

COREOGRAFÍAS TRANSCULTURALES

CHOREOGRAPHIEN TRANSKULTURELLER BEGEGNUNGEN

CHOREOGRAPHING TRANSCULTURAL ENCOUNTERS

CLAUDIA FRANZISKA BRÜHWILER

ANA ESQUINAS RYCHEN

VANESSA BOANADA FUCHS

Universität St. Gallen

“¡Tienes que bailar la vida!”

Una exclamación que conecta a las mil maravillas con la vida y la obra de Yvette Sánchez y que, en consecuencia, ya nos acompañó en la celebración de su 60° cumpleaños. Se le atribuye al filósofo alemán Friedrich Nietzsche, quien, en el primer volumen de *Así habló Zaratustra* (1883), hizo una única confesión con relación a lo sagrado: “Solo creería en un Dios que supiera bailar”.

Yvette sí sabía y sabe hacerlo en toda una variedad de estilos, tanto en sentido figurado como literal. De niña y de joven, asistió durante años a clases de *ballet*, actuó —entre otras— en obras como *Los cuentos de Hoffmann*, fue profesora de danza moderna. De hecho, todo hacía presagiar una carrera como bailarina en una compañía. Nuestra gran suerte es que finalmente Yvette se inclinara por los escenarios académicos. Evolucionando sobre sus tarimas, no solo cultivó el repertorio clásico de la lengua y literatura hispánicas, sino que desarrolló con todos nosotros sus propias coreografías: *Coreografías transculturales. Choreographien transkultureller Begegnungen. Choreographing Transcultural Encounters*.

En esta publicación conmemorativa, los antiguos y actuales estudiantes y parejas de baile de Yvette acuden a escena en su homenaje. Al igual que los bailarines y bailarinas profesionales, que a diario y con inmensa disci-

plina ensayan los ejercicios que componen la gramática de la danza, ahora, también nuestras autoras y autores se sitúan en la barra. Allí se colocan en la primera posición... y saludan graciosamente a la homenajeadada con una *révérance*.

En los estudios de baile, es habitual que los danzantes presenten sus respetos a la persona que dirige la lección con una inclinación o una delicada flexión de rodillas. Este signo de reconocimiento es parte de un ritual consabido. Hoy, sin embargo, el nuestro rompe con las formas habituales. Así, **Hansmartin Siegrist** nos arrastra a una espiral de palabras con sus “Figurae etymologicae — found in translation”, guiándonos hasta las raíces mismas del tema que inspira nuestro homenaje. **Ana Merino** entrelaza en el monólogo “El asombro”, escrito en 2018, diversos motivos que aparecen en la obra de Yvette. Lo que permite a su vez a **Martin J. Eppler** encender la mecha de un fuego artificial gráfico “When Sparks Fly”. Porque el talento de Yvette siempre ha chispeado y sigue haciéndolo, especialmente en las nuevas constelaciones que crea al reunir a académicos con expertos de la praxis. De esto dan fe **Vanessa Boanada Fuchs** y **Corinne Pernet** al explicar la importancia de la contribución de Yvette al desarrollo de los estudios latinoamericanos en Suiza mediante una “Conversa sobre encuentros e a consolidação dos estudos latino-americanos na Suíça”. La primera invitación a este baile nos deja, pues, “Dançando na plataforma do trem”.

À la barre, por otra parte, es donde comienza el verdadero trabajo en la clase de *ballet*. Desde el principiante hasta la *prima ballerina*, todos siguen el mismo ritual, adoptando la primera posición para, manteniendo el tronco erguido, flexionar las rodillas, primero ligeramente en *demi plié* hasta alcanzar el *grand plié*. Pero mientras la principiante se ve obligada a corregir constantemente su postura, abriendo aún más las caderas y prestando atención a la fluidez de sus movimientos, la bailarina avezada imprime su propia personalidad ya en los ejercicios básicos y muestra no solo su brillantez técnica, sino también sus dotes artísticas. De la misma forma, también los estudiosos académicos tienen que pasar por una estricta escuela, someterse a las reglas de su disciplina y desarrollar sus propios enfoques teóricos antes de embarcarse en combinaciones interdisciplinarias. En cualquiera de las materias, no obstante, es importante enfrentarse a la pregunta de **Thomas Geiser**: “Original/Kopie/Plagiat: Welche wissenschaftlichen Standards sind einzuhalten?”

(Y casi nos gustaría añadir *fake* a esta tríada, pues exactamente eso trae a colación la cita inicial de su artículo, atribuida a Nietzsche, aunque él nunca la escribiera.) Sobre una heroína original y sus posteriores recreaciones poéticas nos habla **Francisca Noguerol** en “Penélope y las poetas en español”. En su texto rastrea las transformaciones que sufre la fiel esposa de Odiseo en la poesía hispánica actual. A otro *Eterno amor* dedican su vida las beguinas de Pilar Adón, en la novela que **Fernando Valls** analiza en su ensayo “Llega un preceptor”. Y justamente es un amor incombustible lo que Yvette siente por esa danza en torno a la cual se articula “La narratividad en la obra *La vida que pensamos*”, de **Jon Kortazar**. Aunque bien mirado, los movimientos los interpreta un grupo muy especial de bailarines: ¡veintidós hombres y un balón de fútbol! Como los danzarines en la barra, así se posicionan en el césped los artistas del esférico obedeciendo a la alineación de ideas del escritor Eduardo Sacheri, cuyas narraciones revisa Jon Kortazar.

Tras los ejercicios de base, nos aventuramos ahora *au milieu*, combinando aquellos movimientos que hemos intentado perfeccionar y permitiendo a nuestro cuerpo explorar el espacio de nuevo. Semejante al repertorio que la bailarina domina con su cuerpo, tal supone un corpus para los literatos: una colección de obras de cuya disección analítica se ocupan. **Sabrina Zehnder** nos acerca en primer lugar a un tipo diferente y directo de corporeidad literaria en “Relatos cárnicos”. Vemos cómo paulatinamente nuestros movimientos ganan en libertad y fluidez; poco a poco, los danzantes se apoderan del entorno, jugando con los ritmos y los acentos. A veces, nos desplazamos hacia la periferia de la sala, como nos sugiere **Itziar López Guil** en “De márgenes y porno: *La cámara te quiere* (2020), de Pablo García Casado”. Y es que ahí es precisamente donde pueden desarrollarse todo tipo de emociones. De esos rincones nos saca luego **Irene Andres-Suárez** encaminándonos hacia nuevos espacios mientras deambulamos con ella por “Algunos territorios míticos de la literatura española contemporánea”.

Ahora bien, el salón de baile no deja de ser terreno conocido para bailarinas y corifeos, que se desplazan por él durante el *allegro* buscando llenarlo con su presencia. Es en la transición hacia el *adagio* cuando la belleza de las líneas espaciales y físicas se nos mostrará en todo su esplendor. Así, **Paula Bialski**, **Tanja Schneider** y **Veronica Barassi** coreografían en un paseo los alrededores de San Gallen, dándonos una visión diferente de un espacio

supuestamente familiar: “Walking as a Choreography of More-Than-Trans-cultural Encounters”.

¡Ay de aquel o aquella que, osados, se aventuran con sus figuras hacia el centro de la sala! Pues se arriesgan a tener que encontrar un punto de apoyo fugaz. Y he aquí que la mano tendida aferra el vacío en lugar de la barra. Pero, como demuestran los recuerdos de **Enzo Nussio**, es el salto hacia lo desconocido lo que nos conduce hacia los movimientos más afortunados, la clave, en última instancia, del conocimiento, como le ocurrió a él en su “Rendezvous mit den Paramilitärs. Auf den Spuren einer ‘Kultur der Gewalt’”. Nada hay que requiera más tensión corporal y orientación espacial que las figuras de baile, como deja entrever **Thamar Ette** al hablar “Von der Pirouette der Perspektive. Iterationen des Beweglichen” en referencia a la colección de arte de la Universidad de San Gallen.

Tampoco podemos olvidar el ahínco con que los bailarines ensayan su *répertoire* y sus coreografías, de cuya creación son copartícipes y donde ponen a prueba una y otra vez sus propios límites. Pero no siempre está claro quién entrará a formar parte del conjunto de baile, bien dentro del *corps* o incluso como solista. Así, las monstruosas figuras de la “Zona zombi-e” de **Adriana López-Labourdette** reclaman su presencia en esta pieza, poniendo en escena su propia danza grotesca, en forma de manifestaciones en Wall Street. Los revolucionarios por otro lado, se escudan en un reparto tradicional de papeles, como explica **Aline Helg** en “La Revolución Cubana y las mujeres: ¿un asunto de barbudos?”. La interpretación de estos barbudos solistas se topa, sin embargo, con la actuación de desafiantes *coryphées* secundadas por un cuerpo de baile totalmente entregado.

En las democracias se exige la participación de todos, no solo en la puesta en escena, sino desde la misma elaboración de una coreografía. En “¿La democracia real como coreografía transcultural?”, **Yanina Welp** se cuestiona precisamente cuáles son los retos transculturales y las características que debe tener tal composición.

Quien se deje arrastrar a un baile con varios actores habrá de acomodarse a sus peculiaridades y encontrar un ritmo común. **Bettina Hartmann** y **Günter Müller-Stewens** reconocen en sus “Einfache Regeln zum Ausgleich von Stakeholder-Interessen” un movimiento similar en culturas de organizaciones tan diferentes como el ICRC (Comité Internacional de la Cruz

Roja) y Schindler AG. Ahora bien, la danza de las grandes compañías, aun cuando cuestionen los elementos de su coreografía y se comprometan a dejarse dirigir por criterios de meritocracia y diversidad, no siempre cambia de ritmo, como explica **Livia Barbosa** en “Cultura de Negócio, Meritocracia e Diversidade”.

Hacia el final, los bailarines comienzan a atravesar el espacio de baile por múltiples caminos creando una auténtica red, al igual que la que se teje alrededor de los actores encargados de la “producción” de bienes culturales como son el vino y el arte. **Annatina Aerne** y **Ana Esquinas Rychen** desvelan el valor añadido de “Las redes como creadoras de valor”.

Con la película *El chamán y la serpiente*, el director **Ciro Guerra** pone en escena un *pas-de-deux* en un eje espacio-temporal que permite a **Roland Spiller** interpretar la “traducción como transculturación”. **Ottmar Ette** reconoce asimismo “Transkulturelle Choreographien im Licht der Migration” en las novelas de Melinda Nadj Abonji y Sherko Fatah, con las que establece un vibrante diálogo. Y, finalmente, **Jelena Tošić** nos brinda también un encuentro similar al emplear sus propias horas de tango para crear “(Auto)ethnographic Reflections on Close Negotiations in Uncertain Times”. Al compás de este último ritmo vamos poniendo fin a nuestra velada de baile.

Al término de la clase, los bailarines, agotados, se colocan ordenadamente ante la maestra de *ballet*. Mas la despedida no puede realizarse sin otro hermoso movimiento. Por lo tanto, serán **Yves Daccord**, **Enrique Vila-Matas** y **Ana Merino** quienes se hagan cargo del ademán en la última *révérence*. Con “The Yvette Sánchez’ 5C Approach”, Yves Daccord persigue descifrar cómo desarrolla Yvette sus coreografías y los efectos que consigue. Enrique Vila-Matas nos conduce a uno de los escenarios de su trabajo creativo, “Apenzell, territorio *cherokee* de la literatura”, que en su día visitó con Yvette. La inclinación final queda para Ana Merino: “Despedida”. ¡Adiós, querida Yvette! Nos enseñaste a bailar y a incorporarnos a nuevas coreografías, más allá de las fronteras disciplinarias y culturales. Ya sin tu dirección, es posible que la cadencia y fluidez de nuestros movimientos cambie, pero *we learned from the best!* Sabremos seguir el ritmo...

COREOGRAFÍAS TRANSCULTURALES

CHOREOGRAPHIEN TRANSKULTURELLER BEGEGNUNGEN

CHOREOGRAPHING TRANSCULTURAL ENCOUNTERS

CLAUDIA FRANZISKA BRÜHWILER

ANA ESQUINAS RYCHEN

VANESSA BOANADA FUCHS

Universität St. Gallen

“Du musst das Leben tanzen!”

Ein Ausruf, der ganz wunderbar zu Yvette Sánchez' Leben und Wirken passt — und entsprechend bereits anlässlich ihres sechzigsten Geburtstags zitiert wurde. Zugeschrieben wird er dem deutschen Philosophen Friedrich Nietzsche, der sich im ersten Band von *Also sprach Zarathustra* (1883) nur zu einem Gottesbekenntnis imstande sah: “Ich würde nur an einen Gott glauben, der zu tanzen verstünde.” Yvette verstand und versteht es zu tanzen, und zwar in verschiedenen Stilrichtungen, bildlich gesprochen und wörtlich verstanden. Als Mädchen und junge Frau besuchte sie jahrelang den Ballettunterricht, trat unter anderem in *Hoffmanns Erzählungen* auf, unterrichtete selbst Modern Dance und wäre eigentlich für eine Ausbildung zur Bühnentänzerin vorgesehen gewesen. Unser Glück ist, dass Yvette schliesslich die akademische Bühne vorzog und auf dieser nicht ein klassisches Repertoire der Hispanistik pflegte, sondern ihre ganz eigenen Choreographien mit uns allen entwickelte: *Coreografías transculturales. Choreographien transkultureller Begegnungen. Choreographing Transcultural Encounters.*

In dieser Festschrift nehmen nun Yvettes ehemaligen und aktuellen Tanzschüler*innen und Tanzpartner*innen die Bühne ein. Professionelle Tänzer*innen stehen täglich im Ballettunterricht und gehen jene Übungen durch, die das ABC und die Grammatik des Tanzes ausmachen. So stellen

sich auch unsere Autor*innen an der Stange auf, nehmen die erste Position ein — und begrüßen die Jubilarin mit einer *Révérance*. Mit einer Verbeugung oder einem Knicks zollen die Tänzer*innen den Ballettmeister*innen Respekt. Doch während dieses Zeichen der Wertschätzung in den Spiegelsälen des Balletts immer gleichen Mustern folgt, brechen unsere Laudationes mit den gewohnten Formen. **Hansmartin Siegrist** zieht uns in eine Wortspirale mit “Figurae etymologicae — found in translation”, die uns zu den Wurzeln unseres Festthemas führt. **Ana Merino** schrieb 2018 die Monologe “El asombro”, die verschiedene Motive aus Yvettes Schaffen miteinander verweben. Letzteres lässt **Martin Eppler** ein grafisches Feuerwerk entzünden, “When Sparks Fly”. Funken liess und lässt Yvette immer wieder sprühen, vor allem wenn sie Wissenschaftler*innen in neuen Formationen, gerade auch mit der Praxis zusammenbringt. Entsprechend gross ist ihr Anteil an der Weiterentwicklung der Lateinamerikastudien in der Schweiz, wie **Vanessa Boanada Fuchs** und **Corinne Pernet** in ihrer “Conversa sobre encontros e a consolidação dos estudos latino-americanos na Suíça” erläutern. Sie laden zu einem ersten Tanz auf dem Bahnsteig, “Dançando na plataforma do trem”.

À la barre beginnt indessen die eigentliche Arbeit im Ballettunterricht. Von der Novizin bis zur Primaballerina unterwerfen sich alle derselben Routine, nehmen die erste Position ein und gehen mit aufrechtem Oberkörper leicht in die Knie, um dann von diesem *demi plié* ins *grand plié* zu gleiten. Während die Anfängerin ständig ihre Haltung korrigieren, ihre Hüfte noch mehr ausdrehen und auf den Fluss ihrer Bewegungen achten muss, setzt der Profi bereits bei den Grundübungen eigene Akzente und lässt technische Brillanz genauso erkennen wie künstlerisches Flair. Auch Wissenschaftler*innen durchlaufen eine strenge Schule, folgen den Regeln ihrer Disziplin und entwickeln ihre eigenen Zugänge, bevor sie sich auf interdisziplinäre Kombinationen einlassen. Unabhängig vom Fach gilt es, sich der Frage von **Thomas Geiser** zu stellen: “Original/Kopie/Plagiat: Welche wissenschaftlichen Standards sind einzuhalten?” (Und man möchte der Trias noch ein “Fake?” anfügen. Denn um einen solchen handelt es sich beim Anfangszitat, das Nietzsche zwar zu-, aber nie von ihm geschrieben wurde.) Vom Original und seinem dichterischen Nachleben berichtet **Francisca Noguero** in “Penélope y las poetas en español”. Sie zeichnet nach, welche Wandlungen Odysseus’ treue Gattin in der zeitgenössischen spanischen Ly-

rik durchläuft. Einer anderen beständigen Liebe widmen die Beginen im Roman von Pilar Adón ihr Leben, den **Fernando Valls** in seinem Essay “Llega un preceptor” betrachtet. *Eterno amor* — dies verspürt Yvette für jenen Tanz, um den sich **Jon Kortazars** “La narratividad en la obra *La vida que pensamos*” dreht, wobei die Drehung von Tänzern besonderer Art vollzogen wird: zweiundzwanzig Männern und einem Fussball! Wie die Tänzer an der Stange ihre Position einnehmen, folgen die Ballkünstler auf dem Rasen ihrer Aufstellung und gehorchen den Ideen des Schriftstellers Eduardo Sacheri, dessen Erzählungen sich Jon Kortazar annimmt.

Von den Grundübungen wagen wir uns *au milieu*, verbinden jene Elemente, an deren Perfektionierung wir gearbeitet haben und lassen unsere Körper den Raum neu ausloten. Was der Tänzerin ihr eigener Körper, ist der Literaturwissenschaftlerin ihr *corpus*, die Sammlung jener Werke, die sie analytisch sezieren will. Eine andere, direkte Art der literarischen Körperlichkeit erkundet **Sabrina Zehnder** in “Relatos cárnicos”. Nun gewinnen unsere Bewegungen an Freiheit und Fluss; langsam nehmen die Tänzer*innen den Raum ein, spielen mit Rhythmen und Akzenten. Manchmal verharren wir an den Rändern, wie **Itziar López Guils** “De márgenes y porno: *La cámara te quiere* (2020), de Pablo García Casado”, doch gerade dort kann sich Spannendes entwickeln. Von den Ecken dringt **Irene Andres-Suárez** auf Neuland, wenn sie durch mythische Räume der spanischen Gegenwartsliteratur streift, “Algunos territorios míticos de la literatura española contemporánea”. Der Ballettsaal dagegen ist den Tänzer*innen wohlbekannt, immer wieder durchspringen sie ihn im *Allegro* und versuchen ihn komplett einzunehmen. Doch ist es gerade im langsamen *Adage*, in dem die Schönheit der räumlichen und körperlichen Linien zur Geltung kommen. So inszenieren auch **Paula Bialski**, **Tanja Schneider** und **Veronica Barassi** die Umgebung St.Gallens in ihrem Spaziergang und eröffnen den Blick für eine andere Dimension des vermeintlich bekannten Terrains: “Walking as a Choreography of More-Than-Transcultural Encounters”.

Wer sich in die Mitte des Raumes wagt, riskiert, zeitweise nach Halt zu suchen — die Hand greift statt nach der Stange ins Leere. Doch wie die Erinnerungen **Enzo Nussios** belegen, ist es der Schritt ins Ungewisse, der zu fruchtbaren Bewegungen und schliesslich zur Erkenntnis führt, so auch bei seinem “Rendezvous mit den Paramilitärs. Auf den Spuren einer ‘Kultur der

Gewalt”. Nichts bedarf mehr Körperspannung und Raumorientierung als die kunstvolle Drehung, “Von der Pirouette der Perspektive. Iterationen des Beweglichen”, wie sie **Thamar Ette** in der Kunstsammlung der Universität St.Gallen vollzieht.

Schliesslich arbeiten die Tänzer*innen an ihrem *Répertoire* und studieren Choreographien ein, an deren Entwicklung sie teils beteiligt sind und die sie immer wieder ihre eigenen Grenzen ausloten lassen. Doch nicht immer ist klar, wer mittanzen und tatsächlich als Teil des *corps* oder gar als Solist auftreten wird. So reklamieren auch die monströsen Figuren in **Adriana López-Labourdettes** “Zona zombi-e” auf Teilhabe, inszenieren beispielsweise in Demonstrationen auf der Wall Street ihren eigenen, grotesken Tanz. Auch Revolutionäre neigen zu traditionellen Rollenverteilungen, wie **Aline Helg** in “La Revolución Cubana y las mujeres: ¿un asunto de barbudos?” erläutert. Doch die bärtigen Solisten werden von mutigen *coryphées* und einem engagierten *corps* herausgefordert.

In Demokratien wird schliesslich nicht nur die Teilhabe aller in der Inszenierung gefordert, sondern bereits in der Erarbeitung einer Choreographie. Deren transkulturellen Herausforderungen und Charakteristika **Yanina Welp** in “¿La democracia real como coreografía transcultural?” hinterfragt. Wer sich mit mehreren Akteuren auf einen Tanz einlässt, muss auf deren Eigenheiten eingehen und einen gemeinsamen Rhythmus finden. Ähnliches erkennen **Bettina Hartmann** und **Günter Müller-Stewens** in “Einfache Regeln zum Ausgleich von Stakeholder-Interessen” in so unterschiedlichen Organisationskulturen wie jener des IKRK und der Schindler AG. Wenn profitorientierte Unternehmen die Grammatik ihrer Choreographie hinterfragen und sich zu Kriterien der Meritokratie und Diversität verpflichten, ändert sich der Ausdruck ihres Tanzes nicht immer, wie **Lívia Barbosa** in “Cultura de Negócio, Meritocracia e Diversidade” erläutert. Schliesslich durchziehen die Tänzer*innen den Raum mit etlichen Linien und es entspinnt sich ein veritables Netz, wie um die Akteure in der “Produktion” von Kulturgütern wie dem Wein und der Kunst. Den Mehrwert dieser Netze, “Las redes como creadoras de valor”, entwirren **Annatina Aerne** und **Ana Esquinas Rychen**.

Einen *Pas-de-deux* auf räumliche und zeitliche Distanz inszeniert der Regisseur **Ciro Gerra** im Film “Der Schamane und die Schlange”, in dem **Roland Spiller** eine “Traducción como transculturación” erkennt. Auch **Ott-**

mar Ette erkennt “Transkulturelle Choreographien im Licht der Migration” in den Romanen von Melinda Nadj Abonji und Sherko Fatah, die er in einen bewegten Dialog bringt. Zu einem solchen lädt zuletzt **Jelena Tošić** ein, die ihre eigenen Stunden beim Tango zu “(Auto)ethnographic Reflections on Close Negotiations in Uncertain Times” nutzt und zu deren Rhythmus wir unseren Tanzabend ausklingen lassen.

Erschöpft stehen die Tänzer*innen am Ende der Stunde vor der Ballettmeisterin. Doch auch der Abschied folgt der schönen Form. Und so übernehmen **Yves Daccord**, **Enrique Vila-Matas** und **Ana Merino** die letzte *Révérance II*. Mit “The Yvette Sánchez’ 5C Approach” versucht Yves Daccord zu entschlüsseln, wie Yvette ihre Choreographien entwickelt und wie diese ihre Wirkung entfalten. Enrique Vila-Matas führt uns auf eine der Bühnen seines Schaffens, “Appenzell, territorio *cherokee* de la literatura”, die er gemeinsam mit Yvette aufgesucht hatte. Die letzte Verbeugung obliegt Ana Merino: “Despedida” — adiós, querida Yvette! Du hast uns gelehrt zu tanzen und uns auf neue Choreographien einzulassen, über disziplinäre und kulturelle Grenzen hinweg. Ohne Dein Zutun mag sich der Rhythmus, der Fluss unserer Bewegungen verändern, doch “we learned from the best!” und drehen uns weiter.