



El décimo aniversario del Conservatorio Superior de Danza del Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona

Agustí Ros

Ex director del Conservatorio Superior
de Danza

1

Que la danza es la Cenicienta de la cultura es un tópic que no deja de sonar cada vez que se habla de ella. Y aunque sea cierto, también es una enfermedad real y endémica. La cuestión es saber cuál es el remedio. Seguramente, la medicina más adecuada es el recurso económico. Sin embargo, para aplicarla en su justa medida, hay que saber cuál es el diagnóstico y esto no es fácil. Se piden más subvenciones, más presencia en los medios de comunicación o, incluso, más programación.

El proceso de la creación, yo diría que es un ciclo que pasa repetidamente por cuatro fases intrínsecamente ligadas entre sí. Una vez acabada la creación de la coreografía, hay que producirla, para después difundirla, con objeto de exhibirla en las mejores condiciones. Y naturalmente el ciclo vuelve a empezar para, poco a poco, acuñar el propio sello del coreógrafo.

¿Dónde es más necesaria la medicina? ¿En la creación, en la producción, en la difusión o en la exhibición? Cualquiera que sea la acción que hay que subvencionar debería

revertir en favor de este ciclo, puesto que la exhibición ayuda a generar una nueva creación para, a su vez, volver a ser exhibida.

La mayoría de las compañías de danza están sujetas a producir y exhibir sus productos coreográficos cíclicamente. Seguramente la cuestión es que no se corte este regreso constante a la producción o a la exhibición. Pero este círculo a menudo se rompe porque los apoyos necesarios no llegan en el momento adecuado.

Ciertamente la pedagogía de la danza es la que se ve menos perjudicada. Enseñar a bailar necesita menos apoyo productivo. El proceso puede saltarse dos de los pasos del ciclo aludido. No necesita grandes despliegues productivos, ni tampoco exhibirse con asiduidad. Necesita sólo crear, disponer de un espacio adecuado y saber enseñar. La ecuación económica es más rentable y los resultados son más inmediatos.

Aun así, la enseñanza de la danza necesita sus recursos y a menudo sufre la precariedad general.

La escasez de recursos de la danza afecta también la carencia del alimento necesario para inspirar y refrescar las ideas. Un alimento a partir de la reflexión, el pensamiento y la búsqueda. Probablemente no todo el apoyo que necesita la danza para dejar de ser una Cenicienta dependa de una cuestión material, sino de un alimento espiritual que revierta en su visibilidad y en su reconocimiento. Existe por lo tanto otra tarea necesaria y quizás más ardua para luchar por la subvención, y es la de emprender la búsqueda para encontrar el pie que encaje con el zapato de la Cenicienta, es decir, hacer encajar el pensamiento con la acción de la danza.

2

Lo cierto es que el destino de la danza es el de desaparecer en el ardor de su práctica. Y por supuesto, el gran peligro para quienes la practican es el de dejarse la piel en ello. Y muy pronto.

Efectivamente, un arte basado sólo en su práctica, en la medida en que no queda ningún rastro, se empobrece. Y en cambio, en la medida en que se multiplican las señales de su actividad, aumentan las iniciativas, proliferan las propuestas, se extiende como una mancha de aceite y, evidentemente, se aumenta su visibilidad.

La danza es una de las artes más efímeras. Parece extraño, pero lo es más que la música que después de sonar, a pesar de que es más ingrátida que la carne del bailarín, pervive en un humilde papel en forma de partitura. La danza se escurre deprisa sin dejar rastro, a la vez que el instrumento del cuerpo se desgasta en su práctica y pierde deprisa la memoria cinética.

El movimiento se disuelve en la mirada de quien la mira y en la musculatura de quien la hace, y no deja ninguna marca escrita, ningún trazo, ni ningún rastro. Tal vez queda un recorte de memoria en el artículo de la crítica o bien en el programa de la representación, y por supuesto, en la imagen estática de la fotografía o bien la dinámica del vídeo o del cine. En cierto modo, la falta de testigos que hagan perdurar la memoria y la reflexión sobre la práctica de la danza, afecta directamente el apoyo ya sea económico o de cualquier otro tipo, como por ejemplo el de los medios de comunicación o el propio fervor del público.

¿Qué queda, de la danza, aparte de un archivo de imágenes? Los que han practicado la danza son engullidos por el inexorable paso del tiempo que se traga el instrumento del cuerpo, como Saturno devora a sus hijos. Cruel destino el de los sacerdotes de la danza, los bailarines, que acaban pronto limados por las mandíbulas de Cronos.

La práctica de la danza se ha transmitido de generación en generación, de una manera natural, por la vía oral. Un sistema que ha hecho traspasar las técnicas del bailar de maestros a alumnos. No obstante, no siempre ha sido así. Ha habido momentos en que las danzas y la manera de danzar, traspasaban fronteras gracias a la letra im-

presa. Todavía hoy se pueden encontrar tratados de maestros de baile del siglo XVI que confiaron su método en los libros. Son eslabones de una cadena histórica que, desgraciadamente como la Bella Durmiente, prolongan su sueño en los estantes de las bibliotecas.

A menudo, la facilidad de aprender a bailar de boca a oreja (es un decir, puesto que habría que hablar de comunicación visual y cinestésica) omite la ardua tarea de grabar la obra en una partitura o en otro soporte. La consecuencia es una amnesia dormida que planea por encima de la práctica de la danza. Falta la memoria del pasado y también la memoria más inmediata. Falta la documentación gráfica, crítica, histórica, reflexiva, pero también partitural que contenga las estructuras de las obras para que otras generaciones las reinterpreten y las mejoren (si se da el caso). Si la música dispone de un texto como el lenguaje de las notas y el arte dramático dispone del texto literario, ¿por qué la danza no dispone de ningún texto propio?

3

¿Cómo puede sobrevivir la danza si además de ser la imagen misma de la Cenicienta de tan pobre como es, encarna también la imagen de la Bella Durmiente de tanta amnesia en la que vive? Si la falta de recursos es fatal para la danza, todavía lo es más la falta de memoria.

La danza necesita recursos para la creación y la producción, como también para la reflexión sobre su práctica y el mantenimiento de su memoria. De lo contrario, el modelo que propicia la acción por la acción se lleva a los mejores por el desagüe del tiempo. Y en silencio. No bastará ninguno de los apoyos económicos o subvenciones, si no se preserva la memoria de la danza.

Crear un espacio donde se aúnen la acción, la creación, la reflexión y la memoria, es lo que se propuso el Conservatorio Superior de Danza desde que nació, en 2001, en

el seno del Institut del Teatre. Aunque su objetivo principal no era curar la enfermedad que sufre la danza, como mínimo se postuló por un marco en el que desarrollar e intercambiar experiencias, donde coreógrafos, pedagogos y bailarines pudieran discurrir sobre proyectos, líneas de trabajo, creación, objetivos y, evidentemente, practicar la danza.

En varias reuniones celebradas ya en los noventa, dentro de las dependencias del Ministerio de Educación y Cultura, con personas responsables del sector de la danza, se señalaron las líneas maestras de los futuros estudios superiores. Se otorgaba un lugar a la formación de la danza y se lograba así un hito importante, puesto que se abría una puerta académica a un sector que tradicionalmente había quedado siempre fuera del sistema educativo pero que, en cambio, aportaba grandes beneficios a la sociedad, tanto en la educación artística, en la salud, como en las artes escénicas.

A partir de aquí se inició la fundación del Conservatorio Superior de Danza que fue liderada por quien en aquel momento era el director general del Institut del Teatre, el dr. Pau Monterde, quién encargó el diseño del plan de estudios y la dirección del nuevo centro a la pedagoga y coreógrafa Barbara Kasprowitz, que ya había dirigido la antigua Escuela Superior de Danza del Institut del Teatre. Esta escuela se escindía en dos: el Conservatorio de Grado Medio de Danza, que continuó su labor docente con el profesorado de la antigua escuela, y el Conservatorio Superior de Danza de nueva planta. Uno de los puntos fuertes de los nuevos estudios fue la división en dos etapas: la formación que conducía a la profesionalización del Grado Medio para personas con edades comprendidas entre los doce y los dieciocho años, y la formación posterior de carácter universitario para edades a partir de los dieciocho. De este modo se cumplía lo que ya estaba previsto en la antigua LOGSE.

Rápidamente la nueva directora se rodeó de un primer equipo de profesores de la an-

tigua escuela de danza y de la Escuela Superior de Arte Dramático, para que cada uno de ellos desarrollara el contenido de las diferentes asignaturas del área de conocimiento de la que eran expertos. En este sentido, la experiencia acumulada de ochenta y siete años de existencia de la Escuela de Arte Dramático fue proverbial para empezar a dar los primeros pasos. Áreas relacionadas con la composición, la creación escénica, la didáctica, la dramaturgia, el espacio escénico, la interpretación, la música, la pedagogía, la salud, el repertorio, la técnica de danza, etc., se fueron concretando en forma de contenidos. Este equipo inicial empezó a redactar el primer plan de estudios en las especialidades de Coreografía y Técnicas de interpretación y de Pedagogía de la danza que dieron lugar a la primera generación de personas tituladas, algunas de las cuales entrarían posteriormente a formar parte del equipo docente del centro.

4

El año 2011 representa, pues, el décimo aniversario de la creación del Conservatorio Superior de Danza del Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Ésta es una efeméride de un proceso que, si bien ha tenido momentos difíciles a lo largo de la década, ha conseguido consolidarse poco a poco. La vida de estos diez años no ha sido, ciertamente, fácil. Algún día habrá que hacer una valoración de la aceptación del proyecto por parte del sector de la danza y de su nivel de participación. En cierto modo, el nacimiento del Conservatorio se consideró un proyecto fallido y, en consecuencia, fue tratado con frialdad y distanciamiento por parte del mismo sector.

Se intentó que los profesionales de la danza se acercaran a la nueva realidad y se la apropiaran. Pero tal como se vio más tarde, la realidad profesional de la danza estaba muy lejos de los objetivos del plan de estudios. La principal crítica proveniente del

sector era la poca práctica de la técnica de la danza y de la interpretación. En parte la crítica no dejaba de tener razón. Se hablaba de la danza como del objeto de estudio, pero era como hablar del humo que se disuelve en el aire, porque si no se practicaba, dejaba de tener presencia.

La tensión de este debate se movió por debajo de las formas académicas y pronto su reflejo quedó patente en las cortas vidas de los equipos directivos. En diez años hubo hasta cinco equipos directivos, es decir, una media de dos años por equipo. Estos equipos fueron dirigidos primero por Barbara Kasprovicz, después por quien suscribe el artículo, más adelante por Àngels Margarit, más tarde por Ramon Oller, y en la actualidad por Avelina Argüelles. No todas las causas de la corta vida de las direcciones eran fruto del debate en el entorno del plan de estudios, pero quizás ésta es la que resume mejor las tensiones del momento.

A raíz de la puesta en funcionamiento del nuevo Espacio Europeo de la Enseñanza Superior, durante la segunda mitad de la década, el Conservatorio recibió el encargo de rediseñar los estudios de danza. Era necesario que éstos fueran reconvertidos en un futuro Grado en Danza, dentro del marco europeo; si no, se corría el peligro de quedar fuera de las inmensas posibilidades de intercambio de este nuevo espacio.

Así, a partir del 2010, se puso en funcionamiento un nuevo plan que intentaba cerrar el debate propiciado durante el periodo anterior. La línea marcada por el grupo de trabajo que diseñaba los nuevos estudios era incrementar las 3.000 horas lectivas que constaban en el plan del 2001, hasta llegar a las 3.600 horas previstas en el plan futuro. Estas horas suplementarias tendrían que estar dedicadas en gran medida a la práctica de la danza, de este modo, pues, se conseguía superar la insistente reivindicación anterior.

En la actualidad, a punto de comenzar el segundo curso del nuevo plan de estudios, la tarea que se propone el Conservatorio, según mi punto de vista, es despertar la

memoria de la Bella Danza Durmiente y redescubrir las riquezas inmateriales que esconde, puesto que para las materiales tardaremos quién sabe cuánto en disponer de los recursos necesarios (dada la situación de crisis global).

Si bien la enfermedad de la pobreza de la danza no se curará y continuará siendo endémica, como mínimo, la práctica, la memoria, la búsqueda y la reflexión sobre este arte pueden conducir a los futuros estudiantes a aprender tanto a saber crear como a saber hacer crear, a practicar como a saber hacer practicar, y por supuesto, tanto a saber bailar como a saber hacer bailar. Que así sea.

