

JOAQUIM NOGUERO

“De peque no quería ser crítico porque era peque”

Por Mila Ruiz

Joaquim Noguero (Manresa, 1964) es crítico de danza en el diario *La Vanguardia* desde marzo de 2002. Antes, lo había sido de teatro y danza en el *Avui* (1995-2002) y en el diario *Regio7* (1992-1997), además de en el semanario *Ideas*. Ha publicado artículos y críticas en *Danza en escena*, además de otras revistas como *Por la danza*, *SusyQ* y *Primer Acto*, de Madrid, *Diálogos de danza y Con D de danza*, de Valencia, o *Assaig de Teatre*, *Revista Musical Catalana* y *Cultura-s*, de Barcelona. En la capital catalana, dirigió para el Mercat de las Flors la revista *Reflexiones en torno a la danza* y creó para la ApdC el suplemento *El Dia D* como celebración del DID de 2007 y de 2008. Hoy, dirige la revista *Línies* en el Conservatorio Superior de Danza del Instituto del Teatro de Barcelona, una herramienta formativa para los alumnos de coreografía subtitulada significativamente como «Apuntes de danza».

Otra de sus facetas como crítico es la de comisario de exposiciones: lleva comisariadas más de cincuenta, de las que en danza destaca *Artes del movimiento. Danza en Cataluña (1966-2012)*, que ocupó dos pisos del centro Arts Santa Mónica de la Rambla de Barcelona. Es profesor de crítica en el CSD («a los alumnos les sirve para plantearse la dramaturgia»), enseña periodismo cultural en la facultad de comunicación Blanquerna de la Universidad Ramon Llull (URL) y narrativa en el Aula de Escritura de Gerona. Entre sus últimos libros, ha publicado sobre el creador del Capitán Trueno *Víctor Mora, l'aventura d'escriure* (2017) y sobre el modernismo en Barcelona *La ciutat modernista* (2015), además de adaptar en novela y cómic *Los hijos del capitán Grant* para la editorial Teide y solo en cómic *La isla del tesoro*, *El perro de los Baskerville* y *la Odisea*.

Afirma que más que escribir, su pasión, su vicio incluso, es leer. «Con texto o sin texto, lo leo todo, también la danza: libros, pelis, coreografías, dramaturgias, tebeos... No he sabido elegir».

¿De pequeño también eras crítico?

—De crío no paraba de hacer preguntas. Mi madre siempre me recordaba lo pesado que había llegado a ser con mis «por qué esto», «por qué lo otro». Curioso se ve que era. En los

dibujos animados me gustaban los científicos locos y similares. A veces abría los juguetes para ver cómo funcionaban, dejándolos luego montados igual, sin estropearlos. Me gustaban los mecanismos... Quizás esto se pueda extrapolar a la crítica. Y lo de no parar con los porqués no lo comentaban solo en casa. El doctor Simeó Selga, un pediatra de Manresa que luego fue senador durante la Transición, decía que a mí se me había alargado esa etapa infantil. Pero no me extraña que a él me diera por interrogarlo: su consulta era un espacio singular, que en mi imaginación relacionaba con la mezcla de museo y biblioteca, de gabinete de curiosidades, que tenía el capitán Nemo en *Veinte mil lenguas de viaje submarino*. Recuerdo su biblioteca con las paredes recubiertas de libros encuadernados, alineados en estanterías de maderas nobles y cierta estética colonial. En un lado había incluso un cocodrilo disecado con la mandíbula abierta (Selga había sido médico en algunas misiones africanas), así que imagínate.

“De crío no paraba de hacer preguntas. Mi madre siempre recordaba lo pesado que había llegado a ser con mis porqués.”

Jajaja, lo decía por saber qué decías que querías ser de mayor, en qué trabajo te veías.

—Ya imagino que la pregunta era por el tópico de que nadie quiere ser crítico de niño, como si fuera una frustración por no haber llegado a artista. Pero eso solo tendría sentido en el caso de alguien que, habiendo estudiado o practicado teatro, danza o cine, luego no ha conseguido ser profesionalmente actor, bailarín o cineasta, y se dedica a la crítica como un mal menor, para seguir en contacto con su viejo amor. Tampoco suena mal, eh, pero no es mi caso. Yo siempre disfruté todo esto como un simple espectador. Mi evolución no ha sido de «proyecto de artista» a «crítico», sino de espectador «amateur» a espectador «profesional». Lo que me gustaba de pequeño era mirar y entender, y sigo en lo mismo. Evidentemente, de peque no quería ser crítico porque era peque: los matices y las categorías son una característica adulta. De la misma forma, que un niño quiere ser médico y no estomatólogo, o científico y no limnólogo, o militar y no teniente coronel, a mí, por influencia de los tebeos,

de las novelas de Verne y de algunas películas, me atraía la gente que tomaba notas. Aún conservo una libreta escolar en la que, con ocho o nueve años, resumía algún documental de la tele (recuerdo uno sobre nidos de golondrina en Borneo, por ejemplo) o las pelis de Tarzán. Y algo más tarde, cuando me leí las novelas de Burroughs en esa colección de once volúmenes de la editorial Gustavo Gili (de *Tarzán de los monos* a *Tarzán, el gran jeque*), luego, por la noche, contaba cada capítulo leído a los dos hermanos con los que compartía habitación. La crítica no es más un subgénero de la escritura o del periodismo, y ya se ve que a mí me gustaba tomar apuntes y contar.

Entonces, querías ser periodista.

—Incluso esto sería demasiado preciso para lo poco que sabía. De pequeño quería ser biólogo o zoólogo, influido por supuesto por Félix Rodríguez de la Fuente, como tantos críos de mi generación. Mantuve la intención de estudiar biología hasta tercero de BUP. De hecho, elegí tercero de BUP y COU de letras, porque tenía facilidad para escribir y no tenía que estudiar tanto, pero me apunté a ambos cursos con la asignatura de matemáticas junto al latín, por si aún me decidía a última hora por una carrera de ciencias. Uno de mis hermanos, Jordi, es biólogo. Además de las novelas de Julio Verne (en las que hay montones de científicos como protagonistas), lo que más leí y releí de pequeño fueron los doce volúmenes de la enciclopedia *Fauna* del doctor Félix Rodríguez de la Fuente. En la tele me fascinaba su capacidad verbal para crear relatos. Había algo de narrador tradicional al estilo de las mil y una noches en su forma de atraparnos. Vivimos mil y una noches maravillosas de tele con *Planeta azul* y *El hombre y la tierra*.

¿Le atribuyes alguna influencia en lo que has hecho luego?

—Siempre he pensado que condicionó la forma de pensar de nuestra generación. A todos los chavales les atraen los libros sobre animales, pero, a diferencia de las enciclopedias anteriores, que presentaban las especies ordenadas taxonómicamente (el león al lado del tigre o el jaguar), en *Fauna* el orden ya nos fue dado por ecosistemas (el león al lado del ñu, la cebra, la jirafa, el leopardo, el licaón y el resto de especies de la sabana africana). Total, que no sé si es por esto, pero mi coco tiende a agrupar e interrelacionar los datos de la misma forma: en la danza me interesan los estilos en contacto, las coreografías, las diferencias de lenguaje o los creadores con personalidad, antes que los intérpretes, los divos, las grandes figuras, que para mí son nombres para los que apenas tengo memoria, excepto cuando significan algo más, como es el caso de Nijinsky, de Baryshnikov, de Gades o de Israel Galván, por poner cuatro ejemplos en los que ya se ve por dónde voy. Alicia Alonso también me representa una escuela, un punto de confluencia de distin-

tas historias, un ecosistema pleno, mientras que Ángel Corella no. Con Corella siempre vamos a tener que hablar del American Ballet, mientras que Alonso y Baryshnikov simplemente pasaron por la compañía (Alonso consta incluso entre los miembros fundadores, pero da igual). Me interesa la personalidad de un creador, no sus prestaciones atléticas. Mi pensamiento es muy relacional. Y mi memoria más todavía. Dicen que tengo mucha, pero no para las listas: solo recuerdo algo cuando una pieza se acopla a otra, cuando forma parte de un (eco)sistema.



¿Cuál es tu formación universitaria?

—Estudié Filosofía y Letras. Mi primera licenciatura es de Filología Española, y luego me licencié en otra filología románica. Esta es mi base académica. Luego, mi formación personal ha sido bastante más anárquica. Una vez me presentaron como especialista en artes periféricas. Me ha gustado mezclar e interrelacionar. Probablemente, por esto prefiero una crítica interpretativa (que contextualice, argumente y cuente algo) a otra simplemente valorativa, en plan juez de gimnasia rítmica. No soy de poner estrellitas, sino de localizar constelaciones y mostrar que cualquier paisaje es mucho más interesante cuando cuenta algo, cuando se organiza y toma forma.

¿Cómo llegas a la crítica?

—Por casualidad. Uno no se autopropone crítico, te eligen los otros. Pero no conozco a ningún crítico que no escribiera para sí mismo o para sus amigos antes de hacerlo públicamente en un medio social. Empiezas contándote tú mismo qué te ha gustado de los libros, pelis y espectáculos que ves. Luego lo cuentas a otros en las tertulias de después, cuando vais a tomar algo. Allí conoces gente que publica, llega un día en que te invitan a hacerlo en las plataformas en las que están ellos, de pronto te ves firmando textos con tu nombre y, pasado el tiempo, si consigues hacer algo más que simples gacetillas-resumen del espectáculo y si vas creando un mapa organizado y coherente del medio complejo en el que te mueves, llega un día en el que los otros te legitiman y autorizan como crítico; o sea, te piden charlas, te encargan cursos, artículos, libros y exposiciones. Eso ocurre cuando el conjunto de la profesión y de los lectores te acepta como interlocutor válido, como alguien que merece su credibilidad. No vas a gustar siempre, pero, incluso cuando no gustas, nunca se te debe sentir arbitrario. Empecé a publicar crítica en febrero-marzo de 1991: las primeras eran de literatura y teatro.

¿Cuál fue tu primera crítica de danza?

—Había empezado a ver danza, esporádicamente, como complemento a mi formación textual, en 1984. Se convirtió en algo más habitual a partir de 1991. Publiqué mi primera crítica (una pieza de Andrés Corchero sobre poemas de Jaime Gil de Biedma) en 1992. Lo divertido es que me atreví porque disponía del complemento textual de los poemas, por si acaso, pero era un texto que primero escribí para mí, lo leí a algunos compañeros, y resultó que gustaba más que las críticas más frías o académicas que llevaba publicadas hasta ese momento. Salió en un suplemento semanal en formato de diario, y me di cuenta en seguida de que se recibía mejor que los escritos anteriores. Supongo que, por estas circunstancias que te digo, tenía un tono más libre. Ahora noto el texto muy influido por el *Dietari* de Pere Gimferrer, un escritor al que estaba estudiando en esa época y del que edité y prologué un libro al año siguiente (*Valències*, 1993). Por tanto, empecé a escribir unas críticas de danza parecidas a las que

se escribían habitualmente de literatura, cine o teatro, pero como la mayoría de las de danza se planteaban todavía desde la perspectiva del musicólogo o de la interpretación técnica, resultó que obtuve más eco en esta disciplina artística y de pronto me vi convertido por los otros en crítico de danza. Me he dedicado sistemáticamente a escribir sobre danza desde entonces, en junio de 1995. Pero había publicado la primera crítica en 1992, hace ya un cuarto de siglo.

¿Qué ocurre cuando lees lo escrito hace diez o veinte años?

—Me deprimó, jajajajaa. Pero no por lo que escribí entonces, que me parece todavía válido (me sorprenden incluso algunas intuiciones que me había atrevido a formular con pocos datos y hoy sé correctas). Compruebo que he mantenido una visión coherente a lo largo de los años (siempre en evolución, claro, hoy más compleja, pero sin nada que anule lo anterior). Y lo que me deprime, precisamente, es que ahora sea imposible publicar con tanto espacio, tan a menudo y sobre tantas piezas de creadores nuevos, desconocidos para el gran público. Cuando empecé, la crítica aún ejercía de punta de lanza para introducir en el presente lo que, siendo nuevo, tomaba sentido con respecto a lo anterior. El crítico es quien era capaz de descubrir según qué creadores cuando en un primer momento aún no habían podido acceder al diario en forma de entrevistas, reportajes o crónicas porque, siendo desconocidos, no había ninguna expectativa creada sobre ellos y no eran noticia. Pero para eso era necesario el crítico: para darles sentido dentro de los contextos vividos por la profesión.

“La crítica padece anorexia forzada, substituida por las crónicas, que solo reproducen el statu quo de la recepción mayoritaria.”

¿Ya no es así?

—¡Qué va! Hoy la crítica padece anorexia forzada, substituida por las crónicas, que redacta un periodista de redacción. El problema es que estas solo reproducen el *statu quo* de la recepción mayoritaria o, aunque simulen opinar, son a menudo una voz prestada, un ejercicio de ventriloquía, una paráfrasis de las declaraciones previas del creador. En un momento con tantos estímulos y con una realidad tan fragmentada, la crítica es más necesaria que nunca para proporcionar contextos. No es su papel decir a nadie qué debe ver y qué no, pero sí puede compartir su bagaje con el lector para ayudarle a entender por qué algo es más o menos interesante o por qué puede ser frustrante ver algo o dejar de verlo. Gracias a su obligado conocimiento más extenso del medio, el espectador mayoritario se ve con más posibilidades de elegir mejor. ¿Se siente alguien mal, cuando se le da

la opción de escoger a un guía para visitar una ciudad a la que llega por primera vez? Recurrir al guía no limita para nada nuestra libertad a la hora de las excursiones; al revés, la posibilita y la expande. Pues es lo mismo. Pero poco margen tenemos hoy para jugar este papel. Gracias al espacio y la continuidad posibles cuando empecé, me vale lo que escribí hace veinte años. En cambio, sé que apenas se entenderá parte de lo publicado con mil cortes desde 2004, una vez el paso del tiempo descontextualice los textos actuales. Me refiero a lo salido en la prensa diaria. Disponía de tres y cuatro veces más espacio en las críticas de 1995-2003, y aún sirven para entender de qué espectáculo hablo. Pero no será así con las de los últimos años. A lo largo de un par de décadas, el cuerpo de la danza ha seguido creciendo y se ha hecho tremendamente complejo y multiforme, pero el espejo crítico en el que intentamos reflejarlo se ha roto en mil pedazos. La visión publicada es ya demasiado parcial y fragmentaria. Y más valorativa que interpretativa, cuando, en cambio, yo siempre había preferido y defendido una crítica ampliamente comprensiva, en ambos sentidos del término (aunque me refiera sobre todo a la que «comprende-entiende»).

¿Qué crítica tenemos, entonces?

—Hoy la crítica sufre pena de cárcel: sin espacio para moverse, no hay lectura, solo nota. Y te aseguro que se nota sobre todo en el peor sentido. Por eso se lee cada vez menos. Por eso, una vez descafeinada, desaparece progresivamente de la mayoría de medios sin que nadie la eche en falta.

“Hoy la crítica sufre pena de cárcel: sin espacio para moverse, no hay lectura, solo nota.”

El coreógrafo normalmente crea solo, se aísla para inspirarse, mientras que el crítico intenta ver todo que se hace, ¿cómo valoras un espectáculo?

—El coreógrafo raramente crea solo: lo hace en diálogo con la tradición, con otros coreógrafos, con los bailarines, con su tiempo, con las otras artes. Bajo su influencia o contra ella, eso da igual. Siempre es pensamiento dialéctico. La chispa creativa surge del contacto o de la confrontación. Nada surge de la nada. La creación es siempre una labor recreati-



va. Ni Dios creó de la nada si para hacer un hombre necesitó un poco de polvo y para la mujer, vaya, ya tuvo que reciclar una costilla en plan Dr. Frankenstein *avant la lettre*. Por tanto, querer ver otras obras depende más de la curiosidad de la persona que de las necesidades de su actividad profesional. A un creador también le iría bien ver todo lo que pudiera de otros, pero a algunos les da miedo seguir contemporáneos suyos porque se saben esponjas, son conscientes de que se inspiran con todo, y temen tomar prestado algo de cualquiera de sus colegas sin darse cuenta. Prefieren no arriesgarse. En cambio, un crítico, si ve más, tiene más datos.

“Uno no se autopropone crítico, te eligen los otros. Pero no conozco a ningún crítico que no escribiera para sí mismo o para sus amigos antes de hacerlo públicamente.”

¿Ser más erudito te convierte en mejor crítico?

—Para nada. La riqueza de análisis de las críticas o el acierto no vienen dados por la erudición, si el crítico se pierde en los datos. La crítica también es creación, toda forma de conocimiento lo es. El mejor crítico es el que establece de forma coherente el máximo de conexiones posibles entre el máximo de datos, mejor cuanto menos previsibles sean unas y otros. Igual que el creador debe ser crítico, el crítico necesita ser creador. Ambos precisan imaginación. Ya dijo Poe en su introducción a los relatos de Dupin en *Los crímenes de la calle Morgue* que la personalidad imaginativa es analítica. Un espectáculo, pues, se valora así: con imaginación, aunque limitada al marco formal impuesto por la obra; o sea, relacionando tantos detalles como sea posible de los que el creador ha puesto en juego. Los que la obra permita.

¿Vale cualquier interpretación?

—No vale cualquier explicación, pero tampoco hay una sola lectura, porque siempre existen varias miradas posibles, varios cánones desde los que juzgar la obra de un artista. En tu pregunta detecto cierta reserva ante el posible relativismo cultural y moral que puede conllevar esta apertura epistemológica. Conozco periodistas de la vieja escuela que se sienten más cómodos con una sola verdad (la suya, claro), y no considerarla un absoluto les parece una invitación a la pasividad, a un todo vale inhibitorio. Pero yo diría que se entiende mal lo que podría ser una aportación positiva de la posmodernidad; o sea, no que todo valga, sino que en nuestro mundo ya no vale una sola razón para todo y para todos. Negar el pensamiento único del canon ilustrado no implica rechazarlo todo, ni evita según qué jerarquía, ni suprime la posibilidad de tomar partido. Tan solo elimina la jerarquización regulada por un solo canon, fruto además de elecciones

subjetivas del pasado. También obliga a enseñar las cartas, a explicitar las reglas de juego. Cierta modernidad periodística de base ilustrada a veces parece ingenua. Es como cuando se afirma que el papel del Estado es garantizar la igualdad de los ciudadanos y no sus diferencias. Pues, claro: si hablamos de derechos lo suscribo totalmente, pero añado que la única manera de garantizar la igualdad final de quien sea (de nuestros alumnos, por ejemplo) es reconocer sus diferencias de partida. Si no, la pretendida igualdad no valdrá más que para los iguales y no pasará de ideal imposible, será una simple aspiración, una declaración de buenas intenciones. Con los cánones pasa lo mismo. No vale como único canon para juzgarlo todo el cuerpo etéreo, elevado, aéreo e idealizado del ballet romántico, pero tampoco el cuerpo terreno y contrahecho de Raimund Hogue en su *Lago de los cisnes*, concebido precisamente en confrontación con el anterior modelo. Ni solo la belleza de los ángeles, ni solo la belleza siempre incompleta, frágil y perecedera de la carne real. Por razones evidentes yo me identifico más con esta, pero ambas valen. Y, dentro de cada una de sus gramáticas, sí que hay jerarquía y sí podemos hablar de calidades.

Pero no hay una sola interpretación verdadera.

—Eso no. Coexisten varias, a lo largo y ancho del tiempo, de las culturas y de las personas. Mientras respondan a distintas gramáticas y no las defienda la misma persona, son culturalmente compatibles, incluso siendo contradictorias entre sí. Si no comparten interpretación —una misma mirada— los juicios son como dos vías paralelas: no chocan, porque nunca se cruzan. Roland Barthes ya dijo que la crítica no aspira a la Verdad en mayúsculas (no es humana), sino a la corrección; es decir, a dar una explicación correcta, coherente, plausible, lógica, formalmente bien construida. Ya es mucho.

¿Te ha pasado que hayas descubierto cosas de las que el coreógrafo no se había dado cuenta?

—¡Claro que es posible descubrir cosas que no estaban en las intenciones del autor del espectáculo! Una obra es buena cuando da claves para comprender la realidad, cuando nos sirve de interlocutor. Y esto cambia a cada generación y según el contexto social y cultural. El creador dejó cerrada la forma, pero no el sentido, que se activa con el bagaje de cada nuevo lector. Cuando sucede, es esto lo que la convierte en universal. Una obra es más buena cuanto más tenso y cerrado ha quedado su dispositivo formal, pero más amplio es su sistema de resonancias, sus sentidos posibles. Por tanto, nuestro interlocutor (ni el de la crítica ni el del público mayoritario) no es nunca el autor y sus intenciones: es siempre la obra y sus potencialidades.

¿Los creadores no importan?

—Importan a la historia del arte, pero no al arte mismo. Importaban a quienes los conocían, pero a no a los especta-

dores como tales. Cuando una obra es buena (cuando el dispositivo formal funciona, cuando es un buen artefacto), sigue activando sentidos a lo largo del tiempo. Es como un espejo: cambian las caras que refleja, cambia la luz, las ropas con las que nos paramos delante, pero en el fondo sirve aún para lo mismo que fue creado, aunque ya no muestre a los mismos. Da igual cuáles fueran las intenciones del artesano que lo fabricó. En la teoría crítica se habla de «falacia intencional» en este sentido, porque siempre es una falacia, una quimera imposible, pretender recuperar las intenciones del autor. El artista pudo querer una cosa y conseguir otra. ¿Cuántas veces es imposible ver en una obra lo que el coreógrafo ha dicho en las entrevistas que quería hacer? Puede no saber expresarlo, puede preferir confundirnos, puede pensar que no es su trabajo «traducir» sus creaciones, puede no ser consciente de lo que su subconsciente deja de él en la obra, o puede incluso querer engañarnos, reinterpretándose al alza *a posteriori*. Pero eso no significa que la obra sea mala: puede ser mejor de lo que su autor pretendía.

“Una obra es más buena cuanto más tenso y cerrado ha quedado su dispositivo formal, pero más amplio es su sistema de resonancias, sus sentidos.”

Como cualquier arte, la danza está contextualizada. ¿Puede el crítico obviar el contexto social o por el contrario debe tenerlo en cuenta a la hora de hacer su crítica?

—Se puede tener en cuenta cualquier cosa, si enriquece la comprensión de la obra; y se puede obviar todo, si recurrir al contexto solo sirve para reducir drásticamente la creación a ser un simple síntoma del entorno o de su tiempo. La crítica es interpretación, una lectura, y como tal es un acto subjetivo muy abierto, es cierto. Por eso hay que eliminar los excesos más gratuitos de la subjetividad con el máximo de datos pertinentes y con una argumentación lo más coherente posible. Estos son los filtros de la imaginación creadora para que no quede reducida a mera fantasía.

¿En qué te fijas, cuando empieza un espectáculo?

—En lo que el espectáculo mismo señala. Como hoy en día las obras pueden ser abordadas desde tantos puntos de vista, toda obra debe ser en parte metaobra y mostrarnos cómo quiere ser abordada, cuál es su clave de entrada. Por ejemplo, valoro siempre la calidad del movimiento, pero no se traduce en lo mismo para juzgar a Forsythe que para *The show must go on* de Jérôme Bel. Otro ejemplo: en principio, el virtuosismo vacío no cuenta, es más bien un defecto, excepto si la obra lo justifica y lo convierte en significativo, si es relevante para algo más que la mera exhibición técnica; pero al final tendremos que valorarlo de distinta forma

en el caso del ballet clásico, en el neoclásico, en el hip hop o en intérpretes que procedan del circo. Es imposible juzgar desde los mismos parámetros el ballet que cualquier otro estilo de danza, cuando en el primero todo actúa para liberar el movimiento a través de una enorme disciplina ejercida sobre el cuerpo (con el *en dehors* y las cinco posiciones), mientras que en la danza contemporánea todo actúa para mostrar el cuerpo y sus (nuestras) limitaciones. Hace años dije que en el ballet la técnica es un fórceps que busca liberar el máximo de movimiento (visto casi como una representación de la ligereza del espíritu en confrontación a la pesada carne real), mientras que en la danza contemporánea es un bisturí, a veces aplicado a las posibilidades del cuerpo natural, a veces aplicado a los estereotipos sociales que cargan el cuerpo cultural, a veces diseccionando la propia tradición dancística, etc.



Noguero en un esbozo de Antonio Bernal, el conocido portadista de la editorial Bruguera de los años sesenta y setenta (Trueno Color, Jabato Color, Joyas Literarias Juveniles, Corsario de Hierro...).

¿Por qué hay coreógrafos que siempre hacen lo mismo y llenan? ¿No crees que el coreógrafo tiene que evolucionar y sorprender en cada nueva propuesta?

—Cuesta tanto hacerse un estilo personal que es comprensible que algunos de los que lo logran se refugien ahí el resto de su vida. Con el paso del tiempo, las formas tienden a fosilizarse y a convertirse en fórmulas, vaciadas ya de su primer poder revulsivo. Con este ejercicio manierista, consiguen ser más mayoritarias (un código más conocido conlleva menos dificultades de recepción), pero al serializarse dejan de ser arte, una forma plena de conocimiento. Yo diría que no me importa que un artista se repita, que se vuelva manierista con respecto a sí mismo, ya que para la mayoría es inevitable con la edad. Lo malo es que lo sea desde un principio, adherido a las fórmulas de otros. Si primero supo crear algo nuevo por su cuenta, luego es incluso el público que le es fiel quien le pedirá que deje esta primera vía abierta hasta la cima y no complique el hecho de poder seguir acompañándolo tranquilamente, «por culpa de» pretender explorar otras nuevas, quizás más difíciles. Por tanto, no me importa reconocer claramente a Mats Ek, a Forsythe, a Kylián o a Jérôme Bel a lo largo del tiempo. Lo malo son todos los que se les parecen demasiado, sin apenas alterar sus recetas. Copiar de uno es plagiar; de dos, hacer homenajes; y de tres, crear. La tradición está viva y hay arte en tiempo presente cuando el creador actúa de la misma forma que afirmaba Pascal en uno de sus pensamientos: en lo que hago o digo «nada es nuevo, pero el orden es mío».

“Para una vivencia intensa del arte, se necesita algún tipo de convivencia previa con sus formas.”

¿Está el crítico entre el creador y el público?

—Es un mediador. Y, como tal, puede dar mucha libertad tanto al creador como al espectador. Al creador, para que pueda establecer un diálogo mucho más profundo con su bagaje, sus referentes, sus obsesiones, sin que le preocupe tanto hacerse entender por cada espectador en particular y, por tanto, explicar de nuevo en cada pieza algo que ya desarrolló en otras. El crítico está obligado a ser el espectador implícito ideal de la obra (haber visto el resto de piezas del coreógrafo, conocer de dónde viene, qué otros creadores tienen algo que ver con él, etc.), mientras que el espectador real puede desconocerlo todo y partir de cero. Los productores, programadores, gestores y según qué políticos pueden acabar rebajando de forma populista el alcance de las obras, si obligan al creador a ser más claro, si le piden que renuncie a parte de su mochila para comunicarse con una mayor audiencia. En cambio, las instancias formativas democratizan la cultura de verdad, al actuar como una escalera que

cada cual usa según el nivel al que quiere acceder. Parece que por «instancias formativas» solo podamos referirnos a la escuela, el instituto y la universidad, pero no lo son menos la crítica y el periodismo, incluso si admitimos que se limiten a informar: si informan bien, forman, pues el espectador puede elegir; si informan mal, deforman, pues el espectador se hará una idea incompleta y, por tanto, falsa de la realidad. El crítico es un puente entre el espectador real mayoritario y el espectador implícito ideal. Recorrer o no ese puente ya es una decisión personal de cada uno. Cada tramo ofrece sus propias vistas.

El crítico es un espectador profesional, ¿eso le deja disfrutar durante la representación?

—Sería estúpido no hacerlo, teniendo en cuenta lo que se cobra por cada crítica. Ningún crítico vive directamente de esta actividad, así que el principal pago es seguir en contacto profesional con su área de disfrute, con la disciplina artística elegida. Pasado el tiempo, hay obras que son más de lo mismo y le dejan a uno indiferente, es cierto, pero lo único malo sería ya no sentir nada ante ninguna. Por suerte, todavía hay piezas que me entusiasman y piezas que me indignan, aún me siento vivo en la butaca del teatro. Si no fuera así, más me valdría dejarlo. Recuerdo a un crítico teatral, Joan Casas, que escribió una vez que uno debe permitirse sentir al máximo cuando está en su butaca de espectador y debe obligarse a enfriar al máximo su entusiasmo cuando se sienta en la silla de trabajo del crítico, y no al revés, como ocurre tantas veces para disimular con cierta visceralidad crítica la falta de emoción ante las obras. Haberlos haylos, críticos así, pero cada vez menos. El crítico criticón está desapareciendo del mapa en la misma medida que se critican menos obras. Si se publican cuatro críticas, solo tiene sentido hacerlo de lo excepcional o de lo que, porque había muchas expectativas creadas por la publicidad y la información previas, necesita finalmente este contraste final. Sea como rapapolvo o no. Pero, ni siquiera en este caso, la voluntad de estilo y la pasión en la escritura no deben confundirse con la visceralidad. Percibir solo agresividad y sed gratuita de sangre en un texto suele significar lo mismo que el caso de los violadores que degeneran en *psycokillers*. Señala impotencia, denota el escaso poder de penetración de las frases y el pensamiento.

¿Crees que el público debe valorar la opinión del crítico o se debe dejar llevar por las sensaciones que le transmite una obra y valorar solo la experiencia recibida?

—Lo más importante es lo que el espectador siente con la obra y qué le descubre de sí mismo o de su entorno. Lo que ocurre es que esta experiencia puede ampliarse con la reflexión del crítico. ¿Cuántas veces hemos oído de algunos espectadores, después de asistir a una charla con el creador o con algún periodista al término de la pieza, «si ahora volviera a verla la disfrutaría mucho más»? Aisladas de ciertos

contextos, a algunos espectadores muchas obras les parecen mudas. Pero les agregas el volumen que aporta cierto conocimiento técnico y, de pronto, todo cobra sentido, todo se convierte en perfectamente audible y el sentido aparece diáfano y es mucho más emocionante. Cuando digo «sentido» no hablo de historias: hay obras en las que el sentido es solo formal, de metareflexión coreográfica, pero el simple hecho de saber esto (que se puede disfrutar la pieza como una partitura o según qué videoclip, y que no hay que pensar que se pierde uno lo que no hay) ya multiplica la libertad del espectador a sentir lo que le dé la gana. El principal enemigo de que el público sienta no es el crítico: es el propio espectador cuando no sabe qué se espera de él. Pero fíjate que al responderle he cambiado la palabra «opinión» del crítico, usada por ti, por la palabra «reflexión». Los géneros de opinión o son reflexivos o, si no, caemos en el mero entretenimiento vacío de la opinión del tertuliano, o sea, en el *pressing catch* de la palabra convertida en espectáculo, hipermusculado el volumen gritón de las voces. La opinión sola no es crítica, no es cultura: es una variante culturista, va a peso, si no le aplicamos el control de *doping* de los datos y la argumentación.

Si el autor debe ser libre al crear y el público no se debe dejar influenciar por el crítico, ¿para qué sirve la crítica?

—Para esto, precisamente: para que el creador sea libre al

crear, limitado solo por sus ignorancias y no por las de los otros; y para que el espectador no se deje influenciar por el crítico porque, gracias a su ejemplo, ha aprendido que la única forma de pasárselo bien con las obras es darles sentido; es que todos establezcamos, por cuenta propia o en colaboración con otros, alguna forma de juego o de diálogo con los planteamientos de la creación.

Algunos artistas muestran una clara resistencia hacia la crítica porque sienten que atenta contra su libertad. ¿Qué ocurre, entonces, con la libertad del público para juzgar?

—Limita mucho más la libertad del artista el mercado que no el crítico, que ni siquiera tiene demasiada influencia en el público a la hora de comprar la entrada. Para el creador, el crítico debería ser solo un espectador cómplice: lo puede tener en cuenta como otra forma de recibir *feedback* externo, pero nada más. Según qué diga el crítico, si el creador lo siente como un igual, alguien cómplice, con quien comparte gustos y referencias, puede ayudarlo a reflexionar y plantearse cosas, claro. Pero el crítico no le puede pedir peras al olmo, no puede pretender juzgar al creador por algo que no quiere ser, y en este caso el creador no tiene por qué tener en cuenta nada de lo que diga el crítico. Personalmente, yo nunca he escrito ninguna crítica pretendiendo «corregir» al creador. Mi intención es proporcionar elementos de reflexión al espectador para que vea si le orientan o no, si le sirven de algo o no.



Según Oscar Wilde, en la antigua Grecia no existía la figura del crítico porque se trataba de una sociedad cultivada, crítica por sí misma.

—Bueno, no es exactamente así. En su ensayo *El crítico como artista*, Oscar Wilde pone estas palabras en un interlocutor al que rebate a continuación. El oponente afirma que la crítica es innecesaria, visto que no existía y no se la echó en falta en el momento más álgido de la historia del arte. Pero el *alter ego* de Wilde le responde que no se equivoque, que no es que en la antigua Grecia la crítica no existiera, sino que entonces todos los ciudadanos eran críticos, o sea, compartían comunicativamente el código de las obras y no necesitaban mediadores. Hoy en día la situación es bien distinta: el arte se ha democratizado, los que lo disfrutan no son los cuatro privilegiados que tenían la categoría de ciudadano en la antigua Grecia y, por tanto, ahora que «todos»

significa casi todo el mundo, todos ya no somos críticos de entrada, sino que debemos aprender a serlo. Bien practicada, como reflexión abierta, como disfrute compartido en vivo, la crítica bien entendida no deja de ser una forma de enseñar a caminar andando: un modelo de actuación, un mapa, un plano, un vídeo tutorial. Es luego que surge la posibilidad de ser libre. Sucede lo mismo que en aquella anécdota del pájaro de Kant, que creía que sería más libre sin la oposición del aire, pero resulta que el pájaro vuela montado sobre esa resistencia y sin aire no volaría. No es posible tampoco ni crear, ni pensar, ni disfrutar nada en el limbo. Los límites no ponen punto y final a nuestra libertad, son simplemente un marco de actuación, un fértil punto de partida.

¿Por qué al público le cuesta comprender a veces la danza contemporánea?

—Porque no ha estado allí, o sea, porque no le resulta suficientemente familiar. Una vez oí a un pedagogo británico, Ken Bartlett, recordar una reflexión de la coreógrafa y bailarina norteamericana Liz Lerman sobre el hecho de que las danzas primitivas (y las folclóricas, en general) son formas altamente ritualizadas, muy codificadas, pero en la comunidad en la que se practican nunca se pregunta nadie qué significa esto o qué significa aquello, y no se lo preguntan sencillamente porque siempre han estado allí, a su lado, familiarizados con ellas. Sienten natural ese bagaje, forma parte de su vida, lo asocian a sí mismos y no a ningún sentido en particular. Para que haya una vivencia intensa del arte, se necesita algún tipo de convivencia previa con sus formas. Esto no implica ningún tipo de descodificación consciente. Acuérdate de esos gitanos que aseguran que nunca han ido a una clase de cante ni de baile flamencos, como si su control técnico fuera una habilidad genética. Pero no es que no hayan ido a clase: es que han estado metidos veinticuatro horas al día dentro del aula familiar y se les ha hecho invisible. No perciben a sus padres, a sus tíos o a sus primos como los profesores e instructores que realmente han sido. Y a la danza contemporánea le ocurre lo contrario. La gente la percibe en bloque como demasiado abstracta por oposición al ballet o como demasiado culta o de vanguardia por oposición con el musical y las danzas urbanas (el hip hop, por ejemplo). En realidad, la danza contemporánea más experimental es una gran desconocida. Más desconocida aun que los creadores más arriesgados de literatura, teatro o cine contemporáneos. Y tan ignorada como el arte o la música de vanguardia.

A veces la danza contemporánea se reduce a la descripción de acciones que pueden ser «bailadas» por cualquier persona sin formación. O, por el contrario, a meros ejercicios acrobáticos. ¿Crees que este tipo de danza no genera repertorio?

—Incluso la eliminación del movimiento ha generado reper-

torio, igual que lo generó John Cage con la ausencia de sonido de su partitura 4' 33", al abstenerse el músico de tocar su instrumento durante ese lapso de tiempo de espera ante el público. La *non danse* francesa ha generado repertorio. Una coreografía como la de *The show must go on*, de Bel, es hoy emblemática (tanto, que incluso pone en crisis lo que su creador quería cuestionar en sus inicios, pero esa es otra cuestión). Ha generado repertorio, y no es cierto que sus acciones puedan ser bailadas por cualquier persona sin formación. La pieza de Bel la han bailado intérpretes de muy distinto signo, y cuando la llevan a cabo bailarines mejor preparados la más pequeña pose toma mucha más fuerza y, por ello mismo, cobra más sentido. En lo que respecta a la acrobacia, en principio no debe ser estigmatizada por sí misma. Como todo en el conjunto de una pieza, al final lo que cuenta es el rol que desempeña en la obra. Lo que no puede ser es simplemente decorativa o epatante. Cuando es así, sobra la acrobacia y sobran según qué video o escenografía o iluminación igualmente gratuitos. No es peor la acrobacia o el contorsionismo que la técnica virtuosa exhibicionista de según qué gala de grandes estrellas del ballet.

¿Cómo es que hablamos de danza contemporánea refiriéndonos a la de hace cincuenta años?

—Y a la de hace cien. El problema del adjetivo «contemporánea» aplicado a la danza es que se refiere a demasiadas cosas. En general, la gente habla de danza contemporánea en oposición a la clásica (el ballet), pero esta aplicación resulta muy confusa, pues engloba tanto las primeras danzas libres de Isadora Duncan como la primera danza expresionista alemana o la *modern dance* americana, o luego la danza posmoderna, la danza teatro de Pina Bausch (*tanztheater*), la danza minimalista o la *non danse* francesa. Así no hay forma de entenderse. El adjetivo se puede usar en la calle (igual que se habla en general de «reuma» para distintos tipos de enfermedades reumáticas que los médicos designan en cada caso por su nombre particular), pero no tiene ningún sentido en una crítica de danza. Es demasiado genérico. Danza contemporánea debería designar estrictamente la que nos es contemporánea o la contemporánea a un determinado autor. Debería tener solamente un sentido temporal. Aplicado este término a los estilos, señala demasiados. Dicho esto, lo cierto es que acabamos usándolo muchas veces en el mismo sentido laxo que se le da en la calle.

La opinión de la crítica y, sobre todo, del público, ¿debe ser tenida en cuenta por el creador? ¿Crees que la evolución de la danza debe tenerlas en cuenta?

—En el caso del creador, no debe: puede. Depende de cada artista, de si lo que se le dice le importa y está en su onda. Si es una enmienda a la totalidad, ni puede ni debe. Con respecto a lo segundo, tampoco es que deba: es inevitable. La

danza, igual que cualquier forma de arte, evoluciona junto a la sociedad de la que forma parte. Que la recepción sea de un tipo u otro completa la obra e influirá en las que siguen.

¿La crítica da cuenta objetivamente de cómo es una obra?

—Es una mirada parcial, condicionada por el bagaje del crítico, por el periódico, por la época. Nos sentimos muy personales, pero es curioso lo mucho que nos parecemos a veces a otros críticos de nuestra misma generación. La crítica es simplemente una muestra de cómo fue recibida la obra por sus contemporáneos. Si acusa con detalle una determinada recepción, ya es mucho. Pero no vayamos a rasgarnos las vestiduras por ello, tampoco el vídeo reproduce objetivamente cómo fue un espectáculo: elige un ángulo, y encierra en un marco, en una perspectiva plana, la tridimensionalidad del espectáculo real.

“Tanto el creador como el crítico ganan con la mirada desprovista de prejuicios del niño: de un crío o un joven rebelde y tocapelotas, de mirada crítica y desacomplejada.”

Si la danza es un arte o es belleza, los gustos evolucionan. ¿Piensas que la danza es un arte vivo, siempre en continua renovación?

—Renovación no es la palabra, sino «cambio», un continuo tránsito. En la sobreestimulación del mundo actual, las formas en seguida se convierten en fórmulas, lo que obliga a cambiar o reordenar parte de sus componentes para que el contenido continúe consiguiendo su efecto. Pero no hay progreso en arte. Las cuevas de Altamira son equivalentes a Picasso, Marius Petipa a Pina Bausch o, en Barcelona, Joan Magriñà es equivalente a Cesc Gelabert y Sol Picó. En la estética no se parecen en nada, pero comparten la misma actitud de querer ser cada uno de su tiempo y conseguir expresarlo, de conseguir contener el mundo del que forman parte. Pero no hay evolución, no hay progreso: hay adaptación y cambio, para alcanzar seguir siendo arte vivo y no arqueología o documento.

¿Comparten algo el creador y el crítico?

—Cuando son contemporáneos, mucho más de lo que creemos. Muchos referentes y el amor por una misma disciplina artística, a la que sirven de distintas formas, por ejemplo. También la mirada. Tanto el creador como el crítico ganan con la mirada desprovista de prejuicios del niño: de un crío o un joven rebelde y tocapelotas. Esta mirada desautomatizadora, crítica y desacomplejada es tan necesaria para la creación como para la crítica.

¿Qué críticos te gustan?

—Al principio, me formé sobre todo leyendo y comparando



críticas. En la danza y las artes parateatrales, primero que nadie con Sebastià Gasch: con él aprendí a amar la danza, pero también a hablar de ella. He ido adquiriendo sus libros en las librerías de viejo. *De la danza* (1946), con grabados de Pruna, lo tengo desde principios de los años noventa. Luego su *Teatro, circo y music-hall*, y tantos otros. He tenido también la suerte de disfrutar de la amistad de su hijo, Emili, y poder examinar sus apuntes, los papeles publicados en revistas, guiones de radio, cartas... De los escritores, aprovechadas o no, he sacado lecciones magistrales de los libros de muchos. Por mencionar tres, de Franciso Umbral, de Josep Pla o de Pere Gimferrer (además del *Dietari*, las críticas de cine y todas las de literatura que publicó desde 1963-64 hasta mediados de los setenta en el semanario *Destino*, más de mil páginas que conservo fotocopiadas y leí entre 1989 y 1993).

¿Y en los diarios?

—A finales de los ochenta y los noventa, leía mucho a Joan Casas (*Diari de Barcelona*), a Xavier Pérez (en el *Avui*: primero de teatro y danza, luego de cine), a Joan de Sagarra, Francesc Burguet Ardiaca y Joan Anton Benach (siempre me sentí más cerca y afín al periodismo analítico de Benach en *La Vanguardia* que al yo con mil lentes de aumento de Sagarra o de Burguet en *El País*, un registro que sentía que yo al menos no me podía permitir) y también leía con atención a algunos compañeros, como Pablo Ley (*El País*), Francesc Massip (*Avui*), Juan Carlos Olivares (primero en *ABC* de Cataluña, luego el *Avui* y finalmente *El País* de

Cataluña), Vicenç Pagès (*El Periódico*, *Presència* y *L'Avenç*), Joaquim Armengol (*Avui* y *Ara*) o Ramon Oliver (suplemento *Què fem*). He admirado siempre la prosa clara y directa, tan humilde y tan bien tallada, de dos amigos críticos y profesores como Lluís Calderer i Lluís Serrasolses, de quien intentaba aprender lo que podía en mis comienzos. Me acuerdo también mucho de la valiosa lección de alguien a quien no conozco personalmente y que me apasionaba, como Jordi Costa en sus largas críticas de cine en el *Avui* y luego, mucho más breves, en *El País*, pero también por sus textos sobre cómic, con su desautomatizadora mirada mostranca y marciana, tan brillante. Y por supuesto a Marcos Ordóñez hay que darle siempre rancho aparte. Lo leí primero en *El Observador*, luego en el *Avui* y finalmente en *El País*, además de en sus libros: *Rancho aparte*, *Una vuelta por el Rialto*, *Tarzán en Acapulco*, *Detrás del hielo*, *Ronda del Gijón*, *Un jardín abandonado por los pájaros* o *Juegos reunidos*, entre otros. En sus críticas es un maestro por cómo es capaz de encontrar imágenes fabulosas y comparaciones de una precisión extrema. Hay mucha pasión, mucho entusiasmo, también, en su escritura, extremadamente personal en cada dato y cada palabra, sin fórmulas hechas, con un estilo muy vivo. Me acuerdo de una crítica suya de hace muchos años sobre la dramaturga Lluïsa Cunillé: se titulaba algo así como «Aprenda a amar la tónica», era una larga página, y la pasé muchas veces a los alumnos como ejemplo de la actitud con la que debemos escribir siempre, yendo de lo particular a lo general (los detalles, siempre los

detalles), sin saltarnos el problema (la interpretación), para no ir demasiado directos al resultado (la valoración) y no dejar pasar por alto ningún elemento relevante: la luz, por extraña que fuera, o las sensaciones más personales. Analizaba con los alumnos esa crítica para que la confrontaran con otra mía sobre la misma obra. De entrada, para el resultado del «problema» (la valoración), yo estaba de acuerdo con mi texto. Pero, claro, eso no era suficiente, y, como muestra del proceso de construcción del sentido y saber transmitir al lector lo que de verdad ocurría en escena, las virtudes narrativas de Ordóñez me sacaban enorme ventaja. Para los alumnos era un modelo perfecto. Un ejemplo de oficio. De artesanía y de arte. Ahí se mide la autoridad del crítico o sea, nuestra credibilidad y legitimidad ante los lectores y ante la profesión.

“Por nefasta que me parezca una propuesta, ya no me permito ser gracioso o irónico, excepto si es alguien con poder;”

No has mencionado a ninguno de danza.

—Vamos a ello. En formato de diario, como crítico periodista, el mejor en España me parece Omar Khan, el director de la revista *SusyQ*. Con un estilo muy fluido y colorista, tiene gracia y ritmo, se moja, sabe elegir qué mira y lo ve como nadie. Con Bàrbara Raubert coincido muchísimo, y aporta un bagaje muy interesante de artes plásticas. De los de la vieja escuela, tuvimos conversaciones apasionantes con Víctor M. Burell en el primer encuentro sobre la crítica que la Casa de la Danza organizó en 2005 y lo entrevisté para vosotros. Y a su amigo y compañero Delfi Colomé, tan importante en Cataluña, nunca tuve la oportunidad de conocerlo personalmente, aunque lo leí y nos escribimos: me mandó un mail muy generoso, por ejemplo, después de los primeros números de la revista *Reflexiones*, que dirigí para el Mercat, en el que me dijo que le parecía la mejor publicación que había salido nunca en España sobre danza. Por trayectoria, en este podio, yo hoy pondría a *SusyQ*. Si Colomé no tuvo oportunidad de verlo es porque murió en 2008 y el número 0 de la revista de Khan, con su seductor «¿Bailamos?», es de noviembre-diciembre de 2005. Hoy llevan más de sesenta números y han sacado ediciones con eco internacional, como el número que dedicaron a la danza en Japón, que salió en español, inglés y japonés. O la edición especial sobre Les Ballets de Monte-Carlo. A Montse Otzet, Beatriu Daniel y Carmen del Val les tengo especial cariño por la revista *Dansa79*, una crónica viva de la danza en ese momento, un momento vivido con especial ilusión y un documento que tenemos que agradecerles. En otro registro, hoy muy influyente, he leído reflexiones muy interesantes de José A. Sánchez, Jaime Conde-Salazar, Quim

Pujol e Isabel de Naverán. Y otro caso aparte es el barcelonés de adopción y buen amigo Roberto Fratini: en este momento, el crítico teórico más influyente como dramaturgo, una bestia de seducción en las distancias cortas, muy denso en la escritura, pero que abre siempre mil ventanas. No sé en qué medida la gente los conoce. O nos conoce.

En una ocasión que fui al teatro contigo escuché a una persona que dijo «¡Hostia, el Quim!» ¿Tienes fama de malo?

—Yo diría que no. Quizás hacía mucho tiempo que no nos veíamos y simplemente se sorprendió al verme. Mi relación con la gente de la danza ha sido en general buena. Entre 1992 y 2005, incluso muy buena, en el sentido de que algunos que luego me han mirado con prevención, antes, a mediados de los noventa, me habían dicho que preferían una crítica mía poco entusiasta, pero explicándome, que las muy elogiosas de otros, simplemente cargadas con adjetivos, pero sin que dieran la impresión de haber comprendido la obra. Ocurrió generalmente así mientras fui un crítico periférico, con espacio para explicarme, pero publicando en medios de relativa poca tirada (en el *Avui* debían de ser unos 40.000 ejemplares diarios). Luego, en *La Vanguardia* (que anda sobre los 200.000) la misma actitud ya no sentaba tan bien: de golpe hubo quien me decía que aceptaba que la obra no me hubiera gustado, pero que se lo debería haber contado directamente a él, en lugar de perjudicarlo sacando la crítica y haciendo pública mi opinión negativa. Ahora que salen tan pocas críticas lo cierto es que casi tendrían razón los que pensaban así, pero entonces no me salta nada, de según qué nombres y teatros salía todo, y no habría tenido sentido hablar de ellos cuando la crítica era positiva, pero callarme cuando les ponía objeciones.

¿No te has autocensurado nunca?

—Siempre he escrito lo que he querido, lo que me ha parecido honesto. O casi. Por nefasta que me parezca una propuesta, ya no me permito ser gracioso o irónico, excepto si es alguien con poder, mucha trayectoria y promoción, que es lo único que pienso que lo justifica. Hacer lo mismo con cualquiera puede llevar a malentendidos y que parezca un abuso de poder. Si no arriesgas nada, no es justo y no merece la pena. A cambio, he estado siempre dispuesto a dar la cara si alguien creía que tenía motivos para quejarse. He respondido siempre los mails. Y he aceptado debates públicos, incluso cuando sabía que la propuesta llegaba con trampa. Se me da bien el directo, por lo que siempre ha sido divertido aceptar el pulso. Una vez, en 2003 un diario de Jerez contaba una de estas pullas contra la crítica durante el festival, y publicó algo así como «Y Noguero, que estaba en vena, respondió que...», jajaja. Se trataba de un defensor del purismo flamenco que se vino con las preguntas preparadas con mala leche de casa y miraba de pillarnos como fuera, pero al final hasta él sonreía al ver cómo daba la vuelta a sus



Noguero con Víctor M. Burell en Logroño (2006)

quejas con humor y amabilidad. «Me encanta que diga usted eso porque resulta que...» Son estimulantes estas situaciones. No se me ocurrirían ni la mitad de cosas sin estar abierto al debate. Soy dialéctico, pienso mejor así. Es mucho más interesante, pero también divertido.

Lo dices como si te ocurriera a menudo.

—Es que a las charlas sobre la crítica siempre hay quien va a enfrentarse al tópico. Una vez, por la composición de la mesa, intuí por dónde me iban a llegar los tiros, y cuando me lanzaron la primera pregunta, «¿por qué crees que estás aquí?», respondí: «pues, me temo que es fruto de un malentendido», y a continuación expuse lo que me parecía pesaba sobre la crítica y cómo la concibo. Por suerte, eso desactivó la tormenta que me hubiera caído encima a continuación. También he hablado sobre estas cuestiones con muchos profesionales. El escenógrafo José Menchero (Danat Dansa, Lanónima Imperial) me dijo una vez del coreógrafo Juan Carlos García que se quejaba de mí, pero que luego, cuando nos encontrábamos, era evidente que disfru-

taba discutir conmigo. En Barcelona coincidimos un día los tres delante del MACBA a las seis de la tarde, nos metimos en el bar Horiginal para tomar una cerveza con la intención de separarnos enseguida, y estuvimos charlando de la crítica y la danza hasta que cerraron el local a las 2 h o las 3 h de la madrugada. ¡Compartimos ahí sentados una jornada «laboral» completa de más de ocho horas! Me he escrito con muchos coreógrafos, hablando de estos temas o alargando los argumentos de aquello que había expuesto con menos espacio o gracia en la crítica publicada. Probablemente acabe donando parte de este material al MAE de Barcelona (el Museo de Artes Escénicas, en el Instituto del Teatro).

¿Has tenido alguna vez grupos en contra?

—De los años que llevo como crítico en *La Vanguardia* hubo algunos (del 2005 al 2011, principalmente) durante los que algunos colectivos se me distanciaron, pero son gajes del oficio, lo encuentro normal. Surgen nuevos equipos, nuevos críticos, otras generaciones, los años pasan, y cada uno encuentra la gente que le es más afín, la que siente más cómplice o le reporta menos quebraderos de cabeza o le conviene más. Como no solo soy crítico, sino que doy clases sobre ello, sé que es ley de vida. Hubo un colectivo que me había sentido muy cercano en los noventa, y luego, durante la etapa que digo de mediados de los dos mil, promocionó críticos más jóvenes para favorecer cierto relevo y en alguna ocasión incluso meterse un poco conmigo.

¿Te molestó?

—En general, no. Incluso hubo un crítico joven que me gustaba como escribía. Hace de ello ya casi diez años y en clase todavía paso algunos textos suyos como ejemplo. Y, cuando tuve oportunidad, contribuí a que le dieran un premio en el que estuve de jurado porque, además de prolífico, me parecía realmente bueno. Al haber escrito alguna vez contra mí, cuando le llamaron para comunicarle el galardón y le leyeron los nombres de los que se lo otorgaban, la portavoz del jurado me comentó luego que él le había dicho: «¿Noguero? Este debió de votar en contra, ¿no?», a lo que, extrañada, ella le respondió: «pero ¡si te propuso él!» Y que conste que no fue ningún truco para neutralizarlo y ganarme su simpatía (si no digo el nombre es precisamente porque no quiero que parezca que lo uso a mi favor). Soy muy consciente de que todo esto forma parte del juego. Y una buena crítica y una mala crítica no deberían tener nada que ver con que la valoración del espectáculo sea positiva o negativa. Al menos, yo —caiga simpático o no— prefiero a los que aportan algo. Sea a la danza o a la crítica. El papel que luego representamos cada uno en particular es muy circunstancial. Lo que importa es la fuerza de la corriente. Un día nos integramos en ella, durante un tiempo la cruzamos con fuerza, y otro día acaba por ahogarnos y arrastrarnos. Este sí que «es un movimiento bello», y «es una boooomba». ¿No hay una canción de la radio que dice algo así?



PALABRAS EN DANZA, MANERAS DE MIRAR, DE PENSAR

Por Clàudia Brufau

Quando veo danza me escribo encima, me vienen pensamientos descabezados que se amontonan, piezas de un puzzle que al terminar la función necesitaré colocar en su sitio.



Garabatos

«No analices tanto!», me regañaban mis profesores y compañeros cuando estudiaba en el Institut del Teatre, tanto calentando en las clases de Contemporáneo como intentando realizar un ejercicio de *petites jettés* dignamente en la de Clásico. Tenían razón: la cabeza la tenía en otra parte y me cuestionaba demasiado el mecanismo de cada movimiento. A veces conseguía tener la mente dentro de mi cuerpo, pero por pocos minutos y en contados ejercicios; el resto, puros garabatos. A menudo miro hacia atrás e intento entender por qué decidí estudiar danza profesionalmente: qué se me había metido en la cabeza si, aunque quisiera bailar, no soportaba que nadie se refiriera a mí como «bailarina». No me sentía identificada.

Me gustaba más comentar los espectáculos que bailar. Prefería observar atentamente las coreografías con las que me zambullía en otro mundo de una manera que no lo podían hacer ni la literatura ni otras artes. Quizás esta realización tuvo lugar paulatinamente, sin embargo tengo un recuerdo nítido de ver *Paso a paso*, un programa de la 2 de RTVE que presentó Nacho Duato. Gracias a él me familiaricé con Jiri Kylián o Maguy Marin, y fue a través de sus coreografías que descubrí la cara profunda de la danza y noté que despertaban en mí una pasión intelectual y sensitiva a la vez. Cuando una es adolescente quizás no planea una carrera profesional, pero sí siembra sus pasiones y empieza a articular su particular manera de pensar. Estudié en paralelo, profesionalmente, danza y filología inglesa, cada cosa la tenía metida en su cajón. Pero deseaba que los dos cajones se conectasen entre sí: quería aprender a escribir sobre danza de manera más o menos fundamentada y académica, como lo podía hacer con la literatura o el cine. ¿Cómo iba a poner orden en este baile caótico de pensamiento, palabras y danza? Mi complejo de buena estudiante, escritora torpe y lenta –me cuesta un tremendo esfuerzo cristalizar mis pensamientos en palabras y mis textos en crudo son puros garabatos– y de «no bailarina» me encaminaba hacia un sendero académico, aunque mi intuición oliera otros caminos. Iba a tientas hasta que un día una amiga –Laila Duran, bailarina– me envió un anuncio de la revista británica *Dance Europe* en el que buscaban colaboradores que escribieran en inglés en distintas ciudades españolas. Mandé un texto y me convertí en una crítica *in progress* (en proceso), lo que se me hacía un poco extraño porque nunca me lo había planteado. De golpe debía poner los garabatos en orden y convertirlos en algo comprensible, ya que me publicaban y me pagaban por ello.

Esta retrospectiva personal sobre mi «mundo interior» en la adolescencia y la juventud la hago, primero, porque tengo el vicio de remitirme a la génesis de todo aquello que explico, y segundo, porque creo que es en las inquietudes personales donde hallamos la manera de ejercer y de abordar un oficio.

Criticando, un oficio *in progress*

«For all criticism is based on that equation: KNOWLEDGE + TASTE = MEANINGFUL JUDGMENT» (Toda crítica se basa en esta ecuación: conocimiento + gusto = valoración valiosa), escribe Daniel Mendelsohn, crítico de teatro, cine y libros del *The New Yorker*, en su ensayo *A critic's manifesto*. Es precisamente en este entresijo en el que me encontré en la pantalla en blanco de mi primera crítica. Calibrar bien el peso entre conocimientos y gusto no fue algo que me preocupara mucho al principio; en cambio, a medida que pasa el tiempo, es lo que me da más quebraderos de cabeza. Quizás porque soy más consciente de la responsabilidad que conlleva publicar textos en los medios.

Recuerdo que cuando empecé me preocupaba sobre todo saber describir con claridad, y me desesperaba si me perdía un gesto o una mirada (¡no podía rebobinar!). Esto parecerá una obviedad, pero pongamos que tenemos dos ojos para captar un espectáculo: el que graba lo que perciben los sentidos, y el que analiza e interpreta. Hay que mantenerlos a raya los dos, por esto creo que la nariz del crítico tiene que hacer de árbitro entre ambos para evitar que uno ciegue al otro. Para mí es importante el equilibrio entre descripción e interpretación (que muchas veces se convierte en un soliloquio de preguntas).

Traducir movimientos en palabras muchas veces puede ser una gran pesadilla. A menudo es muy frustrante la negociación entre el vocabulario y la inventiva para poder plasmar gestos, imágenes o atmósferas. Sin embargo, lo más complicado siempre son las frases sobre el movimiento. Me sale la bailarina obcecada que quiere el dibujo perfecto y la hoja en blanco se convierte en un ring de *gifs* intraducibles. Un crítico no es un espejo de lo que ocurre en el escenario, hay que ir con cuidado. Tienes que asumir tus limitaciones.

Cuando en el texto aflora el estilo, este se convierte en la pareja de baile del gusto y el conocimiento. Con el tiempo me he sentido más libre y he intentado ir más allá en lo que concierne a la transmisión de las sensaciones y de mis vivencias sin caer en algo demasiado personal, sino en una interpretación transmitida sin complejos, sobre todo, y cuando procede, también aliñada con sentido del humor. Intento que ideas y palabras se den la mano rodeando la pieza y dialogando con ella. Encontrar un estilo propio para mí ha sido como cuando oí mi voz grabada por primera vez. Cuando lo acepté pude vagar libre y sentir que estaba aportando algo más que una descripción, interpretación o valoración. La crítica consiste en entretrejer estos tres componentes para llegar al lector de múltiples maneras. Artesanía pura.

En compañía

«Escribir es un trabajo muy solitario y está muy bien compartir unos días con gente que se dedica o tiene los mismos intereses que tú», dice un hombre a una presentadora en la transmisión en directo de un festival europeo de danza. Esto es lo que corroboran otras dos personas que lo acompañan. Este grupo entrañable de almas éramos Sanjoy Roy –crítico de danza del *The Guardian*–, Anastasio Koukoulas –artista y teórico– y servidora. Nos conocimos gracias al proyecto Springback Academy, que se organiza en paralelo al festival Spring Forward de la plataforma Aerowaves. El 2014 lanzaron la prueba piloto en la edición que se celebró en Malmö (Suecia). Springback es un proyecto en el que críticos como Sanjoy o Donald Hutera –*The Times*– hacen de mentores de críticos de danza emergentes.

Me enteré por *twitter* de la convocatoria de la edición del 2015 y, *voilà*, tuve la suerte de participar en el festival. El reto: ser capaz de seguir un ritmo trepidante de funciones y encontrar el tiempo para escribir, comentar y reescribir. Uno de los aspectos más gratificantes fue el encuentro con todos los otros participantes y mentores. Destaco esta experiencia sobre otras, ya que existen pocos proyectos para dar apoyo a críticos aspirantes, menos aún si se trata de danza y más raro todavía es que se trate de un proyecto pan-europeo. En una *jam* de críticos como esta te enriqueces de las miradas de los demás, de cómo trabajan tus ojos-grabadores o tus ojos-analíticos. Además, el hecho de formar parte de un

grupo con un interés común, pero de perfiles variopintos y procedentes de distintos países, te obliga a replantearte tú manera de observar. Desde las impresiones en caliente al salir de un espectáculo hasta el texto escrito.

Queridos lectores, ¿para qué sirve mi especie?

Muchas veces me deshincho. ¿Para qué me esfuerzo tanto? ¿Alguien me lee? A menudo me preocupa la endogamia de esta profesión (nos leen solo los artistas de los que hablamos) o el hecho de que sea siempre tan precaria. Se leen pocas críticas y el periodismo cultural parece ir de capa caída. Sin embargo, sigo combatiendo con la hoja en blanco con la esperanza de que alguien lo lea y mi trabajo sirva para acompañar su mirada, contrastarla y enriquecerla de matices.

Más allá del «dónde están los lectores de críticas de danza» o de la «tensión» que puede surgir con una coreógrafa o un coreógrafo si has hecho una valoración negativa de su trabajo, la crítica profesional en general es más necesaria que nunca. También la de danza, que a menudo en este país es ignorada por otros ámbitos culturales o artísticos. Nos dedicamos a observar, conscientes de la responsabilidad que supone analizar, descifrar y reflexionar sobre un arte efímero. Es más, intentamos descifrar la sabiduría ancestral que emana el cuerpo en movimiento. Y de ahí se pueden extraer muchas maneras de mirar, de pensar.



Participantes y mentores de la Springback Academy, durante el Spring Forward Festival (Aerowaves) en abril de 2017. Teatro Bora Bora, Aarhus (Dinamarca).