedad occidental ha producido el cuerpo como un objeto, un objeto que existe. Pero Foucault no solo está invirtiendo y confirmando la equivocidad que debe ser terminada, es decir, las divisiones jerárquicas entre cuerpo y mente,

mente y alma, alma y trascendencia, a favor de una univocidad en la que las jerarquías dadas terminan en favor del juego y la tensión entre intensidades. La univocidad implica el permiso de un cuerpo que actúa, actuando en su propia premisa y no con respecto a, o en relación con... lo que siempre hace en un sistema determinado por la equivocidad, donde el alma no es el cuerpo, sino su iniciador. El alma, o la mente es, por así decirlo, responsable del cuerpo. Por lo tanto, es igualmente estúpido proponer que el alma sea la prisionera del cuerpo, e igualmente lo contrario: el miedo al ciberespacio robando nuestros cuerpos: seremos cerebros sin cuerpo. La univocidad permite al cuerpo formar su propia sistemática, un orden no de cosas o sustantivos sino de verbos o acciones debido a que puede transmitir la eternidad de una manera completamente nueva. Este cuerpo no es descriptivo debido a la eternidad con respecto a la cual siempre se le personifica como fracaso, sino como parte de un proceso eterno. Este cuerpo es mortal, temporal, organizativo pero no organizado, sujeto a disciplinas que aún no están definidas por la disciplina. No es fijo, escultural o arquitectónico, está en movimiento, está coreografiando.

Foucault, sin embargo, no hace una simple inversión, sino que se abre hacia un cuerpo sin órganos [lo sé]. Un cuerpo institucional sin órganos, un cuerpo educativo sin órganos, un cuerpo estructural sin órganos, un cuerpo a prueba de balas sin órganos, un cuerpo expresivo sin órganos, un cuerpo mediado sin órganos. Un cuerpo sin órganos no es un cuerpo liso, es y debe mantenerse estriado. El asunto no es si, o en qué medida, la estriación explica, o posiciona el cuerpo sino más bien con respecto a qué y en relación con qué dinámicas de la estriación

se ondula y se multiplica en relación con la dirección. En el momento en que el cuerpo abandona por completo una estriación referencial, obviamente o colapsa y se despega de la representación —es decir desaparece— o se reinscribe en su totalidad, recodificado... El cuerpo sin órganos no es un cuerpo sin órganos de potencialidad pura, sino que navega más allá de la representación hacia una complejidad que se desarrolla sin referencia a la unidad previa. La argumentación aparentemente dialéctica de Foucault empodera así al cuerpo, le da la oportunidad de negociar la libertad.

De alguna manera, se podría decir que toda la obra de Foucault trabaja para la producción de agencia del cuerpo, una agencia que también resuena en relación con los modos de subjetividad, es decir, no es autorreferencial sino expansiva y activa en los procesos de coagulación de los aparatos sociales [dispositivo]. En una entrevista tardía, Foucault sugiere que el problema con la homosexualidad no es que los niños se besen o que las niñas se lícen entre ellas, sino más bien cómo las personas homosexuales potencialmente pueden y van a reformar las formas de vida. Descalificar a la familia como el único modo de vida representa una gran amenaza para el aparato social dominante en el mundo occidental.

Una cuestión más compleja es cómo y en qué medida la salida de la disciplina no es simultáneamente una introducción a otro régimen. En el momento en que la disciplina se mueve, el control se mueve, la estriación es poco a poco sustituida por la suave maquinaria de control y el cuerpo está, por así decirlo, hundiéndose en un terreno rizomático debido al cual no puede ofrecer resistencia, especialmente no con respecto a estructuras

cuasi-permanentes. Foucault opera desde un clima donde la ciudadanía se entiende como dada, y proporcionada por el estado, un estado que en la Francia post 68, y en toda Europa occidental, es omnipresente y en particular con respecto a una izquierda que está al borde del colapso bajo una carga de un discurso político vacío. También es posible leer la propuesta de Foucault como un gesto dubitativo en relación con el control. Él es consciente de la suavidad del control tanto en relación con la expansión como con una especie de sociedad que se perpetúa a sí misma sin consistencia ideológica, una sociedad de oportunidades ilimitadas, de un potencial infinito en lo que se refiere al neoliberalismo, y de una vigilancia interminable donde la libertad se ha convertido en moneda de cambio y prisión.

Gestos autoprecarios con sus diferentes expresiones emergiendo en todo el mundo occidental desde principios de los 50, desde hippies hasta Burning Man, desde el autoempleo hasta el yoga con su intento inicial de desestabilizar estructuras (según Foucault), y más tarde, digamos en 1989, cuando la sociedad de control había hecho su entrada irreversible en el mundo a niveles estratégicos. El yoga, el taichí y otras prácticas corporales, también en los 90 practicadas en sótanos extraños o durante campamentos de fin de semana oscuros se han convertido en una cuestión de identidad y producción, es decir, la libertad como algo que el individuo puede obtener dentro de un terreno casi liso. El cuerpo aquí se convierte en una oportunidad para la emancipación relativa, es decir, la política de identidad.

Hoy, sin embargo, el cuerpo y su interioridad han sido absorbidos por el control y el cuerpo no tiene ninguna

posibilidad de distanciarse, liberarse de un capitalismo omnipresente. Si hubo una vez, en la que el cuerpo, ayudado por la esperanza de algo mejor por parte de Foucault, pudo llevar a cabo potencialidades con respecto al aparato social dominante, hoy en día la potencialidad se ha convertido en el centro de la vida política. Solo hay un cuerpo capitalista. El cuerpo de hoy es valorado exactamente en lo que respecta a su capacidad para realizar, para producir producción pura. El cuerpo en sí mismo se ha convertido en potencialidad, es como si hubiéramos completado un extenso círculo y estuviéramos de nuevo en el cuadrado uno donde el cuerpo como cuerpo puro es valioso. En otras palabras, el cuerpo ya no tiene “buena vida”, ya no es político, sino que se ha convertido en simple vida, se ha convertido en poder arbitrario, o en economía como inmanencia pura.

“*Be yourself*” parece ser una consigna adecuada para nuestra sociedad actual. Pero, ¿qué significa? Ciertamente no tiene nada que ver con el “*Express Yourself*” propuesto por NWA en 1983. No, ya no hay necesidad de autoexpresión, nadie se molesta en comercializarla y su posible intensidad subversiva se ha exagerado. “*Be yourself*” no es un interés corporativo en las políticas de la identidad. Es, pero por qué razón, una llamada para una decisión personal. Lo es, pero por qué razón, es un gesto de empoderamiento. Lo es, pero por qué razón, es una advertencia sobre la base de que eres diferente. “*Be yourself*” es la realidad irónica o deprimente del neoliberalismo tardío. “*Be yourself*” es nosotros ganamos dinero. “*Be yourself*” es el breve resumen del hecho de que el dualismo confiable ha terminado: vida y trabajo, público y privado, permanente y temporal, pasado y presente, virtual y realidad,

mente y cuerpo. O en otras palabras, la biopolítica se ha convertido en poder arbitrario. El ser humano como tal ha ingresado en la realidad política y económica.

La biopolítica propuesta por Michel Foucault se ha vuelto contra sí misma y hemos entrado en una realidad en la que el ser humano se ha convertido en una potencialidad pura o, siguiendo a Agamben, ha entrado en un estado de vida desnuda. Por lo tanto *“Be yourself”* hoy equivale a economía pura.

Recuerda, no confíes nunca en David Byrne, y su mediocre canción sobre “Stop making sense”: no haces feliz a nadie por no tener sentido, es solo una excusa barata. La única salida es la tacticidad pura. El poder ya no va de ser auténtico, sino de la producción de simulacros como simulacros. Traducido a prácticas corporales esto significa, simplemente, inventar prácticas somáticas. Fíngelas, invéntalas, y tal vez podamos encontrar otro cuerpo escondido en algún lugar debajo de una silla olvidada, o en un espacio vacío cerca.

Haz como Jay-Z, dirígete al cuerpo como un micrófono: “¿Esto está encendido?”

Solo entonces podemos decirlo, solo entonces:

PODER PARA EL CUERPO

*

Cágate en el dramaturgo

El dramaturgo es una persona inútil para coreógrafos inútiles. Punto final. ¡Solo es eso! Desde un punto de

vista clásico, como: ¿quién diablos es un artista que necesita ayuda con el trabajo? Yo nunca contrataría a un dramaturgo, es un mensaje alto y claro: soy inútil, no tengo ni idea de lo que estoy haciendo y estoy totalmente confundido. ¿Un dramaturgo? ¿Qué se supone que hace esta persona? ¿Qué demonios puede ofrecer? Investigación, sí, claro, pero obviamente el dramaturgo solo presentará lo que es razonable, lo que está en la línea de una agenda actual de la danza y la coreografía. Pero por qué, porque el trabajo del coreógrafo es confirmar la validez del dramaturgo y, por lo tanto, un dramaturgo nunca correrá el riesgo de ser despedido. El dramaturgo es para la danza y la coreografía lo que un agente de libertad condicional es para la libertad.

Pero, dices, debe haber algún ejemplo de... ¿dramaturgo? No, no hay, porque el curro como tal, propone “mediocre”. O eres un dramaturgo totalmente irrelevante o no lo eres. La dramaturgia es como la clasificación de desechos, un excelente método para posponer el colapso que pretende salvar el mundo. La dramaturgia es la antítesis de la innovación. Es una de esas actividades definidas por más de lo mismo.

Desde una perspectiva más contemporánea, no necesitas un dramaturgo. Ya sabes, los dramaturgos por definición defienden los valores clásicos en el arte. ¿Por qué? Porque si no lo hicieran, serían artistas, científicos o profesores locos, lo que obviamente es un no no para cualquier dramaturgo, ya que minaría la autonomía de su posición. Denuncia cualquier programa de estudios en dramaturgia. No vayas a ninguna conferencia, ningún seminario o pequeño curso sobre dramaturgia. Cágate en el dramaturgo y en su profesión como te cagas en el psicoanálisis y sus partidarios: Woody Allen, Andy Warhol,

y todos esos terribles directores de cine británicos. Uhhhh, hay demasiados, la lista es infinita. Denuncia a Slavoj Žižek, échale la culpa por expandir el psicoanálisis en una visión universal y genérica mundial. El psicoanálisis es satán, es el hermano pequeño que consolida al capitalismo, y exactamente como la dramaturgia, está ahí para llevar tu mente enferma y tus anomalías de vuelta a la normalidad. La dramaturgia es el anticristo de la revolución.

En serio, un dramaturgo que se mantiene ocupado u ocupada con efectos psicológicos o con la precisión, no no —o el significado simbólico *OM-fuckin-G*— eso es imperdonable. La danza y la coreografía son geniales precisamente porque no representan emociones, psicología o algo que vaya en esa dirección. Tenemos muchos sentimientos, emociones cuando bailamos, pero alabamos al señor porque no representamos estados psicológicos. Abolid el simbolismo y que continúe la danza.

La danza no necesita explicación. Y una pieza debería mantenerse al margen de cualquier movida autoexplicativa. No te hagas esto a ti mismo, solo es autoinstrumentalización, ya sea porque quieres que la explicación se adapte al mundo o porque quieres hacer que tu trabajo sea accesible. Ese no es tu curro, insiste en lo hermético, enigmático y lo totalmente incomprensible.

¿Cómo puede ser que todos los programadores y el personal del departamento de cultura, los gerentes, los co-productores, miembros del jurado y personas que hablan después de la actuación siempre quieran que seamos radicales, experimentales, exigentes, increíbles, alucinantes, que cuestionemos, desestabilicemos y luego, un segundo después, todo tiene que o debe ser

incondicionalmente explicado, empaquetado, contextualizado, explicado una y otra vez? Si queremos algo radical, cualquier cosa que tenga un impacto duradero en la inestabilidad, no se venderá a una explicación. Tío, estamos hablando de pliegues, ¿no?, no de explicaciones. El mundo entero habla de complejidad y todo lo que siempre hemos querido es una explicación, accesibilidad, precisión.

La dramaturgia es la versión interna del empaquetamiento, haciendo que tus ideas totalmente ridículas y geniales, sean atractivas, buenas y decentes. No despidas al dramaturgo, cómo podrías, ni siquiera tienes uno, pero préndele fuego a todo el departamento de dramaturgia. Los dramaturgos son para la danza y la coreografía lo que la ecología es para el mundo: una defensa de los sistemas anticuados y no funcionales, una celebración de la autoincapacitación.

No necesitamos ninguna explicación, deja de balbucear sobre el contexto. A la mierda el abrazo dramático y usa tus puños. Hazlo de nuevo, cágate en el dramaturgo.

William Forsythe no es Dios, deja de estar tan asquerosamente fascinado por él. Tan solo hace piezas de danza y no son necesariamente buenas. ¿No os dais cuenta, vosotros devotos, que no le estáis haciendo ningún favor al tipo? Si al menos le dijerais que esto o aquello era pura mierda, él lo tendría que haber tenido en cuenta. Pero ahora, venga, ofrécele tu mano al tipo, deja de estar de acuerdo. Deja de estar tan asquerosamente fascinado. ¿Qué es? En serio, ¿qué es? Dime ahora mismo qué es tan especial ¿qué es tan específico? No tienes ni idea, solo te gusta estar sorprendido, te gusta estar rodeado de mentes creativas.

Alguien me habla del último trabajo de no sé quién, “está súper bien hecho”. Guay, lo primero de todo, eso es un insulto para el artista. ¿Qué quieres decir con súper bien hecho? eso es como anunciar que has votado por los liberales porque la mujer del candidato viste súper bien. Súper bien hecho, significa indiferencia magníficamente empaquetada. ¿Y sabes lo que la persona dijo antes de la frase de súper bien hecho? que no estaba seguro del contenido. Apuesto a que también se interesa por el buen vino. Dime algo peor que ser *sommelier* por hobby.

Esas personas valoran a los liberales conservadores con mal aliento. Predican la buena mezcla, y se dirigen a sus esposas con un chovinismo bien equilibrado. Son malos en la cama y felices cuando otros experimentan pero prefieren la cultura mod.

Bien hecho, no jodas. Has diseñado sillas en tu minúscula cocina.

En el estudio, el bailarín agradece que se le permita trabajar con el coreógrafo estrella, y por supuesto esos bailarines, o cualquier posición que tomen, obviamente aprecian el trabajo por razones totalmente equivocadas. Por lo general debido a las referencias de las obras clásicas y para alegría de la danza, la profundidad del cuerpo y la *innerlichkeit* humanista.

Fascinado, curioso por todo lo que dice el coreógrafo, asombrado por cada detalle. Es asqueroso, los bailarines diciendo: “Él tiene tanto ojo para los detalles” o “Realmente es en los detalles en dónde se puede apreciar su genio” o en este “Sí, pero ya sabes que si no has trabajado con él en el estudio...” No estés tan asquerosamente fascinado.

Una cosa más, todo lo relacionado con la teoría del caos, ¡abandona el barco! La teoría del caos es para gente fascinada, es como el Quimicefa para niños de ocho años, o para personas que piensan que es emocionante visitar el ático y todas esas cosas místicas. La teoría del caos es para las personas que prefieren los negocios y que no haya solución como de costumbre.

Es hora de que la danza se emancipe de las mentes de los dramaturgos y deje que el cuerpo guíe el camino. La dramaturgia es una práctica fundamentalmente discursiva que ignora el cuerpo y sus movimientos. Es hora de que liberemos al cuerpo de su situación de ser un rehén. Tenemos que liberar al cuerpo del drama del secuestro antes de que comience a desarrollar algún síndrome de Estocolmo, comenzando a defender al dramaturgo. Solo si abandonamos nuestra dependencia a la dramaturgia, solo si nos damos cuenta de que hay serpientes que alimentan nuestra práctica, solo cuando reconozcamos que la dramaturgia es un agente doble contratado por el teatro local o la consejería de cultura, podremos llevar la danza hacia el futuro. El dramaturgo es alguien que una vez leyó a Patrick Suskind y lo niega hoy en día, alguien que promueve la coherencia.

Ah, pensabas que lo iba a dejar escapar tan fácilmente. Todavía no, no tan pronto. Despide al dramaturgo. Despide a tu dramaturgo –qué cansino– Una vez más: despide a tu dramaturgo. No importa si él o ella solo viene una vez al mes, no deja de ser un dramaturgo. No importa si le escuchas o si lo tienes agarrado con correa, es un dramaturgo. Despídele.

“–Sí, pero le necesito, porque en esta pieza es súper importante tener a alguien desde fuera.” Oh sí, lo es, pero no un dramaturgo. Llama a tu madre, pídele al hermano

de tu ex que se pase, estas personas también son un ojo externo y te digo, mucho más externo que el del dramaturgo. El dramaturgo es un parásito, te chupa la sangre hasta dejarte seco, te hace hacer buenas piezas –pero no venderán– y le dices al mundo que es bueno en el momento en el que esta persona aparece en el programa de mano, en tu página web, en tu mente. Le autorizas, eres responsable de eso, no es suficiente el hecho de que tu trabajo se destruya. ¿Necesitas decirle a otros que es una buena idea? No le hagas eso a los coreógrafos emergentes que no necesitan una niñera, y que aún creen que pueden creer en sí mismos.

Ten cuidado, el peor tipo de dramaturgo habla flamenco. No es que crea que alguno de estos coreógrafos pueda hacer un trabajo para el que valga la pena permanecer sentado en la oscuridad, pero sin duda sería mucho mejor si hubieran despedido a tiempo a esa asquerosa criatura invertebrada. Tal vez uno o dos de esos coreógrafos, o como les queramos llamar, porque viendo sus *shows* nunca puedo contar hasta más de ocho o quizás nueve segundos de coreografía, el resto no son más que chorradas o capoeira entusiasta. El dramaturgo no sabe nada de coreografía, tampoco. Pero llamemos a estas personas coreógrafos por ahora, y sí, tal vez uno o dos de ellos podrían haber dejado de serlo si el dramaturgo no los hubiese animado a hacer una más. “–Sé que puedes hacerlo. Estaré a tu lado durante todo el proceso.” En eso es en lo que es bueno el dramaturgo; ser un parásito que mantiene vivo al anfitrión, para siempre. El dramaturgo es para la danza lo que la restauración es para el arte visual.

El dramaturgo es original de la manera más predecible y preferiblemente añadiendo un toque histórico. Es tan nostálgico que sus fantasías sexuales están

protagonizadas por mujeres mayores. ¿Crees que Don Corleone tuvo un dramaturgo? No, él tenía un asesino a sueldo. ¿Crees que Al Capone se rodeó de un tipo flaco con un bloc de notas y un ordenador portátil antiguo? No lo creo. No, tenía un hombre musculoso, Oh no, no muy inteligente, que estaba listo para recibir una bala cuando las cosas se pusieran feas de verdad. Te digo una cosa: tu dramaturgo se agachará y se pondrá a cubierto en el camerino en el momento en que la suave brisa de la colaboración se convierta en discusiones tormentosas. Despídalo.

Pilla esto, los programadores a menudo tienen un pasado como dramaturgos. Muchos de ellos... ¡no confíes en ellos! No tienen opiniones, ellos solo se apropian, son ladrones que almacenan sus productos en un garaje, son tan codiciosos que ni siquiera venden sus televisores en eBay. No son para nada como los piratas, no roban para mantenerse con movilidad o convertirse en soberanos. Los dramaturgos son por definición propietarios, están interesados en parecerse a los Creative Commons pero ni de coña, son parásitos.

Hay una razón para usar un dramaturgo, y es una mala. Los programadores de un cierto tipo serán más benévolo con tus propuestas si también hablas de su dramaturgo y cuán importante es él o ella para el trabajo. No le traigas simplemente habla de él. Y cuando el dramaturgo quiera ir contigo de gira, no es por ti, es que quiere conseguir más trabajo. Deja que se quede en casa y continúa fantaseando con...

¿Por qué? me refiero a la benevolencia de los programadores. Oh, obviamente el dramaturgo es la evidencia de que tu pieza no desafiará nada en absoluto. Ese es el

sueño húmedo de cualquier programador algo que sobre el papel tiene aroma de avanzado, es un poco excéntrico o empuja los límites, pero que después de haber sido supervisado por el dramaturgo se estrenará como algo perfectamente convencional y sin ninguna ambición.

Este es el verdadero problema con el dramaturgo, los contrata Conventional Inc. y están ahí para reinsertar tus ideas y tu trabajo en el lenguaje, la significación, la comprensión y el contexto. El único momento en que el dramaturgo está haciendo un buen trabajo es cuando él o ella pronuncian: ¿Qué coño era eso? No tengo nada que decir sobre... y luego, avergonzado, sale de la habitación para no ser visto nunca más. Nunca. Ese es el momento en que la dramaturgia funciona.

DESPIDE AL DRAMATURGO

Y recuerda, los coreógrafos y bailarines nunca, nunca, hacen algo que incluya interactividad o instalación. Los videojuegos son interactivos; el sexo no lo es, ni Skype, ni las peleas a puñetazos ni el intercambio de archivos. ¿Qué demonios es una instalación no interactiva? ¿O acaso lo interactivo comenzó de repente a significar comunicación entre humanos? Para mí, la instalación de Pierre Huyghe se vuelve interactiva en el momento en que empiezo a pensar: ¡Esto es una mierda!

Eres un artista de la danza, te identificas como coreógrafo: aléjate de la instalación. Una instalación de danza es probablemente tan estúpida como una decoración de interiores performativa.

Una instalación es objetos y cosas dispersas en una sala, la danza y la *performance* no lo son, su acción y su

intensidad se extienden a lo largo del tiempo. Las instalaciones están asentadas en el museo, o en el almacén, sobre la base de la eternidad. La danza, la coreografía y la *performance* tienen algo específico: termina cuando termina. No queda nada más que un rumor indiferente.

No, no usé la palabra, y no pensé en ella. Deja de usar la palabra “memoria”, es malo para la danza, ¡es malo para ti! Cada libro que tengas que dedique tiempo a la memoria y la danza, quémalo. No es suficiente que lo dejes de lado o lo tires a la basura. Quémalo. Esos libros están escritos por académicos e historiadores, personas que nacieron sentimentales, que por definición son conservadores, argumentan que un futón es una gran alternativa y no tiran a la basura su *eau de cologne* antes de que la botella esté realmente vacía. Esas son personas a las que les hubiera gustado ser poetas si hubieran tenido el coraje. Esas son personas que se humedecen los labios cuando hacen una conexión histórica y no leen a Žižek porque es fácil citar a través de películas populares y no porque el tipo sea fan de Woody Allen. Esas son personas que aparecerían espontáneamente en el momento en que juegan con una Madalena en su escritura defensiva. Textos donde hablan de Isadora como si fuera una amiga y por lo tanto valorada, y todavía escriben el nombre completo de los tres coreógrafos a los que han decidido dedicar sus vidas y por supuesto solamente es casi contemporáneo. Hemos tenido suficiente sobre la memoria. Esos autodeclarados defensivos embajadores de la danza han vuelto a bailar en el futuro, llorando su pasado y avanzando hacia lo que está por venir sin tener la menor idea.

Unas palabras para los académicos e historiadores: si al menos pudierais hacer que la danza y la coreografía se jodieran y desaparecieran rápidamente, tendríamos algo para celebrar. Dejad de defender la mierda que ya era mala antes de nada.

Un inciso antes de volver a interactuar y lo que sea. Hablas de hacer algo diferente, algo realmente, ya sabes... diferente. Quieres hacer otro tipo de, algo realmente... recuerda si quieres hacer algo diferente, también implica que tendrás que dejar algo atrás, y en tu caso esto es la danza. Sasha Waltz, Philippe Gemacher, Franz Poelstra incluso Mathilde Monnier, Jérôme Bel, Boris Charmatz, Rachid Ouramdane, Grand Magasin, Regine Chopinot, Alain Buffard, Xavier Le Roy, Maurice Bejart, Anglein Preljocaj, Emmanuelle Huynh, Jean-Claud Gallotta, Hervé Robbe, Maguy Marin, Christian Rizzo, Philippe Decouflé, Alice Chauchat, Cecilia Bengolea, François Chaignaud y Anne Collot están todos convencidos de que lo que están haciendo es un tipo de danza totalmente diferente, que están en algo realmente real, sí, un increíble otro nuevo.

Solo hay un problema: que nunca permitirán el daño colateral necesario. Nunca, nunca abandonarán la danza, nunca harán algo que no pueda ser reconocido como coreografía propiamente dicha. Si quieres hacer algo diferente, lo primero que tienes que hacer es olvidarte de la danza y darle por culo a la coreografía.

No es suficiente, ni siquiera medio ok, participar en una instalación interactiva o cualquier instalación igual de estúpida: Si quieres trabajar en un contexto de instalación, debes abandonar la danza y la coreografía, la *performance* y el moverte. En lugar de tratar de mantenerte

como tu mismo, permítete convertirte en otro y ser diferente. Implicará miedo y crueldad, pero no hay forma de evitar la mierda. Tienes que convertirte en un artista visual o simplemente darás vergüenza.

Como de todos modos estamos en ello, no colabores con artistas de otros campos, cágate en lo interdisciplinar. Inter, trans, etc., lo disciplinario no tiene ningún valor autónomo, sus términos se usan solo en las solicitudes, es algo delicado para los barrigudos que hacen política. Es una palabra que cuando se relaciona con la investigación se confunde con la revolución.

No consideres algo bueno que los artistas visuales estén haciendo *performances*, o se interesen en la danza. Llevan la coreografía a las edades oscuras, hacen que la coreografía salga y “se mueva”, hacen de la danza aquello de lo que hemos trabajado para deshacernos en las últimas décadas. El arte visual es para la coreografía lo que las máquinas de vapor son para un Prius, lo que Olafur Eliasson es para la física cuántica o Santiago Sierra para el desempleo. Denuncia a Allan Kaprow y recuerda lo que más odias, lo que más odias es la reconstrucción. Esa es la respuesta benevolente de la coreografía a la academia y el respaldo hacia el futuro. Que se joda la memoria, y que se joda esa tontería sobre la presencia también.

La historia y la repetición parecen haber sido un pequeño problema para el hombre del siglo XX. Nunca hemos visto una relación tan histórica con la preservación. ¿Por qué?; ¿qué es lo que hay de bueno en los coches clásicos, las zapatillas vintage y los edificios antiguos? Arrasa con la basura. Mira, no te conviertes en un imperialista solo porque quieres algo que se lleva. Solo porque

los edificios son viejos no son bonitos o amables con el clima, no, son discriminatorios, que se joda la ecología [lo que podría ser una ventaja] y son estéticamente repulsivos. ¡Pasa a otra cosa!

La historia no ha sido buena, pero solo recordando podemos evitar cometer los mismos errores otra vez. Una paradoja se basa en la idea de que la historia transcurre sin colapsos, sin agujeros, rupturas o cambios radicales de paradigma, sino que se arrastra por el eje del tiempo como un caracol que deja un rastro para saber cómo encontrar el camino de vuelta a casa otra vez. Consecuentemente la historia ha dejado un rastro y su presencia se ha enfrentado al futuro. El rastro ha tenido diferentes cualidades y algunas veces consistió en algún viscoso pegamento que hizo que el tiempo se ralentizara aún más. Todavía hay un rastro, pero hoy el caracol parece deslizarse con la parte trasera primero, explorando la siguiente cosa genial con su culo en lugar de con sus tentáculos. Basta de metáforas.

Si la historia consiste en repetirse a sí misma, también tiene que seguir siendo la misma, permanecer idéntica en lo que respecta a su especie. La repetición, en el sentido de la historia, así como la variación, dependen de la capacidad de mantenerse a sí misma como una sola. Por lo tanto, recordar la historia no solo hace posible la repetición, sino que insiste en su repetición. Obviamente, el cambio no es suficiente. El cambio es gradual y no una ruptura. El cambio es positivo y no está relacionado con el terror, está abierto y es un tipo de versión mejorada. El cambio en 2010 es lo mismo que actualización, y la repetición está implícita, muy útil. La salida de la trampa de la repetición implica un riesgo mayor, no un

cambio dentro de la historia, o el desarrollo histórico, lo que se necesita es cambiar lo que es la historia misma. La historia, tal como la conocemos, es abierta y resignada, compasiva y lo suficientemente violenta como para disgustarnos, pero nunca lo suficiente como para hacer que la echemos del sistema.

Deja de hacer reconstrucciones. Déjalo. La danza y la coreografía están en un estado suficientemente malo tal y como están. No necesitamos volver a sumergirnos en su pasado más o menos hortera, ya es horrible y no mejorará si recurrimos al material ya usado. Deja que se pudra.

¿Qué crees que estás haciendo cuando resucitas piezas antiguas, cuando haces las “Acumulaciones” de Trisha Brown con tus alumnos o los obligas a bailar algo tan embarazoso como “Trio A”? Cada vez que tus alumnos bailan algunas de esas cosas tan admirables de los 60, no están operando aquí y ahora, cada vez que haces que tus alumnos hagan una contracción, no lo hacen aquí y ahora. La reconstrucción es agradable, amable y buena. En la escuela desafía a los estudiantes y los hace admirarla, pero como la persona que reconstruye, cualquiera que sea la pieza, básicamente nunca conoció al coreógrafo, todo está en el sentido equivocado. Sin embargo, es mucho mejor que tener que escuchar las anécdotas del artista sobre lo increíble que fue cuando... y las circunstancias aquí y allá, y Nueva York en ese momento, ¿cómo...? Sálvame de la reconstrucción. Sálvame de Yvonne Rainer, y sálvame de Deborah Hay. Y sálvame de todos los demás que quieren ganar dinero con los pecados del pasado. Levántate perdedor, si no tienes nada mejor que ofrecer que vigilar la historia, quédate en casa, cierra la puerta una vez más y quédate en casa.

Y para ti que reconstruyes el trabajo de otras personas, dale forma: sabemos que lo haces por el dinero, valor o fama. Si fue importante para ti, y no para el mercado, ¿por qué no lo guardas en el estudio? Oh, el programador lo vio por accidente y eres totalmente inocente. No, eres demasiado mediocre para hacer algo decente y necesitas la ola de alguien más para surfear, y así también lo hace el programador. Obviamente es perfecto, si haces una reconstrucción de lo que sea, el programador puede hacer dinero tanto para ti como para el coreógrafo que reconstruyes. Oh, ¿crees que lo haces por algún tipo de precisión histórica? y ¿para qué necesitamos eso? ¿Crees que es importante que otros conozcan esta y esa pieza? ¿Por qué? Porque quiere decir que lo inventaste, lo encontraste... ¿Por qué quieres reclamar tu historia que te han robado los *performance studies*? Pero hey ¿realmente fue tan bueno? deja que se lo queden. Pero hey, una cosa alucinante es que no solo tomaron lo bueno sino que también tomaron todas esas porquerías que hicieron tus compañeros coreógrafos, lo cual da un poco de vergüenza. Deja que los americanos se lo queden. Dale caña a RoseLee, se lo merece.

Aún más comprometidas son las exposiciones que tratan de esbozar una narrativa a través de la historia reciente en relación a una noción más o menos pertinente. Basta de resucitar piezas antiguas, basta. Especialmente movidas de los 50, 60 y 70. Nada mejora porque haya algo de esa época rondando. Las colecciones permanentes están bien pero son otra historia completamente distinta. ¿Cuántas veces tengo que ver la pieza del tiempo retrasado de Dan Graham?, ¿cuántas veces tengo que tener en consideración ese horrible pasillo de Bruce Nauman?

O peor –sé que soy racista, misógino y colonial– pero ¿cuántas veces tengo que encontrarme con Lygia Clark? Déjalo atrás. Odio esas tiras de goma, olvídate de la cesta de plástico para llevarte la fruta a casa, y especialmente olvídate de esas piezas grandes en las que se supone que te tienes que sentir a ti mismo, lo que quiera que eso sea, y a tu espíritu. No gracias, fueron excepcionales en su momento pero a día de hoy me recuerdan totalmente a las actividades que se hacen para el empoderamiento en el trabajo. No quiero más, y sabes que esas piezas están ahí solo porque la fundación que representa al artista ya fallecido cree que es una buena idea y porque tú eres un cobarde. Cada vez que, ca-da-vez que pones a Clark en tu exposición no estás exponiendo a otra mujer, brasileña o cualquier otra cosa. Cada vez que insistes en Graham, qué te jodan. Me gusta pero ¿por qué demonios tienes una tienda en el museo? La razón por la que quieres mostrar esas cosas es porque no tienes otras ideas mejores. Porque sienta bien, porque todos los demás lo hicieron antes que tú.

Basta de archivos. Prohibidlos. No quiero ver a gente con auriculares enfrente de pantallas planas fascinados por Ana Mendieta. Fue una adelantada a su tiempo, pero ya no. Haz un hoyo y mételo todo. Y ya que lo haces, cava un hoyo para Mike Kelley, es el Woody Allen de las artes visuales. Escupe sobre él, no, escupe en el lugar donde estaba el agujero donde enterraste toda esa porquería.

Me gusta la historia, pero no ésta. No me gusta ninguna de sus versiones, e indudablemente no la de ahora, cuando la historia, también, se ha convertido en una mercancía. Pero la historia es excelente y todo tan contemporáneo. Todavía es hora de volver hacia la historia, de volver atrás. No se trata de darle la vuelta sino de volver

atrás, a un momento, a una instancia histórica que es totalmente incompatible con nuestro discurso contemporáneo. Tenemos que volver a la historia construida a través de un paradigma diferente, a través de otro modo de pensar, una forma de enfrentarnos al mundo al que simplemente somos ajenos. Tenemos que dejar de abrirnos a la historia y en cambio recurrir a una historia que está tan cerrada, tan encerrada, tan dura y obstinada que la única manera de enfrentarla es cambiar quienes somos.

No, no estoy interesado en repetirla, o revivirla. No anhelo el feudalismo, la caballería, la suciedad, la esclavitud, la quema de brujas o lo que sea. De lo que estoy hablando es de volver a una historia que no se puede entender. Involucrarnos en algo incompatible con nuestro paradigma histórico es la única forma en que podemos cambiar la historia en un sentido radical, al abrirnos a un sistema absolutamente cerrado, no porque esté “cerrado”, sino porque de ninguna manera nos pertenece. Solo entonces podremos producir una historia que no prometa repetirse, que no quiera hacernos sentir bien sino temblar de miedo.

Las máquinas del tiempo no son suficientes, son solo un entrelazado entre los momentos conocidos de la historia, lo que necesitamos es una máquina de tiempo de guerra, un aparato que nos catapulte de nuestra propia comprensión del tiempo mismo. Quizás no somos nosotros los que necesitamos estar o no asustados de repetir la historia, sino que debemos ofrecernos como una buena comida a la historia para que sea ella la que nos repita. Será catastróficamente desagradable, un festival morboso. Haz de ti una comida fresca para la historia.

EPISODIO 5

No más valor de producción

La mayoría de los espectáculos creados hoy día no se representan más de diez noches. Si no estás dentro de un network, o si no vienes de la escuela de Anna Teresa, estas jodidx. ¿Cuánto tiempo pasas preparando, solicitando dinero, ensayando, discutiendo con lxs diseñadorxs de vestuario o bajándole los humos al músicx que sufre una crisis artística? ¿Meses? ¿Todo tu tiempo? Das algunas clases aquí y allá ¿pero el resto del tiempo? Actualmente, cualquiera puede tener tres meses de trabajo en un estudio, de los cuales dos semanas deberán tener lugar en Essen o en cualquier otro lugar con un programa de residencias donde cristo perdió las chanclas que promueva tu curro. Un año trabajando en la producción y después del estreno, sobre el que nadie comenta realmente nada, enseñas el trabajo en los teatros de tus otros tres coproductores, quizá incluso una u otra vez más. Al final del día tus tres meses en el estudio para crear una pieza de una hora han dado una docena de horas en el escenario. Esto no es exactamente eficiente, es más o menos un mes de trabajo por cada hora que pones en el escenario.

Por cierto, quema al músicx y haz tu propia playlist. Lxs músicxs no están ahí para tu zarandeo sino para impulsar sus propias carreras. Ellos creen que están contratados para ser artistas, y tarde o temprano se quejarán: “No siento que haya ningún espacio para mi creatividad...” como si tu trabajo pudiese mejorar gracias a su convicción musical. Dios, estos hombres tristes y melodramáticos con sus guitarras son lamentables, o los escenógrafos que piensan que de verdad podrían hacer instalaciones para museos, sabes.

El valor de producción en danza se ha estabilizado en los últimos 15 años en torno a un clima más bien enfermo. Las buenas seis semanas de ensayo de antes, que hace años eran diez, ahora pierden importancia en favor de un proceso sin fin posibilitado por instituciones demasiado generosas, sobre todo las flamencas. La generosidad de las instituciones suecas en los noventa es una razón central por la cual la danza sueca está hoy totalmente *passé* y anclada en la vieja escuela. ¿Para qué hacer nada si sabemos que de todas maneras habrá 200.000€ en la cuenta del banco al año que viene?

Evidentemente el valor de producción establece los estándares de calidad. Si no trabajas tres meses tu trabajo no puede ser bueno. Si trabajas tres meses a menudo hay demasiada gente involucrada como para que el trabajo pueda permitirse ser una mierda. Por el bien del negocio hay que asegurar que toda producción de Giselle Vienne sea buena de aquí a toda la eternidad. Cada vez que trabajas tres meses también asumes la hegemonía de la institución artística, y ya que todo productor en Europa venera a Bruselas lo que haces al final es votar por Les ballet C de la B. Y ya sabes lo que eso significa: danza

financieramente independiente y socialmente comprometida. Y te pensabas que eras especial.

¿Para qué discutir sobre la importancia del proceso o la relevancia de la investigación práctica en coreografía con media docena de bailarines? Bueno, obviamente porque si puedes timar a un político lerdo que acaba de descubrir la moda de la investigación artística puedes salvarte el culo por seis meses. Bravo, pero si investigaste durante seis meses ¿cómo es que lo que ha salido es tan aburrido como lo del año pasado: otro bolo más, con el mismo formato, en el mismo sitio? ¿De dónde coño sacas tú la energía?

Deja de currar tres meses seguidos, deja de intentar vender tu pieza antes y después del estreno. Deja de enviar *newsletters*, deja de informar a los programadores. Olvídate de contestar los mails. Y se te vendrá un tsunami encima. Te destrozará. Te alejará de tus sueños, cancela tu habilidad de reír y llega a un acuerdo vital contigo misma que opere desde la apreciación de lo público, la venganza y la represión. Te convertirás en uno de estos majos vampiros de Twilight que después de enamorarse de una tía corriente intenta a la desesperada mantener a salvo a la humanidad. No te estoy diciendo que seas tu misma, pero háztelo mirar, porque no es tu trabajo salvar el culo de los festivales y de las temporadas programadas; no es tu trabajo ayudar a la concejalía de cultura. Tu trabajo es destrozarse, ponerlos patas arriba, pero no desde la simple renuncia, sino sobrepasando las situaciones, saltando por encima de los muros y generando situaciones en las que tú dictamines las condiciones. Tú ya sabes que los 25.000 euros que has recibido de la concejalía de cultura no son por tu arte. Ya sabes, que has recibido ese dinero para

que ellos puedan tenerte controlado. Obviamente, como director de este espacio voy a insistir en la importancia de que tengas una residencia de tres meses. Pero ¿por qué? Porque, si ésta es la manera en la que se trabaja puedo estar seguro de que nada cambiará y así me garantizo mi puesto durante mucho tiempo sin hacer ningún esfuerzo extra. Si así es cómo trabajas, entonces, sé donde encontrarte.

Coreógrafos del mundo camúflense. No, esto no es suficiente, tenemos que operar todavía desde más abajo. Esto es el hiper-camuflaje, cuyo propósito es mantener parte de los recursos del enemigo ocupados, mientras minamos el resto. Sé un oportunista. Sé un inocente de ojos azules.

Últimamente he escuchado a media docena de gestores culturales, comisarias y programadores decir: “Uf, realmente hay mucho trabajo en este momento”. No hagas eso, has elegido trabajar aquí porque dices que estás interesado en el arte. Deja de decir que hay mucho trabajo, nunca es demasiado, nunca es suficiente. ¿Cómo puede ser? se supone que te gusta lo que haces, así que disfrútalo. Cada vez que te permites pronunciar la mierda del “demasiado” te estás suscribiendo a una cultura que se complace en sentir dolor, que se enorgullece de su negatividad. Un colega de la universidad me dice, antes de las vacaciones de verano: “Qué bueno apagar el móvil y descansar de los mails”. ¿Qué quieres: sentarte en tu butaca favorita a leer una novela? ¿Eso eso? Pero entonces, ¿por qué no hiciste de eso tu trabajo, en lugar de programar danza en un lugar constantemente amenazado por los recortes presupuestarios, como siempre dices?

¿No lo ves? es tu día de suerte el día que el que es consejero de cultura, que lo es desde hace mil años, anuncia que quizá tengan que cortar todos tus fondos. Entonces no necesitarás pensar nada en absoluto. ¡Maldito masoquista! Admítelo, te pone cachondo. Y sabes, al igual que yo, que el ayuntamiento no puede permitirse cerrar el lugar, no por ti, ni por el programa o algo por el estilo, sino simplemente porque es demasiado trabajo, demasiado lío.

Estoy seguro de que lo que más placer te da es sentarte en tu sillón a leer la introducción de una investigación artística, o una solicitud para la próxima reunión del network. Sí, lo haces, porque luego, en la cama con tu pareja, puedes susurrar cosas como: “Estoy tan feliz de que por fin acabé de leer esas solicitudes” y además lo hiciste en tu silla favorita, con una manta sobre tus rodillas y con un vaso de Rioja no precisamente caro. Caminas con una piedra en tu zapato para sentirte vivo.

Deja de quejarte por escribir dossiers para pedir ayudas. Solo la idea de articular tu trabajo, es increíble, en cualquier forma, es increíble. Empezar a producir nuevos proyectos, correr nuevos riesgos, es fabuloso. Si no conseguimos el dinero, genial, de esa manera no necesitamos hacer informes económicos y no necesitamos alquilar un estudio en algún lugar a medio camino de los suburbios donde ni siquiera podemos comer sushi al mediodía. Solo piensa en las desternillantes mentiras que inventarás para sonar convincente. O las becas de viaje que recibiste sin ningún tipo de invitación, pero que escribiste simplemente porque sería muy divertido visitar Tokio. “¿Cuándo diablos iba yo sino a tener tiempo para ir allí?”

Una amiga, una amiga admirable, me dijo el otro día: “Quiero cambiar de trabajo, estoy harta de éste. Empiezo

a estar demasiado bien alimentada, demasiado cómoda. Tenemos que pensar en algo por lo que nadie quiera pagarnos, comenzar desde el principio y todo a la mierda”.

La gente que hace Sudoku debería morir. La gente que defiende esa mierda porque es bueno para su mente o para hacerse más inteligente, deberían arder en el infierno, muy lentamente. Que te den, escribe un artículo para el debate, haz una lista de todos los coreógrafos que no soportas, haz dibujos de piezas que no puedas recordar. Escribe una carta pública sobre lo vergonzosamente estúpido que es poner a Michael Clark en residencia en el Turbine Hall de la Tate Modern, o inventa cotilleos desagradables sobre un amigo. Haz algo que sea más que poner números del 1 al 9 en una grilla.

Romper activamente con el valor de producción es más provocativo que el trabajo que resulta dentro. Lo que muestras siempre ha sido autorizado por alguien que está ahí arriba, pero cómo organizas tus recursos depende de ti. Así que rómpelo, rómpelo, rómpelo.

Entonces, no obtuviste el dinero que esperabas. ¿Qué haces? Reduces un poco, tal vez puede funcionar con tres bailarines... quizá, tal vez los bailarines pueden trabajar la mitad del tiempo en el primer período de ensayo... No te hagas esto a ti mismo, eso es justo lo que quieren. La mejor opción es decirles que se queden con la pasta, o, bueno, si quieres quédatela tú hasta que consigas cambiar las circunstancias para poder llevar a cabo tu producción.

Si de todas maneras solo vas a mostrar tu trabajo unas siete veces, ¿qué sentido tiene pasarte una eternidad encerrado en el estudio haciendo coreografía? ¿Por qué no hacemos una pieza en dos días y el resto del tiempo lo ocupamos en hacer algo apasionante?

Algo de lo que no sepamos nada en absoluto. ¿Algo que no nos vuelva tarumbas? ¿Por qué, si solo van a venir a vernos 200 personas al estreno y la mitad el día siguiente, estamos desquiciados desde cuatro semanas antes? Mira lo que te voy a decir, tus espectadores van a estar mucho más felices de ver un *show*, o como a ti te dé la gana llamarlo, si has tenido un proceso maravilloso y encima os los pasáis en grande juntos.

¡Oh sí, claro! Tú haces arte político. ¿Y por qué no te pones a trabajar en la calle donde estés rodeado de gente continuamente? Porque es mucho mejor quedarte en el estudio y cerrar la puerta y apagar los móviles y todo lo demás. Así tenemos la sensación de que somos unas personas súper importantes y que desempeñamos una función muy valiosa. ¿Por qué no alquilamos el espacio a Woody Allen y nos sentamos en un café con una buena pila de libros para aprender algo nuevo? ¿U ofrecerle a algún colega quedarte con sus niños para que pueda disfrutar de unas horas de libertad? Porque lo que hacemos son negocios y en el momento en que empiezas no solo organizas qué tipo de impacto o poderes quieres que tu trabajo produzca o reproduzca, sino también de qué manera dispones tus recursos, organizas las relaciones o tu tiempo libre. Si no vamos a conseguir la pasta de todas formas, ¿Por qué tratamos nuestro trabajo como una importantísima operación comercial para contribuir a la sociedad? No estás obligado a nada de esta mierda. Eres un artista, así que disfruta de tus privilegios. Para de actuar como si fueras un ciudadano responsable, deja de idolatrar a Renzo Martens y muestra tu ego infinito.

Estamos todos de acuerdo con la idea de que el arte, cualquiera que sea su expresión, refleja su modo de producción. Si haces tu trabajo en un estudio de doce por doce inevitablemente harás una pieza de doce por doce. En el momento en que cierras la puerta detrás de ti y comienzas a crear, harás un trabajo que no será precisamente abierto, transparente o atractivo. Pon en marcha un proceso de tres meses y obviamente obtendrás un trabajo que refleje tres meses de proceso. Así que si no quieres que tu trabajo se parezca al de Alain Platel asegúrate de que no te expones a un proceso de ensayos de cinco meses. O si no quieres hacer una obra que recuerde a Meg Stuart aléjate de la documentación en vídeo. En serio, si desde un principio contemplas hacer una obra que pueda ser documentada, una pieza que, digamos, pueda adaptarse a la cámara, pueda ser fácilmente convertida a algún tipo de notación, o manipulada con alguna historia de palabras clave, tu trabajo simplemente no es lo suficientemente radical y ya está definido por el modo de documentación. Aléjate de la gente que habla sobre la importancia de la documentación. Tú obra no va a ser mejor porque la documentación sea de alta resolución o hecha con algún sofisticado software.

El hecho que tu esfuerzo artístico sea apoyado por el estado o no, no implica que seas más o menos independiente. Lo que hacemos pertenece al gobierno, ¡sin excepciones! Está ya inscrito en la maquinaria del gobierno, ¿dónde si no podrías presentar tus obras si no es en esa esfera? Por cierto, si tienes una copia de BalletTanz en tu estudio harás danza de BalletTanz. Creo que es una buena idea que dejes de hacer ese tipo de danza. Cancela tu suscripción, pringado. Cancellala y tira a la basura

todos los números atrasados. Asegúrate de borrar de tu cabeza el nombre de cualquiera que haya escrito para esa revista. Así que tu obra está financiada por el departamento de arte, y ya sabes quien se sienta en el jurado decidiendo quién sí y quién no... esas son las circunstancias que rigen tu trabajo... Obvio que hacés mierda.

La danza y la coreografía, el arte, lo que sea, es todo un negocio. No tiene nada particular, vender coreografía es lo mismo que vender autos, lo mismo que los teje-manajes en Craigslist o alquilar tu departamento demasiado caro. Pero, si tu trabajo resuena por su modo de producción, entonces ¿no estás haciendo danza de negocios? No hacés plata pero sin embargo sos comercial. Cha-chaaaaan, te agarré! Manejás tu negocio bien, muy bien. Siempre entregás los informes a tiempo, perfecta contaduría, y además ¿hacés danza? Sí, entonces lo que hacés ¿es danza de perfecta contaduría?

Mmm, a lo mejor ni siquiera la danza es tan lineal, pero cuidate el orto, para que lo sepas, es el contable el que hace tus movidas mientras que hacer una gira se convierte en la prioridad y mantener el negocio a flote es tu *magnum opus*. De cualquier manera, sean cuales sean tus condiciones de trabajo, hay solo una cosa que te tiene que preocupar. Es simple, banal y un delirio de trabajo: dominá las circunstancias y nunca seas la víctima. Hacéte rey de las circunstancias que están a tu disposición.

Si no tenés plata para alquilar un estudio, dejá de quejarte y pasá el tiempo trabajando en algún otro lado. Hay un montón de espacios grandes en el mundo en donde se pueden hacer danza y coreografías increíbles. La disco local, la plaza del barrio, la playa o ¿el teléfono? Querés trabajar en un estudio porque te hace sentir coreógrafo. Los coreógrafos no trabajan en la playa sino los surfers.

Y tenés tantas ganas de sentirte, verte y moverte como coreógrafo que jamás renunciarías a tu precioso estudio de 12x12. Al que probablemente hasta le pusiste nombre. Si alguna vez vas al centro coreográfico de Montpellier vas a ver exactamente de qué hablo. Además, ¿quién dice que trabajar en un espacio grande sea una buena idea? A la mierda, haz coreografías confinadas en pequeños espacios. Hazlo en la bañera y podría convertirse en una pieza del tipo Jérôme Bel de los inicios. Hazlo mejor mientras vas a trabajar y entonces será trabajo móvil. Madre mía, gente que se queja por tener un trabajo convencional, y no uno de bailarín blablabla –ellos hacen una coreografía en su trabajo convencional– no porque ellos tengan que hacerlo, sino porque quieren hacerlo. Son demasiado felices victimizándose por la carga de ser camareros. A la mierda, haz tu coreografía de camarero. No hay falta de infraestructura, ni siquiera en NYC, tan solo es que uno es demasiado vago como para rastrearlas y hacerlas trabajar para ti.

Es esto exactamente por lo que, hacerse a uno mismo el rey de las circunstancias, es una empresa gigantesca, la aventura de tu vida, porque significa que tendrás que renunciar a algo. Obedecer cualquier circunstancia que sea es dulce porque te hace sentir bien e impulsa tu identidad. A la vez que solo si desafiamos las circunstancias, podremos producir algo que no sea más de lo mismo. Si tienes una compañía, ¡véndela! Si tienes un manager, ¡putéalo como si fueras argentino! Si tienes un dramaturgo, ¡qué-malo! –otra vez– si tienes un dramaturgo, ¡QUÉMALO! dos veces no es suficiente: si tienes un dramaturgo, ¡qué-malo! No, mándalo a otra galaxia. Será muy feliz porque probablemente sea amigo de Douglas Adams, y todavía se ríe con chistes cutres sobre un planeta

habitado por sábanas. Si alguien quiere escribir un libro sobre ti y tu trabajo, sal corriendo. Si tienes un estudio, alquílalo –pero asegúrate que no sea para algo de danza–.

Así que dices, si un dramaturgo es algo tan malo, ¿no debería mantenerlo, cerrar el producto y, así, abrirme a un cambio radical, a algo que rompa? Puede ser una buena idea pero cuando le toca al dramaturgo no funciona así, porque él o ella es alguien que siempre opera con la ventaja del cara a cara. Convertirte a ti mismo en el puto amo es exactamente cuestión de pasar por un inconfundible final o incluso casi mejor, el momento de dominar las circunstancias, por ejemplo, emancipando tu producción de sus modos de gobernanza, necesariamente configurarás una apertura. O quizá, el momento de emancipación de las circunstancias implica un giro desde la multiplicidad a la multitud, es decir un espacio de innovación o de devenir.

Claramente, este proceso implica renunciar a la identidad. Mandar sobre tus circunstancias te hará por defecto parecer un gilipollas, un idiota, un irresponsable, cero profesional y un payaso naif e infantil. Sí, la emancipación, en este sentido propone una cierta negación de la negociación, o al menos una renuncia a cambiar en los términos de la negociación, una suspensión de la negociación hasta que el terreno haya sido reseteado, reiniciado. Esto solo puede ocurrir gracias a algún tipo de incondicionalidad, como el fanatismo, la obsesión, el aplazamiento no provocado, la total desconfianza y algo de humor. Humor en el sentido de colapsar las cadenas de significado: un chiste es la formación deliberada de significantes que al mismo tiempo construyen consistencia e incompatibilidad, que producen incoherencia donde la coherencia manda, o en otras palabras que es las dos

cosas y/o al mismo tiempo. El chiste, el misterio de las circunstancias, abre un espacio de innovación, un espacio donde el sujeto ya no puede poseer la frase “Yo siento”, pero donde es relegado a la posición de ser sensación.

Estamos todos de acuerdo en que el modo de producción gobierna el resultado, la producción o el producto. ¡Qué te jodan, ya no funciona! Niégalo. Repúdialo de una maldita vez. Y esto, como ya sabes primo, solo quiere decir una puñetera cosa: traiciona todos los flancos.

Orden, estructura precisa y pasos separados podrían ser las tres consignas a tener en cuenta en una producción clásica. La gente reprimida dice cosas como: ordena y limpia y serás pagado el viernes (lo cual es como pegadizo en sueco), pero sabes tan bien como yo que eso está *passé*. No diseñamos primero, luego construimos, luego probamos, luego lo comercializamos y luego vendemos. De ninguna manera, eso sería malgastar el tiempo y los recursos, pero tampoco es suficiente con revertir el orden. Eso no es el cambio sino simplemente una feliz variación, dice Bruno Latour. Ya sabes como va, lo que tiene que ser cambiado no es eso o aquello sino el modo en que las cosas se cambian. Así que empezar con el marketing no es una opción.

Hoy en día no recibirás un buen sueldo el viernes teniendo todo en orden, por el contrario, si lo haces, en un abrir y cerrar de ojos tu competidor detectará tus estrategias y acabarás con un acuerdo de negocios con Nokia. El negocio corporativo no hace *showings* a la mitad del proceso a los que invita a competidores. No, aquí el quid de la cuestión está en las fechas de lanzamiento y las correctas presentaciones guays en PowerPoint. La producción contemporánea hace todo lo posible por producir

más caos, cuanto más caótico mejor, con una organización débil, unas entidades fuertes, jerarquías vagas y responsabilidad personal. Incógnito blandengue, sombras, producción lateral y narrativas fugaces.

Tenemos que liberarnos del modelo occidental basado en entidades débiles y una fuerte organización como el alfabeto. En su lugar, mejor nos vamos a Egipto en donde la entidad, el jeroglífico, es fuerte, pero la organización débil. La estabilidad está ahí de todas formas, lo que se necesita es velocidad y la habilidad de navegación. Asegúrate de que puedes cambiar de opinión, transformar un proceso de investigación en mercancía, un producto en una campaña. La estabilidad está ahí de todas formas, lo que se necesita es aún más movilidad e incluso menos recursos estáticos. La estabilidad está ahí de todos modos, vende tu casa, no abras un espacio, es la idea más estúpida. ¿Estás dispuesto a gastar la mayor parte de tu ayuda en algo para sentirte como un artista de *performance* típico? Sí, sé que si tienes un espacio tu financiación está asegurada pero, tío, no lo hagas, es una trampa, porque el aumento de financiación está relacionado con volverse estable, y así se vuelve imposible expandir mercados. Pina Bausch fue la última coreógrafa fordista y eso no es algo a lo que se deba aspirar. La danza y la coreografía no deberían estar de luto ni quejarse de la falta de estructuras ni grandes instituciones. Mira lo que le ha pasado a la danza en Alemania. Al contrario, usad esto como una oportunidad. Llevamos velocidad y podemos usarla para no hacer sólo lo que podemos hacer. No tenemos que convertirnos en un partido comunista, pero podemos entretenernos con rutas de vuelo.

¿Sabes qué? lo menos guay que hay es ver la evidencia del proceso en la pieza.

Asegúrate de que no estás justificando una creación con respecto al proceso. Más investigación es una porquería, y aún así tiene que estar ahí; pero permíteme que te diga que la investigación no es cosa buena, está tan corrupta como los negocios, las familias y la lucha de clases.

Me pregunto por qué la danza todavía se obsesiona con ser profesional. Eso era importante hace diez, veinte o cincuenta años, pero hoy es justamente la pregunta equivocada. Ya no necesitamos luchar por nuestra supervivencia, mira, está el Queen Elizabeth Hall y el nosequé de la Ville. Tenemos lo que queríamos, ahora se trata de librarnos de ello. Sí, seguramente las instituciones, la educación y las salas de danza tienen que cuidarse de obtener una valoración de calidad, pero si tu arte se comprende como de calidad profesional también quiere decir que está apoyando mercados establecidos y medidas de evaluación. La calidad profesional siempre es buena y equilibrada. Si quieres hacer algo que sea la hostia tienes que aceptar acusaciones de ser poco profesional [lo cuál no tiene nada que ver con provocación, fluidos corporales o trabajo mal preparado]. Acaba con tus buenas ideas, precisamente porque son buenas, lo que significa que se comportan bien, encajan y parecen funcionar. La única cosa profesional que quiero es niños. Si te invitan dos años seguidos, simplemente tu trabajo no es lo suficientemente diabólico. ¡puedes hacerlo mejor!

¿Por qué, y en serio no lo puedo entender, intentamos asegurar estructuras, aparentar que somos más grandes de lo que realmente somos y representar nuestra práctica en relación a otras formas de arte? “No-manifesto” de Yvonne Rainer no es bueno ni brillante ni medio inteligente a la hora de producir danza. Trio A es un fracaso [y a la mierda Beckett], y es bastante aburrido que

Rainer lo haga fracasar aún más hoy, pero es también el manifiesto más impresionante y brillante con respecto a la danza siendo específico a otras formas y expresiones artísticas. Denuncia la idea de que la danza es compatible con cualquier forma de arte, o posición con respecto al discurso dominante, y resucita así la danza como singularidad. El “No manifiesto” no debería usarse en relación a la expresión, la forma, el aspecto o la actitud, sino en el sentido de producción para desestabilizar el complejo y la necesidad de fiabilidad de nuestra hermana pequeña, y así, por el contrario, intensificarnos para operar exactamente mediante la volatilidad y la imprecisión, lo efímero, el movimiento y la movilidad. Sí, como si por arte de magia, la danza acabara siendo totalmente contemporánea. Surfeemos la ola, tenemos una oportunidad y no hay vuelta atrás. ¿De verdad tienes algo que perder? ¿Es lo que quieres? ¿Seguir con lo mismo durante más tiempo?

Échale un vistazo, ya sabemos: nuestro público seguirá siendo muy pequeño, nuestro futuro no será asombroso y el subsidio no se multiplicará, no tenemos posibilidad de comercializar y estamos condenados a ser pequeños, marginales, sin presupuesto, ser una excepción. Así que dejemos de pretender algo más y, al mismo tiempo dejemos de ser compasivos y tolerantes. —Acaba con todos los ballets de la ópera YA— No, subir de posición no es una opción y no los necesitamos como tampoco necesitamos los museos. No necesitamos museos de jazz estilo Dixieland, entonces por qué debería haber ballets de la ópera. Desde luego que me parecería bien si hubiera museos de ópera y ballet pero no hasta que tengamos espacios y una escena contemporáneos que tengan una misma cantidad de cobertura por parte del estado. Todo país que construya una nueva casa de la ópera, debería

ser excluido de la UE, ONU, FMI o cualquier otra sigla. No es aceptable sobre todo porque no es otra cosa que un medio para apoyar a emprendedores locales, constructores y compañías de seguros. Olvídalo, no hay nada bueno en el Otello de Verdi, nada, ni siquiera escenificado por Alain Platel.

¡Volvamos aquí! Dejemos de fingir, la situación es excelente, básicamente, a nadie le importa lo que hacemos, a nadie le importa la danza. Somos demasiado pequeños, ni siquiera tenemos una revista decente, como Artforum, incluso la poesía tiene una revista más *cool* que nosotros: “¿Cómo se llama?”

“Uy, ¿la revista de poesía? Lo olvidé.” Así de mal está la situación en la danza. No tenemos historia, ni tamaño, ni dinero, ni nada. Nada más que pasión.

Así que parad de pensar en una sola cosa al mismo tiempo. Deja de preguntarte por la pasta antes de empezar a trabajar y usa tu campaña de marketing como campo de pruebas, ensaya en espacios de otros. No necesitas un estudio de 150 metros cuadrados para bailar. Si ya tienes uno, solo vas a hacer córeos de 150 metros cuadrados y a eso es a lo que huelen todas las demás, así que ¿para qué hacer otra nueva? Ensaya en la cocina, con tu móvil, deja ya de querer ser coreógrafo, ¡mira lo que han conseguido hasta ahora! Mándalo todo a la mierda y vende todo lo que tengas. Deja de hacer trabajos depurados, que le jodan a lo limpio. Si no hay algo de confusión, nada va a salirte diferente. Deja de decir que te sientes confuso como estrategia para justificar que eres un puto vago. Si tu público no tiene nada mejor que decir, después del espectáculo, que le ha molado pero que era un poco largo, no has hecho tu puto trabajo. Haz estragos en la gente. Permítete ser aburrido aburrido muy aburrido.

Haz espectáculos realmente pequeños y muy cortos. Haz *tanz-theater* y odia la danza teatro. No tenemos que justificar nada, y ¿hola?... ¿por qué tendríamos? Ni se te ocurra pensar en la idea de que eres un privilegiado por hacer danza. Ese es el momento en el que empiezas a hacer un trabajo de mierda de verdad. Es como decirle gracias a alguien después de haber follado. Perdona, pero no lo he hecho como un servicio. No lo he hecho por tu bien. No lo he hecho por ningún otro motivo que por el hecho de que me encanta follarte contigo, me mola mil. Llévame a la cama, vamos a bailar.

*

Volvamos al público. ¿Quién necesita un público que se va a casa? En la organización del festival parte del duro trabajo que engloba las dos semanas de presencia de público, consiste en encontrar nuevos públicos. “Queremos llegar a personas y grupos que no estén familiarizados con la danza contemporánea.” ¿Realmente lo queremos? El programador subraya la importancia del público local y cómo el programa es específico para el contexto local. Interesante, me resulta curioso pensar que haya espectáculos que son locales y especiales en cualquier parte.

Alguien dijo:

“Suecia es un país especial en cuanto al teatro”

“¿Qué quieres decir?”

“Bueno, es el único país de Europa al que Force Entertainment va solo cada dos años.”

El equipo del festival trabaja duro para atraer nuevos públicos, obviamente solo según poblaciones demográficas tales como inmigrantes y niños o inmigrantes y niños, o de vez en cuando por algún golpe de ingenio niños e inmigrantes. Los grupos de interés parecen un concepto ajeno, pero a que no sabes por qué: esos no forman parte de las estadísticas del gobierno local.

Como parte del trabajo duro, contratamos una compañía de marketing que es muy profesional e innovadora. Después de algunos meses de pensar mucho y de incontables horas de honorarios en consultoría, la compañía lanza una estrategia de marketing que todos celebran porque es exactamente igual a la del año pasado. Consiste únicamente en signos convencionales, longitudes y latitudes, para que estemos seguros de que nada puede salir mal. Aquí no pasa nada. Sí, es notable hasta qué punto las campañas de marketing de los festivales fracasan en ser diferentes.

El problema con la danza y la coreografía es que hay solo una billetera, una bolsa de dinero. No hay un “mi casa bla bla”, ni siquiera: el Estado maneja el negocio. Puta mierda, envidia a las artes visuales por sus jugadores comerciales, no por otra razón que el hecho de que los galeristas y los coleccionistas están en esto por dinero y no para mantener sus puestos de trabajo. Nuestra expresión, por otro lado, está financiada exclusivamente por dinero del estado lo que implica que el festival, tanto como el artista, no harán nada más que más de lo mismo. ¿Para qué cambiar si funcionó bien el año pasado y los diez anteriores? Después de todo, el director del festival no se va a hacer millonario aunque las ventas de entradas subieran en un porcentaje desorbitado. Como modelo de negocio, la danza y la coreografía son unas pringadas, recién están

alcanzando el futuro a través de lo que se conoce comúnmente como Fordismo. Una gran parte del negocio sin embargo todavía opera gracias a un modelo económico llamado feudalismo. Es un poco extraño que no importe que por muy volátil e inmaterial que la danza y la *performance* sean, éstas sean tratadas estrictamente como un producto que opera independientemente de las relaciones.

Por otro lado, dado que sabemos que el Estado necesita arte y cultura, que es parte del mercado atractivo de tu ciudad y que el festival es parte de un panorama más amplio, ¿por qué, si ni siquiera recibimos un buen sueldo, no invertimos en economía de riesgo como si fuera nuestro apellido? No tenemos nada que perder; sí, es solo un festival, solamente una pieza, solamente una temporada o una intervención. Básicamente, ¿A quién le importa? Pero ya que nadie se interesa es también la oportunidad de nuestra vida.

El festival está ocupado buscando nuevo público, sin embargo solo hasta que el *show* comienza. A veces a ese nuevo público incluso se le concede una introducción explicativa, como si alguien necesitase escolta para ser capaces de consumir una pieza de danza. Dame un respiro y para de ser condescendiente con la gente. Durante el *show* ellos, junto a nosotros, un “nosotros” que no pertenece a lo mismo, se sienta ahí en la oscuridad, sin comunicarse para nada. Pacientemente van sucediendo los solos y los dúos, y si somos afortunados, algo como una coreografía abstracta tiene lugar, pero lo más habitual es que sea una coreografía pobre que se disfraza de teatro: no puedo pensar en un castigo apropiado para la invención de la danza-teatro. –Ay– Es increíble. Ahí estamos unos pocos cientos de individuos curiosos [por lo menos al principio] sentados atentos en la

oscuridad consumiendo algún monólogo danzable que en el mejor de los casos recuerde a un documental nostálgico acerca de las memorias de alguien. Y luego, todos salimos precipitadamente al acabar, y el público entero parece ser empujado del lugar como si un tsunami acabase de sobrepasar la cuarta pared. Grandioso.

La únicas personas que permanecen después del *show* son profesionales, bailarines y coreógrafos locales, un programador o dos que han venido a la ciudad por un día, todo el mundo tiene conversaciones íntimas. El bar es perfecto para acoger 18 personas y si tenemos suerte, incluso tienen dos clases de vino blanco. Moderación.

Media hora después el intérprete aparece, tal vez, incluso el coreógrafo. Ahora, vestidos en pseudo modelos fashion de “post-curro”. Se toman algo, probablemente agua mineral, y después de una breve conversación con la mirada puesta en los programadores, salen a cenar. “Joder, sí, realmente necesito comer algo.” Pero, venga ya, ¿Qué ha sido de los espectadores? En serio ¿son tan malos que lo único que necesitamos de ellos es que compren entradas? En cuanto las estadísticas están realizadas nos deshacemos de ellos y rápido. En serio, ¿Para qué necesitamos al público? ¿De verdad queremos que se vayan a casa? ¿Realmente queremos que dejen de pensar en la pieza en el metro de camino a casa? ¿Queremos que se vayan a casa a casa a escuchar las últimas noticias? Nos hemos olvidado de que estas personas probablemente tengan algún pensamiento en sus cabezas, en casa no nos los pueden contar, con el novio y una copa de vino, no pueden participar. ¿Nos podemos permitir no escuchar, no oír ni compartir todas estas conversaciones que van sobre nuestro trabajo?, ¿de verdad somos tan cínicos

que nos permitimos ignorar a nuestro público y parar nuestra misión en la danza y la coreografía después de los aplausos?

¿Qué haces en el vestuario después del bolo? ¿Dar correcciones, apuntarlas para mañana? Deja de esforzarte tanto en parecer un coreógrafo. “—Es importante tomar distancia. Ya sabes bajar la energía después de una actuación...” AH OK ¿Así de importante es esto para ti? ¿Tan importante que tienes que reconquistarte después del bolo en el vestuario? Estoy seguro de que así es como se hacen las revoluciones. ¡Venga ya! Rondar en el vestuario va de sentirse importante. En el vestuario, sigues siendo la estrella, y no un jodido idiota que se aloja en un hotel de tres estrellas.

¿Y qué hace el equipo del festival? OOHH; ellos revolotean hablando con sus hermanos mafiosos, sus colegas que pertenecen a la misma red. ¿Y dónde está el nuevo público? ¿Hemos abandonado por completo la posibilidad de compartir algo? Esto no es ninguna novedad, pero vale la pena repetirlo: no estás interesado en nuevos públicos sino en mantener tu trabajo y servir a los políticos locales.

Sí. Algo va mal en la situación de la danza. Para de obsesionarte con el *show* y piensa en las relaciones que tu trabajo produce. Sea cual sea la posición que ocupe, da lo mismo, pero ¿qué tipo de relaciones produce tu trabajo? ¿Creemos que nuestro trabajo tiene un verdadero impacto en las personas que se sientan en el auditorio? Ni de coña, lo siento. Esto no funciona así, la idea de la atención devota, del impacto que provoca esa cosa como en los cines multisala, ya no ocurre. Es como ser un anarquista devoto y no darte cuenta de que la política es un

juego de postureo. La razón del consumo cultural ya no va de la intensidad de la experiencia, al contrario, se trata de cómo se comunica y de la capacidad de pasar tiempo juntos. La era de la televisión se acabó, vivimos en la era de Youtube. No va sobre hacer algo impresionante, una buena película o un documental de exposición, se trata de ser parte. Youtube no va sobre las imágenes, va sobre las relaciones.

Así que nos preguntamos cuál será la opinión de los festivales cuando invierten miles de euros –un espectáculo de diez *performers* cuesta unos 15.000 euros por noche sin contar con la infraestructura o los alquileres etc.– y la inversión en las fiestas de después cuestan lo mismo, pero quitándole los ceros. Por supuesto, nuestro festival apesta, las *performances* son aburridas, tienen músicas cutres y un diseño de luces muy pobre. Los bailarines a lo mejor podían resultar sexys a mediados de los 70 pero ¿lo siguen siendo? Todo lo que considero sexy lo puedo encontrar ahora en mi iPhone.

El festival debería centrarse en todo lo demás excepto en el *show*. Cambiemos las cifras. O pensemos de esta manera. Me paso un año haciendo una pieza o un festival. Invierto mi vida entera en esto, justo en esto. En esta *performance*, ¡no quiero nada más! Pero al mismo tiempo permito que algún perdedor local se encargue del catering, de decidir qué vino deberíamos beber y qué quiche con espinacas está dabuten.

¿Quién necesita un público que se vaya a casa? Nosotros no. La cuestión es si podemos permitirnos tener un público que no se quede. ¿Podemos permitirnos no hacerles hablar con nosotros al menos hasta que salga el sol? El público es lo único que tenemos –junto al co-productor– así que disfrutémoslo y hagá-

mosle disfrutar también. Bebidas gratis para todos y eh, nada de una ensalada de pasta de mierda. Basta, a la mierda esa fiesta en el *backstage* después del estreno –no es muy VIP que digamos y eh, ya conoces a todos, y ¿dónde está el equipo de vídeo?– invitemos a todo el mundo.

“¿Pero será muy caro?” Sí, claro, en tiempos de crisis económica y no digamos artística, el presupuesto para la fiesta de después debería ser la última cosa en la que se ahorre. Si de todas maneras estamos de capa caída, vamos parriba con un vaso o una botella de champagne. ¿Cínico? para nada, ¿fanático? claro, joder.

*

El tamaño importa. Sí, claro que importa. No vayas por ahí con la actitud típica de los noventa de que no importa. Deja ese argumento sexualmente neutral y encara el hecho de que importa y mucho. Sin embargo, lo que importa es solamente estructural y abolirlo es desde luego mucho más represivo con lo que está fuera de lo normal. Restablezcamos el hecho de que el tamaño importa y en vez de una mentalidad pasiva de talla única, observa lo que la diferencia de tamaño puede hacer.

Compruébalo. ¿Quién te llevaría a casa? Mr. Big, de ninguna manera –un tipo que depende de su tamaño y cantidad–. Aburrido. La grandeza te hace inmóvil, piensa en el que se machaca en el gimnasio: muchos músculos pero ¿para qué? El hombre musculoso contemporáneo es simple masa con una sola habilidad: la de posar. Por otro lado el que es minúsculo, de pequeño tamaño, no tiene otra cosa en la que confiar que en su agilidad, técnica e innovación. Mr. Big es un culo torpe

que te pasa la responsabilidad, mientras que Minúsculo es la promesa total de aventura.

Si el capitalismo no es un modo de producción, sino más bien una producción de modos y mundos, esto afecta totalmente a las actividades horizontales o al tamaño. Proponer que el tamaño no importa es la típica afirmación de un capitalismo que opera en un nivel regional donde existe un posible afuera, y en cualquier caso decir que el tamaño no importa, homogeneiza, resuena al estado del bienestar y a ligeras sombras de comunismo. El momento en el que nos metemos en el capitalismo sin fronteras la única cosa que importa es el tamaño, pero importa no en nivel estructural sino solo con respecto a como el tamaño te hace móvil, dinámico y rápido.

Aquellos que faltan el respeto al tamaño acabarán en la misma posición que la industria automovilística que vive de la mentira “eres-bueno-tal-y-como-eres”... no necesitas mejorar, cambiar o montar un pifostio. Así que aunque el tamaño no importe, o sea de manera fundamental, ten en cuenta que aún así, implica la necesidad de una diferenciación estratégica y táctica.

Las salas de danza y los festivales, de hecho los creadores y coreógrafos también, utilizan un sistema económico que no es precisamente contemporáneo y es evidente que han abandonado totalmente la importancia del tamaño. “¿Lo han hecho?” preguntas. Sí, e incluso para más inri, es como si la danza intentara con un esfuerzo infinito conseguir siempre el mismo tamaño y está completamente obsesionada con la ecualización de la experiencia.

Te has dado cuenta de que independientemente de las circunstancias la danza insiste en un único tamaño,

y un tamaño único implica que hay una sola estrategia, una sola táctica y la absoluta ausencia de novedad o innovación. Piénsalo. Independientemente del tamaño toda sala de danza opera a través de un programa de temporada. Cada una de ellas. Pero, ¿por qué? Para los grandes jugadores, ¿no sería mejor presentar vuestro programa por un periodo de cinco años? De todas maneras, no va a cambiar. No, no habéis cambiado el programa en los últimos 27 años. Vamos, que habéis presentado Rosas desde 1982. Si tenéis el tamaño adecuado entonces ¿por qué no confiar en él y hacer movimientos a lo Super Size Me, en vez de fingir ser una sala de medio tamaño que no se puede permitir nada y mucho menos una campaña de marketing sin presupuesto? Y para ti, Minúsculo, ¿por qué insistes en un programa de temporada si de todas maneras no preparas ninguna de tus producciones con más de un mes de antelación? Solo quieres parecer al tipo grandote, solo quieres sentirte importante pero, pero colega, no lo eres. No tienes la infraestructura, así que deja de pensar en ti mismo como en un sindicato internacional de tráfico de drogas y date cuenta de que solo eres un luchador local sin importancia. Pero eh, tu situación es genial. Ya sabes, en el momento en el que te des cuenta de quién eres, confíes en tu tamaño, tienes todo para ganar. Deja de compararte con lo que sea y empieza a trabajar. Míralo bien, has tenido las mismas estadísticas de público en los últimos diez años, a veces un poco mejor pero la mayor parte del tiempo no. Así que por qué no cambiar de estrategia: mientras trabajes con programas de temporada tu público no va a cambiar, te lo digo yo, mostrarás siempre la misma danza temporada tras temporada. Es decir: danza de programa de temporada, ¿y cómo de excitante es eso?

Piensa en las campañas de marketing para la danza y la coreografía. ¿Cómo es posible que toda sala, da igual de qué tamaño, utilice la misma campaña? El estúpido pliego con las imágenes exactamente iguales y el texto exactamente de la misma duración. ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿No tienes mayores ambiciones que eso? No es por la pasta, confíésalo, no lo es. Es porque es fácil, porque sabemos que funciona. Haz un libro, un catálogo de temporada. Si lo pueden hacer en artes visuales o en los negocios, ¿por qué no podrías hacerlo tú? ¡Porque eres un vago y un cobarde! Y ¿hola?, la sala es pequeña. ¿Por qué imprimes 15.000 programas cuando sabes que el público no va a superar los 150? La impresión y el envío no son gratis. ¿Por qué no te limitas a llamar a la gente que de todas maneras va a venir? ¿Por qué no te compras una bici y te vas a visitar uno a uno a tu público? Eso será convincente.

¿Quién ha decidido que las piezas, sin importar el tamaño de la sala, solo puedan ser representadas un máximo de cuatro veces? Esa es la cantidad, no importa el concepto. Ya que no tuviste público suficiente en la segunda representación ¿por qué no lo muestras unas quince veces más? Deja de confiar que la talla única satisface cualquier noción y empieza a apreciar los contextos específicos, trabaja con las circunstancias que tienes en lugar de quejarte y victimizarte por los alquileres de espacios o la falta de apoyos.

Y para los artistas, coreógrafos y sucedáneos. No hemos visto nada nuevo desde que se comenzaron a hacer las conferencias performativas. No. Todo el mundo utiliza el mismo formato, opera con el mismo ritmo de producción y aspira a ser pequeño pero a la vez grande, contemporáneo y tradicional. Un pequeño machaca de gimnasio.

No vas a irte de gira este año tampoco, entonces ¿por qué te gastas todo el presupuesto en hacer una producción más grande? O estás en la lista o no lo estás. Ya sabes si estás. Deja de esperar milagros. ¿Cómo puede la danza permitirse apoyar el formato de piezas de una hora de duración? ¿Por qué insistes en hacer un cuarteto? Dame un respiro. ¿Por qué estás tan empeñado en sufrir?

¿Y por qué, vosotros los grandes coreógrafos, sois adictos a hacer una pieza al año? Tienes el dinero, tienes la licencia, estás en la lista, ¿por qué no hacer algo con eso? ¿Por qué no invertirlo en un buen berenjenal? No, estás tan vergonzosamente enganchado al reconocimiento que siempre serás una “talla única” que al final cabe en todos lados. ¿No entiendes que tu formalidad es el fin de la danza? No eres un buen hombre de negocios si tan solo sobrevives, solo lo eres si proliferas. ¿Has crecido tanto como lo ha hecho Google en los últimos años?, No, ¿por qué? Porque prefieres salir por patas.

El Capitalismo está aquí y en todas partes. Está abierto 24/7 y no exime ni a la danza ni a la coreografía. Estamos en él mucho tiempo aunque muchos de nosotros deseáramos no estarlo. Mientras sigamos manteniendo esa posición estamos completamente desarmados, presentando imágenes simplificadas y “justas” de un sueño que está ya super *passé*. Solo si desechamos nuestro deseo de lo monótono y aceptamos que todo se basa en la técnica, la habilidad, la aventura y la innovación, podrán la danza y la coreografía marcar una diferencia.

El tamaño importa, pero el tuyo será siempre demasiado pequeño, a no ser que aprendas a sacarle provecho, y tenlo claro, no hay un manual para ello. Esto está en

tus manos, no tienes a nadie en quién relegar, pero sé consciente de que la única cosa a la que tienes que tener miedo es la libertad.

La danza y la coreografía son maravillosas, pero ahora mismo, desde hace quince años, tu y yo, tu vecino y la concejalía de cultura, tu productor y el público talla M, lo hemos convertido en una cosa, una cosa que da pena. Es hora de despertar, el tamaño no es lo que genera la novedad, son las piezas. No las cosas sino la acción. Utiliza tu tamaño, aprécialo por lo que es y haz que se mueva de maneras misteriosas.

La magia hace que el tamaño importe, ¿cuál es tu truco? Vamos, vamos, ayúdame a conseguirlo, usa la trampilla, adéntrate en el prestigio, viórame, arruíname. No quiero despertarme con excusas modestas.

*

El robo es un concepto infravalorado en la danza. El único problema hoy en día es que uno no sabe qué es lo que se supone que debe robar.

Hay algo entrañable en el acto de robar, puede que sea algo parecido a un regalo. Un ladrón respetable no pide nada a cambio, pero está dispuesto a afrontar las consecuencias. El robo requiere algo de frialdad, igual que cuando regalas algo a alguien. Solo hay una cosa que no puedes pedir y es que te aprecien. A lo mejor este es el dilema en el capitalismo y es que el ladrón, como aquel que hace un regalo, espera algo a cambio. El capitalismo roba a los pobres y espera ser tratado como Robin Hood. Esa ecuación no funciona. No, un ladrón decente se mantiene erguido sin remordimientos, dispuesto a pagar el

precio. "...vida de matón, desde ahora hasta cuando haga la maldita puta falta" dijo 2Pac.

Bueno, en este punto voy a ponerme romántico ¿algún problema? Roba más y asegúrate de que dejas huellas. Roba en las narices de los demás, roba cuando todos puedan verte y haz el favor de hacer algo con el botín. Nunca pidas un rescate, eso es muy ruin. O pide un rescate que no sea para nada equivalente, o muy pequeño que no le importe a nadie o ínflalo a lo loco. Deja de actuar frente a una noción de dignidad totalmente casposa. La venganza es algo tan anticuado que ni los italianos la usan. El robo tiene que ser un medio para poder socavar o corromper disciplinas, hacer una panorámica inestable, hacer temblar el suelo bajo tus pies y los pies de los demás.

En una sociedad basada en la disciplina, el robo podría acarrear con ella la oportunidad de operar entre capas de la norma, pero ya no estamos en esas. En una sociedad basada en el control, el robo es tan bueno como cualquier otra estrategia de negocio. La postura romántica sería entonces proponer que la ladrona, como cualquier otro compromiso empresarial, debe saber lo que su acto produce. Pero carajo, esto solo implica un regreso a los modelos conocidos de la razón. Siempre que estés al loro de las consecuencias de tus actos estos son justificables, pero una vez más la justificación siempre descansa sobre convenciones establecidas. Así que solo el robo sin razón, sin beneficios condicionados, se enfrentará a las convenciones y las normas. El robo en este sentido, complejiza y desestabiliza.

Después de Roland Barthes sabemos que no hay otra manera de perseguir el mundo que robar a tu alrededor,

tomar prestado y mangar de cualquier sitio, es la única manera de llevar el pan a casa. El título del ladrón contemporáneo es el de DJ. Con este conocimiento en mente tenemos al menos dos elecciones, podemos seguir robando como si fuéramos inocentes y seguir cabalgando sobre un caballo muerto, es decir, aunque sepamos que no es una opción sostener que el acto artístico opera gracias a una llamada, o bien considerar no qué es lo que robamos, sino cuáles son las aspiraciones por las cuales se produce el robo.

Inicialmente, podemos considerar el robo en relación al espacio y el tiempo. Robar ideas es excelente porque las ideas no operan en el mundo sino que hacen el mundo operable. En otras palabras, robar ideas es genial ya que su capacidad de despliegue es infinita. Las ideas están hechas de proliferación pero se dejan al usuario —la entidad que las maneja— elegir cómo se cultivan, es decir, robar ideas mina modelos de propiedad, propone una noción de código abierto, y debe ser considerado para producir superávit para todas las partes involucradas.

Robar modelos de producción, métodos o, digamos, capacidades de cultivarse es también *dandy*, ya que no pueden señalar a una idea, la cual, si no hablamos de simple plagio, debe ser diferente. Esos robos son escasos, ya que no hacen que la vida del ladrón sea fácil, y de hecho, hacen que el esfuerzo sean igual de grande o mayor. El ladrón más común roba expresiones, y eso sí que no es nada *cool*. El robo de expresiones funciona sobre la base de dislocar el valor real, es decir, cualifica con respecto a la identidad o reconocimiento. El tipo que roba las expresiones o representaciones es alguien sin imaginación que quiere ser admirado sin esfuerzo, y él o ella,

inevitablemente, clamarán su inocencia, o harán como quien oye llover.

No te preocupes, esa gente no suele dormir bien por las noches, tal vez tengas algo menos de dinero por ahora, pero enorgullécete porque eres lo suficientemente bueno como para crear algo más molón incluso en poco tiempo. Sé valiente, no te cierres en banda y lucha por ello.

También se podría considerar el robo con respecto a la capacidad. El robo de estructuras no estaría considerado, es simplemente lo que hacemos cada vez que creamos obras para el escenario. Hace que nos sintamos bien precisamente porque dan seguridad, a la par que hace imposible el asumir cualquier otra cosa que no sea, más o menos, izquierda o derecha y mantenga el sistema. Robar estrategias es igual de poco *cool* ya que inevitablemente confirma al dueño inicial. Robar estrategia es comparable a vestir con ropa *fashion-vintage* o a robar en una tienda de segunda mano. Robar tácticas es más complejo, ya que básicamente significa robar algo que no tiene sentido a no ser que esté conectado a una estrategia o estructura. Robar tácticas es difícil ya que su aplicación en tierra ajena hace que debamos transformar el territorio. En otras palabras, es como robar algo para lo que no tienes absolutamente ningún uso e insistir en no deshacerte de ello. Exige individualización y un cambio sin precedentes. Las tácticas son digitales en el sentido de que no pierden valor cuando se duplican, y robarlas implica la necesidad de producir nuevas superficies para su proliferación. Robar tácticas es como robar un banco cavando canales interminables, hace que el suelo en el cual se insertan sea cada vez más y más inestable.

Si robar estructuras y estrategias equivale a una mayor estabilización y una toma de decisiones convencional

basada en la reacción, robar tácticas es lo contrario, implica hacerse incapaz de mantener la resistencia, y produce acción o incluso una mejor activación. Cuando robas una estructura simplemente tienes miedo de que te pillen, cuando robas tácticas tienes miedo de pasar totalmente desapercibido.

¿Por qué, si consideramos el robo una fuerza productiva, no establecemos un sindicato gangster y comenzamos a trabajar en pandillas? No no no, eso es exactamente el modo incorrecto, eso ni siquiera es robo, eso es más como una forma teatral de redistribución de la autoría, o en nuestro campo formas consensuadas de colaboración (siempre acabará en un desastre conocido). No será fácil, pero desafortunadamente tendrás que ponerte tu atuendo de matón y escaparte solo. Robar sin reflexión, sin simpatía, sin discernimiento, roba ideas y tácticas, roba sin ninguna otra razón que para corromper.

Tu identidad no es la suma de tus relaciones. Desapega tus relaciones de ti mismo, y opera sin misión. Solo si dejamos la presente obsesión de la identidad, solo si dejamos nuestro deseo de representación en los discursos dominantes, el movimiento obrero ontológicamente está acabado —olvida tu pasado activista (gastada presencia)—, solo si eliminamos la escena del ataúd, incluso del departamento de las escenas eliminadas, podremos revivirla de una forma decente como una tropa de animadoras. Esto no trata de satisfacción, esto no trata de ti ni de mí, esto no va sobre el sujeto que está de pie, esto no va de los hermanos de Antígona, y no va de Obi-Wan Kenobi [un acrónimo de Freud con el corrector de Darth Vader], no va sobre creatividad, va de sexo en grupo y de la creación del mundo. ¡Un incumplimiento de la condición para el éxito!

Este es el momento para la política podrida, este es el momento para mandar a la mierda a Woody y votar por la putrefacción. ¡Detened la revolución! El futuro está construido sobre la de-solidificación. Abandonad el barco, hijos de puta. Abordemos el territorio del enemigo y columpiémonos con las palabras robadas. No es cuestión de adquirir oro o a Penélope Cruz sino del acto del abordaje, de romper los asideros o crear un estrago general. El estrago no es profundo, no sirve para liberar presión, el estrago es la grieta, no la promesa, la victoria, el libertinaje, sino el horror vacui en el entre, la contingencia. Estamos adentrándonos en una fractura que no va a ninguna parte [esto no va de ser diferente], va sobre la diferencia sin referencia.

Escápate. Sabemos que no hay salida al capitalismo [el rango no es una forma de, pero las salidas siempre implican algún tipo]. Uno puede pensar en dos tipos de ruptura con los confinamientos propuestos por la ley [literal o metafóricamente hablando]. Una fuga de la prisión, un incumplimiento con el encarcelamiento convencional y continuo, que sin excepción conlleva que el sujeto mire siempre por detrás su hombro. Es solo cuestión de tiempo que la ley le alcance. El sujeto volverá inevitablemente a su encarcelamiento original donde finalmente sentirá alivio. La fuga de la prisión opera sobre la base de escapar y dejar huella, mientras que una fuga limpia implica un cambio de discurso, es decir, el guardia de prisiones ni se dará cuenta de que el sujeto ha desaparecido. El resultado es idéntico, pero después de una fuga limpia el sujeto mirará por encima de su hombro con la esperanza de que alguien lo busque. Un corte de raíz implica soberanía, un lugar solitario, y nadie con quién cotillear.

Consideremos los derechos de autor por un momento, y menos aún con respecto al cuerpo. ¿Cómo se está forjando la piratería una salida, o hay una opción para un tercer tipo de fuga, una fuga que se mantiene en la grieta?

La piratería como una simple fuga de prisión es un cruce de una restricción convencional para salirse con la suya con algo u otra cosa, o simplemente para obtener valor. Pero la piratería también se puede comparar con un corte limpio, especialmente considerando los medios digitales donde la copia no tiene un valor desestabilizador. ¿Es posible considerar la piratería no solo como un esfuerzo estratégico, sino como una operación a nivel estructural o táctico? Nos gustaría entender la piratería como un concepto, como un grupo heterogéneo de conexiones incompatibles que plantea preguntas que no pueden ser respondidas dentro de nuestra situación actual o como un grupo de líneas mutantes que conlleva la potencialidad de desestabilizar las capacidades establecidas del discurso dualista.

Los aparatos de lenguaje que definen los contextos políticos presentes han perdido su agencia desterritorializadora en los últimos 25 años, es decir, cualquier aparición política o movimiento social solo puede ser canonizado por el discurso dominante de la democracia representativa occidental, por lo que la multiplicidad se ha hecho invencible. Mientras el mañana sea designado por los lenguajes de ayer, la diferencia solo puede operar en niveles de grados, en particular en una realidad donde el capitalismo se ha vuelto omnipresente.

Ya no hay nada contra lo que luchar, no hay batallas para elegir, ni luchas que tengan sentido, precisamente porque el enemigo está dentro. El activismo y la

manifestación pública se han convertido en un espectáculo vacío y un refuerzo identitario para almas que disfrutan de la cómoda posición de estar un poco perdido. La crisis no debe ser resuelta, nada tiene que ser reparado desde que esto tan solo implicaría la consolidación de aparatos lingüísticos impotentes. La completa compatibilidad entre el capital, el trabajo cognitivo y el control implica el aumento del poder arbitrario: un poder que es su propio cuerpo sin órganos, es decir diferencia sin referencia a una unidad previa y por lo tanto resistente, o incluso inimaginable al discurso político prevaleciente. Pero como no hay nada de lo que depender, potencialmente se convierte en una pregunta abierta; el poder arbitrario lanza la posibilidad de un desgarramiento radical de la subjetividad.

La principal función de los modelos de gobierno de Occidente, democráticos o no, es generar estabilidad. En resumidas cuentas, un buen gobierno se “supone” que es aquel que establece unas condiciones a largo plazo que aseguren la expansión económica, la prosperidad etc. La política, también hoy —especialmente sus representaciones— opera sobre la base de la disciplina y su producción, distribución y responsabilidades estriadas, es decir, la estabilidad siempre es anterior a la transformación; el cambio es reactivo a una organización común continua y divisible.

En “Cyclonopedia” Reza Negarestani le da un giro a éste modelo tomando como punto de partida un modelo de inestabilidad, proponiendo un contexto político que opera mediante la corrupción y el desarraigo de los sistemas y la gramática. La población y los sujetos parecen esforzarse por la estabilidad, la supervivencia y la

probabilidad; capacidades que implícitamente fortalecen la identidad y la comprensión de pertenencia a una familia, tribu o comuna. Una política del desarraigo que multiplique las superficies e incremente la incompatibilidad, debe, si es mantenida de manera apropiada, amenazar constantemente la pertenencia, la identidad, la necesidad de cartografías y modos consistentes de navegación a favor de la producción afectiva. Una producción que no es creativa sino posiblemente creacional, y exige una idea de que la estabilidad se forma como una respuesta a la actividad, o que el cambio es activo, discontinuo e indivisible. El cambio en este sentido es desorganizado y expansivo, improbable y potencialmente disruptivo con respecto al poder, el conocimiento y la subjetividad.

Algunas autoridades fueron rápidas en rastrear la piratería en relación con los modos de mantenimiento de los aparatos sociales establecidos. La piratería es robo, fin de la discusión, lo que implica que su funcionamiento parte de una estrategia. Nos gustaría proponer la piratería como un desarraigado y afectivo modo de producción con capacidad de activar, que desafía los discursos políticos establecidos. Se trata de robar no cualquier cosa sino robar algo irremplazable, es decir, la capacidad de autorizar la voz. Por lo tanto, deberíamos entender la piratería como un concepto que reta al discurso político a nivel estructural.

Autoridades similares han descrito la piratería como un movimiento de base, cuyo motivo es aplastar a Hollywood o acabar con el negocio de la música. La piratería es destructiva, fin del asunto, lo que otra vez lo sitúa en relación con la estrategia. Nosotros queríamos proponer una piratería no como estrategia, sino como pura táctica, incluso un conjunto abierto de tácticas puras,

que deben ser entendidas como insinuaciones mecánico-in-órganicas del miedo, la sorpresa o la destrucción. Aparentemente, son específicas de un evento, permanecen indiferentes, pero cómplices del propio medio/ organización en el que son accionadas. Las tácticas puras consisten en una serie de traiciones, una mecánica sin fundamento que solo puede tener lugar a través de una traición táctica a todos los flancos. Así que debemos entender la piratería como un concepto, metafóricamente hablando, que traiciona la gramática o las referencias compositivas de un orden digital a favor de una experiencia empírica, no-compositiva, como un despliegue analógico.

Las fugas de prisión así como las fugas limpias configuran el deseo sobre la base de la falta. La piratería nunca va sobre la falta, es una máquina deseante que, en vez de fugarse, colapsa, abriéndose a la emergencia de una política alternativa: la capacidad de una contienda que importa.

*

“Caos bajo los cielos, qué magnífica situación” dijo Mao –Oh no ¿Spangberguianismo haciendo otra vuelta hacia el comunismo? “¡Ya hemos tenido suficiente de tu jerga izquierdista!”– Ajá, nop, no es eso, piénsalo, es lo que dice todo político que no es un comunista hoy en día. Mientras haya caos, el mundo necesita a los políticos y a la política, y en el momento en el que todas las unidades estén listas y preparadas y que la música house se haya vuelto omnipresente ya no necesitaremos la política. Los políticos tienen una agenda en común oculta: nunca dejar que la estabilidad reine sobre la pista de baile. Y así, caos significa excelencia, independientemente

de tu actitud política y el “Houston, tenemos un problema” es precisamente que todas las unidades están listas y preparadas.

Pero admítelo, es bastante *cool* atreverse a decirlo como el Padre Mao, en vez de fingir ser una unidad de mantenimiento con buenas intenciones, como la política de hoy en día y sus empleados. Ya no son lo suficientemente guarros como para ser llamados políticos. La política ha llegado a afrontar el mismo destino que la arquitectura. En los viejos días –sentimentaloide de mierda– los arquitectos tenían ambiciones, su trabajo era construir ciudades, sociedades, mundos, futuros; los arquitectos de hoy se dedican a aferrarse a piedras angulares que ya no están unidas a edificios, pero todavía lo hacen porque qué más queda: se venden a constructoras que piensan que Greenpeace es un fertilizante. El problema es que justo es eso lo que ya ha ocurrido. Greenpeace es un fertilizante y cuanto más fuerte aprietas tu agarre alrededor de esas agarraderas viejas más fácil resulta adelantarte. No eres Ayrton Senna, pero no porque no lo seas, te libras de la obligación de tener el control.

Las políticas contemporáneas promulgan un inteligente doble juego en las bases de la identidad. En particular con respecto a la expresión, los políticos defienden la posición del arquitecto de la sociedad, un sirviente orgulloso pero humilde con una palabra para cada ciudadano, pero en el nivel de la producción la historia es bastante distinta. Los políticos han descubierto el lamento del capitalismo actual y se han dado cuenta de que la política no está formada alrededor de las consecuencias y las repercusiones pero que se ha convertido en un juego de valores. No es una cuestión de quedarse con control, tampoco de confianza en el sentido clásico, ni siquiera

de presentar una agenda política razonable, sino que se trata de la administración del riesgo, basado en el riesgo entendido como mercancía.

Sin embargo, cuando Mao propone su teoría del caos era claramente excesiva en ambición y poder: personal, colectivo, global y bastante increíble. Era sutil, el caos como la ausencia de horizonte, caos para ser civilizado, para ser rescatado de las sombras del capitalismo. Y lo consiguió, y todos echamos una mano. Hoy la excelencia de la situación es más bien mantener el caos, y preferiblemente sin teoría, pero petao, lleno hasta el tope de afecto, es decir, posibilidad incondicionada. Pero ojito, esto no es potencialidad, sino exactamente su vecino mercantilizado. El verdadero negocio del capitalismo contemporáneo es corporativizar el afecto. La vida en el *mainstream* ya no se trata de confiabilidad, confianza, generaciones y un equipo de fútbol conectado a tu negocio, se trata de la capacidad de cambiar, de nunca coagular, de nunca obtener una identidad propia, sino de aparecer siempre en otro lugar sin negociación, sin almacenamiento o bienes raíces, sin empleados ni productos. ¡Qué circule!

Por un tiempo pensamos que vivíamos en un sueño dorado, pensábamos que el cambio, la movilidad, el devenir, el rizoma, el cuerpo sin órganos, las máquinas de guerra y otros ensamblamientos eran la *Eigentum* [propiedad] de una población conceptualmente avanzada pero, ups, qué equivocados estábamos; hoy todos esos términos son los componentes básicos, o más bien la subversión suave con la que toda compañía, organización y comunidad construye sus identidades multifacéticas. Al capitalismo de hoy no le importa una puta mierda la identidad, se las arregla con y vende individuación. No va

sobre mejorar o sobre nuevos modelos sino sobre innovación pura y simple.

“Caos bajo los cielos, qué magnífica situación” y todavía me pregunto por qué estoy haciendo un buen trabajo, por qué estamos todos esforzándonos tanto. Si todo es caos y eso es magnífico por qué hacemos semejantes esfuerzos para producir orden, por qué hacemos cosas que para nada son caos, por qué estamos intentando tan ridículamente ser transparentes, lineales, equilibrados, estables, y dramáticos. En verdad pienso que si la mayoría de los trabajos de danza fueran filmados se parecerían bastante a “El Señor de los Anillos”, es decir, si “El Señor de los Anillos” se hubiera filmado en las afueras de Bruselas.

La danza y la coreografía, y el arte en general, están creando imágenes, movimientos y situaciones que han perdido toda compatibilidad con la realidad política actual, y reproducen un imaginario que solo está ahí para reconfortar al público, que se abraza como una abuela con una falda larga, que huele a mantequilla, a una versión algo liberada de Jane Austen. Lo utópico, lo distópico o lo-que-sea-tópico es tan “siéntete bien” y Häagen Dazs, que nada puede ocurrir realmente, ni arriba ni abajo. La danza es una especie de bulímico que se comporta bien.

Nosotros, los bailarines y los coreógrafos, los trabajadores inmateriales de todos los tiempos, los campeones del postfordismo no tenemos que serlo más, no necesitamos sentirnos intimidados acerca de nuestra sintaxis vaga, no necesitamos insistir en composición pero deberíamos, quizás, incluso con una sonrisa y un saludo, dejar estos términos atrás y celebrar que todo es un caos total, abrir nuestros ojos a la excelencia y permitir que

seamos tan enigmáticos como nuestra expresión. Deja de hacer piezas sobre algo, y especialmente sobre identidad, género, cuerpos con capacidades diferentes, inmigrantes o el Katrina. Por supuesto, deberíamos hacer piezas justamente sobre estos temas, pero todos y todos a la vez, sin ninguna proporción. Pero mira, si haces una pieza sobre algo, asegúrate de no celebrar ese algo, porque ya sabes, la celebración siempre es para aquellos que celebran no para los celebrados.

De hecho, aquí tenemos una responsabilidad, y no hay una segunda opción, tenemos que dejar algo atrás: el deseo de convertirnos en arquitectos, constructores de la sociedad. Deberíamos mirar solo hacia adelante e involucrarnos en la excelencia y el caos, pero no para generar orden y estabilidad, sino para asegurarnos de que el caos sea aún más caótico, para que la excelencia sea una palabra que habla sobre empujar posiciones. La causalidad debe ser dejada atrás. La causalidad es como los juguetes sexuales, creemos que expande nuestras oportunidades, pero de hecho nos hace aún más convencionales. Los juguetes sexuales son para almas sentimentales, te hacen sentir imaginativo y tal vez practiques un poco de sexo en grupo con tu novio, solo vosotros dos.

Para deshacer la excelencia, es una buena idea dejar atrás la idea del conjunto de las obras como si conformaran algo coherente para hacer cosas totalmente irreconocibles. No son tus obras las que producen el tipo correcto de miedo, sino el hecho de que no pueden ser conectadas: un temor que hace que la gente se mueva y deje de contenerse. Tal vez incluso actuar un poco fuera de campo.

Para poder mantenernos en este caos estaría bien evitar el consenso. Ser crítico todo el tiempo pero nunca con respecto al centro. Ser obsesivo con los detalles pero no

solo con los positivos. Sé extremadamente crítico con tus opiniones y cámbialas sin más, haz piezas que cambies cada día y aún así hazlas muy formales. Lee los libros equivocados de Rancière, y para de sentirte culpable por leer novelas. Hiperstición es el término usado para crear mundos intactos que no tienen compatibilidad con nuestra realidad.

Es hora de parar de pensar en ti mismo como una marca, de olvidar tus sueños de Hollywood. No existen riquezas que tengas que administrar, así que traigamos el caos a nosotros y empecemos a hacer cosas idiotas. No, esto no tiene nada que ver con no estar preparados, probablemente tiene que ver con nuevas maneras de comprender la satisfacción y la alegría. No tiene nada que ver con esos procesos demasiado largos y demasiado lentos donde nadie se atreve a tener ideas y no tiene nada que ver con la velocidad. No hay nada subversivo en ser rápido o lento, la velocidad es algo que consumimos, no producimos.

No tenemos nada que perder excepto el caos o la excelencia, así que mantengámoslo vivo. Tenemos que tomarnos en serio el hecho de que el capitalismo nos pida que le devolvamos afecto alejándolo de la potencialidad o lo virtual. No podemos seguir confiando en Deleuze o Guattari, necesitamos nuevos conceptos. Pero ¿sabes?, creo que la innovación no es suficiente, los inventos tampoco porque se han construido en base a los anteriores y están construidos en función de la transformación. Día a día, y apenas notamos como los inventos entran en nuestras vidas y las cambian. Tenemos que convertirnos en inmigrantes —maldice las prácticas interdisciplinares— debemos migrar a diario, debemos migrar para cada pieza, debemos romper con el pasado, romper incluso más

con nuestros conocidos y simpáticos familiares y paisajes. Debemos migrar para ser solidarios.

Cambia de opinión sin razón aparente. Sé tan enigmático como puedas, pero esto no significa ser engreído. Renuncia a la vanidad como Tilda Swinton, sé modesto pero sin ninguna consistencia de opinión, y de vez en cuando, asegúrate de que no caes en la trampa de convertirte en alguien vacío de contornos. Invéntate historias sobre por qué y cuándo, y cambialas todas sobre la marcha. Haz proyectos totalmente herméticos. Rechaza los riesgos, son corporativos de todos modos. Dale la vuelta a un extraordinario jarrón Ming en una fiesta y olvídate de gastar tu ayuda. El afecto es para principiantes, la experiencia no es mucho mejor que la enunciación. Abraza tu caos interior, cambia con él.

Tengo miedo, la situación es excelente. Recuerda que no creemos en el futuro, creemos el futuro. No hay nada que proyectar en la pura y simple producción.

Este libro es una *performance*. Fue armado durante sesenta y cuatro días como una especie de prueba, durante la cual cada jornada terminaba en una muestra [prohibidas] bajo la forma de un post en un blog. Su material, forma y contenido es el resultado de una práctica diaria, que tenía como objetivo dos temas menores: cambiar el mundo [permanentemente], y segundo, encontrar una salida al aprieto [FFW Apocalipsis] en el que se encuentran la danza y la coreografía pero también el capitalismo en general [por qué ser modesto]. Son ciento y pico páginas de acusaciones históricas, banalidades sobredimensionadas, portazos, afirmaciones categóricas exageradas, cambios de humor sin motivo, práctica hortera y arrogancia paranoide en el buen sentido de la palabra.

