

y una dimensión semántica sin los cuales la danza sería ciertamente poca cosa.

Por regla general, el entrenamiento de la danza gira en torno a una genérica coordinación física sin ninguna sensibilidad hacia el detalle mocional interno. Los bailarines depuran ciertos valores cinéticos, pero a menudo sólo tocarán el espacio, el tiempo y la gravedad en la medida en que les son necesarios para auxiliar a sus intereses cinéticos. Las otras percepciones se limitan al accidente o a la experiencia subconsciente.

Los bailarines deberían persistir en centrar su atención en una experiencia sensible cualquiera y en las percepciones que se deriven dentro de un particular esquema de *movión*. Los bailarines pueden centrarse deliberadamente en unos sentidos pertinentes y particulares porque así pueden explorar una gama más amplia de experiencia. En el entrenamiento, la habilidad para hacer saltar rápidamente la percepción de una exploración a otra puede desarrollar la fluidez de la conciencia. Por ejemplo, el brazo puede dibujar un círculo en el espacio de muchas maneras, cada una de las cuales tiene su valor particular. Se puede acentuar la periferia para subrayar la línea circular externa, o bien la conciencia puede centrarse en la línea como límite del espacio que incluye. En la periferia de un círculo vertical se puede poner énfasis en la curva gravitatoria del arco inferior o en la suspensión del superior. Estos ejemplos justo empiezan a sugerir diversas variaciones posibles, cada una de las cuales se distingue por la diferencia en el foco sensible y perceptual.

Las posibilidades son considerables y no necesitan ser inducidas por ninguna situación real. De hecho, debería quedar claro para empezar que el arte del bailarín es *movión*, y que el entrenamiento de la danza debe acentuar los valores comunicativos de la *movión* (no los de la mímica o de la emoción en su sentido menos habitual). Básicamente, el bailarín no debe experimentar tristeza, locura, gozo, ni nada por el estilo. El lenguaje del bailarín lo forma, en lugar de eso, las texturas de lo ligero, lo pesa-

do, lo compacto, lo delgado, lo suave, lo duro, lo ancho y lo pequeño. Más allá de estos componentes, el bailarín teje un itinerario mocional que invita al espectador a viajar vicariamente a través de él. Estos movimientos pueden proporcionar tanto al bailarín como al espectador el sentimiento de alguna cosa dentro del universo que posee una similar naturaleza mocional o que puede ser comunicada metafóricamente.

No conocemos el alcance de nuestras facultades perceptivas que pueden ser significativas para la danza. El bailarín necesita autorizar a las fuerzas perceptivas del cuerpo y de la mente a funcionar de tal manera que puedan dar respuesta a los más pequeños detalles del propósito del artista.

Pese a que no podemos reformar en gran medida nuestros sentidos, sí que podemos incrementar notablemente nuestras habilidades de percepción. Sabemos que la sensación se produce como respuesta a un cambio en el cuerpo o en el entorno. Los sentidos registran diferencias de grado que, en esencia, son la dinámica. La habilidad del artista para percibir las y darle una respuesta son dos de sus funciones principales y deberían ser practicadas diariamente en clase a través de una participación sensorial absoluta.



Entrevista a La Chana, José de Udaeta, José Granero, Belén Cabanes y Juan Carlos Lérica

Jordi Fàbrega



Como complemento del artículo *La interpretación para bailarines*, incluido en el ejemplar anterior de esta revista –el número 32–, presentamos ahora una entrevista sobre la interpretación a cinco representantes de la danza en la especialidad de español y flamenco. Los tres primeros han sido grandes figuras inter-

nacionales; los dos últimos, más jóvenes, proponen una poética distinta que ya está hallando eco más allá de nuestro país. Todos han estado vinculados a Cataluña por nacimiento, residencia o profesión. Uno de ellos, el maestro Granero, nos dejó en la primavera de 2006, que este artículo sirva pues como homenaje a su gran trayectoria profesional.

A lo largo de las cinco entrevistas podemos observar la evolución del concepto del trabajo de interpretación en su especialidad, así como las diferencias y los denominadores comunes. Los mayores han sido de formación autodidacta, los más jóvenes han seguido algunas clases de interpretación, pero, curiosamente, mantienen una serie de elementos comunes aprendidos de sus maestros de baile que a su vez habían sido autodidactas. La distinta formación de cada uno de ellos llena de matices y de ricas diferencias la práctica de su arte –el lector sabrá sacar sus propias conclusiones–, fruto de la reflexión de toda una carrera, en el caso de los mayores, y de la inquietud creadora en el de los más jóvenes.

El español y el flamenco son unas especialidades que en Cataluña pasan, desde hace tiempo, muchas dificultades, cuando, en cambio, éste ha sido siempre un país que ha dado y sigue dando grandes figuras del baile; no obstante, a la hora de trabajar, desgraciadamente, tienen que marcharse fuera de su país. Aunque sucede lo mismo en el baile clásico y en el contemporáneo, en el caso del español y el flamenco el hecho es quizá todavía más grave. El nuevo decreto del Ministerio que regula las enseñanzas de danza de Grado Medio introduce una nueva especialidad: el flamenco, antes integrada en la especialidad de español. Pues bien, el flamenco, por ahora, en el proyecto del nuevo decreto de la Generalitat no se desplegará en Cataluña, es decir, no se podrá estudiar oficialmente.

Estos cinco profesionales son una muestra del gran potencial artístico de nuestro país, como tantos jóvenes estudiantes que luchan por abrirse camino en el ámbito de la danza. No se lo pongamos más difícil.

JORDI FÀBREGA I GÓRRIZ



La Chana

Antonia Santiago Amador es bailaora y profesora de flamenco. Autodidacta. Trabajó en el cine con Ignacio Iquino y con Peter Sellers en *El bobo*. Ha bailado, entre otros lugares, en la sala Tarantos de Barcelona, donde estaban Curra Jiménez y Antonio Gades, así como en La Singla y Carastaca; en los Tarantos de Madrid con Pepi Coral, Rosario, Antonio «el bailarín», Cristóbal Reyes; en el tablao Los Canasteros de Madrid de Manolo Caracol, con Juan Ramírez; con la Compañía de Danza de Madrid; en el Florida Park de Madrid, en el programa «Esta noche es fiesta» de TVE; en la sala Xenon de Madrid; en el Teatro de Danza Española de Luisillo; en la Cumbre Flamenca con Cristóbal Reyes, Antonio Canales, Carmen Cortés y Juana Amaya; etc. Ha realizado varias giras internacionales por Europa, América y Australia. Fue premio del Certamen Internacional de Perth (Australia, 1969). Dejó de bailar profesionalmente en 1992 para dedicarse a la pedagogía.

Entrevista realizada en 2004.

J. FÀBREGA: *¿Cómo se define usted profesionalmente: bailarín/na, coreógrafa, pedagoga, repetidor/a?*

LA CHANA: He sido bailaora durante treinta años, he recorrido el mundo tres veces y ahora soy profesora de artistas profesionales y profesores, así como coreógrafa y creadora de todo lo que enseño.

¿Su trabajo adopta o adapta alguna técnica ya conocida?

La técnica que uso es la mía propia ya que de niña no tuve la oportunidad de ver bailar a nadie porque en aquellos tiempos no había los medios audiovisuales que hay hoy en día. Tampoco tuve la oportunidad de ir a ninguna escuela de danza porque mis padres se oponían rotundamente a que me dedicara al mundo del espectáculo.

¿Cuáles son, según su opinión, las condiciones o capacidades básicas que debe reunir un buen bailarín?

Que sea sencillo y humilde, que nunca

se sabe todo, y que cuanto más se sabe aún no se sabe nada. En cuanto a la capacidad, podría decir que las cosas más importantes son: la resistencia física, la precisión en los tiempos y compases exactos para los sincopados, los tiempos y los des-tiempos.

¿La danza es sólo movimiento o necesita una emoción que la impulse?

La danza es el idioma universal, el más perfecto de todos los idiomas, pero sin la emoción no tiene interpretación, no se entiende, no transmite, no dice nada, son gestos sin vida y, por lo tanto, está muerta.

¿Qué es la interpretación en la danza?

Su vida, interpreta rabia, odio, ira, protesta, amor, sensibilidad, misericordia, benignidad, paz y todos los sentimientos que se puedan expresar en la vida misma.

¿Qué pueden aportar las técnicas actorales al trabajo del bailarín?

Las técnicas actorales aportan mucho ya que sin ellas no podríamos interpretar ni gesticular para poder transmitir al público lo que uno siente cuando baila.

¿Hay en la danza un entrenamiento específico para interpretar? ¿Lo puede concretar?

Puede ser que haya un entrenamiento para interpretar, pero cuando yo lo he puesto en práctica en el escenario ha sido totalmente diferente a lo que entrené, porque actúo como siento y en numerosas ocasiones lo ensayado se pierde para dar paso a la improvisación. Esa improvisación en mí es imprevisible; es una valentía, una seguridad, una precisión, un atreverte, y entonces es cuando se convierte en mágico, en mil colores y perfecto.

¿Qué es la presencia escénica desde el punto de vista de la danza?

Majestuosa desde todos los puntos de vista y a todos los niveles.

¿Hay técnicas para desarrollarla? ¿Cuáles?

Sí, hay muchas para desarrollar e inventar. Es fácil que cada vez vaya a más sin perder los cánones de lo que es la raíz. Pero

plasmarlo en un papel se me hace muy difícil.

¿Se puede hablar de personaje en la danza, en una coreografía? ¿A qué nivel?

Sí, se puede hablar de personaje porque la danza habla por sí sola y a todos los niveles. La danza es lo más perfecto que conozco después del amor.

¿Las emociones que debe transmitir el bailarín son las del personaje (en el sentido de persona de ficción), o las suyas, las de la persona que baila?

Pienso que son las del personaje que tiene que interpretar, aunque el bailarín le ponga su granito de arena.

¿Qué recursos van mejor para provocar la emoción?

Creo que no se trata tanto de recursos, sino de motivarse uno mismo, buscar su verdad y mirar en el universo que tenemos dentro.

¿Existe un «centro del movimiento, de la energía»? ¿Dónde lo sitúa? ¿Por qué? ¿Está relacionado con el trabajo de interpretación?

Sí, existe esa energía, sin ella no podríamos dar el cien por cien de nosotros mismos en ninguna faceta de la vida, o las «diez de últimas», como yo lo llamo. Yo lo situé en mis entrañas, en mi vientre, porque noto que es ahí donde tengo que acudir para echar mis «diez de últimas». No está relacionado con la interpretación, es un mundo aparte, totalmente opuesto.

¿Un bailarín debe ser consciente cuando baila de la reacción que provoca en el público?

Creo que no debe serlo hasta que ha terminado, porque cuando se está bailando, el artista debe estar sumido en su interpretación, en su mundo donde existen laberintos con muchas puertas que abrir que esconden piedras preciosas; ahí es donde debes estar cuando bailas y coger esas piedras preciosas de dentro de ti y regalarlas.

¿La interpretación es un asunto del bailarín, del coreógrafo, o de un especialista en trabajo actoral?

La interpretación es un asunto del baila-

rín, a no ser que el coreógrafo o el especialista quieran que interprete un determinado asunto de determinada manera.

¿Cuándo hay que trabajar la interpretación si se monta una coreografía: desde el inicio, en mitad del proceso, o al final cuando ya se controla el movimiento y la técnica?

A mi entender, la interpretación no se trabaja, está ahí desde el primer segundo hasta el último, pero también es cierto que durante la trayectoria te vas motivando más.

¿Cuál es el papel del repetidor en el trabajo de interpretación?

No se qué es un repetidor, pero si se refiere a alguien que repite lo que el profesor hace entonces son golpes simplemente, porque su atención está puesta en los golpes de planta y tacón, y su papel tan sólo es repetir y en la repetición se va la emoción y la interpretación.

¿La interpretación debe formar parte de la formación del bailarín/a?

Sí, totalmente, porque si no, no sería un buen bailarín, todo lo que hiciera estaría muerto aunque lo hiciera a la perfección.

En caso afirmativo: ¿En qué momento hay que plantear el trabajo de interpretación: desde el inicio de los estudios, en la mitad, al final cuando ya se domina la técnica?

El alumno cuando está en la escuela estudiando es porque le gusta y quiere ser artista. Eso ya es una ventaja. Entonces, el profesor que le está enseñando el movimiento, el gesto, los golpes, la mímica y el compás, le tiene que explicar que ha de dar vida a cada movimiento que haga. Cuanto más avanza el aprendizaje, más irá comprendiendo que es su propia vida, su propia alma y sus propios sentimientos los que tendrá que poner desde el inicio de su aprendizaje.

Y acordándome de Bécquer, le digo a la danza: «poesía eres tu».

José de Udaeta

Bailarín, coreógrafo, profesor de español y concertista de castañuelas. Estudió con Joan Magriñà, con Francisca Gonzáles «La Quica» y Regla Ortega, con los hermanos Pericet y con Juan Sánchez «El Estampio». Formó pareja artística con la bailarina suiza Susanne Audeoud, con el nombre de «Susana y José». Ha realizado coreografías para el Harkness Ballet de Nueva York, el Royal Danish Ballet, la Ópera Real de Estocolmo, el Ballet de Dallas, el Landestheater de Salzburgo, el Ballet Español de Madrid, el Staatsoper de Berlín, el Ballet del Aalto Oper de Essen, el Ballet de Cámara Español Arsis, etc. Como concertista de castañuelas, ha actuado con Herbert von Karajan y Montserrat Caballé. Ha impartido clases en escuelas de música y danza de toda Europa y de los Estados Unidos y creó en Sitges los Cursos Internacionales de Verano para la Danza Española. Recibió el Deutsche Tanzpreis en 1987; la Medalla de Plata de las Bellas Artes en 1989; el Premi Nacional de Dansa de Catalunya en 1995; la Medalla de Oro al Mérito de las Artes en 2000, y la Creu de Sant Jordi en 2001.

Transcripción de la entrevista oral realizada en 2004.

J. FÀBREGA: *¿Cómo se define usted profesionalmente: bailarín/na, coreógrafo/a, pedagoga/a, repetidor/a?*

JOSÉ DE UDAETA: Como bailarín, lo he hecho todo a través del baile.

¿Su trabajo adopta o adapta alguna técnica ya conocida?

Hasta los veinte años bailé sin saber lo que bailaba. Descubrí la danza cuando empecé a hacer clásico. Bailé ante Liffar, que me hizo una prueba, pero yo no sabía que las barras que había en la *rotonde* servían para realizar ejercicios. Yo entonces no bailaba, hacía comedia, me arrastraba por el suelo. Tengo una formación rara y muy especial, pero he estado con los primeros, muchos han sido amigos míos, y he conocido a los fundadores

de la danza contemporánea a partir del año 1948.

¿Cuáles son, según su opinión, las condiciones o capacidades básicas que debe reunir un buen bailarín?

La técnica que prepara el cuerpo para bailar es la clásica, tal y como se hace en la actualidad. Yo empecé y llegué a ser un bailarín clásico en pocos años porque estaba loco por el baile, y fui primer bailarín y coreógrafo en Madrid cuando acababa de empezar. Empecé a los diecinueve o veinte años y a los veintiséis ya era «el jefe» de todas las coreografías de las óperas, etc., y eso que no era bueno. En 1945 o 1946, en Madrid nadie hacía clásico, nadie sabía lo que era una barra. Un bailarín no es un bailarín si no se siente apasionado por el baile. Y hoy están todos sólo pendientes de lo que puedan sacar del baile. Quien sienta pasión por el baile llegará lejos. Actualmente sin una técnica clásica profunda no se puede hacer nada.

¿La danza es sólo movimiento o necesita una emoción que la impulse?

Sin emoción no hay nada. Hoy todo es demasiado cerebral, demasiado calculado, si no te lleva lo que sientes... En una palabra, no hay *duende*. «No está en situación», como decían Luis Escobar y Cayetano Luca de Tena, que fueron mis profesores, cuando yo me ganaba la vida haciendo de actor en el Teatro María Guerrero para poderme pagar las clases de danza. Y hacía también sus coreografías.

«El baile no se cuenta, se baila», me decían. Es mejor bailar un poco peor pero con pasión, porque si es demasiado perfecto es aburridísimo. Y esto lo vi en Oriente, cuando estuve en Bali en el año 1995, vi esto que decían de la pasión y de la técnica. Si tú me preguntas qué método utilizaría, te diría: transmitir por el cuerpo, por la «barriga». Lo he hecho siempre instintivamente sin saber qué hacía, y me lo enseñaba Regla Ortega, Quica, Espericet, Estampío, aprender por la barriga. Es decir, que te lo transmiten mientras ellos lo hacen: «esto es así» y se ponían de una forma, que es como se

ponen los profesores, detrás de los bailarines, y desde detrás llevaban al bailarín dando los pasos, no delante suyo, sino detrás. Transmitían por la barriga. Transmitían el *duende*, las entrañas, la fuerza, la personalidad, saber emitir, traspasar, dar, sudar por aquellos que tienes ante ti, y disfrutar uno mismo. Haciéndolo así, era como si los electrizaran. Y cada uno bailaba a su manera, extraordinariamente. Estos profesores transmitían, pero con frecuencia acababan rotos. Bailaban al aire libre, sin espejos. Mi maestra Quica, una bailaora flamenca extraordinaria, el mejor momento que nos podía dar en una clase era cuando bailaba ella, donde todos nos empapábamos y todos aprendíamos, y veíamos que no era necesario hacer tanto para impresionar. Además, era auténtico. Hoy todo está más calculado, antes era mucho más instintivo, también en el clásico.

Yo lo hice transmitiendo por la espalda. Me ponía delante y bailaba veinticuatro horas, y como bailaba como hay que bailar, el alumno que quería bailar lo cogía, porque quien piense otra cosa, haga lo que haga no lo conseguirá.

¿Qué es la interpretación en la danza?

Para mí es «entrar en situación», si no el público no recibe nada, no hay pasión, ni se transmite lo que quieres dar en el baile. Cada bailarín cuando baila tiene que hacer como una historia, pero sin hacerla.

Todavía hoy con las castañuelas, al principio no sé cómo me irá. Puede pasar que no entre en el momento preciso, entraré cuando lo sienta, y si llego un poco tarde, ya lo arreglaré después. Y esto también pasa con los clásicos. ¿Por qué a veces se puede ver una *Giselle* para morir y otras veces te invade el aburrimiento? Porque aquel día Alicia Alonso no era *Giselle*, sino que estaba preocupada por otra cosa.

¿Qué pueden aportar las técnicas actorales al trabajo del bailarín?

Ahora me planteas una pregunta actual: tienes que estudiar algo para que te salga eso, tienes que aprender aquella ciencia de expresión «psicofisicomuscular» para que

te salga lo otro, y no se trata de esto. Por regla general cuando el artista da te sorprende porque hace «algo» que no había hecho antes, te quedas boquiabierto. Fontaine y Nureyev, eran amigos míos, algunos días lo que hacían resultaba una porquería, y es que aquel día no estaban en situación.

Es algo personal, estos sentimientos artísticos, la expresión, el dar, el *duende*, es un don que llega. En los espectáculos, cuando eres profesional, siempre hay un buen nivel, y este nivel siempre lo mantienes más o menos, pero hay una noche que es una noche de estrella.

Hay que estar siempre en situación, y después ya llegará la noche genial, la del *duende*, ya no depende de ti, depende del dedo de la musa de arriba. Si estás en situación puedes tener una noche muy buena pero sin *duende*. Saber estar siempre en situación se aprende a partir de la disciplina porque el baile que no tiene disciplina ya se puede borrar.

¿Qué es la presencia escénica desde el punto de vista de la danza? ¿Hay técnicas para desarrollarla? ¿Cuáles?

Se debe tener una buena proporción física para ser bailarín. Si eres una «cómoda» que baila divinamente, para mí eso no es bellas artes, no es el arte de la danza, el arte de la danza «*c'est beauté*». Yo soy anticuado, si no hay belleza a mí no me gusta. Puedo entender divinamente su sentido y el «rayonnement» y su presencia escénica, el estar en «situación aunque seas una «cómoda», pero yo digo: ¿no sería mejor con una línea perfecta? Es mi teoría. No estoy hablando de ser grande, ni delgado, ni bajo, ni patiocorto ni patilargo, hay que tener una proporción escénica, de pequeño o de largo, lo que sea, pero una línea de baile.

Y estar en situación es importantísimo porque tienes que batallar contra el pequeño defecto físico que tienes, si batallas con una fuerza de dar y de presencia escénica y de estar en situación el defecto desaparece. Porque hay muchos bailarines y bailarinas que no son nada guapos, pero les sale la belleza interior.

No obstante, en nuestra época, si no tenías una presencia agradable en escena, nadie te miraba. Había que tener una línea.

Rosella Hightower era fea, y no tenía *coup de pie*, y estaba estupenda. He conocido a bailarines altos y a otros menudos, y todos han triunfado, si tienen una proporción física. Antoni Rius o Ramon Oller, que era bajito, pero era todo un artista, siempre estaba en situación.

La presencia fantástica no se puede aprender. Pero el profesor puede conducir, y tú ves las cualidades del alumno que puedes trabajar. Tú ves al bailarín que tiene fantasía, que te hace cosas, que es el mismo pero de otra manera, ves que es un creador. Ves que es disciplinado, que tiene una buena técnica, que tiene un interior.

Un bailarín es como un actor, tiene que actuar.

¿Se puede hablar de personaje en la danza, en una coreografía? ¿A qué nivel? ¿Las emociones que debe transmitir el bailarín son las del personaje (en el sentido de persona de ficción), o las suyas, las de la persona que baila?

No siempre tiene que haber un personaje. Yo creo que es una fusión de ambas cosas. Tú encarnas a un personaje y tienes una manera de ser en tu vida, y creo que tu personalidad siempre destiñe en el personaje de la acción teatral o del baile. Tú tienes tu sello particular: la forma de moverte, la forma de hablar, la forma de pensar, cómo te expresas, cómo andas, y algo de todo ello siempre destiñe en el personaje que representas en escena. Es mucho más cómodo que interpretar totalmente una creación. Si encarnas a un personaje muy alejado de lo que eres en aquel momento, puedes trabajar aquel personaje. Es como cuando me daban un papel de viejo cuando yo tenía 25 o 30 años, estaba tan lejos de lo que yo sentía... para empezar un maquillaje, una serie de posiciones, una serie de expresiones del cuerpo para convertirse en una persona vieja.

Yo nunca sabía qué haría, lo hacía según los días, probaba distintas maneras. Si en

un ensayo encandilas a la gente, significa que lo que estás haciendo es válido. Estás justo donde tienes que estar si todo aquel barullo de gente, bailarines, bailarinas, directores, mujeres de la limpieza, se queda boquiabierta, significa que lo que estás haciendo es bueno. Hay que ser un poco consciente de las cosas. Yo tengo muchas cosas que han sido las mujeres de la limpieza del teatro que me han dicho que estaban bien, después de haberlas dejado clavadas, clavadas y fascinadas en el ensayo.

¿Qué recursos van mejor para provocar la emoción?

Yo siempre digo que para bailar bien tienes que construirte una historia distinta cada vez. Algo tiene que motivarte en aquel momento, porque si te dicen que tienes que arrastrarte por el suelo, te arrastras como un lagarto, pero si has tenido algún problema, has sufrido un desengaño, etc., aquel arrastrarse... lo mezclas... es completamente distinto del lagarto. Has de vivir tu vida en escena, tienes que sufrir y disfrutar en escena tanto como en la vida.

Y si tienes que hacer algo en escena, que tenga una razón de ser, que no sea sólo por «frapper», que tenga una razón en la coreografía, y cómo lo haces.

Hay que sentir lo mismo con la espalda que con la cara. Tienes que hacerte tu historia. El trabajo de la espalda es básico, fundamental. La historia tienes que llegar a sentirla en la espalda. Y si vives realmente el personaje, esto se ve de otra manera.

Hoy no se miran las parejas. ¿Qué es el flamenco? Pasión, eso es lo que han de dar.

¿Un bailarín debe ser consciente cuando baila de la reacción que provoca en el público?

Bailas mejor cuando te das cuenta de que has agarrado al público, es en aquel momento cuando el espectáculo empieza a funcionar. Un público no lo puedes cautivar desde el principio, porque hay mucha gente que tiene que descubrirte. Hay mucha gente que te conoce y que desde el primer momento espera que des lo que quieren, por-

que te conocen, pero hay mucha gente que no te conoce y necesitas prepararla. Debe haber un dibujo del espectáculo para estructurarlo, para que el público... ¡oh! Debe construirse.

¿Cuándo hay que trabajar la interpretación si se monta una coreografía: desde el inicio, en mitad del proceso, o al final cuando ya se controla el movimiento y la técnica?

Primero hay que realizar el dibujo técnico de la coreografía. Béjart empezaba a coreografiar con una idea, pero de él aprendí que las coreografías se realizan «con el duende del momento de la creación», y no sólo sobre el papel.

¿Cuál es el papel del repetidor en el trabajo de interpretación?

El repetidor es muy importante, porque dependiendo del repetidor el ballet funciona o no. Es una de las personas más importantes en una compañía. Tiene la responsabilidad de recordar todo lo que quiere el coreógrafo. Actualmente es más fácil porque tenemos el vídeo.

Por regla general los mejores repetidores son los que han sido bailarines, no tanto los profesores, sino los que han estado bailando en la compañía. En buen repetidor da al bailarín aquello que tiene que ser, no una posición.

¿La interpretación debe formar parte de la formación del bailarín/a?

Respecto a la formación de los bailarines, es importante que sepan más de lo que ha pasado en el mundo de la danza, pero hay poco interés por coger un libro y enterarse de lo que ha sido el baile. Ahora, que tenemos profesores y medios, se puede hacer en todas las disciplinas: contemporáneo, español, clásico, danza étnica, etc.

Eso de entrar en situación debe explicarse con un lenguaje claro. Te preguntarán: ¿qué significa entrar en situación? La respuesta es que es necesario ponerse dentro del personaje que se interpreta, o ponerse dentro del baile que interpretas. Hay que meterse dentro de la técnica del baile, porque hay bailes flamencos que expresan una

cosa pero que no tienen ningún argumento. Es bailar bien o bailar mal.

En caso afirmativo: ¿En qué momento hay que plantear el trabajo de interpretación: desde el inicio de los estudios, en la mitad, al final cuando ya se domina la técnica?

Desde el principio, sí. Pero sobre todo se necesita disciplina, sin ella no llegas a ninguna parte. Y hoy la disciplina no existe.

Se debe educar desde pequeño. Y el profesor ha de tener la suficiente habilidad para hacerse suyo al alumno. Porque no se puede tratar igual a todos los alumnos, no se puede generalizar. Y el profesor tiene que dejarse cautivar por el alumno, hay alumnos que te cautivan y otros que no. Hay que saber adaptarse al alumno a la hora de hacer una coreografía.

José Granero

Bailarín de español, coreógrafo y pedagogo. Estudió en la escuela de los Ballets Rusos de Montecarlo, en el New York City Ballet, de Martha Graham, y fue discípulo de Hanya Holm. Trabajó como maestro de baile y primer bailarín con Luisillo, Mariemma, Pilar López, José Antonio, Manuela Vargas, Antonio Márquez, Antonio Gades, etc. Maestro y coreógrafo del Ballet Antología. Fundador del Ballet Español de Madrid donde creó *El Jaleo*, *Diálogo del amargo*, *Albaicín*, *Homenaje a Albéniz*, *Hamlet*. Colaboró en la creación del Ballet de Murcia, dirigido por Merche Esmeralda, donde realizó *La Petenera* y *El Sur*, para el Ballet del Teatro Lírico Nacional, *María Estuardo*, con Maya Plisetskaya; coreógrafo del Ballet Nacional de España donde creó *Medea*, *Alborada del gracioso*, *Bolero*, *Leyenda*, *Cuentos de Guadalquivir*, *La Gitanilla*, etc. Director del Centro Andalus de Danza. Miembro del Consejo de la Danza del Ministerio de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid. Medalla al Mérito de las Bellas Artes en 1995 y Premio de Honor del Institut del Teatre en 1996.

Transcripción de la entrevista oral realizada en 2004.

J. FÀBREGA: *¿Cómo se define usted profesionalmente: bailarín/na, coreógrafa/la, pedagoga/la, repetidor/la?*

JOSÉ GRANERO: Yo no me defino, no me gustan las etiquetas. He estudiado muchos tipos de danza, he estado en Estados Unidos, he trabajado el contemporáneo, el clásico toda mi juventud; luego, danza española, vi a Pilar López en el año 1950, cuando vino a Argentina y me enamoré de esto. Estuve trabajando con grandes figuras del baile español que me enseñaron muchísimo. Después empecé a coreografiar y no me ha ido mal desde entonces.

¿Su trabajo adopta o adapta alguna técnica ya conocida?

Yo conjunto bastante, pero la danza clásica no la conjunto con la danza española, a no ser que los bailarines que van a hacer la escuela bolera antigua estudien mucho ballet porque se necesita una técnica que hoy día ya no se hace. Hoy día se trabaja mucho el adagio en los hombres, y la escuela bolera se sirve de todo tipo de baterías una detrás de otra, es como la escuela danesa de Bournonville. Este, era un hombre que utilizaba la técnica sin ninguna preparación, iba de una cosa a otra, mucha batería; hoy quieres que lo haga cualquier bailarín y no puede, a los primeros pasos se cansa y no puede más. A nosotros, cuando yo estudiaba en Argentina, con maestros rusos nos tenían –que es la danza estilizada– dos horas con este tipo de técnica, y cuando llegué a España, había unos maestros de escuela bolera que te preparaban, y cuando estuve en América también tenía maestros rusos de la época de Diaghilev que nos daban clases de saltos y batería. Hoy el hombre es más femenino bailando, más suave, y no le sirve para muchas cosas. Pero yo hice también Martha Graham, Hanya Holm, y luego utilicé todos estos medios. Yo les digo a los que hacen danza española o flamenco que tomen clases de danza contemporánea, porque les da otro sentido del cuerpo, que además va con la naturalidad del baile, no con lo ficticio. La escuela clásica es muy buena para los bailarines, les

da un centro en el cuerpo, saber hacer lo que uno les pide; pero prefiero el contemporáneo para el flamenco y el clásico español, que es la danza estilizada y que también utiliza elementos del flamenco, así como el flamenco utiliza elementos del clásico español; todo es un conjunto, uno alimenta al otro y viceversa.

¿Cuáles son, según su opinión, las condiciones o capacidades básicas que debe reunir un buen bailarín?

Buen físico en condiciones. Nacer siendo artista, porque un buen artista no se hace. Se puede mejorar con el trabajo, porque para esto se trabaja, pero si tiene un cuerpo que funciona y una mente que nace artista, el trabajo es menor que para alguien que baila muy bien y no es artista, porque eso sólo es técnica, y la técnica aburre si no va acompañada del alma de la persona. Y, cómo debe funcionar depende de lo que estás haciendo en cada momento, que se tenga la inteligencia suficiente como para poder hacerlo. Hay unos bailarines que bailan y otros que buscan la perfección y el sentido en todo momento, y esto es muy importante.

Ser inteligente, tener una sensibilidad, no hacer unos movimientos por hacerlos; eso depende también del maestro, que tiene que potenciarlo, y el que no lo tiene, no lo tiene; no lo tenderá nunca. Esa es la verdad. Yo llevo cuarenta y cinco años dando clases en este país y he descartado a muchos bailarines, no les quiero hacer perder el tiempo, su vida, en algo de lo que no van a sacar ningún resultado, porque podrían hacer otra carrera dentro del arte, si se sienten artistas, pero ésta no.

¿La danza es sólo movimiento o necesita una emoción que la impulse?

Emoción total. Y sapiencia de cómo hacerlo, aparte de la emoción. Hay gente que piensa que en el baile no tiene que expresar nada, solo mover el cuerpo, pero, o mueves el cuerpo muy bien o sino mejor que no lo hagas.

¿Qué es la interpretación en la danza?

Es sacar de tu interior. Si bailas un 'solo'

tienes que hacerte una historia dentro, para bailar un 'solo' necesitas llevar una historia dentro de ti, y el que te hace la coreografía tiene que explicar qué es lo que quiere decir con este 'solo', no es algo mecánico, no es un movimiento por puro movimiento, tiene que salir algo de dentro, y entonces haces un buen arte como coreógrafo, como maestro.

¿Qué pueden aportar las técnicas actorales al trabajo del bailarín? ¿Hay en la danza un entrenamiento específico para interpretar? ¿Lo puede concretar?

El que está dando el entrenamiento tiene que conocer la danza (tanto o más que el teatro) porque si no, puede frenar al bailarín. Al actor no, porque tiene la palabra y de alguna manera u otra si es buen actor te da el papel, pero un bailarín hay que trabajarlo más a fondo, y yo lo haría desde muy temprano, no esperar a que sea adulto, porque luego es muy complicado.

Las técnicas actorales pueden ir bien, especialmente Stanislavski y Strasberg porque era muy natural.

Hay que dejar florecer los sentimientos, hacer los movimientos que yo pido, y ellos tienen que imaginarlos y desarrollarlos. Esto requiere un tiempo de trabajo, no se puede hacer en pocos días.

Yo no hago ballets neutros, siempre hay una historia. Para los directores de teatro es muy complicado entrar en el mundo de la danza, no conocen el lenguaje. Un bailarín no camina igual que un actor, en un momento tiene que saber bailar y de repente convertirse en un ser normal, que funciona de una manera natural y después volver a recoger el baile, no todo es bailar, bailar, bailar.

Quedarse quieto en el escenario les cuesta muchísimo a los bailarines, esto quiere decir que no hay una presencia, que te puedas quedar quieto pero estando ahí; se quedan quietos, y tú dices: «qué aburrimiento», porque no tienen algo dentro que explota y que sale hacia fuera. Porque son vergonzosos, tienen vergüenza de hacer cualquier cosa.

Los bailarines no se miran cuando bailan, cada uno está a su aire. Yo les digo cómo tienen que mirarse, que haya un contacto porque te provoca cosas, pero cuesta muchísimo. Todo te lo hacen falso, y a mí eso no me gusta nada, la gente no es natural trabajando.

Un bailarín no es como un actor, y además hay que quitarles a los bailarines muchos tabúes, les da vergüenza hacer ciertas cosas. Tienes que trabajar casi como un psicólogo hasta que los introduces en lo que tú quieres contar; van entendiendo, les explicas bien la situación y otra vez. Yo les trato bastante duramente, les doy indicaciones que ellos pueden sentir de una manera normal en la calle, porque si no el bailarín tiende a ser muy ficticio en sus movimientos, es decir, que está preparado para hacer una serie de pasos y luego nunca se comporta con naturalidad, es un comportamiento que va detrás de un tipo de danza y cada tipo tiene su código. En el momento que están interpretando bailan, pero en el momento que están interpretando son seres humanos que están contando una historia. Pero les da vergüenza hacerlo todo a la vez, es tremendo. Tienes que hacer un trabajo muy profundo y explicar las cosas de varias maneras hasta que consigues que florezcan un poquito. Y yo pienso que para contar una historia no se puede estar bailando constantemente. Y luego bailan mirando al público, y eso no tiene nada que ver con contar una historia, el bailarín tiene que bailar con el otro intérprete y no estar mirando al público para que le aplauda. Toda mi vida he trabajado con los bailarines de otra manera gracias a haber encontrado muy buenos artistas que me entendían bien respecto a este tema, y a mí esto me interesa mucho, yo no creo en la danza que es sólo corporal.

El actor tiene más posibilidades de leer y de instruirse, pero los bailarines pocas veces lo hacen. No conocen la historia de la danza, por ejemplo, fuera de España se cuida más, pero aquí poco. Los actores tienen otra preparación cultural. Cuando dirijo a

los bailarines tengo que empezar desde el principio: tocarles su sensibilidad, conocerlos particularmente, su personalidad, llevarles por el camino que yo quiero, porque si no es difícilísimo.

Les hago hablar también, en un determinado momento del papel les busco la forma idónea para que lo sientan con la palabra, y luego les digo: «ahora quita la palabra y házmelo de esa manera», esto es muy importante para los bailarines.

Me gustaría, en la cuestión teatral, que me preguntasen algo, pero no me preguntan, se quedan vergonzosos.

En el flamenco, en el español, un bailarín no puede ser anodino bailando, tiene que tener un espíritu que lo lleve, y en el español más que en otro tipo.

¿Qué es la presencia escénica desde el punto de vista de la danza? ¿Hay técnicas para desarrollarla? ¿Cuáles?

Salir al escenario caminando, quedarte de pie, mirarlos a todos y que el público se levante y aplauda, no hacer treinta mil virguerías que no sirven para nada. Saber mirar, que es muy importante, nadie se mira, los ojos no dicen nada y cuando se está bailando los ojos tienen que decir algo, eso te trae un interior, te ayuda. Van sólo contando pasos y eso no es, lo aprendí de un bailarín italiano que se llamaba Alejandro Vega, que bailaba con Pilar López: salía al escenario, se paraba dos minutos mirando, cuando estaba parado no te importaba porque desprendía tanta energía. Y esto lo ves muy poco en un escenario.

Esto tiene que salir de la persona. El bailarín está preocupado por los pasos y pone cara de estar pensando en lo que va a hacer.

La personalidad o naces con ella o no. Muchos dicen: «es que no me divierto bailando», claro, con tanta técnica..., pero si tú no tienes un interior que te lleve cada día a otro sentido...; esto es importante también, porque comer huevos fritos todos los días no es interesante (se cocinan cosas distintas para probar otras cosas), pero no piensan, pensar no se piensa mucho, son los

menos, por eso llegan en su carrera a un sitio.

¿Se puede hablar de personaje en la danza, en una coreografía? ¿A qué nivel?

Sí, si haces un ballet con historia sí. Y aunque lo hagas sin historia, tienes que inventarte una. No puedes bailar sin nada en tu interior, tiene que salir algo de tu interior. Yo veo bailar a alguien con la técnica más grande del mundo y a mí no me interesa. Yo me levanto y me voy.

¿Las emociones que debe transmitir el bailarín son las del personaje (en el sentido de persona de ficción), o las suyas, las de la persona que baila?

Son las del personaje. El bailarín tiene que ser como una ostra, que acapara y sabe lo que quiere decir ese personaje, pero yo no veo mucha gente que esté capacitada para esto.

No se pueden mezclar las cosas, cuando sales al escenario hay que ser el personaje, y en casa eres tú. Les cuesta mucho porque no están preparados, y esto tiene que ser desde joven.

¿Qué recursos van mejor para provocar la emoción?

Decir cosas muy fuertes que los bailarines puedan entender, cerca de su vida real de cada día. Tienes que motivar, porque ellos no piensan realmente, no usan la cabeza. En el contemporáneo se respeta esta historia y se hace un trabajo bien hecho, no son tan pretenciosos como los demás.

¿Existe un «centro del movimiento, de la energía»? ¿Dónde lo sitúa? ¿Por qué? ¿Está relacionado con el trabajo de interpretación?

Sí. El cuerpo se mueve con un sentido que parte de su interior, no se trata sólo de hacer movimientos sin ningún sentido inventados por un coreógrafo u otro.

¿Un bailarín debe ser consciente cuando baila de la reacción que provoca en el público?

El bailarín tiene que interpretar, vivir en su interior, hacer su interpretación, pero no tiene que tratar de provocar nada al público, sólo hacer la realidad de lo que él quie-

re o de la historia que se quiere contar, pero no estar pendiente del público. Esto es una cosa muy comercial y muy barata: bailar como en un circo para que al final te den un aplauso; usted baile para usted, es cuando realmente acaparas al público, no con lo otro, lo otro es un momento de aplauso y cuando salen de verte bailar se les ha olvidado lo que han visto, y sin embargo, cuando tu haces una cosa con profundidad no se les olvida. Hay que bailar con toda tu sinceridad pero sin estar intentando provocar una reacción en el público. El público si tú bailas de verdad va a reaccionar, y así es como tiene que ser.

¿La interpretación es un asunto del bailarín, del coreógrafo, o de un especialista en trabajo actoral? ¿Cuándo hay que trabajar la interpretación si se monta una coreografía: desde el inicio, en mitad del proceso, o al final cuando ya se controla el movimiento y la técnica?

Depende de la preparación de cada cual. Yo lo hago porque yo conjugo en mi mente la interpretación, la esencia del baile, más lo que quiero contar; y entonces lo uno todo y vamos trabajando muy paulatinamente creando la obra. Hay gente que utiliza un director de teatro, pero éste tiene que saber lo que esta permitido y lo que no está permitido en la danza, porque hay momentos que puedes estropear toda la obra si no estás metido en el mundo de la danza, su lenguaje, tanto en el contemporáneo, como en el flamenco, como en la danza neoclásica.

¿Cuál es el papel del repetidor en el trabajo de interpretación?

Si encuentras uno bueno es como encontrar una pepita de oro. Son demasiado matemáticos. Si son cuerpo y alma, sí, pero es muy difícil. Yo tengo una persona que me conoce mucho, es más actor que bailarín y defiende mi trabajo, porque en general lo distorsionan mucho, y al cabo de un tiempo no lo reconoces.

¿La interpretación debe formar parte de la formación del bailarín/la? En caso afirmativo: ¿En qué momento hay que planear el trabajo de interpretación: desde el

inicio de los estudios, en la mitad, al final cuando ya se domina la técnica?

Sí, pero tienen que venir preparados desde que tienen ocho años, no sólo como autómatas. A los niños hay que hablarles, no como lo harías con los adultos, pero sí irlos motivando desde pequeños, y esto no lo hacen los maestros, en el conservatorio ni en ningún lado, nada más se preocupan por la cuestión técnica; pero en un momento al niño lo tienes que relajar y contarle una historia, y decirle: «¿a ver cómo me contarías tú esta historia?», porque si no llegan a una edad en la que es imposible meterse lo en la cabeza, porque los desvías de lo que tiene que ser.

Belén Cabanes

Bailarina y coreógrafa internacional de flamenco y español, y concertista de castañuelas. Estudió en el Conservatorio Profesional de Danza de Madrid y el Método de Castañuelas de Emma Maleras. Es profesora de la Escola de Grau Mitjà de Dansa del Institut del Teatre de Barcelona en la especialidad de español. Ha trabajado, entre otros, con el Ballet Teatro Español de Rafael Aguilar (solista en *Rango*); como concertista de castañuelas y bailarina en *Gioccar*; en *Castañuelas Hoy* de José de Udaeta; creó la formación Flamenco Camerana, y los espectáculos *Tiempo de flores*, *Castañuela Contemporánea* y *Ànima nua*; realizó varias giras por Europa; primer premio VI Certamen de coreografía de Danza española y flamenco de Madrid, 1997; premio Bailarina Sobresaliente del IX Certamen Coreográfico de Madrid, 2000; Premio de la Crítica del Festival de Jerez, 2004.

Entrevista realizada en 2004 y revisada por la artista en 2008.

J. FÀBREGA: *¿Cómo se define usted profesionalmente: bailarín/na, coreógrafa/la, pedagoga/la, repetidora/la?*

BELÉN CABANES: Bailarina y profesora.

¿Su trabajo adopta o adapta alguna técnica ya conocida?

El trabajo de uno siempre es una mezcla de vivencias y técnicas varias. Es difícil saber en qué proporción interactúan en nosotros.

De entrada establezco una unión entre las técnicas tradicionales pero intentando conseguir una sensibilización de todas las partes del cuerpo para sacar el máximo provecho y naturalidad a los movimientos.

¿Cuáles son, según su opinión, las condiciones o capacidades básicas que debe reunir un buen bailarín?

Primero están las condiciones físicas muy básicas: flexibilidad, agilidad, potencia, coordinación general... A todo ello le sumamos una buena estructura antropométrica y las características psicológicas: responsable y disciplinado con medida, constante, inquieto, sensible, sincero, dotes comunicativas... Creo que sumando todo esto encontraríamos, obtendríamos, el talento necesario para ser un buen bailarín/intérprete.

¿La danza es sólo movimiento o necesita una emoción que la impulse?

La danza es emoción, por tanto, ésta debe impulsar el movimiento.

¿Qué es la interpretación en la danza?

Ante todo, para llegar a ser un buen intérprete hay que partir del buen conocimiento de uno mismo en todos los aspectos (lo cual es complicado...) y entonces la interpretación se convierte en la adopción de otros registros pasados por nuestro filtro. En el caso de la danza (ya que no disponemos de la palabra) tenemos que conseguir que cada movimiento tenga su contenido.

¿Qué pueden aportar las técnicas actoriales al trabajo del bailarín?

Creo que muchas cosas: naturalidad, presencia escénica, honestidad con lo que dices o lo que bailas, dar importancia a todo y no sólo al movimiento físico o técnico. Creo que te abre la capacidad de tener más recursos en beneficio de lo que interpretas con el movimiento, y por tanto, nos hacen más sólidos.

¿Hay en la danza un entrenamiento específico para interpretar? ¿Lo puede concretar?

Yo no conozco ningún manual pero se pueden adaptar las técnicas actorales al bailarín. Precisamente estoy trabajando en ello y por ahora veo que «cada maestrillo tiene su librillo». Las cosas que encuentro más básicas para trabajar son la espontaneidad, la intuición, la naturalidad, saber estar aquí y ahora, aprender a canalizar tus energías, trabajar desde el interior para hacerlo exterior, adquirir conciencia de que el cuerpo es un todo, y por lo tanto, que todo proporciona una información, una conciencia de tu entorno (compañeros de la danza, espacio escénico, etc.). Sumando todo esto el bailarín tendrá mucha más capacidad de interpretar cualquier danza-personaje. Espero que dentro de unos años pueda ser más concreta.

¿Qué es la presencia escénica desde el punto de vista de la danza?

Creo que es lo mismo que para un actor y en la respuesta anterior ya lo constato. Pero de todas formas siempre hay aquellas personas que la tienen innata.

¿Hay técnicas para desarrollarla? ¿Cuáles?

En mi opinión, todo va relacionado, y las técnicas para interpretar tienen que ayudarte a dar este peso en el escenario, pero creo mucho en la experiencia y la personalidad de cada cual.

¿Se puede hablar de personaje en la danza, en una coreografía? ¿A qué nivel?

Sí, claro que sí, igual que un actor. Lo más importante es ser siempre uno mismo y no caer en el error de los movimientos estereotipados para poder sacarle jugo al personaje. Y si no hay personaje, eres tú mismo quien expresa lo que quiere con el movimiento y con todo el cuerpo.

¿Las emociones que debe transmitir el bailarín son las del personaje (en el sentido de persona de ficción), o las tuyas, las de la persona que baila?

Durante el trabajo del personaje y coreografía (que van juntos) se crea una simbiosis

y el bailarín se agarra a sus vivencias, emociones, experiencias... para entender el personaje que está interpretando y darle vida. Como un actor, entramos dentro de la coreografía después de haber hecho un estudio del personaje y cuando se puede defender lo mejor posible.

¿Qué recursos van mejor para provocar la emoción?

Revivir en tu interior momentos en los que se ha vivido esa emoción determinada.

Se puede crear un cierto estado con el físico, creando mucha energía con repeticiones constantes, o movimientos caóticos, o de fuerza, o de velocidad, o de precisión, o de relajación, o de concentración... y a la vez canalizar esta energía hacia un lado u otro según la emoción.

¿Existe un «centro del movimiento, de la energía»? ¿Dónde lo sitúa? ¿Por qué? ¿Está relacionado con el trabajo de interpretación?

Sí. Concretamente a tres centímetros por debajo del ombligo, entre la tercera y la cuarta vértebra. Desde este punto se puede obtener el *control* necesario para poder liberar lo que quieres expresar, ya sea bailando o actuando. O sea, que es básico para la interpretación y creo que es el primer punto del cual el bailarín debería tener conciencia, ya que precisamente su trabajo es más físico que el del actor. Según mi experiencia, el *centro* te da la base, hace que toques de pies en el suelo y a partir de él es como si la energía se fuera irradiando por el resto del cuerpo.

¿Un bailarín debe ser consciente cuando baila de la reacción que provoca en el público?

Cuando tenemos delante a un destinatario (el público) todo lo que hacemos está pensado para provocarle emociones sean las que sean, pero el bailarín tiene que defender a ultranza lo que está haciendo para poder tener al público con él. Si es honesto consigo mismo las emociones fluirán solas y no será necesario forzar nada. Cada público es distinto y el bailarín no puede estar

bailando y pensando qué estará pensando el público porque entonces significa que no está concentrado y no sería honesto.

¿La interpretación es un asunto del bailarín, del coreógrafo, o de un especialista en trabajo actoral?

La interacción de los tres.

¿Cuándo hay que trabajar la interpretación si se monta una coreografía: desde el inicio, en mitad del proceso, o al final cuando ya se controla el movimiento y la técnica?

Lo ideal sería que antes del inicio el bailarín ya estuviera situado y preparado para asumir el reto de la coreografía, de esta forma se puede construir el personaje con el movimiento. A partir de aquí se hace un trabajo paralelo y cuando ya está definido el movimiento y bien ejecutado técnicamente se puede reforzar, si hace falta, la interpretación. No obstante, todo esto depende mucho de las aptitudes del bailarín.

¿Cuál es el papel del repetidor en el trabajo de interpretación?

El repetidor tiene que ser como la mano derecha del coreógrafo-director, por tanto, debe tener en cuenta todo lo que le ha de exigir al bailarín a todos los niveles para poder trabajar en el sentido correcto. Después la obra ya se irá puliendo con el especialista actoral.

¿La interpretación debe formar parte de la formación del bailarín/a?

Sí.

¿En qué momento hay que plantear, pues, el trabajo de interpretación: desde el inicio de los estudios, en la mitad, al final cuando ya se domina la técnica?

Desde el inicio, de forma progresiva. Especialmente para estimular la creatividad, la intuición, la espontaneidad, la naturalidad, la capacidad de reacción, etc. Estas cosas son muy básicas e imprescindibles para un bailarín ya que a veces la técnica física se come dotes naturales del individuo y eso es una pena.

Este cuestionario lo he encontrado muy interesante, pero lo más sugerente es poner en práctica todas estas reflexiones.

Yo, como bailarina/bailaora veo que en mi campo hay una falta muy grande de conocimientos de este tipo. Se trata de danzas muy estereotipadas pero al mismo tiempo con muchas posibilidades, dada la gran capacidad que tiene en sí misma de expresar emociones y explicar historias.

Juan Carlos Lérica

Bailarín, coreógrafo y pedagogo. Licenciado en coreografía y técnicas de interpretación por el Institut del Teatre de Barcelona y profesor de la Escola de Grau Mitjà de Dansa del mismo Instituto en la especialidad de español. En 1997 creó la compañía SD1. Ha trabajado, entre otros, en: *Amor brujo* (Japón) como coreógrafo y bailarín, *Carmen* dirección Calixto Bieito (2000) como bailarín; *Tierra de fuego* con Maribel Gallardo (Tokio, 2001) como coreógrafo, *Bailando la palabra* con Lola Greco, como coreógrafo y bailarín, *Malena* con Hiniesta Cortés y Alejandro Granados (2002) como bailarín; *De amor y odio* con Joaquín Cortés Company (2003) como coreógrafo y bailarín; *Los Tarantos*, con coreografía de Javier Latorre y dirección de Emilio Hernández (2004); *El arte de la guerra*, en el Festival de flamenco de Berlín (2004) como coreógrafo; *Con Secuencias*, Dombrin (Austria, 2006) como coreógrafo y bailarín y *Souvenir* de Belén Maya (2007) como coreógrafo y bailarín.

Entrevista realizada en 2008.

J. FÀBREGA: *¿Cómo se define usted profesionalmente: bailarín/na, coreógrafa, pedagoga, repetidor/a?*

J. C. LÉRIDA: Me siento un profesional de la danza. Me interesan todas sus vertientes. Existen muchas dimensiones ya sea como bailarín, coreógrafo o pedagogo. Todas estas vertientes se interrelacionan continuamente unas con otras, en forma de investigación, reflexión, etc. Para mí es una manera más rica de vivir la profesión. Siempre hay algo que está presente sea cual sea mi papel: el cuerpo y su relación con el es-

pacio, descubrir sus fragilidades, cómo los cuerpos se transforman (los de los alumnos, el mío como intérprete, el del público como receptor...).

¿Su trabajo adopta o adapta alguna técnica ya conocida?

La primera técnica fue el flamenco, a los cuatro años, y a los veintidós conecté con el arte dramático (interpretación, historia del teatro, dramaturgia, acrobacia, mimo, etc.), esto me condujo a la danza contemporánea. En esta etapa del viaje descubrí la improvisación y la danza-teatro, posteriormente continué formándome e investigando otras técnicas corporales e artísticas como canto, katsuguen, la técnica Aberasturi, etc., y de ahí, con toda esa escalera de técnicas, se comenzó a crear mi propia forma (mi lenguaje) y metodología de trabajo (mi técnica) que en este momento se caracteriza por la utilización del flamenco y la danza-teatro para el desarrollo técnico, físico y artístico en todas mis vertientes.

¿Cuáles son, según su opinión, las condiciones o capacidades básicas que debe reunir un buen bailarín?

¿Que qué se entiende por buen bailarín? Yo no concibo la danza como diferentes departamentos que no se conectan entre sí, y eso se ve reflejado en mi manera de aprender, entender y ejercer mi profesión.

Si por buen bailarín entendemos aquel individuo que ejerce su oficio con la mayor eficacia, entonces, es aquel que logra destruir todas las barreras que le impiden ser libre y dejar de ser preso de una estética o ideas artísticas que lo dominen y lo condicionen. Ser libre como bailarín significa poder recibir indicaciones, propuestas y pautas del coreógrafo o pedagogo y saber traducir esas palabras en su/mi cuerpo en relación al ritmo y al espacio. Es aquel que es libre y flexible para poder utilizar su herramienta artística (su propio cuerpo). Y sobre todo es aquel que tiene algo que expresar. La honestidad para mí nace en la fe, la confianza de su cuerpo. Pienso en aquellos músicos que me gustan, bien sea porque me seducen, por su elegancia, su técnica, su

ironía, su sentido del humor, su presencia, su generosidad. Hablo por ejemplo de Caetano Veloso, Mina, Kurt Elling, Bill Evans, Enrique Morente, etc.

¿La danza es sólo movimiento o necesita una emoción que lo impulse?

De por sí el movimiento corporal sin emoción no existe, otra cosa es que el ejecutante reconozca esa emoción. No solamente puede reconocer esa emoción el que la ejecuta sino también el que la recibe: el espectador. Para mí, un cuerpo en movimiento ya es emocionante.

¿Qué es la interpretación en la danza?

Va todo unido. La interpretación no es algo que yo añado al movimiento a posteriori; la interpretación nace cuando el movimiento está conectado con la respiración y de ahí se conecta con la emoción y el ritmo. Siempre que he puesto la intención en la interpretación, he perdido (porque es algo más corporal que mental), me he anulado la posibilidad de estar aquí y ahora.

Como espectador me sucede exactamente igual.

¿Qué pueden aportar las técnicas actorales al trabajo del bailarín?

Opino por propia experiencia que difieren mucho unas técnicas actorales de otras. Yo he comprendido la interpretación a través de la danza-teatro y de maestros que partían de técnicas corporales para llegar a la interpretación. Por lo tanto, nunca me he separado del movimiento como herramienta. Me resulta difícil encontrar técnicas actorales que ayuden al bailarín, porque generalmente el vehículo que se utiliza es la palabra y esto colisiona con la abstracción del movimiento.

¿Hay en la danza un entrenamiento específico para interpretar? ¿Lo puede concretar?

Sí, las técnicas de improvisación de la danza, porque me ofrecen herramientas como el reconocimiento del principio, nudo y desenlace de una acción; las calidades y cualidades de movimiento que me han conducido a la creación de personajes, etc.

¿Qué es la presencia escénica desde el punto de vista de la danza?

Ser y estar en el tiempo presente.

¿Hay técnicas para desarrollarla? ¿Cuáles?

En mi opinión aquellas técnicas que liberen a la persona de tensiones y bloqueos, permitiéndole estar en tiempo presente en cada una de sus acciones. En mi trayectoria me han ayudado técnicas como la del kat-suguen, o la de Aberasturi, la biomecánica, etc. En especial el flamenco y su trabajo rítmico en concreto (no el propiamente estético) es una técnica que ayuda al desarrollo de la presencia escénica.

¿Se puede hablar de personaje en la danza? ¿A qué nivel?

Sí, la danza clásica y la danza española nos dan muestra de ello desde sus comienzos. La teatralidad de las obras empujaba a ello. La danza-teatro posteriormente nos lo enseñó a un nivel más físico y por ello más abstracto. Siempre me ha interesado lo que el personaje «no dice» y su cuerpo habla. Desde un espacio íntimo y sutil.

¿Las emociones que debe transmitir el bailarín son las del personaje (en el sentido de persona de ficción), o las suyas, las de la persona que baila?

Creo que esta es la eterna pregunta sobre la relación amorosa entre teatro y danza. Personaje e intérprete. En mi opinión si el bailarín tiene el cuerpo técnicamente preparado para navegar física y emocionalmente por diferentes espacios, externos e internos, podrá desarrollar un mapa claro y específico de emociones. Este mapa nacería de una unión de elementos que surge a partir del estudio del personaje (sus antecedentes, sus hábitos, sus deseos, sus necesidades, etc.) y de las del propio bailarín (su espontaneidad, su imaginario, su creatividad, etc.).

¿Qué recursos van mejor para provocar la emoción?

En mi opinión, todos aquellos recursos y tareas que optimicen al cuerpo de tal forma que esté relajado y activo (en disposición para el movimiento), para permitir que flu-

ya un universo de sensaciones a través de la vista, olfato, gusto, tacto y oído.

¿Existe un «centro del movimiento, de la energía»? ¿Dónde lo sitúa? ¿Por qué? ¿Está relacionado con el trabajo de interpretación?

Cuando se habla de «centro» señalo ese lugar entre el ombligo y el pubis que se conecta con la cuarta o quinta vértebra lumbar y que circula por toda la columna vertebral y de ahí a las extremidades. Lo sitúo en ese punto porque es el lugar intermedio que conecta el arriba y el abajo, el cielo y la tierra. El lugar de equilibrio para el desequilibrio. Yo no lo relacionaría con el trabajo de la interpretación.

¿Un bailarín debe ser consciente cuando baila de la reacción que provoca en el público?

Según que estilo de danza se elija, por ejemplo, si hablamos de bailar en un espectáculo de cabaret, existe un feedback constante. De todas formas, sea cual sea el estilo de danza, soy de la opinión de que ser consciente de todos los elementos que conforman el acto escénico siempre será mas positivo.

¿La interpretación es un asunto del bailarín, del coreógrafo, o de un especialista en trabajo actoral?

Es una relación entre el bailarín y el coreógrafo. Tanto uno como el otro tienen que tener herramientas suficientes para desarrollar su oficio en este aspecto.

¿Cuándo hay que trabajar la interpretación si se monta una coreografía: desde el inicio, en mitad del proceso, o al final cuando ya se controla el movimiento y la técnica?

La interpretación va unida a toda creación desde el propio movimiento corporal. Esto surge en el instante en que se comienza a crear. Desde el inicio. Es inseparable, aunque a veces se quiera obviar esta situación.

¿Cuál es el papel del repetidor en el trabajo de interpretación?

Es la de reconocer, recordar y transmitir las pautas desarrolladas por un coreógrafo

durante la creación de una pieza. La interpretación es uno más de los elementos.

¿La interpretación debe formar parte de la formación del bailarín?

Como he dicho, la interpretación ya va unida al movimiento y a su propia vibración, entonces va a ocurrir de manera inevitable. Si la interpretación se quiere dirigir hacia el estereotipo... ahí ya hay diferentes técnicas de movimiento que lo practican y el bailarín lo elige.

En caso afirmativo: ¿En qué momento hay que plantear el trabajo de interpretación: desde el inicio de los estudios, en la mitad, al final cuando ya se domina la técnica?

En mi opinión y por experiencia propia, durante todo el proceso de formación del bailarín se precisan técnicas que trabajen la improvisación del movimiento, para que el bailarín desarrolle herramientas donde reconocer y diferenciar sus distintos estados emotivos y poder ponerlos al servicio de la expresión del movimiento propio o ajeno.

¿Desea añadir algún comentario más sobre la interpretación?

En cada estilo de danza hay una manera de relacionarse con la interpretación. Generalmente, yo no estoy de acuerdo con las que eliminan la capacidad creadora del intérprete. La danza española y el flamenco se han dirigido hacia un tipo de interpretación estereotipada que hoy en día se ve obsoleta debido a los cambios socioculturales. En la actualidad, los bailarines de danza española y flamenco poseen experiencias propias que difieren de aquello que se intenta expresar y a veces imitar. Por eso, mi búsqueda es encontrar un vehículo o crear un puente que permita a los bailarines estar en disposición de encontrar orgánicamente a través del cuerpo (técnica, emoción, espontaneidad) y sus vivencias (experiencias, imaginario, creatividad) su propio flamenco y su danza española.

Pensar con los pies: La danza de los guardianes de la cabeza

Jordi Basora

«¡Parece que penséis con los pies!» recriminaban algunos profesores de mi escuela a los alumnos menos dotados, aquellos que no estaban a la altura de un pensamiento lógico ortodoxo. Con el tiempo, esta frase, más allá de un reproche por no saberse mover en el mundo de las ideas, se ha convertido para mí en un lema para intentar descodificar el mundo que me rodea: «¡Pensar con los pies!».

Un mito yoruba atribuye el origen del mundo a las vigorosas patas de una gallina; rascando la tierra, de espaldas a su obra, la Gallina Primordial fue esparciendo la materia de un montículo originario rodeado de mar, y extendió así el mundo que conocemos hoy...

En tierras brasileñas, cuando intentaba *sambar* (bailar samba) sin mucho éxito, desanimado ante mi incapacidad para acelerar el movimiento de mis caderas, tal y como veía hacer con toda simplicidad a los bailarines autóctonos, decidí preguntarle a un amigo brasileño qué era lo que debía mover para *sambar*: ¿los pies o las caderas? La pregunta parece intrascendente, pero a veces uno tiene la sensación de que las caderas vibran graciosamente como si estuvieran colgadas de unos hilos, provocando el balanceo de los pies, como si fuera un títere; o la sensación es la contraria, los pies son los protagonistas, moviéndose con vehemencia por alguna razón desconocida y, por simpatía, el cuerpo cimbría graciosamente a la altura de las caderas. Los informadores no me sacaban de dudas: unos decían que primero las caderas, otros, que los pies; y, por lo tanto, que había que concentrarse en aquella parte al bailar; alguien afirmaba que las dos partes eran importantes por igual, pero a mí en aquel momento aquella ecuanimidad no me ayudaba mucho. Era un asunto parecido a aquel de «qué