

REVISTA TRIMESTRAL DE DANZA • N.º 42 • FEBRERO-MARZO 2000 • 500 ptas.

POR LA

DANZA



joaquín cortés
sin público no hay artista

ceso desde
Berlín
gelabert

S.O.S
compañías
danat cierra

2000
dansa valencia



el organizador de intérpretes

He logrado hacerlo con mis solos; y una de las razones por las que bailé un solo de Gerhard Bohner fue precisamente porque quería hacer la prueba de construir con la coreografía de otro lo que me gustaría que los bailarines hicieran con las mías; realicé el ejercicio de tomar su pieza y, sin variar el texto coreográfico, interpretarla con mi personalidad. Y estoy contento que la crítica haya entendido este proceso.

PLD: Alguna vez has dicho que junto a tus inquietudes, el bailarín es tu fuente de inspiración. ¿qué quieres decir con esto?

CG: El bailarín tiene que ser sin duda una fuente de inspiración. Siempre digo que hago como de catalizador, cada bailarín tiene un modo de entender mi trabajo y tiene una visión distinta de la danza, entonces, mi gran responsabilidad es hacer que todas esas energías adquieran una coherencia. En realidad todos juntos, coreógrafo y bailarines, estamos al servicio de la coreografía. Por un lado está el coreógrafo con su bagaje cultural; de otro, el bailarín con el suyo, pero en medio hay dos pactos secretos, uno es la coreografía y otro, la interpretación. Ambos son inexistentes, que es lo bonito de nuestra profesión, por eso son pactos. Los bailarines hacen con ellos una ejecución, que es el trabajo de definir de una manera personal el papel de una obra, por lo tanto, el bailarín debe respetar y ayudarme en la creación con la comprensión del trabajo acompañada de una respuesta personal.



PLD: ¿Suelen para ello explicar a los bailarines tu concepto de la obra y su contenido, de manera que así puedan desarrollar desde el principio la interpretación de la coreografía?

CG: Es un poco difícil. Yo les voy dando pistas y vamos probando cosas, con lo cual defino mejor mis pistas y así avanzamos conjuntamente por este camino. Pero creo que los bailarines hemos de ser inteligentes, un solo movimiento no es nada si no va acompañado de emociones, imágenes o conceptos, y esto se lo debo transmitir de alguna manera al bailarín, a través de ese pacto secreto que digo. Por otra parte las coreografías las hago para ellos, a partir de sus posibilidades intento crear movimientos que ellos puedan realizar.

PLD: ¿Necesitas conocer a las personas con quien trabajas a nivel personal?

CG: El bailarín no es algo abstracto ni neutro. No es una máquina. Su mensaje solo llegará al espectador si se siente involucrado, si logra incorporar sus imágenes, por eso siempre trato de extraer esto del bailarín y para ello debemos de encontrarnos. No me gusta hacerlo, precisamente, a través de la vida, no necesito que vayamos a comer juntos, incluso es buena cierta distancia. Lo importante es que en el trabajo nos involucremos y nos comuniquemos, que tomen un movimiento y se arriesguen hacerlo personal, de modo que yo pueda ver por dónde van los tiros. Y lo bonito es que con los años y la experiencia soy capaz de detectar más rápido el carácter de la persona.

PLD: ¿Qué crees necesario para una buena comunicación, un buen entendimiento entre el coreógrafo y el bailarín?

CG: La cooperación de egos. El ego es un mal amigo que sirve de poco en el arte. Debemos perder el ego para poder entregarnos. Siempre digo a mis bailarines que los

he escogido porque me gustan y que, por lo tanto, me permitan poder criticarlos, cosa que por lo general no les gusta. Entiendo que el bailarín llega con un bagaje que le ha costado mucho tiempo adquirir y quiere poder utilizarlo. Entonces, o es un calco de lo que quiero, lo cual es casi imposible, o debe de haber un proceso de adaptación mutuo. En ese momento tienes que dejar de ser lo que eres para meterte en el otro territorio, por medio está el problema del ego.

PLD: En la historia de la música algunos grupos de rock, por ejemplo, compartían una misma visión de la música y a través de ella unos deseos y una forma de vivir. ¿Crees necesaria una similitud de carácter y de ideas entre el coreógrafo e intérprete?

CG: Eso sería ideal pero ocurre muy poco. Sólo ha ocurrido en algún momento de la historia que un grupo de personas se han reunido con un coreógrafo, llevando a cabo ese proceso. En la danza hay muchas dificultades y barreras para que ocurra algo así. Por ejemplo, si tu vas a bailar con Pina Bausch sabes a lo que vas, pero si vienes a bailar conmigo, que tienes una vaga idea de lo que hago, puede ocurrir que al poco tiempo de trabajar juntos te des cuenta que no soy el coreógrafo que buscas. Sin embargo, gente que podría bailar bien conmigo no se enteran o no vienen. También me he encontrado con personas que tienen capacidad de idea pero no tienen la técnica, y entonces tampoco puedo trabajar con ellos, pues tengo la responsabilidad de presentar un producto sobre el escenario con un nivel aceptable. Esto, para empezar, ocurre mucho.

El secreto está en que alguien pudiera trabajar conmigo dos o tres años, que es cuando empezaría a conocer mi trabajo, y después, si congeniamos se podría empezar el camino de verdad. Pero para esto, mientras, debemos de tener el dinero para mantener la relación, lo cual es muy difícil. Se tienen que dar muchas circunstancias para que pueda ocurrir algo así. Eso es muy raro.

PLD: ¿Sigues siendo devoto de Atenea o la idea detrás de la forma?

CG: Para mí todo es mente y espíritu, esto es lo importante. Nada es universal. Por ejemplo, este objeto que tenemos aquí no existe como tal, existe el objeto que tú ves, el que veo yo y el que verán otros. Igual ocurre con el arte: cada espectador ve su espectáculo. Si las personas que vienen al teatro son artistas yo hago arte, pero si no lo son de nada sirve lo que yo pueda hacer porque mi arte no existe separado de los demás. No creo que un artista sea un tipo especial de persona, sino que cada persona es o tendría que ser un tipo especial de artista. Al final lo que se comunica es el espíritu, lo intangible; por esta razón intento preparar a bailarines auténticos y personales y busco en mis coreografías gestos verdaderos. Si no, para lo demás, ya están las computadoras y la televisión.

PLD: ¿No crees que muchos coreógrafos con la abstracción que permite la danza cubren de esta forma un vacío intelectual?

CG: Hoy día se puede dar fácilmente gato por liebre. Si se sabe percibir bien el momento se pueden camuflar muchas cosas con envoltorios. A veces en la danza con unos efectos oportunos, una música adecuada y bailarines bien preparados se consigue tener éxito, lo cual no quiere decir que la obra tenga un contenido de ideas, y en ocasiones, ni tan siquiera un interés coreográfico.

PLD: Pero eso es grave y triste al mismo tiempo.

CG: Bueno, el gran arte de nuestros tiempos es la publicidad y debemos saber que vivimos en ese contexto.

conversación desde berlin con Cesc Gelabert

Cualquier productor lucha por asegurarse un espacio y ninguno arriesga, todo el mundo intenta creaciones que cuando el público va a verlas se encuentra con algo que ya conoce, que no es nuevo. Yo sólo creo en el arte que se hace soñar, y pienso que hay una amplia minoría de gente interesada en descubrirle a la vida un sentido. En la danza ocurre cada vez más.

PLD: Quisiera hablar contigo acerca de la improvisación. ¿Trabajas con la improvisación?

CG: He trabajado mucho con la improvisación. Pero para mí, improvisación y coreografía son prácticamente lo mismo, sólo varía el grado de libertad que tiene el bailarín en la definición de los movimientos, es decir, la interpretación y la ejecución de la que hablaba antes. Si tomamos como ejemplo *El lago de los cisnes*, se podría decir que es una gran improvisación en cuanto que en su ejecución existe un amplio margen de elección si reparamos en los pequeños detalles. Cuando esos límites se van ensanchando llegamos a un punto en el que las opciones son tantas que el bailarín comienza a auto-coreografiarse, y a esto se le empieza a llamar también improvisación. La improvisación llevada al extremo es aquella en que se sale al escenario sin nada. En este caso ocurre que el primer movimiento que se hace se convierte en la semilla del próximo, con lo cual acaba convirtiéndose en una coreografía "mescafé", o sea, instantánea. Para mí lo normal es improvisar sobre una estructura dada, la cual permita variantes en la interpretación de unos movimientos definidos con anterioridad.

PLD: Hay grupos de profesionales, coreógrafos y bailarines que entienden la improvisación de otro modo. En un ensayo o antes de salir a escena tienen una preparación en la que interiorizan y visualizan el tema acerca del que van a improvisar, es decir, hay un estado de ánimo y una preparación interior precedente.

CG: En este caso, por ejemplo, cuando improvisan dos personas a la vez para que sea bonito y armónico, llega un momento en el que tienen que compartir algo común, y ese algo es el texto coreográfico que crean en el momento. Entonces un buen improvisador tiene que ser en cierta medida un coreógrafo. Cuando trabajo mis solos hay movimientos estudiados al milímetro y otros que, sobre una estructura, los dejo abiertos.

PLD: ¿Haces lo mismo con tus bailarines?

CG: Lo hago en menor medida por su complejidad y porque se necesita tiempo antes de poder dar estos márgenes. Actualmente estoy trabajando con un bailarín a quien intento hacer algo que parezca una improvisación, de modo que no se pierda la espontaneidad, pero con una base organizada, porque si cada vez hiciese algo diferente, no se acordaría después de lo que ha hecho.

PLD: Sería cada vez una improvisación.

CG: Sí, lo sería. Pero si yo quiero explicar un texto coreográfico en el que quiero transmitir el concepto miedo, no me sirve de nada que el bailarín un día me diga miedo y otro sexo.

PLD: Pero eso es una cuestión de confianza en el bailarín.

CG: Sí, claro. Si se tiene un trabajo y una técnica conjunta se puede hacer. En la medida que voy conociendo a mis bailarines les voy dando más libertad, y lo ideal sería que con el tiempo yo les explicara mi concepto y lo llevásemos juntos a cabo, pero quiero el movimiento exacto. Porque al público le quiero decir una palabra precisa y para ello debo dar un movimiento a

todo el grupo. A partir de ahí lo que el público percibe es la diversidad de personalidades.

PLD: Hay coreógrafos que escogen a sus bailarines en la medida que son capaces de improvisar. Este hecho define en cierta medida su método de trabajo: hacen improvisar a los bailarines y después escogen las frases de movimientos que les son útiles.

CG: Si yo te dejo moverte libremente cualquier cosa que hagas pasará bien a tu cuerpo. Si te pido un movimiento quizás no te sientas cómodo, entonces lo que hay que encontrar es un equilibrio de ambas cosas, porque el bailarín se puede mover bien, pero quizá sólo lo hace de unas cuantas maneras que no son suficientes para lo que el coreógrafo necesita.

PLD: También ocurre a veces que cuando un bailarín trabaja durante varios años con el mismo coreógrafo tiene la impresión de que las coreografías son variaciones de los mismos textos coreográficos, que todas las ideas y conceptos son filtrados a través del mismo vocabulario. En consecuencia hay bailarines que se convierten en coreógrafos imitando el lenguaje dancístico que aprendieron de aquel, con lo cual lo único que hacen es

continuar con variantes del mismo lenguaje. Y en ocasiones se tiene la impresión que no es con el propósito de expresar una idea, sino que son ejercicios coreográficos con una intensidad y un factor de sorpresa suficientes como para gustar al público.

CG: La técnica, el lenguaje y la coreografía son medios. Yo cuando empecé tenía claro que no quería descubrir nada nuevo, no hay que inventar nada sino hacer cosas con vida, dándoles un toque de tu tiempo, un matiz. El coreógrafo tiene que conocer el cuerpo, distintos lenguajes, música, etc. Todo es un estudio de diversos factores con el objetivo de crear arte y compartirlo con el público. Hay que arriesgar para ampliar horizontes, pero hay que saber lo que se hace.

PLD: Improvisación es un término con muchas interpretaciones. Hay personas que sólo entienden la danza a través de la improvisación.

CG: En el mundo de la improvisación hay expertos, personas que han desarrollado técnicas propias de tal manera que pueden juntarse y salir al escenario con una idea y hacer cosas muy interesantes, lo cual es una aproximación muy válida. Pero la gente que lo haga tiene que tener la técnica. Es como bailar con puntas, si no tienes la preparación es muy difícil que puedas hacer algo. El mundo de la improvisación es muy efímero, tiene la valoración del instante. A mí en este momento me interesa dentro de un contexto ordenado para expresar contenidos precisos.

Salimos del café Publique en dirección a la calle de York donde hemos de tomar la U-Bahn (el metro). Seguimos hablando de danza antes de despedirnos. Personalmente, con la impresión de haber dejado muchos temas sin tratar. Pero una conversación no es suficiente para abarcar el arte de la danza. En la fría noche de Berlín nos despedimos.



Guilano Guerrini en la nueva creación de Gelabert-Azopardo: *Compañía de Danza Dances (Informations)* micros by © Bild Hess