

Un panorama en estado de excepción

ANTONIO MARÍA GONZÁLEZ CASTRO

Un panorama en estado de excepción
Danza contemporánea en Andalucía
entre 2008 y 2021

 EDITORIAL
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Sevilla 2024

Colección Arte
Núm.: 77

Comité editorial de
la Editorial Universidad de Sevilla

Araceli López Serena
(Directora)

Elena Leal Abad
(Subdirectora)

Concepción Barrero Rodríguez

Rafael Fernández Chacón

María Gracia García Martín

Ana Ilundáin Larrañeta

María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado

Manuel Padilla Cruz

Marta Palenque

María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda

José-Leonardo Ruiz Sánchez

Antonio Tejedor Cabrera

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Motivo de cubierta: *Jabón de manos* de José Palomo

© Editorial Universidad de Sevilla 2024
c/ Porvenir, 27 - 41013 Sevilla.
Tfns.: 954 487 447; 954 487 451; Fax: 954 487 443
Correo electrónico: info-eus@us.es
Web: <https://editorial.us.es>

© Antonio María González Castro 2024

Impreso en papel ecológico

Impreso en España-Printed in Spain

ISBN 978-84-472-2462-3

Depósito Legal: SE 1320-2024

Diseño de cubierta y maquetación: Editorial Universidad de Sevilla

Impresión: Podiprint

A mis padres y a Fernando

Índice

PRÓLOGO	13
ANDALUCÍA EN ESTADO DE EXCEPCIÓN	17
LOS PROBLEMAS DE LA SUBVENCIÓN. ADIÓS CACHÉ, (MAL)VENIDA TAQUILLA	33
ASOCIACIONISMO, SISTEMA DE REDES Y MUSEOS	41
VACÍOS POR HABITAR	47
El apoyo al proceso creativo	52
ENTRE UNA COSA Y OTRA	59
TECNOLOGÍAS DEL MOVIMIENTO	75
Desertizaciones de la danza	82
UNOS CUERPOS QUE (SE) ENTREGAN	89
PATRIMONIO, IDENTIDAD Y LOS VALORES DE LA PERIFERIA	103
BIBLIOGRAFÍA	123
ÍNDICE ONOMÁSTICO	127

Listado de figuras

Figura 1. Evolución del presupuesto de la Consejería de la Cultura entre 2009 y 2020. El alza entre 2014 y 2015 corresponde a un mayor presupuesto en la Dirección de la Secretaría General al unirse con la Consejería de Educación y Deporte	19
Figura 2. Evolución del número de espectadores en España y Andalucía entre 2007 y 2018.	19
Figura 3. Evolución del gasto de personal de la Consejería de Cultura	21
Figura 4. Evolución del número de funciones en España y Andalucía entre 2009 y 2018	23
Figura 5. Evolución de la recaudación en danza entre 2007 y 2018 en España	23
Figura 6. <i>Breve historia de un largo acontecimiento</i> (2011). Raquel Madrid y Laura Lizcano	26
Figura 7. <i>Oye Yoe, síndrome de ausencia</i> (2011). Belén Lario y Manuel Cañadas.	27
Figura 8. <i>Infame o el placer de lo efímero</i> (2009). Isabel Vázquez y Rob Tannion.	29
Figura 9. Colectivo La Casquería.	38
Figura 10. <i>37 Guernica 17</i> (2017). Compañía Fernando Hurtado	39
Figura 11. <i>En vano</i> (2016). Danza Mobile	52
Figura 12. <i>PENCCA</i> (Proyectos Escénicos Nadando a Contracorriente en Andalucía)	55
Figura 13. <i>Mi arma</i> (2012). Laila Tafur	63
Figura 14. <i>La acción del suicidio</i> (2012). Cartel de la programación de la Asociación Cultural Dello Scompiglio.	67
Figura 15. <i>A muerte</i> (2018). Las Gestring	69
Figura 16. <i>...En lo humano...</i> (2010). Manuela Nogales	71
Figura 17. <i>Hovering</i> (2019). Compañía Rosa Cerdo.	73
Figura 18. <i>Días pasan cosas</i> (2010). Guillermo Weickert.	77
Figura 19. <i>Alégrame el día</i> (2012). María Cabeza de Vaca y Ro Sánchez	79

Figura 20. <i>Chronoscopio</i> (2010). Patricia Caballero	83
Figura 21. <i>Fragile</i> (2010). Teresa Navarrete y Nando Pérez	85
Figura 22. <i>Mantis, three hours of coffin</i> (2020). Candela Capitán	87
Figura 23. <i>AULA</i> (2019). Natalia Jiménez y José Luis de Blas.	91
Figura 24. <i>Várvara</i> (2019). Bárbara Sánchez.	95
Figura 25. <i>Barrunto</i> (2015). Patricia Caballero.	97
Figura 26. <i>Jabón de manos</i> (2012). Compañía Álvaro Frutos	100
Figura 27. <i>Mala suerte o falta de talento</i> (2009). MOPA. Raquel Luque y Juan Luis Matilla	105
Figura 28. <i>Una palabra</i> (2010). Isabel Vázquez y Paloma Díaz.	107
Figura 29. <i>Hildegard</i> (2010). Juan Dolores Caballero y Pilar Pérez Calvete.	109
Figura 30. <i>El soberao</i> (2014). Raquel Madrid y Arturo Parilla	110
Figura 31. Proyecto Shapers. Mes de Danza.	113
Figura 32. <i>Alanda</i> (2016). Marcat Dance.	114
Figura 33. <i>Mazari</i> (2018). Lucía Vázquez y Satoshi Kudo.	117
Figura 34. <i>NÚMEROS/NUMBERS. Parte III: BabiloniaRolex/Semiótica/ Flamenco</i> (2019). Salud López.	119

Prólogo

Los relatos se cargan con las huellas que heredan
del lugar en el que se construyen
(Córnao 2010: 264).

Los párrafos que siguen a continuación son la consecuencia de colocar sobre la mesa los resultados de una serie de estudios, estancias de investigación y entrevistas realizadas a numerosos protagonistas de la danza andaluza más actual. Antes de ponerlos en relación y seguir adentrándonos en la materia que nos concierne, quisiéramos aprovechar algunas líneas para aclarar ciertos aspectos que pueden ser adecuados en la comprensión general de esta publicación. Con el objetivo de profundizar aún más en nuestras aproximaciones precedentes, que hasta ahora solo han constituido pinceladas generales sobre lo que ha estado sucediendo en Andalucía en los últimos trece años, esta publicación pretende no solo llevar a cabo una mirada más detallada hacia los agentes y creadores escénicos, sino también ofrecer nuevos contenidos con relación a la danza contemporánea andaluza¹.

Creemos necesario conectar dichos contenidos a la experiencia colectiva de la vida humana, relacionándolos con otros hechos del orden social, aquellos que sobrepasan los análisis puramente técnicos y sistemáticos del arte. En esta dirección, se han entendido las manifestaciones culturales al modo que lo hace Clifford Geertz, como conjunto social de significación que dota al

1. Por orden temporal, conversaciones mantenidas con: Marta Carrasco, Salud López, Manuela Nogales, Álvaro Frutos, María González, Elena Carrascal, Carla Carmona, Raquel Madrid, Juan Dolores Caballero, María Cabeza de Vaca, Isabel Vázquez, Juan Luis Matilla, Bárbara Sánchez, Patricia Laso, Guillermo Weickert, Natalia Jiménez, Fernando Hurtado, Manuel Cañadas, Laura Lizcano, Alberto Cortés, Lucía Bocanegra, Teresa Navarrete, Patricia Caballero, Pilar Calvete, Javier Pérez, Sandra Ortega, Sandra Bonilla, Omar Meza, Laila Tafur, Julio Erostarbe, Candela Capitán, Roberto Martínez, Silvia Balvín, Ana Buitrago, Thomé Araújo, Mario Bermúdez Gil, Lucía Vázquez, Greta García, Anna París, Irene Cantero, Paloma Díaz y Jorge Gallardo.

mundo de sentido y permite a los hombres comunicarse simbólicamente. Es decir, construcciones elaboradas en el marco de acciones y reacciones colectivas. Las producciones artísticas generan paquetes de significados que forman parte de un ámbito de actuación más general –el de la cultura– en el que los símbolos adquieren un rol fundamental.

Por este motivo decidimos hablar aquí; queremos ser partícipes de lo que tiene sentido para nosotros, intentar avivarlo en nuestros textos, subrayando el carácter orgánico que hace de nuestra investigación algo muy vivo, inestable y en transformación, debido en parte a su naturaleza reciente. No resulta ilógico que los relatos –históricos y artísticos– se carguen de características derivadas de su tiempo, afectaciones sociales del lugar en el que se generan. Preferimos pensar la historia intelectual de una manera discontinua en forma de solapamientos y yuxtaposiciones a modo de palimpsesto; aglomeraciones de ideas que se sitúan a la vez en distintos puntos de un campo global. La historia, la de los cuerpos también, se ha visto siempre afectada por acontecimientos sociales y estéticos propios de un *zeitgeist* que deja signos de las transformaciones que han soportado.

Sin embargo, las prerrogativas asociadas a los círculos de legitimación en su vertiente institucional y política han fomentado la elaboración de relatos que han invisibilizado otras alternativas apartadas de la historia oficial. Con este artículo no solo pretendemos trasladar las voces de los protagonistas de la danza contemporánea en Andalucía desde 2008 hasta la actualidad, sino también conceder un espacio a la pluralidad creativa tan característica de esta región y que, desafortunadamente, ha sido descuidada o relegada a un segundo plano.

Nos gustaría dar las gracias a todas aquellas personas que han hecho posible llevar a cabo este estudio, en especial a todas las que han sido entrevistadas. También, a las instituciones que han mostrado su apoyo y nos han acogido en el seno de sus estructuras, en especial al Centro de Investigación y Recursos de las Artes Escénicas de Andalucía (CIRAE), puesto que la mayor parte del material audiovisual con el que hemos trabajado proviene de sus fondos.

No han sido pocas las ocasiones en las que se ha señalado un posible cambio mundial de paradigma con relación a la danza. Definir a qué nos referimos actualmente con el término danza es tan arriesgado que las pretensiones de este artículo quedan fuera del debate filosófico que conlleva aclararlo. Sería tan complicado como intentar definir qué es un dibujo y qué no, en un mundo donde la transversalidad se ha convertido en el motor de infinitas prácticas creativas. Desde la investigación en esta disciplina, y en torno a la reflexión sobre cuerpo, movimiento y consciencia, nos centraremos en los creadores y sus proyectos, aquellos que fluyan juntamente con las energías y temperatura de la realidad social, política, histórica y escénica en la que nos situamos.

El periodo que aborda este escrito, aproximadamente desde 2008 hasta la actualidad, comenzaba de una forma bastante dramática: en 2007 moría Maurice Béjart y en 2009 lamentábamos la pérdida de dos artistas fundamentales en la renovación de la danza contemporánea de los últimos setenta años, Pina Baush y Merce Cunningham. Revistas, periódicos y medios de comunicación de todo el mundo hacían eco de esta triste noticia y un punto de inflexión creía avvicinarsi a partir de aquellos años –la revista *SusyQ* les dedicaba por aquel entonces algunas páginas en el volumen 22–. Adentrarnos en el complicado universo de la escena andaluza es una tarea ardua y pantanosa, sobre todo por tratarse de un panorama cuanto menos variopinto, condecorado en ocasiones con las insignias de la vanguardia, y abanderado en otras con los estandartes de la desidia. Más aún si tenemos en cuenta que tratamos un tema muy poco investigado, todavía por descubrir.

Sin duda, todo el conjunto de hibridaciones artísticas se ha hecho posible en gran medida a causa de la coyuntura específica de nuestro territorio, una mezcla enriquecedora que ha conseguido fraguar la idiosincrasia de la creación andaluza más reciente. Todo ello en paralelo a la dificultad que se señalaba desde la presidencia de la Asociación de Profesionales y Compañías para el Desarrollo de la Danza en Andalucía (PAD) en el año 2010 en cuanto a la convivencia, muchas veces imposible, de los distintos cometidos entre el sector político y el sector artístico. Defender intereses comunes parecía una labor inalcanzable que no lograba efectuarse ni con relación a las motivaciones del sector político ni tampoco a las del sector profesional, que dependía de iniciativas propias al margen de la administración.

Por todo lo expuesto hasta ahora, entre demás cuestiones, se motivó la creación en 2008 de la asociación PAD, con la voluntad de contribuir al progreso del sector de la danza profesional a partir de la colaboración con instituciones, compañías y agentes culturales. Y es precisamente esta asociación quien nos encarga este estudio, a quién agradecemos la confianza y oportunidad ofrecidas. Allá vamos.

La publicación se ha estructurado en torno a una línea de contenidos que conecta un primer análisis contextual de las condiciones del sector profesional de la danza a partir de la actividad de diversas instituciones públicas, subvenciones, iniciativas y compañías privadas, mostrando su evolución en cuestiones políticas y económicas, así como en el ámbito artístico, con relación a la implementación de programas escénicos. Luego, nos centramos en determinadas estrategias a las que han acudido los protagonistas de este sector para sobrevivir a los tiempos de crisis y mantener a su vez las exigencias creativas. Por último, nos adentramos en un panorama más vinculado a los creadores (fundamentalmente mujeres) y sus proyectos artísticos, con base en distintas capas temáticas que articulan el conjunto multiforme de propuestas y acciones –unas realizadas en nuestra comunidad y otras fuera– a

partir de preocupaciones escénicas relacionadas con el movimiento, la tecnología, el cuerpo, el trabajo colaborativo, la interdisciplina, la performance y la categoría misma de la danza.

Aprovechamos un inciso para aquellas personas que estén interesadas en la actividad contemporánea del flamenco. Debemos aclarar que nuestra publicación no aborda la complejidad que esta conlleva en cuanto a la renovación de sus formas, metodologías, usos y conceptualizaciones. Esto se debe a que lo consideramos un tema demasiado amplio, con suficiente especificidad propia, como para ser tratado en profundidad en el texto que nos corresponde.

Para concluir, pedimos disculpas a aquellos y aquellas que por un motivo u otro no vean reconocida su trayectoria en el transcurso de estas páginas. Este proyecto no se ha configurado con definiciones estrictas ni categorías estancas, sino como conjunto versátil y dinámico en el que podrían encontrar hueco dentro de futuras aportaciones. En todo caso, nuestra intención ha sido dejar constancia de las contaminaciones escénicas, contactos y afectaciones producidas en el escenario poliédrico de la danza contemporánea en Andalucía, en una suerte de trazabilidad de las distintas capas que lo han ido conformando. Asimismo, se han tenido en cuenta las trayectorias de artistas afincados en la comunidad que trabajan en ella y la de aquellos que son de Andalucía, pero por circunstancias específicas han producido fuera de la autonomía.

Nos gustaría concluir este prólogo con unos renglones en apoyo a la iniciativa para la reactivación de la cultura andaluza desde el ámbito local, defendida en abril de 2020 por una plataforma constituida por 44 asociaciones profesionales de todo el sector, cuando se pronunció unido frente a la Consejería para reivindicar con cinco medidas básicas y catorce específicas la reactivación de la cultura en Andalucía, que dos años después todavía sigue resultando tan urgente como necesaria.

Andalucía en estado de excepción

Con anterioridad a los años más duros de crisis económica, se había generado un sistema que, si bien hasta 2008 mantenía a rasgos generales la dirección de Bienes Culturales, Fomento y Promoción, comenzaba en esos momentos a expandir sus raíces según un modelo más orgánico y pormenorizado, madurando favorablemente bajo las directrices de la Secretaría General Técnica y la Viceconsejería. Lo relevante de su propuesta fue la reflexión llevada a cabo sobre las necesidades del sector cultural, sentando las bases para los contenidos que más tarde constituyeron el Plan Estratégico de la Cultura en Andalucía (PECA). No obstante, su materialización se producía de manera simultánea a la etapa más dura de la crisis, provocando una suerte de acción rebote en cuanto al desarrollo de los presupuestos andaluces, lo que desencadenó una lamentable contracción de las partidas económicas hacia niveles históricos. «El PECA proponía ensanchar el conocimiento y la gestión de la realidad económica del sector, centrandolo en las “industrias culturales” [...]. La respuesta a esta necesidad fue deficiente» (Pérez Yruela y Vives 2012: 79).

A las Secretarías Generales se unían cuatro direcciones generales sin capacidad para negociar los recortes ni afrontar las vicisitudes coyunturales. La eliminación de enfoques cooperativos en el plan estratégico y la visión superficial del sector económico de la cultura se reforzaron con la llegada de la crisis. En esta adaptación de los marcos institucionales (con la consecuente reducción del gasto público y la implantación de nuevos ordenamientos) surgió en 2011 la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales (en adelante, la Agencia) como transformación del antiguo Instituto Andaluz de las Artes y las Letras. Su cometido parecía responder a los múltiples intentos de planificar y gestionar de forma estructurada la política cultural andaluza a consecuencia de un PECA cuyos resultados se daban ya por finalizados. Dentro de la maquinaria escénica de la comunidad, la Agencia adquiría un rol fundamental tanto en el ámbito de la gestión como de la programación y su labor ejecutiva terminaba por ser fundamental. Además, existía el precedente de todo un conjunto de programaciones anteriores a esa fecha que servían,

cuanto menos, de punto de referencia para la mejora de los ofrecimientos culturales de la Consejería de Cultura. Como ejemplos, nombraremos algunos: la Muestra de Danza Andaluza (MUDA) iniciada en Málaga en torno al año 2003, el programa Ahora! Danza, con Fernando Lima y Alysson Maia a la cabeza, el Certamen Nacional Coreográfico de Andalucía organizado por la Junta, el programa Huellas: Danza en Espacios Insólitos, con sedes repartidas en distintos municipios para llevar la danza a emplazamientos inhabituales, Cádiz en Danza, Mes de Danza, Danza en los Museos, Danza y Universidad –que organizaba La Espiral– y las becas ampliación estudios internacionales de artes escénicas de la Junta de Andalucía. Por otro lado, estaban las ayudas bianuales –como las que disfrutaron Fernando Hurtado y Sandra Bonilla– y también la actividad multidisciplinaria de la Sala Endanza, con toda la vorágine artística que lograba desencadenar. Fueron los últimos coletazos de una época de bonanza abocada a la desaparición.

Las artes en vivo se vieron duramente afectadas por la crisis, con el inconveniente añadido que supuso el incremento del IVA cultural español al 21 %. La SGAE subrayaba en sus informes de gestión la «agresión programada y pactada por todos aquellos que quieren una cultura solícita y entregada [...] sumida en la más absoluta necesidad» (Reixa, 2013, pág. 8). Tal y como apuntaba el crítico Roger Salas en 2009, la crisis había afectado seriamente al sector de la danza, que aprovechaba además para hacer una dura crítica a la calidad del Certamen Coreográfico de Madrid y a las estructuras low cost que dirigían, en su opinión, la danza nacional hacia una improductiva imitación de tendencias internacionales (Salas 2009). Según los datos de la SGAE:

Desde 2008, se ha producido un descenso del 33,4 % en el número de funciones, del 30,6 % en el número de espectadores y del 15,2 % en la recaudación (17,1 %) [...] recordemos que la pérdida de actividad acumulada es ya de más de un tercio respecto a la actividad llevada a cabo en 2008 [...], con un 7,3 % del total, Andalucía, tuvo 3.670 (funciones) (SGAE 2016).

De igual modo, el descenso en el número de funciones y las variaciones en los presupuestos culturales iban acompañados por un descenso preocupante del número de asistentes a los espectáculos (ver figuras 1 y 2; datos extraídos de la SGAE).

El transcurso del panorama escénico andaluz dirigía sus cauces hacia un inmenso campo desabrigado donde el circuito, lejos de dejar de ser pobre, era poco menos que absurdo, donde los espectáculos nacían y morían al mismo tiempo y donde se subvencionaban funciones que a su vez quedaban fuera del circuito que las financiaba. La Junta se encargaba de cubrir económicamente las cifras del caché, pero los ayuntamientos locales no solían

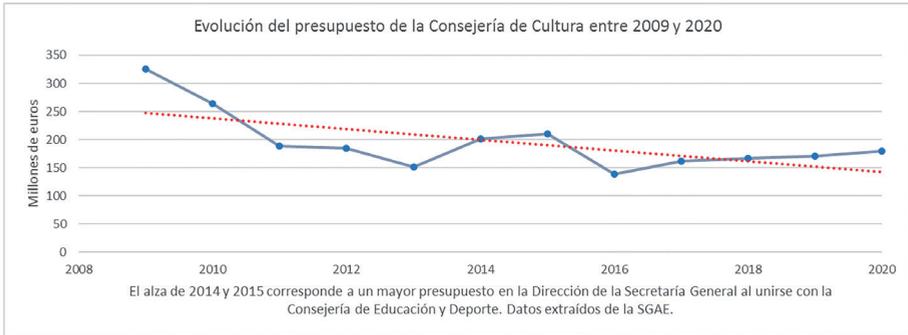


Figura 1. Evolución del presupuesto de la Consejería de la Cultura entre 2009 y 2020. El alza entre 2014 y 2015 corresponde a un mayor presupuesto en la Dirección de la Secretaría General al unirse con la Consejería de Educación y Deporte. Datos extraídos de la SGAE

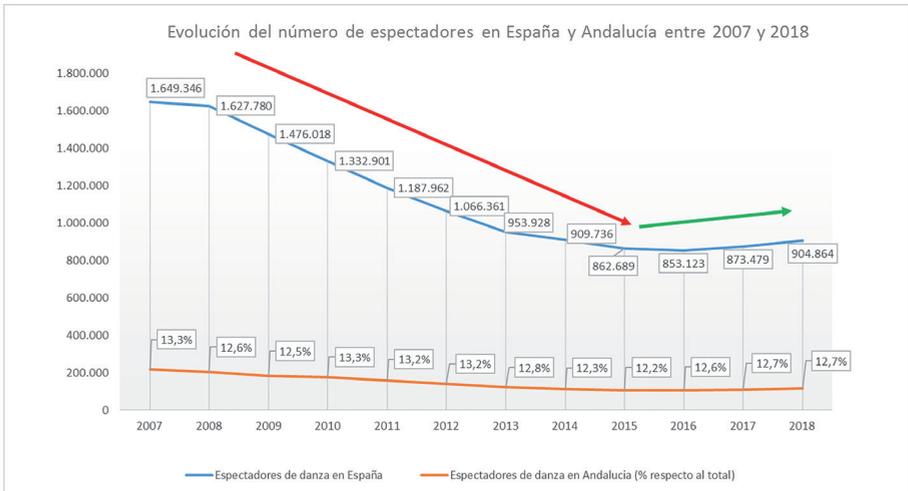


Figura 2. Evolución del número de espectadores en España y Andalucía entre 2007 y 2018

esforzarse en promocionar, difundir y apoyar esas programaciones que les venían dadas. Con pocas excepciones, y a pesar de que esas programaciones eran gratuitas para el espectador, los órganos de gobierno local se despreocupaban por dar publicidad a las creaciones escénicas contemporáneas.

No suficiente con estas malas noticias, hacia 2010 se empezaba a destacar lo que hasta ahora se conoce como el mayor caso de corrupción en la historia de la comunidad: los ERE de Andalucía. Además, la Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales –que luego pasó a ser el Instituto Andaluz de las Artes y las Letras y posteriormente la Agencia–, estaba siendo investigada por dos jueces distintos –entre ellos, la famosa jueza Alaya, quien se

ocupaba también del caso fraudulento de los ERE- con motivo de irregularidades en las transferencias de financiación. En 2016, la Cámara de Cuentas hallaba indicios de dichas irregularidades acompañadas de enchufismo:

La Agencia Andaluza de Instituciones Culturales no ha cumplido de forma razonable con la normativa aplicable a la gestión de los fondos públicos [...]. En el acceso al empleo público se han vulnerado los principios constitucionales de igualdad, mérito y capacidad, así como la normativa de la función pública: publicidad de las convocatorias y sus bases, transparencia, idoneidad e imparcialidad. Además, concluye que todos los puestos de alta dirección de la Agencia, a excepción del director, están ocupados por personal procedente de la propia entidad [...]. No quedan garantizados los principios de publicidad y concurrencia para su designación (Tena 2016).

Entretanto, la realidad cultural no disponía de medidas suficientes para resolver aquellos asuntos que impedían el próspero desarrollo del sector. De hecho, los datos de la Cuenta Satélite de la Cultura en España recogidos por el MECD (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte), señalaban cómo la cultura se alejaba de modo alarmante del 4% del PIB, mostrando claras señales de estancamiento que no se resolverían solamente con un aumento de partidas presupuestarias, sino más bien con el diseño de una estrategia cuidada y pormenorizada. Entre todos estos desajustes, la Consejería se vio forzada a adherirse en primer lugar, a la materia de Deporte en 2013, y seguidamente a la de Educación en los dos años siguientes. A partir de 2016 vuelve a actuar como Consejería de Cultura asentando un esquema de funcionamiento que ha perdurado hasta la actualidad, en el que se delega una mayor importancia a la agencia andaluza.

Con estas condiciones, la creación escénica andaluza ha estado sometida al aislamiento, la precariedad y la ausencia de recursos suficientes que garantizasen unas mínimas condiciones de confortabilidad profesional. De ahí surge en gran medida la singularidad andaluza. Manuela Nogales hablaba en 2015 de «administraciones que utilizan la cultura de una manera nefasta, de modo que en lugar de construir se desanda lo realizado con tanto esfuerzo» y subrayaba un «ecosistema artístico en completa vía de extinción» (Nogales 2015). No ha habido suficientes representantes políticos que hayan invertido sus esfuerzos de forma efectiva a favor de la creación coreográfica autonómica. Casos como los del concejal Arturo Fernández son, desafortunadamente, una gran excepción. Seguidamente, Manuela aludía también a otra de las causas de la frágil situación institucional de la danza contemporánea andaluza: «el único objetivo de las administraciones se encuentra en mantener sus propias estructuras y su propio personal». Y es que todo el personal de la Consejería de Cultura no queda exento de responsabilidad en este asunto cuando anualmente se le ha destinado casi por rutina alrededor de la

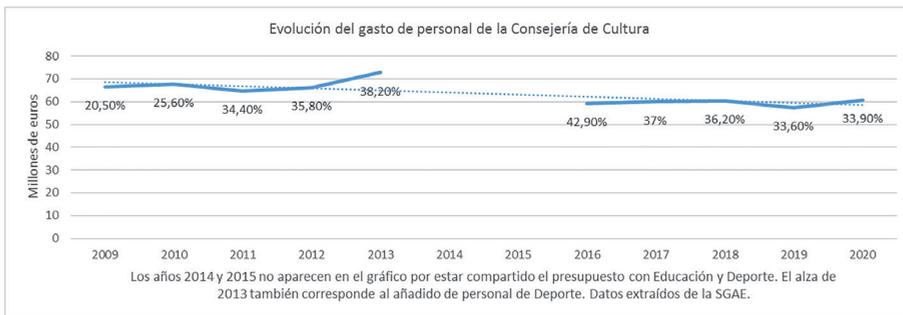


Figura 3. Evolución del gasto de personal de la Consejería de Cultura

tercera parte del presupuesto, sin lograr en consecuencia una repercusión favorable en la evolución del sector (ver figura 3; datos extraídos de la SGAE). El agotamiento del estado moderno del que habla Zygmunt Bauman guarda relación con el reconocimiento de la excepcionalidad del orden y el equilibrio, aquella que sin expectativas de un estado de perfección no es capaz de mantener un orden global. La vida, también política, se vuelve flexible y todas las estrategias se planifican desde una consciencia cortoplacista. Es así como Andalucía vive en un estado de excepcionalidad, en medio de unos juegos del hambre donde el ambiente hostil repleto de dificultades ha curtido las pieles de los participantes.

Lo que para algunos es el desmantelamiento del medio teatral, es sencillamente la declaración oficial del estado de excepción que ya se venía anunciando atrás. Y ante semejantes asperezas, en una provincia como la malagueña [...] decidimos que la resistencia, si era posible, pasaba por la cooperación, la creatividad y el trabajo obstinado (ACIAEM 2012: 33).

En medio de este jardín de las delicias (cerca del del Bosco, por cierto), toda una generación de jóvenes creadores que empezaba su trayectoria profesional en aquellos años de crisis económica no conoció un circuito estable, sino más bien un contexto de desestructura que se dirigía claramente hacia la precariedad, un sistema que se iba debilitando tanto a nivel económico como cultural, de infraestructuras, promoción, gestión, difusión... Algunos de ellos incluso ni percibieron la crisis porque directamente no estuvieron en ella, situándose de lleno en un terreno árido, desértico, sin distribuidores y con escasas oportunidades dignas de trabajo. En Málaga, un conjunto de creadores surgió desde cero en estas circunstancias y empezó a trabajar colectivamente sin mantener mucha relación con el núcleo sevillano. Recientemente está teniendo lugar un momento interesante en la trayectoria de alguna de estas creadoras quienes gracias a su perseverancia están consiguiendo desarrollar

sus discursos con algunos apoyos institucionales (como es el caso de Ximena Carnevale, La Chachi o Alberto Cortés). Thomé Araujo fue una figura importante para esta generación.

Lamentablemente, toda esta conmoción provocada a la danza contemporánea andaluza ha impedido su óptima asimilación en el tejido social, vulnerando en consecuencia la figura del coreógrafo, profesión que aún mantiene su lucha por alcanzar reconocimiento y prestigio social. Podemos decir que, a grandes rasgos, no ha existido un verdadero interés por impulsar con determinación la creación andaluza (González Castro 2021: 123). De hecho, muchas de las investigaciones artísticas de nuestros creadores todavía permanecen a la espera de ser integradas en el poso cultural de la población. Por esta razón, se les exige comprensión y justificación, a diferencia del flamenco, con el que se convive en una actitud más favorecedora por ser aceptado como símbolo de identidad territorial. Esto no solo guarda relación con la diferencia de apoyo político entre una y otra, también está vinculado con la baja autoestima de los propios profesionales del sector de la danza, y a ciertos recelos internos. No fue hasta 2017 cuando las cifras de espectáculos, espectadores y beneficios empezaron a remontar tímidamente (figura 4 y 5; datos extraídos de la SGAE).

Según los datos extraídos de la SGAE, el punto de inflexión se produjo el año anterior, cuando desafortunadamente los índices caían en picado hasta mínimos alarmantes. Dentro de las programaciones oficiales, la danza ha ido perdiendo protagonismo y espacios de presentación. De hecho, en 2019 los circuitos culturales asociados a la Diputación de Sevilla encargados de las artes escénicas continúan sin apenas programar danza contemporánea. El concepto de danza que manejan suele estar frecuentemente asociado a bailes regionales. Igual sucede con el Programa de Fomento y Cooperación Cultural o CIPAEM (Programación del Circuito Provincial de las Artes Escénicas y Musicales) del año 2019, que solo lleva a una compañía de danza contemporánea (LaNördika, de Greta García y Darío Dumont). Por otra parte, La Escena Encendida solo programa a Marco Vargas & Chloé Brûlé. Ellos están muy presentes en la escena andaluza porque la contaminación entre las ramas contemporáneas y el flamenco ha cuajado de manera satisfactoria en las programaciones culturales (en la revista *La Teatral* se puede apreciar constantemente la presencia de ambos). Otro ejemplo sería el de la sevillana María Pagés con el coreógrafo Sidi Larbi Cherkaoui, gracias a la mutua admiración, a la iniciativa de Pagés y al interés de Larbi por los aspectos sociales, multi-culturales y religiosos, o el caso de Israel Galván con Patricia Caballero y Pedro G. Romero. Así, el flamenco se ha ido acercando poco a poco a lo que acontece en la escena más actual.

Entretanto, la titularidad y gestión del Teatro Central de Sevilla ha estado asumida por la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta

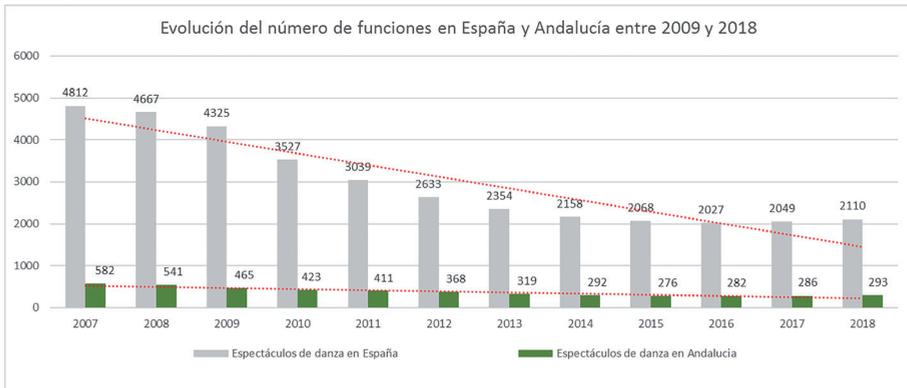


Figura 4. Evolución del número de funciones en España y Andalucía entre 2009 y 2018



Figura 5. Evolución de la recaudación en danza entre 2007 y 2018 en España

de Andalucía desde que en 1995 se hizo con la responsabilidad de acoger las transformaciones de la escena contemporánea. Sin establecer jerarquías entre las disciplinas, el teatro se ha convertido en un espacio imprescindible donde poder visibilizar las interacciones entre cada una de ellas, un lugar de convivencia para artistas y programadores de distintos géneros artísticos. En la solidez de sus programaciones anuales se ha podido contemplar la presencia de grandes compañías nacionales e internacionales. Sin embargo, la filiación con los valores artísticos de Andalucía ha quedado durante mucho tiempo relegada a un segundo plano. Si bien es cierto que casi todo el sector profesional de la danza andaluza reconoce la buena labor de su director Manuel Llanes, en líneas generales no se puede afirmar que haya manifestado un gran interés por lo que acontecía dentro del territorio andaluz. Su preferencia ha sido mayoritariamente internacional. No obstante, esta situación parece estar revertiéndose en los últimos años con la presencia de compañías y creadores locales formando parte de programas como Andalucía, Nuevos Trayectos.

Como ejemplos, podemos mencionar a las hermanas Gestring (Greta García y Laura Morales) en su primera pieza larga titulada *A muerte* (2018), en la que emprenden un trayecto al inframundo para acabar por convertirse en figuras similares a diosas de la muerte, o Lucía Vázquez, en colaboración con Satoshi Kudo, quienes presentaron un trabajo denominado *Hasekura Project* (2020), obras de las que hablaremos más adelante. A su vez, este programa acogió una jornada apéndice cuyo título *El futuro es ahora* ya conllevaba una declaración de intenciones. En ella, diez jóvenes andaluces tomaron espacios no habituales del teatro durante toda una noche con actuaciones que oscilaban los veinte minutos. Y formando parte de la agenda de la temporada 2020/2021 se encontraban un buen número de protagonistas de la escena local acompañados de una pequeña jornada de artes escénicas en Andalucía llamada Renacimiento. En cualquier caso, aún siguen existiendo compañías con una larga trayectoria que no han visto reconocidos sus esfuerzos en esta institución.

Pero la crisis también tiene otras maneras de ser comprendida, curiosamente desde una posición más cercana a su origen etimológico de «separar» y «analizar» una afección problemática. En esta vía es donde se ha sumergido *Una forma fácil de acabar con todo* (2011) de María Cabeza de Vaca, con un planteamiento conceptual en el que la transición y la ruptura son necesarias para descorrer el apego a la inercia y al hábito. Recuperando la cita de Bertolt Brecht en la que «lo viejo no acaba de morir, y lo nuevo no acaba de nacer», María decide encaminarse hacia un ambiente de irreverencia e incorrección política tamizado por lo irónico, donde una buena dosis de humor se convoca para abrir paso a la intencionalidad. Este trabajo tan carismático y característico de esta época ofrecía un escenario humanista con suficiente amplitud para el encuentro de los contrarios, con posibilidades de acoger permutaciones complejas entre la estética, las posibilidades expresivas y el campo de interacción con el público. Un lugar donde poner en crisis también al cuerpo.

De hecho, la obra surge a raíz de un texto de la artista plástica Louise Bourgeois, fallecida precisamente el año anterior, cuyo tema fundamental es el suicidio, expresado mediante una enumeración muy sencilla compuesta por siete puntos principales a modo de lista de la compra. En el atrevimiento de vincular un tema tan trascendente a una forma tan simple apreciamos el intento de la autora para sacudir áreas cognitivas anestesiadas del espectador. Como sucede en el efecto de la resonancia mecánica, donde el movimiento de un objeto se ve ampliado al ser interceptado por una fuerza periódica generalmente externa a él, la creadora amplifica las capacidades de recepción de la pieza mediante concentraciones de trance, momentos de euforia y dinámicas de transformación. No es sino una celebración de la corporeidad en estados de máxima presurización. Este espectáculo fue

seleccionado en 2014 por la plataforma internacional Aerowaves de apoyo a la danza, y recibió el premio a mejor intérprete y mejor espectáculo de sala en 2013 por la PAD.

Todos estos años de cambios repentinos y adaptaciones forzadas de las que venimos hablando con anterioridad dejaron huella en las consciencias de los creadores que, de manera habitual, recurrieron a una mirada introspectiva para reflexionar sobre lo que estaban haciendo. En muchas ocasiones, se trataba de enfrentarse a uno mismo, a los sobrentendidos, a todo ese cúmulo de supuestos heredados que en estos momentos no tenían sentido más que en forma de polvo o ceniza. Raquel Madrid y Laura Lizcano lo hacen en *Breve historia de un largo acontecimiento* (2011), una obra de lucha y reconciliación entre el ser humano y su conciencia a través de la figura del *whistleblower*, una especie de denunciante que expone verdades como un templo –o información ilegal, ilícita o insegura para el sistema–. También Teresa Navarrete dejaba atrás una etapa en Cataluña y volvía a Sevilla para estrenar directamente en el CAAC (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo) una pieza para el Mes de Danza titulada *No levanto polvo al caminar* (2009), o Manuel Cañadas con su reconocido *Petroff sólo quiere bailar coreografía panfletaria en momentos de crisis* (2008), en el que se planteaba qué aportaba en esos momentos a la sociedad –a pesar de haber contado con muchas funciones sin notar la crisis en un primer momento, en parte debido a que fue un coreógrafo muy austero, con pocas necesidades y una gran capacidad de adaptación–.

En consecuencia, Manuel desemboca poco tiempo después en *Oye Yoe, síndrome de ausencia* (2011), tras catorce largos años de trabajo en su compañía Perros en Danza. Un trabajo que no resultó nada fácil de digerir ni para el mercado –en pleno socavón por la crisis económica– ni para el público –con pocas ganas de dramas en un contexto como el de aquel entonces–. No obstante, este trabajo va un poco más allá que el anterior y abandona el carácter biográfico para ponerse en esta ocasión bajo la piel del otro, y qué mejor manera de hacerlo que abordando temáticamente la tragedia de Yoe, un anciano con alzhéimer que se enfrenta a su cruel destino en soledad. Inspirada en la obra *Eh, Joe* (1965) de Samuel Beckett, dan una vuelta de tuerca y ofrecen una alternativa, un resquicio de potencialidad que excede la quietud, la parálisis y la marginalidad.

La verdad es que nos ha costado mucho la adaptación porque Beckett tiene un lenguaje muy difícil, porque los personajes viven como encerrados en ellos. La situación que Beckett plantea en la pantalla la hemos transformado en una situación de movimiento, por lo que le hemos dado al hombre un poco más de salida y de esperanza (Cañadas 2013).



Figura 6. *Breve historia de un largo acontecimiento* (2011). Raquel Madrid y Laura Lizcano. Fotografía de Luis Castilla



Figura 7. *Oye Yoe, síndrome de ausencia* (2011). Belén Lario y Manuel Cañadas.
Fotografía de Luis Castilla

El espectáculo, coreografiado e interpretado por Cañadas y dirigido por Belén Lario, planteaba numerosas cuestiones en torno a la vejez y los comportamientos de resistencia frente a lo inevitable, a partir de la dramatización de un personaje incómodo para la sociedad que daba cuerpo –y mente– a la revancha de los más débiles. En su cercanía a la muerte, el personaje se desliza por el autoengaño, usando la mentira sagrada (como diría Alejandro Jodorowsky) para soportar la tortura a la que se sometía su consciencia.

Las crisis suponen también un proceso de transformación por la que un estado de cosas anterior no puede seguir vigente. En *Hay cuerpos que se olvidan* (2015) de Raquel Madrid, se aplica este concepto *krisis* asociado a la temática del duelo y a todas las fases que este conlleva, aquellas que implican no solo la aceptación de un nuevo devenir, sino además la muerte y la defunción, metafórica en cierto modo, pero no por ello menos necesaria. Una etapa quedaba atrás para la bailarina cuando empezaba a ser realmente consciente de las virtudes terapéuticas de la danza, al aceptar el sometimiento que de por vida tendría hacia su trabajo por haber acostumbrado al cuerpo a la química generada por el ejercicio corporal desarrollado desde pequeña. «Tengo cuarenta años y decidí hacer realmente lo que me diera la gana y olvidar todo lo que se supone que hay que hacer» (Raquel Madrid, entrevista personal, 3 julio 2020).

Entonces, habría que pensar que el ser humano, para ser un ser humano, demanda ser excedido, lo que evidencia que este derroche es parte de la vida y que es imposible reducirla a patrones de producción y consumo, enfocando al juego que se opone a la mera eficacia y que busca movimientos no valorizados por la adquisición (Macías Osorno 2009).

En esta pieza, cuya dramaturgia estaba en manos de José Francisco Ortuño, la resignación se consume al final de las fases del duelo a medida que hace confluir texto y movimiento, sobre todo, gracias a la excelente codirección de Charo Sojo. Al igual que otras obras anteriores, como *Japiverdy* (2010), se mantiene un tono agrídulce que hace perpetuar la carga tétrica de sus espectáculos, subyacente a la celebración que en ellos se expone. La trayectoria de Raquel Madrid nos muestra una manera de revelarse desde lo festivo, asociado a nuestra cultura y tradiciones. Asimismo, una mayor correspondencia conceptual se produce cuando nos damos cuenta de que el aspecto musical de la obra ha sido, en parte, responsabilidad de Ramiro Souto, trompetista de la banda de cornetas y tambores del Santísimo Cristo de las Tres Caídas. La obra supera las condiciones culturales en las que ha sido producida, desborda las condiciones de su existencia en un marco en el que lo excesivo se hace norma. De hecho, esta pieza larga fue estrenada sin apoyo de la Junta de Andalucía en el Teatro de la Maestranza de Sevilla

dentro de la programación del Festival Mes de Danza 2015, y fue internacionalmente reconocida en el Teatro Repertorio de Broadway de Nueva York en 2019.

Por otro lado, el Festival de Itálica se había quedado al margen. Tras años de exilio por distintas localidades de la provincia a causa de problemas de conservación y presupuesto, volvía en 2009 y se estrenaba ahora como promotor de producciones propias. Un ejemplo de ello, y con relación a la descomposición y a la victimización de un grupo de artistas que debían enfrentarse a los males de la sociedad, era la obra *Infame o el placer de lo efímero* (2009). En ella, se partía de una idea original de Isabel Vázquez tutelada por la dirección del australiano Rob Tannion, para elaborar la forma coreográfica y construir una estética muy cinematográfica donde los personajes se enfrentaran, entretanto, a la bazofia televisiva de hoy en día.

Por si no fuera suficiente, en 2009 se produjo un acontecimiento insólito: la renuncia de María González a seguir al frente de la gestión del Mes de Danza por falta de acuerdo con las instituciones públicas. Sin embargo, la noticia da un vuelco unos meses después y finalmente se decide llevarlo a cabo, pero con algunos matices. Entonces, se programó una versión intermedia de menor duración con una agenda reducida que aportaba cierta continuidad entre la edición anterior y la que debería haber sido, en condiciones óptimas, la 16.ª edición del mes. En esta ocasión se hizo en colaboración con Endanza



Figura 8. *Infame o el placer de lo efímero* (2009). Isabel Vázquez y Rob Tannion. Fotografía de Luis Castilla

Espacio Vivo, para apoyar y visibilizar las residencias programadas por el CAS, por ejemplo, la de Sandra Ortega, una bailarina despegada de España por haber estado trabajando durante mucho tiempo en el extranjero –concretamente en P.A.R.T.S. de Anne Teresa De Keersmaecker– y que ahora llega a una Andalucía más teatral, más dramaturgica y aristotélica.

La inagotable labor que ha realizado como directora del Mes de Danza, sobre todo a partir de 2007 cuando inicia su camino en solitario y empieza a organizar la programación del mes bajo la rigurosidad de temáticas concretas, ha ofrecido a la ciudad una realidad más alentadora en el sector de la danza contemporánea. La atención que ha mostrado a los profesionales, el apoyo a la creación, el refuerzo por exportar la danza local e importar creaciones internacionales, las energías por incentivar los contactos con otros festivales y las esperanzadoras cifras de asistencia a los eventos, han hecho de esta iniciativa privada un acontecimiento ineludible en el sur de España. Más aún cuando uno de sus compromisos reside en acoger propuestas que generalmente quedan al margen de lo institucional. Es decir, el proyecto se ha convertido en el salvoconducto de todos aquellos creadores que no disponen ni de medios, ni de recursos, ni de estructura para mostrar sus investigaciones procesuales. Lamentablemente, el festival se declaró en «barbecho» durante el año 2020 y poco tiempo después se informó de su cierre definitivo, cerca de cumplir los treinta años de funcionamiento.

También el Centro Andaluz de Danza (CAD) ha cerrado sus puertas recientemente. El que fue durante mucho tiempo foco de referencia a nivel nacional para la formación técnica de bailarines ha clausurado su actividad tras largas polémica y conflictos internos, sobre todo con la administración. Hacia el año 2000 empezó a funcionar con una dinámica parecida a los centros coreográficos, organizando talleres con profesionales invitados y becando a los alumnos con una cantidad aproximada de 500 euros. Sin embargo, la política cultural que se ha ido aplicando en los últimos años ha sido de fuegos artificiales y cortoplacista, sin consolidar estructuras ni asentar bases para el futuro. Quizás, tenga que ver con la idiosincrasia de nuestro territorio y la falta de responsabilidad política. Grandes sumas de dinero se desvanecieron en directores artísticos que apenas aparecían por Sevilla. Tampoco ha habido un plan diseñado para formar creadores o dirigir el centro hacia una esfera de creación e investigación. Al igual que en los conservatorios, el esfuerzo se ha invertido principalmente en la formación técnica de bailarines.

Entonces, a partir de 2011, el desinterés de la Agencia hacia el CAD ha ido degenerando hasta convertirlo en un barco sin rumbo, huérfano de directores artísticos y falto de presupuesto para proyectos conectados con el mundo profesional. Además, desde determinadas posturas internas, ha habido un rechazo a cierto sector profesional andaluz, cerrando la posibilidad de realizar intercambios y convergencias entre alumnos y profesores. Miguel

López, presidente de la Asociación PAD en 2016, señalaba en su intervención sobre Políticas Culturales en Andalucía cómo el CAD era un tema tabú a la hora de hablar con la administración, del que no se conocía su presupuesto, ni el criterio de selección de profesores, ni tampoco se conseguía encontrar la publicación en el BOJA de la oferta pública de trabajo como profesor. «Nos da a entender que la selección se hace a dedo sin superar un proceso selectivo basado en los principios de igualdad, mérito, capacidad y publicidad que recoge la Ley» (López 2016).

En paralelo, Anna París criticaba por aquel entonces la facilidad con la que se echaban por tierra los proyectos culturales en aquellos momentos de dificultad y apostaba por gestionar mejor los recursos disponibles. Judith Mata decía en el volumen 21 de *La Teatral*: «por qué coño es todo tan complicado y por qué en vez de ir a favor se va a la contra [...] nada es ni será lo mismo, lo que ha sido en la memoria permanece y en lo invisible deja su huella» (*La Teatral* 21: 33).