

Senza Tempo en el contexto de la llamada «década de los noventa» en Catalunya

Ester Vendrell

Existe la incómoda manía de clasificar a los grupos en géneros y estilos, y a menudo este hecho ayuda más a confundir que a facilitar la comprensión. Que Senza Tempo sea clasificado en Cataluña dentro de las compañías de danza y en el extranjero como teatro, continuadores de la generación de teatro físico-visual de calle, puede tener sus razones implícitas. Lugares físicos de presentación, ubicación en el marco de festivales concretos o acontecimientos, etc. La verdad es que en la década de los noventa las artes escénicas están mutuamente contaminadas, y con grupos que trabajan entre fronteras, trabajos híbridos donde se entrecruzan caminos, esta doble ubicación no debería extrañar.

En Cataluña hay motivos suficientes por los cuales se ha considerado que Senza Tempo forma parte de los grupos de danza nacidos en los años noventa, y por ello responden en su contexto a unas características peculiares.

Mucho y a la vez poco tiene en común Senza Tempo con estas compañías de los noventa. Se puede afirmar que la década de los noventa es la más prolífica, variada, plural y rica de las tres que constituyen la generación democrática de la danza en Cataluña. Si bien en esta misma década se pueden diferenciar los grupos que aparecen bajo el impulso de los años olímpicos y el optimismo cultural —léase el caso de Senza Tempo—, los posteriores a 1995 nacen bajo la no declarada crisis cultural, pero artísticamente serán de gran relevancia. Todos ellos comparten la dificultad de hacerse camino entre los afortunados que emergieron en los ochenta y que han conseguido posicionarse en el ámbito de protección oficial, que han saboreado la etapa gloriosa de festivales, coproducciones, intercambios europeos y un sinfín de oportunidades internacionales que se dieron entre mitades de los ochenta hasta el año 1992.

En líneas generales, las compañías de la década de los noventa destacan por su personalidad artística diferenciadora, contrariamente a ciertas tendencias uniformes como el minimalismo, formalista y con predominio del «diseño», de los ochenta. Ante esto, en los noventa se dan dos tendencias diferenciadas: los que siguen apostando por un lenguaje abstracto donde la fisicalidad, el movimiento y la composición son el eje central de la investigación de las propuestas, y una tendencia más teatral, casi nunca narrativa, que utiliza el

imaginario, el recurso del juego, la fábula, los personajes cotidianos, las vivencias personales para indagar en un camino más humano de la danza, más expresivo, directamente comunicativo, desnudo de artificio, que se construye con dramaturgias no lineales ni literarias sino visuales donde predomina el *collage* escénico, la asociación de ideas y el uso de la palabra. Otro aspecto en común de los creadores de este decenio es su formación exhaustiva en técnicas variadas de la *modern dance*, las técnicas *release* y sobre todo el recurso de la «improvisación» como herramienta para llegar a la composición, estructuración y búsqueda de material humano y de movimiento. A la vez podríamos hablar de creadores no autodidactas, ya que la mayoría ha tenido experiencias profesionales anteriores como intérpretes para otros creadores. Su trabajo no parte de la tábula rasa ni de la propia intuición, sino que se aprecia ya un trabajo con opciones artísticas muy acotadas, fruto de un compromiso, posicionamiento o actitud artística. En este grupo podríamos ubicar el trabajo de Senza Tempo, aunque personalizando muchos aspectos.

El origen artístico de los dos componentes de Senza Tempo se inicia por caminos distintos para desembocar en una poética común, una manera de hacer; a raíz de unos cursos, talleres y producción a los que acuden y que J. Subicz y N. Panadero (miembros de la Wuppertal Tanztheater de Pina Bausch) imparten en Granada entre 1985 y 1988. Ello será determinante y marcará un punto de arranque que los acotará en un contexto. Es cierto también que a Pina Bausch, por sus espectáculos, muchas veces se la podría considerar como directora teatral más que coreógrafa, pero el remontarse al origen físico, de dominio del cuerpo de sus intérpretes y expresión estilizada, el *background* de su gente, hacen que su trabajo se justifique en el campo de la danza. Sus intérpretes son excelentes bailarines.

De esta misma manera, es posible que Senza Tempo, por sus resultados, materiales, presentaciones y su forma coreográfica no dancística sea considerada más cercana al teatro físico o visual, y excluido de la danza, pero... ¡qué más da!

Muchos serían los artistas y grupos catalanes que, entendidos desde un prisma estrecho y reduccionista, no estarían incluidos en este género y, sin embargo, ellos conciben que el trabajo que hacen, con origen y planteamiento inicial a partir del cuerpo como herramienta, sea utilizado de manera más física, sensual, formal, etc. Esta confusión puede ser debida también a la gran compartimentación que se ha dado institucionalmente entre el teatro y la danza en Cataluña, la actitud de sus miembros y cómo han evolucionado las políticas.



Estamos aún en un país que separa excesivamente las propuestas y que no comprende ni acaba de encajar las contaminaciones, los híbridos y los riesgos de navegar entre géneros, cuando todo el siglo XX escénico lleva andando en esa dirección. El problema quizás es de herencia histórica y truncamiento de una evolución lógica durante años, que de repente necesita normalizarse. Para los artistas sigue un curso obvio en conexión con la evolución internacional, pero en el ámbito del diseño de políticas culturales y de público choca con las consecuencias de una historia muy determinante como país.

Que Inés Boza se iniciara en los estudios de *performance* con la danza clásica y moderna en su tierra natal de Navarra para más tarde seguir con el teatro, el flamenco y la danza oriental, y Carlos Mallol en el mundo del mimo, del teatro y colaborando con Els Joglars, determina ya su futura actuación y los caminos que emprenderán.

La síntesis de una manera de hacer se encuentra en sus propuestas expresivas, sensibles, de indagación en el mundo de la experiencia personal, onírica, surrealista a veces, que busca seducir, que transita por estados emocionales que desembocan en paisajes plásticos, postales de la vida, que dan a la insinuación una fuerza que sirve para comunicar con el público utilizando la sutileza, nunca el exhibicionismo. No será el trabajo de texto, una dramaturgia concreta, ni el dominio de una técnica de danza, sino el poder hablar, expresarse, comunicarse con el cuerpo en su integridad utilizando el imaginario personal, lo que constituirá la base del trabajo de Senza Tempo.

Por su formación, fuera de los círculos público y privado de la danza en Cataluña definidos por el Instituto del Teatro, el Estudi Anna Maleras, La Fàbrica o Bugé, Senza Tempo marcará ya una diferencia.

Sus planteamientos de trabajo, por tanto, estarán alejados de las corrientes que provienen de los pioneros catalanes de la danza de los setenta (con la preocupación obvia de aprender a «moverse» de otra manera aprendiendo los lenguajes y las estéticas de la *modern dance* americana) y los creadores nacidos en la gloriosa época de los ochenta (Taba, Danat, Metros, Mudances, Lanónima Imperial, etc.), especialmente marcados por la abstracción, el predominio del trabajo formal, conceptual y las tendencias minimalistas que invaden no sólo la danza europea sino la música y las artes en general.

Senza Tempo se instala en Barcelona, y si bien la inmensa mayoría de personas que han conocido el trabajo de Pina Bausch en el marco de los ochenta en la programación del Mercat de las Flors se ven influidos más por una estética,

una actitud, una forma y unos clichés a los que intentan acercarse y que nutrirá una parte de la escena catalana de los noventa, Senza Tempo ha trabajado directamente desde sus fuentes y plantea un trabajo personal, propio aunque con unos planteamientos reconocibles.

Su primer trabajo, que sirve de presentación del grupo y que lleva el mismo nombre, *Senza tempo*, fue muy bien acogido por su aportación: un trabajo fresco, personal, vivencial, donde la persona-presencia (vivencia) está por encima del bailarín y las preocupaciones coreográficas formales de espacio, composición y ejecución. Muy al contrario, se trata de un trabajo intimista, de *collage*, que presenta de forma abierta y generosa emociones, sentimientos, momentos y situaciones humanas de manera cálida. Todo un contraste al principio de los noventa, donde lo que imperaba era el concepto de la composición en un planteamiento abstracto arropado por un diseño plástico elaborado, aunque el primer antecedente baushiano en el contexto de la danza ya se dio a principios de los ochenta con el grupo Heura y coreografía de la ex bailarina de Pina Bausch Isabel Ribas.

En este planteamiento distinto de Senza Tempo hay una aportación también en la construcción del espectáculo como dramaturgia de lo visual, basada en un trabajo que extrae ideas y que quiere plasmar un imaginario personal, un mundo sensorial de manera no lógica ni ordenada, composición de *collage* y trabajo que parte de la improvisación de los intérpretes.

Su lenguaje corporal, a pesar de verse entrenado en una estilización del movimiento a través de la técnica clásica y las *modern dance* presentará un movimiento que parte de la necesidad del gesto cotidiano, y da como resultado un lenguaje no codificado, no identificable en corrientes ni estilos dancísticos, no inmerso en la abstracción de un fraseo coreográfico organizado en el espacio y el tiempo. El movimiento no tiene nada de artificio, es la expresión, la imagen directa del mundo emocional, sensorial e intelectual del intérprete.

En cuanto a su forma visual, estética y escenificación, Senza Tempo apuesta por el color, la luz mediterránea y la sencillez, pero es a su vez claridad y contundencia de propuesta. Elementos sencillos, no artificiales, lejos de la frialdad y modernidad urbana, pero que encuentran un hilo de unión y crean un estilo a lo largo de todos sus personajes, y que en La trilogía del agua queda más que plasmado.

Con Senza Tempo se introduce la palabra en los espectáculos coreográficos, aunque tampoco sea un elemento excesivamente utilizado con posterioridad.



Musicalmente se aprecia un gusto por el *collage* que acompaña el viaje de cada espectáculo en forma de bandas sonoras buscadas con minuciosidad entre las fuentes tradicionales, locales e internacionales y que se tejen con comodidad navegando entre épocas, estilos y tendencias diversas. Esta música, más que aportar una estructura rítmica sobre la que se acopla la composición coreográfica, funciona como fondo emocional, como contextualización atmosférica de los personajes, como tempo interno de la obra. Utilizando música pregrabada, de timbres, melodías y épocas distintas, dan un giro a la tendencia predominante de los ochenta de utilizar composiciones originales donde impera el sintetizador, la música electrónica y los sonidos fríos y ritmos minimalistas. Esta manera de utilizar la música responde a un posicionamiento artístico y será un punto en común con otros creadores de los noventa que se alejan de la formalidad y abstracción y apuestan por un trabajo más teatral, humano, expresivo y explícito, donde tienen cabida las emociones.

Otro factor destacable que Senza Tempo aporta al contexto de la danza de los noventa y que le es implícito es el trabajo en la calle. Utilización del medio abierto, del contacto directo con el público para acercar su trabajo. La presentación de *Capricho* en la terraza del domicilio de la compañía será un hecho recordado por toda la profesión, que marcó y que ha abierto las puertas a otros creadores para salir en busca de un contacto más directo con el público y a la vez investigar otras posibilidades de la danza. Coincide también que en estos primeros años noventa se inician dos ciclos de danza en la calle, el festival Dies de dansa en el parque Güell en 1992 y el ciclo Perifèric de Reus.

Respecto a otros grupos de teatro de calle, la intención de Senza Tempo dista mucho de las animaciones de La Cubana, que ha dejado la calle para instalarse en el teatro, o de Comediants, que cumple con una función más lúdica, festiva o ritual del concepto de teatro de calle. Más tarde, en los años ochenta, creadores como La Fura dels Baus se acercaban más a la provocación, también en un contexto de violencia urbana, como propuesta. En este sentido, Senza Tempo no nace con la intención de animación ni de provocación, sino de seducción, captación.

Durante los años noventa, el teatro catalán, en general, deja de ser visual y físico para recuperar el gran escenario y dar un giro hacia lo dramático. Se recupera la figura del dramaturgo, surge una nueva generación de jóvenes dramaturgos, arropados por una política cultural que potencia la lengua catalana. Aquí Senza Tempo deja de encajar con el núcleo teatral para sentirse más próximo a los creadores de la danza, del cuerpo, sumándose entre otras propuestas a la creación de La Caldera como centro de creación e investigación

coreográfica y sede de varias compañías. Un punto de encuentro desde la diversidad de planteamientos de sus creadores, pero que responde muy bien a este contexto de pluralidad de principios del siglo XXI.

Ester Vendrell es bailarina, licenciada en historia del arte. Ha escrito en diversas revistas especializadas y realiza su tesis doctoral sobre lenguajes contemporáneos de la danza en Cataluña entre 1975 y 2000.

