

## **EL MANZANO ENTIENDE DE BOTÁNICA: GENEALOGÍA DEL PROCESO DE CREACIÓN DE «¿Y DESPUÉS?», UNA CONFERENCIA BAILADA**

Fernando López Rodríguez  
*Laboratoire MUSIDANSE (Université Paris 8-Saint Denis)*  
Belén Maya  
*Artista e investigadora independiente*

Fecha de recepción: 22/11/2020  
Fecha de aceptación: 18/03/2021

### **Resumen**

«La creación artística es, en lo que tiene de tal, ~~misteriosa~~ labor inconsciente. ~~El pintor da cuadros como el manzano da manzanas. Generalmente~~ [sustituir por: “a veces”] el artista entiende muy poco de arte en general y, en consecuencia, del suyo en particular. Entiende, claro está, de la técnica de su oficio, pero la técnica del arte no es el arte y, ~~además, de esa técnica él entiende solo prácticamente. Mejor que la entiende fuera decir que la sabe.~~ La definición de un estilo es una faena analítica, que exige gran rigor de conceptos, una técnica especial nada pareja a la de los pinceles. Entender de pintura no es saber pintar, es saber otra porción de cosas. El manzano no entiende de botánica [añadir: “... ¿o tal vez sí?”]». (Ortega y Gasset 200).<sup>1</sup>

**Palabras clave:** Flamenco, conferencia bailada, proceso de creación, investigación-creación.

### **THE APPEL TREE KNOWS ABOUT BOTANY: THE CREATIVE PROCESS GENEALOGY OF «¿Y DESPUÉS?», A DANCED CONFERENCE**

### **Abstract**

«The artistic creation is an ~~mysterious~~ unconscious work. ~~The painter gives pictures as the apple tree gives apples. Generally~~ [replace by: “sometimes”] the artist understands very little about art in general terms and, consequently, about his or her own art in particular. He understands, of course, the technique of his trade, but the technique of art is not art and, furthermore, of that technique he only understands practically. ~~Better to understand it would be to say that he/she knows it.~~ The definition of a style is an analytical task, which requires great rigor of concepts, a special technique not quite similar to the technique of the brushes. Understanding painting is not knowing how to paint, it is knowing another portion of things.

---

<sup>1</sup> Fragmento de texto tachado y comentado por Fernando López Rodríguez y Belén Maya.

The apple tree does not understand botany [add: “... or maybe it does?”]». (Ortega y Gasset 200).<sup>2</sup>

**Keywords:** Flamenco, Danced conference, Creative process, Research-creation.

## Sumario

1. Introducción.....	157
2. La dualidad gesto-palabra.....	158
3. El proceso de creación en «¿Y después?».....	159
3.1. Estrategias creativas desarrolladas en «¿Y después?», según Belén Maya.....	159
3.1.1. Partir de mi experiencia: bailar-pensar-hablar no te permite mentir.....	159
3.1.2. Hablar de mi vida para no «sentar cátedra».....	159
3.1.3. Hacer preguntas.....	160
3.1.4. Salir (un poco más aún) del personaje.....	161
3.1.5. Mostrar el truco, sin trampa ni cartón.....	162
3.2. Estrategias creativas desarrolladas en «¿Y después?», según Fernando López.....	162
4. La conclusión como apertura.....	166
5. Referencias.....	167

## 1. Introducción

Buenas tardes a todos y a todas. Somos Fernando López y Belén Maya. Belén Maya y Fernando López, Belén López y Fernando Maya, él y ella, ella y él, ellos, elles, él. Después de este largo periodo de ausencia y distancia, estamos muy contentos de comparecer por fin todos juntos y de manera presencial en un mismo espacio.

Les damos la bienvenida a esta conferencia bailada que, no por casualidad, se titula «¿Y después?». «¿Y después?» se concibió muchos meses antes de que estallara la crisis de la COVID-19 y hacía referencia, como así lo describíamos en la primera sinopsis de la pieza, «al espacio vacío, a la vez lleno de miedo y de esperanza, que se abre tras un final de etapa, tras la consecución de aquello que previamente habíamos deseado, tras reconocer los errores cometidos y hacer el recuento de las pérdidas».

«¿Y después?» —decía la sinopsis inicial de esta pieza— se pregunta por los deseos que quedaron aparcados por temor a no cumplir con los deberes; se pregunta por la dificultad inherente a la espera, a la pausa, a la escucha de los espacios en blanco: «¿Y después?» quiere ser, en parte, esa espera, esa pausa, ese espacio en blanco.

En esta conferencia bailada, que toma el título homónimo de Federico García Lorca, desglosamos algunas de las estrategias de distracción que desarrollamos los seres humanos para evitar el vacío, el aburrimiento, el cosquilleo que surge de la quietud y del silencio que, de manera habitual, experimentamos los y las artistas en los periodos entre procesos creativos y que, durante el confinamiento, hemos podido experimentar todos y todas.

*Largo silencio.*

---

<sup>2</sup> Fragmento de texto tachado y comentado por Fernando López Rodríguez y Belén Maya.

La conferencia está dividida en tres grandes bloques que llevan el título de tres verbos en infinitivo y que hacen referencia a tres de las principales estrategias de distracción a las que nos referiremos: hacer o producir, tener o poseer y ser o identificarse.

Aunque el planteamiento de dichas tres acciones será presentado desde el prisma de lo que podríamos llamar flamenco y cultura española en general, estos tres verbos pueden igualmente conjugarse en universos estéticos paralelos, y a cualquier espectador le será posible trasladar su imaginación a otros estilos artísticos y otros paradigmas culturales para comprender qué formas tomarían estos verbos bajo el influjo de otras culturas, regiones o naciones.

Muchas gracias (López y Maya).

¿Qué forma debe tomar un artículo académico sobre una práctica híbrida como es la conferencia bailada a la que nos referiremos en este texto? Si la conferencia, en sí misma, ya ofrece el texto y las referencias bibliográficas relacionadas con el contenido desarrollado en la misma, ¿habríamos de plasmar aquí simplemente el guion de dicha conferencia? ¿No constituiría esto una forma de redundancia universitaria que permitiría, sin embargo, a los arriba firmantes, obtener una mayor credibilidad epistemológica? ¿Dónde quedarían en ese caso los gestos, las músicas cantadas y las palabras vociferadas? ¿Debería deslizarse este texto, para hacer justicia a la pieza de la que se supone que debe hablar, hacia una mayor *intersticialidad* entre los niveles discursivos? ¿Debería ser, por tanto, este «papel» igual de híbrido (palimpsesto, ticket, pancarta o post-it) que la propia conferencia? ¿Cómo habitar el «después» de «¿Y después?», es decir: el devenir académico de la experiencia artística?

¿No son estas disquisiciones «metodológicas», después de todo, el tipo de preguntas que uno/una/unx se hace durante un proceso creativo? Formato de presentación, tono del discurso, potenciales lectores/as o espectadores/as, expectativas de los potenciales lectores/as o espectadores/as, deudas, apetencias y concesiones... ¿Cómo responderlas sino poniéndonos de perfil para mirar hacia un lado y hacia otro, o hacia ambos al mismo tiempo?

## 2. La dualidad gesto-palabra

El acto de hablar en público, aun formando parte de esta problemática división de funciones, se apoya sobre una dimensión de la vida corporal que, además de venarnos dada, es pasiva, opaca, y de ahí que quede excluida de la esfera política convencional. Por lo tanto, cabe preguntarse: ¿qué regulación impide que el cuerpo pasivo, inherente al ser humano, se vuelque en el cuerpo activo? ¿Son estos cuerpos distintos y, si efectivamente lo son, qué política es necesario implantar para mantenerlos separados?. (Butler 91)

Nos habla aquí Butler de la política de división entre «bailaoras mudos» y conferenciantes o investigadores «sin gesto» (¿existe una palabra para señalar dicha carencia, dicho hándicap?) y nuestro objetivo, más allá de los contenidos concretos que fueron desarrollándose dentro de la conferencia (y que fueron evolucionando en función de nuestros intereses mutuos a lo largo del proceso creativo) tenía que ver con limar esta frontera «puramente formal», cuyas consecuencias nos parecían sin embargo de hondo calado político: ¿qué significa, más allá de la división tradicional entre las artes —por ejemplo entre la danza y el teatro—, que las bailaoras no puedan (*de iure*, no *de facto*) hablar? ¿Quiere decir esto que carecen del derecho a tener un discurso propio, que son cuerpos ventrílocuos que se dejan expresar por las palabras

de otros (dramaturgos, directores de escena, críticos de danza, investigadores universitarios, etc.)? Belén Maya afirma:

En la eterna división cuerpo-mente, siempre ganaba alguien que no era el intérprete: el coreógrafo, que podía manipular —perdón, «moldear»— biomáquinas de ejecución impecable, el académico, cuyas teorías se veían confrontadas por la experiencia vivida de los artistas, o el productor-empresario, que prefería no mezclar dinero e ideas. Demostrar la posibilidad de que quien baila piensa y viceversa, y de que además expresa lo que piensa, a poder ser mientras baila, fue el reto que me planteé en «¿Y después?», invitada por Fernando.

¿Qué consecuencias no solo estéticas, sino también económicas y políticas produce este reparto de roles? ¿Se trata de una simple división de tareas o también de la instauración de rangos jerárquicos? ¿Quién tiene, en el mercado del arte, en definitiva, la última palabra? ¿Qué efectos sanadores o reguladores produce en el cuerpo y gesto de los bailaores la recuperación de un derecho a la palabra externalizado y dejado en poder de otros?

Las relaciones ocultas entre público y artistas y entre estos y lo institucional han salido a la luz sin disimulo durante la crisis de la COVID-19, tanto durante el confinamiento como después del mismo. El imaginario del público y el de las instituciones culturales demandan que el flamenco como «entretenimiento» nos sea ofrecido sin filosofías demasiado elaboradas, y por supuesto sin demandas ni expectativas acerca de un cambio en su condición. No solo se juzga incapaces a lxs artistxs flamencxs de hablar/pensar, sino que cuando lo hacen se les juzga inadecuadxs, incomodxs, irrespetuosxs, nunca en el momento y contexto oportuno: a más elaboración o complejidad, más desaprobación y, curiosamente, más duda sobre la calidad artística del artista habladr/pensadr. Hablar y pensar no hace peores artistas: se puede tener técnica, creatividad, capacidad de emocionar, imaginación, y al mismo tiempo hacer uso de la inteligencia conceptual. Se puede hacer no solo por medio del cuerpo, sino también escribiendo, opinando, investigando y posicionándose políticamente. Pensando y hablando el mundo, pensando y hablando el flamenco.

### **3. El proceso de creación en «¿Y después?»**

#### *3.1. Estrategias creativas desarrolladas en «¿Y después?», según Belén Maya*

##### *3.1.1. Partir de mi experiencia: bailar-pensar-hablar no te permite mentir*

Algo que descubrí en este trabajo es que partir de la vivencia hace posible unificar movimiento, idea y palabra sin que haya lucha entre los tres y sin que la acción que más acostumbro a realizar en escena (bailar) tome dominancia sobre las otras dos.

##### *3.1.2. Hablar de mi vida para no «sentar cátedra»*

Nos planteamos el *standing mike* o micro de pie como uno de los espacios de acción posibles además de la mesa de conferencias y del centro del escenario. Era el lugar escénico «de lo privado» y al definirlo espacialmente queríamos también destacar cómo la experiencia personal e íntima a menudo no tiene un espacio emocional ni físico dentro del escenario. Amparada en el miniespacio creado por micro y atril, me di cuenta de que dar ejemplos reales y contar lo que había vivido en relación a los temas que tratábamos me dotaba de credibilidad escénica:

me daba peso, transparencia y también la fragilidad y humanidad necesarias para no tomarme demasiado en serio. He aquí un ejemplo:

Todos reciclamos. No me refiero al plástico, el vidrio o el papel. Todos los bailaros y bailaoras reciclamos, reusamos, repetimos pasos (lo que nosotros llamamos «material»), y lo hacemos todo el tiempo. Yo llevo treinta y seis años bailando por tangos. He bailado cientos de marcajes, llamadas, remates, cientos de pasos de zapateado, algunos creados por mí, otros recibidos de mis maestros y maestras. Han cambiado, se han ido transformando y adaptando al momento, el espacio, el vestuario, el espectáculo, a lo que quería contar, etc. Como piezas de puzle, siempre las mismas pero reutilizadas, recolocadas, formando imágenes distintas. Os voy a mostrar tres espectáculos en los que reciclé: *Dibujos*, *Lo Real* y *Ni tú ni yo*.



Imagen 1. Belén Maya en *Un violador en tu camino de ¿Y después?*  
Imagen de Tándem 579.

### 3.1.3. Hacer preguntas

Mi trayectoria ha sido un cuestionamiento constante de la herencia, la tradición, el rol de la mujer bailaora y, en definitiva, de lo normativo en todas sus formas. Poder argumentar con palabras y no solo con movimiento las razones de esta resistencia mía a la norma fue un regalo y una gran satisfacción. Por otro lado, hacer preguntas al lector es uno de los medios que Fernando López utiliza en su obra para abrir constantemente nuevas posibilidades de razonamiento, y el trasladar este ejercicio a la escena me interesaba enormemente porque implicaba la presencia de un público pensante, abierto a ser cuestionado y a cuestionarse, y sobre todo, un público dispuesto a relacionarse con quien estaba en escena de un modo directo, sin jerarquías: la pregunta crea una horizontalidad entre quien la formula y quien la recibe, porque ambos se relacionan desde la neutralidad de un «no saber».

### 3.1.4. *Salir (un poco más aún) del personaje*

He pasado los últimos diez años intentando salir del personaje escénico sobre el que he basado mi carrera, desde la convicción de que la realidad detrás de él, de la que ese personaje surge, es más honesta y al mismo tiempo más teatral, porque el personaje tiende a ser plano y mi realidad, sea cual sea en el momento en que hago un espectáculo, está llena de matices. Habitar esos matices, esas contradicciones, como decimos en la conferencia, es un objetivo prioritario para mí.

En este trabajo, canto desafinando, hago gimnasia y yoga, llevo ropa grande, corro hasta agotarme, corro mientras grito, etc. Son acciones que están muy lejos de lo que se espera de una bailaora. Hacer el ridículo, ser una amateur y hacer algo sabiendo que lo hago mal (cantar, por ejemplo), equivocarme, desnudar mi cuerpo de cincuenta y cuatro años, etc., son todas acciones conscientes que buscan compensar el desequilibrio y la neurosis de una carrera buscando el espectáculo perfecto, el cuerpo perfecto, la bailaora perfecta.



Imagen 2. Belén Maya y Fernando López en «¿Y después?»  
Imagen de Tándem 579.



Imagen 3. Belén Maya en la pieza sobre el mantón de Manila de «¿Y después?».

### 3.1.5. *Mostrar el truco, sin trampa ni cartón*

Es común en el flamenco que el «Maestro» guarde los secretos del arte o los desvele con cuentagotas rodeado de un gran misterio. Esto siempre me ha parecido de un hermetismo innecesario, ya que supone ocultar información de forma egoísta e interesada creando en el camino estudiantes desorientados y confusos, buscando respuestas a preguntas que se disfrazan de tabúes.

En «¿Y después?» hablamos mientras bailamos para dar información, para explicar cosas, para enseñar y aprender nosotros aquello que tampoco sabemos. En mi pieza sobre las polaridades nacional-extranjero bailo con mantón explicando el origen chino de dicha prenda «flamenca» (Pérez Galdós). Mover el mantón mientras doy datos, cifras y nombres es muy difícil y muestra sin afeites la dificultad que entraña la técnica y cómo detrás del «más difícil todavía» hay una persona con miedo a fallar. Pero lo que más me gusta de esta pieza y que es común a toda la conferencia es el acto de desinflar el globo del mito, del estereotipo, de la idea preconcebida, de la imagen romántica. De nuevo, mostrar el truco hace al intérprete humano y le acerca a sí mismo y al público.

### 3.2. *Estrategias creativas desarrolladas en «¿Y después?», según Fernando López*

Belén Maya «me dio permiso» para honrar mis deseos, que tenían mucho que ver con el uso del humor y con el trabajo de un gesto a la vez *queer* y jondo cuyo objetivo no fuera solo mostrar la violencia que producía la declinación cuasi infinita del binarismo de género en el

cuerpo y fuera de él,<sup>3</sup> sino con una forma de placer más allá de la destrucción de los códigos establecidos y más allá de una cierta forma de «venganza estética» contra dichos códigos. Además, el trabajo conjunto que meses antes habíamos realizado (ella como bailaora-intérprete y yo como director) para el espectáculo *Ni tú ni yo* (2020), del guitarrista jerezano Juan Diego Mateos, me había permitido llegar a dos conclusiones fundamentales que se yerguen como dos pilares de «¿Y después?».

En primer lugar, en relación con el carácter inevitable de las contradicciones internas (personales y artísticas) a la hora de abordar una puesta en escena, y que yo hasta ese momento había tratado —tal vez por deformación lógica de filósofo— de evitar a toda costa: el escenario es un «campo de fuerzas» que nos hacen gravitar en múltiples órbitas y que nos llevan a tratar de conciliar nuestros deseos, nuestros miedos, nuestras inseguridades, la imagen que nos hacemos de lo que los diferentes tipos de espectador esperan de nosotros, etc.

En segundo lugar, y después de haber finalizado una tesis doctoral en la que necesariamente debía afirmar, posicionarme y aportar valor a mi campo de estudio,<sup>4</sup> abrazar la duda como lugar epistemológico que me permite señalar hacia una dirección, iluminar un tramo de la realidad que resulta problemático, sin necesariamente tener que parapetarme sólidamente en una declaración más o menos inamovible sobre una u otra cuestión: permanecer, por lo tanto, en la pregunta e invitar a los demás a acompañarme a través de ella. Resuenan en mí las palabras del filósofo francés Michel Foucault en su Lección Inaugural en el Collège de France en 1970, publicada con el título de *El orden del discurso*:

El deseo dice: «No querría tener que entrar en este orden azaroso del discurso; no querría tener relación con cuanto hay en él de tajante y decisivo; querría que me rodeara como una transparencia apacible, profunda, indefinidamente abierta, en la que otros respondieran a mi espera, y de la que brotaran las verdades, una a una; yo no tendría más que dejarme arrastrar, en él y por él, como algo abandonado, flotante y dichoso». Y la institución responde: «No hay por qué tener miedo de empezar; todos estamos aquí para mostrarte que el discurso está en el orden de las leyes, que desde hace mucho tiempo se vela por su aparición; que se le ha preparado un lugar que le honra pero que le desarma, y que, si consigue algún poder, es de nosotros y únicamente de nosotros de quien lo obtiene.

Intento, pues, incorporar en la escritura de este texto el aprendizaje experimentado en el proceso de creación de «¿Y después?»: el placer que me produce (o más bien, la ausencia de dolor) de deber recorrer mentalmente la estructura del espectáculo justificando cada una de las decisiones estéticas tomadas en cada uno de sus puntos, el pase de una a otra escena, la selección de textos, músicas y gestos. ¿Es posible, aun así, hacer surgir, desde esta posición, conocimiento válido y útil no solo para la comunidad artística sino también para la comunidad universitaria? ¿Es esto lo que lxs lectorxs esperan de nosotros?

El placer de bailar las mismas músicas con otros gestos. Se trataba para mí, pues, de recuperar una cierta forma de placer que podía ser recibida o interpretada como irónica (por ejemplo, en los pasodobles) pero que poco o nada tenía que ver con ella. Este triple pasodoble *queer*, bailado, hablado y berreado, tiene que ver con el placer de materializar algunas de las fantasías que llevaba años queriendo hacer y que hasta ahora no me había permitido, porque en el contexto de mis trabajos anteriores «no estaba justificado»: cantar pasando velozmente

<sup>3</sup> Como así había hecho, por ejemplo, en *Bailar en Hombre* (2014) o en *Intimo Interior Meo* (2016).

<sup>4</sup> Doctorado en Estética, Ciencias y Tecnologías de las Artes (Especialidad en Danza y Artes del Gesto), codirigido por Isabelle Launay y Mahalia Lassibille y presentado en el Departamento de Danza de la Universidad Paris 8-Saint Denis en noviembre de 2019.



de la voz masculina grave al carácter agudo del falsete; balancear las caderas de un lado a otro mientras los brazos dibujan, como una especie de «vogue» flamenco, una caligrafía gestual



Imagen 4. Belén Maya y Fernando López en el pasodoble de «¿Y después?»  
Imagen de Tándem 579.

completamente escrita e inspirada, parcialmente, en un pasodoble coreografiado por Dominique Bagouet para la pieza de 1992 *Necesito, pièce pour Grenade*.

Esta obra coreográfica, revisitada numerosas veces gracias al archivo audiovisual que de ella existe,<sup>5</sup> me mostró la posibilidad de utilizar músicas de carácter cañí y con un impacto sonoro fuerte (como el pasodoble *Fregenal de la Sierra* o la *Nana Gitana*, interpretada por Lola Flores) haciendo uso, sin embargo, de una calidad de movimiento que no va en la misma dirección que la melodía y el ritmo; que a veces es suave y otra precisa, exacta, pero sin ser «flamenca».

Esto también lo llevo a cabo con el *Martinete y Debla* de Tomás Pavón, que bailé en el examen de quinto de carrera de la Diplomatura en Flamenco de APDE - Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera (coreografiada por mi maestro José Racero) y que aquí yo coreografié con otro tipo de movimientos surgidos a través de largas improvisaciones llevadas a cabo durante el confinamiento, en primavera de 2020, utilizando, sin embargo, otras músicas.

El placer de utilizar la palabra sin desgastar el cuerpo y la voz, haciendo uso de un vídeo con fragmentos pregrabados de la conferencia, o lo que es lo mismo: el placer de trabajar sin esforzarme, que es precisamente una de las cuestiones que se desarrollan temáticamente en la pieza, en relación con la hiperproductividad, como una de las estrategias que los seres humanos desarrollamos para evitar el vacío existencial.

Acostumbrado a demostrar que mis creaciones poseían valor precisamente porque generarlas costaba esfuerzo físico e intelectual, el deseo de cansarme menos me llegó gracias a la asistencia a la *performance* de Vicente Arlandis *El esfuerzo constante de ganarse la vida*,

<sup>5</sup> URL: <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/necesito-piece-pour-grenade?s> (Visitado por última vez el 27/10/2020).

presentada en el marco del 11º Simposio en red *De Cuerpo y Experimento*, que tuvo lugar en octubre de 2019 en MediaLab Prado (organizado por la Asociación de Música Experimental de España).

La sinopsis de esta pieza, que leída retrospectivamente parece el germen de toda la primera sección («Hacer») de «¿Y después?», dice lo siguiente:

En esta *performance*, Arlandis trata de trabajar lo mínimo, lo justo y lo que él entiende por razonable. Va a contar lo que piensa de la disciplina, del trabajo del bailarín y del secuestro del tiempo.

También narra cómo se siente al repetir durante ocho horas al día la misma acción en una fábrica o cómo se queda el cuerpo al bailar el mismo espectáculo durante cinco años.<sup>6</sup>

Habitar artísticamente la mesa de conferencias, influido por la *performance* de Esther Ferrer, realizada en el CICUS de Sevilla y visualizada con estupor y «amor a primera vista» a través de YouTube.<sup>7</sup> Se trataba aquí para mí de hacer realidad otra de mis fantasías, largamente alimentada por todas los cursos universitarios, congresos y jornadas de estudios a los que he asistido y en los que he participado observando, durante horas, a personas que hablaban con seriedad desde una tribuna o detrás de una mesa con el decorado propio de una presentación de PowerPoint. La idea de bailar encima de la silla con música de *Azúcar Moreno*, de dar palmas para animar al auditorio, de cantar, berrear y gritar, pero también de leer textos de interés científico con un fondo musical taurino, no solo me producían una forma de «placer adolescente» ligado a la ruptura de las normas académicas, sino que también me enseñaba cómo se construye la «dramaturgia del discurso serio», que no deja de ser un ejercicio escénico.

Respecto del cuerpo y su movimiento: la postura —de pie o sentada—, que solo permite ver las manos y el rostro —«como a la Virgen», diría el filósofo Paco Vidarte<sup>8</sup>; los gestos de la mano, el ceño fruncido, el leve movimiento del cuello devenido muelle al asentir; la mirada perdida acompañada por el gesto de una mano que se acaricia el cabello o se mesa la barba, el tono de la voz, etc.

Escénicamente: la ritualidad de la presentación por parte de un personaje secundario que acompaña al ponente principal (como si este no pudiera presentarse a sí mismo en primera persona) la posición central de la mesa de conferencias, el *atrezzo* de ordenadores, micrófonos y papeles sueltos, así como pequeñas botellas de agua incolora, inodora e insípida (¿Como la verdad?).

Habitar científicamente el centro del escenario: una versión orquestal de la jota de *La Dolores* (compuesta por Tomás Bretón en 1895) es bailada aquí utilizando recursos del baile flamenco (por bulerías) y de lo que podríamos denominar como «danza española estilizada». Sin embargo, los fragmentos que se corresponderían con la «letra» de la jota son utilizados, interrumpiendo la coreografía, para explicar la relación entre la jota y la bulería, y entre aquella y la Jota de Manila (con la consecuente reflexión, en clave postcolonial, acerca de su carácter no solo transestilístico sino también transnacional).

Este tipo de estrategia ya la había elaborado en *Pensaor, un filósofo en el tablao* (2018), creación realizada en el marco de mi tesis-creación, donde el baile estaba constantemente dilatado por un «exceso de explicaciones» que hacían del bailar-filósofo una figura casi

<sup>6</sup> Fuente: <https://www.lacasaencendida.es/escenicas/esfuerzo-constante-ganarse-vida-vicente-arlandis-11662> (Visitado por última vez el 27/10/2020).

<sup>7</sup> URL: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=1&v=MCel3NH31s4&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=MCel3NH31s4&feature=emb_logo) (Visitado por última vez el 27/10/2020).

<sup>8</sup> En «El internauta desnudo: la autoimagen pornográfica en el imaginario yoico» (Vélez Núñez).

hilarante. Como en el caso de Belén Maya con su pieza sobre los orígenes del mantón, en esta pieza el gesto y la palabra se frotan mutuamente, dándose sentido y contexto, haciendo carne del concepto y ofreciendo una comprensión sensitiva del mismo —visual y acústica— que no llega «después» de la experiencia estética, sino en el mismo instante.

#### **4. La conclusión como apertura**

Para concluir esta conferencia bailada. Este espectáculo. Esta performance. Este circo ilustrado. Esta charla con animación... Nos gustaría acabar con esta farsa y contar toda la verdad sobre esta conferencia bailada, este espectáculo, esta performance, este circo ilustrado, esta charla con animación... Nuestro objetivo era exponerles y exponernos a un espacio de transformación permanente, un espacio donde «cambiar» no significase deshacerse de una etiqueta para ponerse rápidamente otra, donde la herida del vacío debajo de dicha etiqueta pudiera quedarse al aire, a la vista de todos, de todas, de todes. La forma no es nada más que contenido y el contenido no es nada más que la forma, por ello en esta conferencia bailada este espectáculo, esta performance, este circo ilustrado, esta charla con animación, el tema del que vinimos a hablarles era una excusa para: 1) Bailar como si nadie nos estuviera mirando, pero teniendo espectadores que nos miran; 2) Contar nuestra historia, que no es la historia de todos, pero sí la de algunos: al menos, la nuestra; 3) Bailar flamenco y no solo flamenco; 4) Bailar mientras hablamos y hablar mientras bailamos; 5) Aparecer como cuerpos ausentes; 6) Resucitar lo nuevo y crear lo viejo; 7) Confundir el espectáculo que hemos hecho con el que habríamos hecho si lo hubiéramos hecho antes de la pandemia; 8) Habitar el instante del peligro; 9) Buscar las grietas como lugares de respiración y de descanso; 10) Hacer más preguntas y ofrecer menos respuestas; 11) Soltar; 12) Cantar un poco; 13) Compartir nuestro tiempo y espacio con ustedes. En la versión original de esta conferencia bailada, espectáculo, performance, circo ilustrado o charla con animación, la última escena era una invitación a romper con la barrera entre el escenario y el patio de butacas para poder bailar juntos. Dadas las circunstancias actuales, hemos optado por pedirles que lean con nosotros, en voz alta y al unísono, el siguiente texto:

Queríamos cerrar esta propuesta con un ritual colectivo que nos hiciera sentir parte integrante de un todo. Queríamos acercarnos sin fusionarnos, sentir y hacer sentir que solo el aire nos separaba, y que todas las demás fronteras habían quedado, al menos por un instante, disueltas. Queríamos volver a sentir, aunque fuera una fantasía de corta duración, que todxs remábamos en la misma dirección, que todos entonábamos, con la particularidad de cada una de nuestras voces, un mismo canto. Y que en ese canto no había nosotros y vosotros, no había lo nuestro y lo vuestro, no había amigos y enemigos, porque ese canto era, como el espacio, infinito. (López y Maya)



Imagen 5. Fernando López en la jota de «¿Y después?»  
Imagen de Tándem 579.

¿Cómo podríamos terminar este texto de manera equivalente a la manera según la cual concluimos la conferencia bailada? ¿Queda algo más que decir o el propio texto habla por sí solo? ¿No estaba ya incluido este artículo (o su posibilidad) en el propio guion de la pieza? ¿No anunciaba ya la incoherencia de un nuevo tránsito entre el escenario y la página, entre «lo artístico» y «lo académico», produciendo precisamente el cortocircuito categorial que nos permitiría descubrir la viva fuente de la que ambos beben y a la que ambos conducen, esa «desconocida raíz común» nombrada por el filósofo Immanuel Kant (como lugar o como «no-lugar», como pasillo o como *impasse*) entre «lo teórico» y «lo práctico»?

## Referencias

- Butler, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós, 2017.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- López Rodríguez, Fernando y Maya, Belén. Texto original de la pieza.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Madrid: Espasa Calpe, Madrid, 1987.
- Pérez Galdós, Benito. *Fortunata y Jacinta*. Madrid: Cátedra, 2011.
- Vélez Núñez, Rafael. (Coord.). *Géneros extremos/extremos genéricos: la política cultural del discurso pornográfico*. Cádiz: Servicio Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2006, pp. 135-144.



Imagen 6. Belén Maya y Fernando López en la sevillana de «¿Y después?»  
Imagen de Tándem 579.