

Barcelona donde hasta 1979 coordinará los estudios de danza contemporánea e impartirá clases técnicas y talleres de composición en el Institut del Teatre. Desde entonces reside y trabaja entre el País Vasco y Navarra.

12. GELABERT, Cesc: «Característiques de la meva obra en relació a Catalunya i Espanya» en GARCÍA FERRER, J. M.; ROM MARTÍ, ed.: *Cesc Gelabert*, Ed. Enginyers Industrials de Catalunya, Barcelona, 1990.



La interpretación para bailarines

Jordi Fàbrega

El objetivo de este artículo es plantear algunas reflexiones sobre una cuestión pedagógica que para mí es fundamental en la formación del bailarín/ina¹ —la asignatura de Interpretación—, sin entrar en el modelo de escuela ni en la formación global del alumno, que serían objeto de otro debate.

Hasta ahora parece haber un consenso general sobre la conveniencia de trabajar la interpretación en la formación de los bailarines. Así lo demuestra la inclusión de esta asignatura (con el nombre de Interpretación, Teatro, Acting for dancers, etc.), no sólo en el Institut del Teatre y en otros conservatorios profesionales de grado medio y escuelas superiores de danza del Estado español, sino en diferentes y prestigiosos centros de todo el mundo como Mudra de Béjart, la Ópera de París, la PARTS de Bruselas o la Julliard School de Nueva York.

Pero cuando queremos averiguar el peso específico de esta asignatura en la formación de los bailarines constatamos que, hasta ahora, tanto en las escuelas de danza como en los conservatorios y en los decretos que regulan la enseñanza oficial, sólo figura como un complemento formativo, no como un elemento fundamental, cuyos contenidos están basados en el entrenamiento

actoral: hacer interpretación para bailarines significa realizar ejercicios teatrales relacionados con el trabajo del actor. El procedimiento habitual es contratar un pedagogo teatral para impartir unas horas de interpretación al año, con una aplicación práctica que dependerá del currículum del profesor encargado de dar la materia. La variedad de «métodos» es considerable (Le-coq, Grotowski, pantomima, etc.), pero generalmente se recurre al sistema Stanislavski, a menudo mal entendido, o incluso se aplica el método del Actor's Studio directamente a la danza. En otras palabras, no se trabaja ningún entrenamiento interpretativo creado específicamente para bailarines. No existe un perfil de asignatura definido y cada centro de enseñanza lo resuelve, generalmente, en función de sus recursos humanos, con una carga lectiva mínima y un formato muy variable, que va desde las clases semanales hasta los talleres, los seminarios, los *workshops*, etc.

En nuestro país, por ejemplo, los decretos del Ministerio con respecto al grado medio —tanto el antiguo como el nuevo— no consideran la Interpretación como enseñanza mínima. El primer decreto de la Generalitat, en cambio, reconocía la Interpretación como materia obligatoria, aunque sin rango de asignatura autónoma, con la denominación de Caracterización e Interpretación. En el caso de la Escuela Profesional de Danza del Institut del Teatre suponía el 1,5% del horario lectivo de todo el grado medio; ahora, con el nuevo decreto, esta asignatura desaparecerá y la dirección del conservatorio decidirá si la incorpora o no a las horas de libre disposición.

En el grado superior, el decreto del Ministerio y la Generalitat prevén la Interpretación como asignatura obligatoria. En el curso 2007-2008² representará el 4,5% en la especialidad de Coreografía y técnicas de interpretación de la danza, y el 3% en la especialidad de Pedagogía —y para el conjunto de la carrera. Si lo comparamos con el Conservatorio Superior de Danza de Madrid, vemos que, aunque en Pedagogía cons-

tituye un 1,5%, la mitad que en Barcelona, en Coreografía y Técnicas de Interpretación de la Danza representa el 8,1% del horario lectivo, casi el doble que en Barcelona.

Así pues, en la formación de los bailarines, coreógrafos y pedagogos nos encontramos con una asignatura llamada Interpretación, con contenidos de entrenamiento actoral poco definidos, y con una dedicación lectiva muy pequeña. De hecho, si la interpretación actoral tiene que seguir siendo el referente de la interpretación en la danza (desde el siglo XVIII la danza se ha reflejado en ésta aunque sólo fuera para distanciarse de ella), si tiene que continuar siendo un pequeño extra informativo de la formación de los bailarines, quizás la asignatura ya esté bien tal y como está. Pero una cosa es hacer «teatro» como complemento, como un conocimiento superficial de algunas técnicas actorales, y la otra es confundir el trabajo actoral con la interpretación para bailarines.

Pero, ¿y si las cosas no tuvieran que ser necesariamente así? ¿Y si la Interpretación para bailarines no tuviera que estar configurada por los mismos contenidos que sirven para la formación de los actores y no tuviéramos que considerar la asignatura como accesorio, sino como específica y consustancial? Esta cuestión ya fue planteada en la segunda mitad de la década de 1950, en el primer libro que escribieron la directora Elena Botcharnikova y el director artístico Mikail Gabovitch sobre la Escuela de Ballet del Gran Teatro-Escuela Coreográfica de Moscú. Ambos constataban que «la aparición de nuevos temas y nuevos personajes en el mundo del ballet y el problema de la interpretación en la educación de la juventud dedicada al ballet, han conducido a aplicar en el arte coreográfico el sistema Stanislavski para la formación de actores». Ahora bien —añaden—, «la especificidad del ballet aporta inevitablemente correctivos esenciales al método de preparación “de actores danzantes” según Stanislavski. El propio Stanislavski, que trabajó mucho en los teatros de ópera, subrayaba esta especi-

ficidad. [...] En realidad, en todo ballet, el estado emocional de un personaje está determinado de entrada por la música [...]. La especificidad del ballet radica igualmente en el hecho que “el actor danzante” no puede crear arbitrariamente la “partitura” de sus movimientos escénicos. No sólo está limitado por el tiempo musical, sino que también se enfrenta a un “texto” coreográfico ya establecido y que dicta el diseño de su acción en el escenario». El personaje del ballet —concluyen— «tiene sus particularidades y difiere en bastantes puntos del personaje dramático. A los artistas de la coreografía les importa conservar y afirmar lo original de la expresividad plástica y musical del cuerpo humano, y que forma la base del arte específico de la danza» (BOTCHARNIKOVA Y GABOVITCH, 1956?).

Si años atrás ya se dejaba constancia explícita de la necesidad de un trabajo específico en la formación interpretativa de los bailarines clásicos y, además, se constataba que el sistema Stanislavski era del todo insuficiente, cuando contemplamos los estilos de danza que han ido surgiendo desde entonces (por ejemplo, los que se fundamentan en la abstracción), la urgencia de un cambio de perspectiva se hace todavía más patente.

¿Cómo debería plantearse, pues, la interpretación para bailarines? Para mi trabajo de investigación titulado *La Interpretación en la danza: ¿una cuestión pendiente!*, que leí en el Institut del Teatre de Barcelona en 2005, en el programa de Doctorado en Artes Escénicas, entrevisté a unos treinta coreógrafos, bailarines y pedagogos internacionalmente reconocidos para hablar sobre esta cuestión. Los resultados fueron contundentes: el 97% de los encuestados estaba de acuerdo en incluir la interpretación en la formación de los bailarines y sólo un 3% no lo consideraba del todo necesario. Entre el 97% favorable a la inclusión de la asignatura, un 78% pensaba que debía incorporarse desde el inicio de los estudios, y un 22% consideraba que era mejor hacia la mitad de la formación o al final, cuando ya

se domina la técnica. Es un posicionamiento que cuestiona la complementariedad actual de la interpretación y que contrasta espectacularmente con los decretos del Ministerio y de la Generalitat, así como con el planteamiento de la asignatura en la mayoría de escuelas. Hay que señalar, sin embargo, que si bien la práctica totalidad de los profesionales consultados coincidían en la necesidad de incluir la asignatura con carácter no complementario, no existía ningún acuerdo mayoritario para definir el concepto de interpretación en la danza, del cual, obviamente, dependen los contenidos.

Por lo tanto, en primer lugar, es preciso aclarar qué entendemos por interpretación para bailarines, ya que aquí parece radicar la clave de la cuestión, dada la confusión entre los profesionales al usar este término. Esto se refleja clarísimamente en los decretos de enseñanza de los estudios de danza tanto del Ministerio como de la Generalitat, donde el concepto de interpretación es vago y comporta muchos malentendidos: a veces significa ejecución; otras técnica de movimiento, exégesis, capacidad expresiva y, también en algunas ocasiones, representar un rol.³

Desgraciadamente, el discurso sobre la danza no nos ayuda mucho a configurar la definición del concepto de interpretación (de hecho se ha escrito muy poco sobre la danza —y desde el mundo de la danza—, y menos aún sobre la interpretación para bailarines), quizás porque, cómo dice Isabelle Ginot, profesora del departamento de danza de París VIII, «contrariamente al teatro y a la música, donde la adquisición de una cultura y de instrumentos de análisis está integrada en la formación del intérprete (historia de la música o del teatro, análisis de obras, teorías musicales o teatrales...), la formación del bailarín viene acompañada de una ocultación del campo del pensamiento, a menudo llamado “intelectual” con el punto de desconfianza y de desprecio que acompaña el término» (GINOT, 2004).

Valerie Preston-Dunlop, en su libro *Dance Words*, con más de 1.700 entradas recopiladas de diferentes autores, incluye sólo seis referidas a la interpretación de los bailarines: dos referidas a interpretar y cuatro a interpretación. Expongo las más significativas:

- «Interpretar: Hacer que una danza esté viva» (Bonnie Bird).⁴
- «Interpretación: El proceso de apropiación de los pasos» (Joseph Cipolla).⁵
- «Interpretación: El proceso de dar al movimiento alguna cosa de ti mismo» (Laverne Meyer).⁶

Una posterior exploración de la cuestión, que realicé en el mencionado trabajo de investigación, no nos aporta muchas más precisiones. Véanse algunas respuestas a la pregunta del cuestionario «¿Qué es para usted la interpretación en la danza?»:

- «En mi opinión, es la aportación emocional de cada bailarín» (Roselyn Anderson).⁷
- «Es saber conectar y unir la mente con el cuerpo de manera que el bailarín sea más expresivo gracias al pensamiento que impulsa la emoción. Es el desarrollo creativo que permite al bailarín ser más que un técnico de la danza, y poder transmitir un mensaje (consciente o inconscientemente), consiguiendo una reacción y una emoción en el espectador» (Catherine Allard).⁸
- «Es una parte necesaria para la expresividad del movimiento» (Aurora Bosch).⁹
- «Es la apropiación de la voluntad del coreógrafo» (Didier Chirpaz).¹⁰
- «Sería la expresión de un sentimiento por la música y/o la caracterización de un rol» (Suzanne Daoanne).¹¹
- «Para mí es ‘entrar en situación’, sino el público no recibe nada, no hay pasión; es transmitir aquello que quieres dar en el baile» (José De Udaeta).¹²
- «Es sacar de tu interior. [...] No es una cosa mecánica, no es un movimiento por el puro movimiento, tiene que salir alguna

cosa de dentro, y entonces creas un buen arte, como coreógrafo, como maestro» (José Granero).¹³

— «Es el grado último de la danza, es comunicar. Para mí interpretar es comunicar» (Ramon Oller).¹⁴

Tras leer las respuestas del cuestionario observamos que la mayoría de los profesionales define la interpretación como la expresión de los sentimientos o de las emociones —generalmente de la persona del bailarín— a través del movimiento, asociándola sólo con la expresión y sin hacer casi ninguna referencia al trabajo de la energía, a la presencia escénica, a los personajes, etc. Además, al no formularse ningún objetivo, nadie dice que la interpretación exija un entrenamiento, considerándola, como mucho, una técnica o una herramienta. Esto revela un notable desconocimiento de lo que puede representar el trabajo de interpretación para bailarines, y explica que, en el momento de interpretar, los encuestados se remitan a las técnicas actorales. Son las únicas que mencionan —considerando, eso sí, que pueden ser muy enriquecedoras—, aunque enumeran pocas y muy básicas, probablemente porque su campo de referencia es limitado. Finalmente, se observa una confusión evidente entre técnicas de desarrollo personal y técnicas de entrenamiento actoral, fruto también, sin duda, del desconocimiento del trabajo de interpretación. Así pues, las respuestas que encontramos, en general en el mundo de la danza, son vagas, confusas y mayoritariamente centradas en la expresión, no de la coreografía, sino de la persona del bailarín.

Ahora bien, ¿interpretar es expresar la persona del bailarín? Porque si interpretar significa mostrar el alma del bailarín, como ya se hacía en el Renacimiento, la interpretación no es necesaria, sólo hay que ayudar al alma a que aflore, que emerja, que exhale su aura, siempre confiando en la inspiración, el talento o el *duende*, pero a condición de que el practicante sea «honesto» y «sincero» —requisitos morales—, o que sea «natural»¹⁵ —cosa difícil en un arte basado

generalmente en movimientos que poco tienen que ver con la naturalidad. Este concepto de interpretación también lo vemos reflejado en el nuevo decreto del Ministerio del grado medio, repleto de expresiones que corresponderían más al siglo XVIII e incluso al siglo XV: «el don natural de la interpretación», «interpretar con gracia y naturalidad», «interpretar con gusto, carácter y fuerza expresiva», etc. Pero este fenómeno aparece también, curiosamente, en algún sector de la danza contemporánea, donde no se considera necesaria la asignatura de Interpretación, dejando que sea el coreógrafo, en el trabajo diario con el bailarín, quien transmita directa o indirectamente su concepto de interpretación por la imitación y la «trasmigración de las almas». Evidentemente esta opción supone dar un paso atrás, volver a las prácticas del pasado, cuyo resultado ya hemos visto, confirmando que, a veces, bajo las propuestas pretendidamente más contemporáneas se esconden las más conservadoras. Con este concepto de interpretación basado en la expresión de uno mismo, con el peligro de rozar la terapia, no es preciso ningún aprendizaje ni, por lo tanto, ninguna asignatura. Es más, no se puede aprender a interpretar, y todo depende de lo intangible, del don infundido, propio del artista inspirado. Lógicamente, las cosas serían muy diferentes si hubiera que servir a la expresión de la coreografía, porque entonces sí que serían necesarios el estudio y el aprendizaje.

Pero antes de empezar a definir el concepto de interpretación tenemos que aclarar un par de cuestiones que últimamente están cobrando fuerza y que pueden ser conceptualmente determinantes. La primera es la confusión entre interpretación y ejecución. A menudo, en el actual desconcierto terminológico del mundo de la danza, la palabra «intérprete» sirve para designar sólo aquel que hace, cumple, lleva a cabo, es decir, que ejecuta. Pero, ¿podemos hablar de ejecución como interpretación? ¿Interpretar es la simple ejecución técnica de un paso o de un movimiento? ¿Podemos hablar también de

interpretación en el caso de los acróbatas, de los gimnastas, o de los practicantes de gimnasia rítmica, cuya ejecución tiene los mismos objetivos que la de los bailarines? ¿Acaso no interviene algo más en la acción de bailar una coreografía? Cabe decir al respecto que la interpretación ya implica la ejecución, porque un bailarín no puede interpretar en el escenario aquello que no hace, pero en cambio, puede realizarlo sin interpretar. Por eso Rui Horta, reputado coreógrafo portugués, aclara la incógnita diciendo que la interpretación es «cómo hacemos aquello que hacemos», siempre y cuando —tendríamos que añadir— ése ‘cómo’ esté alimentado y determinado por la conciencia.

La segunda cuestión es que, actualmente, en algunos sectores de la danza contemporánea, según Patrice Brignone, «el término coreografía deja de ser el referente obligado, en favor, por ejemplo, del de ‘*fabrication*’ (Alain Buffar), o simplemente de ‘*travaux*’ (Jérôme Bel), una expresión corriente en las artes plásticas, adaptada de la palabra anglosajona ‘*works*’» (BRIGNONE, 2006). Por eso, Jean-Marc Adolphe, redactor jefe de la revista *Mouvement*, concluye que «la palabra ‘performer’ ya forma parte del argot común de las artes escénicas, y sustituye en los créditos a ‘bailarines’, ‘actores’ y, aún más, a ‘intérpretes’, una palabra casi desterrada» (ADOLPHE, 2006).

¿Tenemos que sustituir, pues, la denominación de intérprete por la de «performer»? ¿Continúa siendo válido el término «interpretación»? De entrada, hay que decir que «performance» significa representación, y por lo tanto el término está vinculado con el de interpretación. Ahora bien, curiosamente, con la confusión terminológica actual, se acostumbra a asignar la definición de «performer» a aquel que no representa sino que presenta. Por lo tanto, podríamos aplicarlo, pero, ¿podemos basar la interpretación en la presentación de uno mismo? Si se trata de ser uno mismo en el escenario, no tenemos porque estudiar ninguna asignatura; la mera presentación de la persona

basada exclusivamente en técnicas cotidianas es una opción estética tan respetable como cualquier otra, pero no puede ser la base del concepto de interpretación, dado que la presencia física y mental de la persona cotidiana ya es objeto de estudio en diversas ciencias. Lo que hace imprescindible y al mismo tiempo necesario el estudio de la interpretación no es sino un comportamiento diferente en una situación distinta de la vida cotidiana.

Así pues, ¿cómo definimos interpretación? Patrice Pavis, en el artículo de su diccionario dedicado a la interpretación, nos recuerda que «en francés, ‘*jouer*’ (jugar), significa actuar, interpretar; o, en otras palabras, cuando el actor actúa, ‘juega’». Pero enseguida añade que «Para comprender el juego del actor es necesario [...] relacionar la enunciación global (la gestualidad, la mímica, la entonación, las cualidades de la voz, el ritmo del discurso) con el texto proferido o la situación planteada. Entonces, el juego —la interpretación— actoral se descompone en una serie de signos y de unidades que garantizan la coherencia de la representación y de la interpretación (o exégesis) del texto» (PAVIS, 1998).

¿Podemos aplicar del todo esta definición en el campo de la danza? Básicamente sí, pero sólo cuando añadimos las reflexiones de Eugenio Barba sobre el trabajo de los actores y bailarines abarcaremos toda la complejidad del término. Parto, pues, de un concepto de interpretación entendido como el resultado de un comportamiento en «público», que gestiona conscientemente la energía para obtener un resultado previamente planteado en un proceso de unión psicofísica consciente y, así, dar vida escénica al movimiento en una situación de representación organizada. Esto implica la necesidad de una técnica extracotidiana, es decir, utilizar el cuerpo y la mente de manera diferente que en la vida cotidiana y que permita mantener la atención del espectador. Por técnicas extracotidianas entendemos unos procedimientos físicos que operan a través de un proceso de reducción y

sustitución, destinado a hacer salir lo esencial en las acciones —lo que no hacen las técnicas cotidianas—, creando así una tensión y una diferencia de potencial por donde transita la energía escénica, distinta de la energía de la vida cotidiana. Ahora bien, el intérprete tiene que encarnar (o asumir) un ser diferente al suyo, es decir, usar y gestionar de forma diferente el cuerpo y la energía.

Esta definición nos permite incluir la inmensa mayoría de propuestas artísticas de la danza figurativa y abstracta en sus diferentes estilos: clásico, neoclásico, español, flamenco, moderno, amplios sectores del contemporáneo y de la danza teatro, y sectores del posmoderno. Las pocas corrientes que no se vinculan a la representación sino a la presentación, o que utilizan sólo la energía cotidiana, cuando utilizan un procedimiento diferente al cotidiano o una mínima transformación del «yo» —no es necesario que sea en el estadio de personaje—, a través de una gestión diferente de la energía, ya pueden ser, junto con los estilos antes mencionados, objeto de estudio de la asignatura.

En el trabajo interpretativo de los bailarines esta definición se concretaría desarrollando una serie de capacidades, siguiendo una línea de procedimientos conscientemente trabajados, o sea, unas técnicas que se pueden aprender pero que, lógicamente, como no son de uso cotidiano, precisan un entrenamiento. Ahora bien, según los resultados de la encuesta del trabajo de investigación antes mencionado, el 66% de los encuestados no conocía ningún entrenamiento específico para bailarines, y el 33% que afirmaba conocerlo no lo concretaba, confundiendo entrenamiento, es decir, las capacidades que el bailarín tiene que desarrollar antes de bailar cualquier coreografía, con la manera de trabajar en la coreografía. Estas conclusiones dan mayor fuerza a la afirmación de Helena Wulff, profesora de antropología social de la Universidad de Estocolmo: «La actuación en la danza no está tan elaborada como en el

teatro [...]. No he encontrado todavía un sistema teórico de actuación en el ballet en la línea del sistema Stanislavsky, por ejemplo» (WULFF, 1998). Pero no sólo ocurre en el ballet, ya que tampoco en los otros estilos de danza existe un sistema de pensamiento y elaboración sobre el trabajo de interpretación parecido al del teatro.

Inicialmente pues, hay que abordar todas las cuestiones relativas a la Interpretación en la danza —ya planteadas en el campo del teatro a partir del siglo XVII— que, por ahora, están vagamente definidas (e incluso indefinidas) o simplemente no se contemplan. Sólo así se podrá plantear una propuesta pedagógica seria y profunda que deberá materializarse en un *entrenamiento interpretativo específico para bailarines*, objeto de mi tesis doctoral.

Este entrenamiento, que configuraría la asignatura de Interpretación, tiene que estar basado, en primer lugar, en el análisis de los recursos interpretativos surgidos a lo largo de la historia de la danza (objetivos, similitudes, divergencias, principios que pueden extraerse, etc.). Ver lo que aportan a la Interpretación —por poner algunos ejemplos— el concepto de personaje de Dominique Bagouet, de Lucinda Childs, de Jean Fabre, de la Ribot o el de Mónica Valenciano; el uso de la respiración en Dalcroze, Deborah Hay, Mary Wigman, Ohad Naharin o Lin Hwai-min; la emoción en Isadora Duncan, Serge Lifar, Carolyn Carlson o Pina Bausch; la presencia escénica en Hubert Godart, Douglas Dunn, Serge Lifar o Boris Chamartz; la energía en Nijinsky, Laban, Marta Graham, Cunningham, Trisha Brown o Vandekeybus; la utilización de la imagen en Mabel E. Told, Irene Dowd, Isadora Duncan, Erik Hawkins; el trabajo sobre la conciencia sensorial y la percepción de Steve Paxton, Douglas Dunn, Yvonne Rainer; la corporeidad danzando de Michel Bernard o de Odile Duboc; la inmovilidad en Akram Khan, Josef Nadj, Toméo Vergès, Alain Buffard, Frédéric Flamand, o la *stasis* de Nikolais; el *pré-mouvement* de Hubert Godart, la preexpresividad de Barba, o la

relación entre el peso y el centro de gravedad de Kleist; etc.

Además, debe tener en cuenta las aportaciones de la teoría del movimiento y de las técnicas de conocimiento corporal —llamadas también técnicas de reeducación corporal y del movimiento, englobadas a veces con el nombre de análisis del movimiento o de métodos somáticos—, y que abarcarían las aportaciones del método Alexander, Feldenkrais, de la kinesiología de la danza, de la Eutonía, de la Ideokinesis, del Pilates, del Body-Mind-Centering (BMC), del Skinner Releasing, y también del yoga, del Tai-Chi, de las artes marciales, etc. Asimismo, debe fundamentarse en las aportaciones de la teoría dramática, de los entrenamientos actorales y de la antropología teatral. También, en lo posible, tendría que poder recoger las aportaciones científicas de la fisiología, de las neurociencias, la neurofisiología, la neuropsicología, etc. Y, por fin, debería tener presente las consideraciones sobre la danza de las pasadas décadas que provienen de la filosofía y las artes plásticas.

Este entrenamiento específico acercará al bailarín a un conocimiento desde la reflexión, desde el trabajo científico, y hará, en definitiva, que sea dueño de su arte, y por lo tanto, más libre. En el centro de la danza está el intérprete, él es el único elemento indispensable para que se produzca el baile, y por eso la danza tiene que ser el arte del bailarín, pero no podrá serlo del todo hasta que el entrenamiento interpretativo sea una parte fundamental de su sustancia artística. Además, el hecho de incorporar en el mismo sujeto el artista y la obra implica la consustancialidad de la Interpretación por definición. En consecuencia, nunca podrá ser un simple complemento en su formación, sino aquello que forma parte de su esencia, un contenido primordial.

Cultivar o no un entrenamiento específico en la danza es una opción ideológica, presupone posicionarse sobre el papel del bailarín. Por lo tanto, cuando quiere mantenerse al intérprete alejado del conocimiento escudándose en la subjetividad del arte,

donde todo es posible, negando la razón, el pensamiento y la investigación científica, sólo estamos retrocediendo, manteniendo el poder absoluto del coreógrafo o del director de turno. La asignatura de Interpretación tendría que ser el espacio donde pedagogos, coreógrafos y bailarines pudieran aprender y reflexionar juntos sobre las condiciones y los procedimientos de su arte; un lugar de encuentro que posibilitara la relación de creador a creador, que rompiera las barreras que han construido el desconocimiento y la ignorancia, dando el poder a unos y la obligada sumisión a otros. De la instauración de este nuevo ámbito depende, a mi parecer, el futuro de la pedagogía de la danza y, por lo tanto —si pensamos que toda pedagogía es una apuesta— el de la danza.

Isabelle Ginot ya hablaba de «la alienación social y política, de la impotencia crónica del bailarín a tomar la palabra, tanto la propia como la figurada: la ausencia de lenguaje [...]. Los trabajos realizados en el seno del departamento de Danza de la Universidad París VIII referidos a la formación del bailarín confirman cada vez esta hipótesis: la alienación en múltiples niveles —desde las relaciones del maestro con el alumno hasta las relaciones del coreógrafo con el intérprete, del estudio a la escena, de la escena de teatro a la escena de la política, del Estado al coreógrafo, del espectador al bailarín, etc.— no es más que la repetición de dispositivos políticos funcionando en la formación del bailarín, donde tradicionalmente no se producen ni el debate ni la reflexión» (GINOT, 2004).

Para acabar, y con el ánimo de suministrar material para esta reflexión, adjunto dos entrevistas, extraídas de mi trabajo de investigación, a dos figuras internacionales de la danza contemporánea: Cesc Gelabert y Daniel Larrieu.

Referencias bibliográficas

- ADOLPHE, Jean-Marc (2006): «Dansa i “Performance”», *En Moviment*, Barcelona, p. 14.
- BOTCHARNIKOVA, Helena y GABOVITCH, Mikhaïl (1956?): *L'École Choregraphique du Grand Théâtre*, Éditions en Langues Etrangères, Moscú. [Collection «Arts»].
- BRIGNONE, Patrice (2006): *Ménagerie de Verre, Nouvelles pratiques du corps scénique*, Al Dante, París.
- GINOT, Isabelle (2004): «Danse: L'en dehors et l'au-dedans de la discipline», Gourdon, Anne-Marie (dir.), *Les Nouvelles formations de l'interprète, théâtre, danse, cirque, marionnettes*, CNRS, París. [Arts du spectacle].
- PAVIS, Patrice (1998): *Diccionario del teatro*, trad. Jaume Melendres, Paidós, Barcelona.
- PRESTON-DUNLOP, Valérie (1995): *Dance Words*, Harwood Academia Publishers GmbH, Suiza.
- WULFF, Helena (1998): *Ballet across borders. Career and culture in the world of dancers*, International Publishers Ltd., Oxford.

Notas

1. En adelante utilizaré la expresión únicamente en masculino.
2. En este curso desaparecerá, a propuesta de la dirección actual del Conservatorio Superior de Danza, la optativa de Interpretación II. El tanto por ciento resultante en la especialidad de Coreografía y Técnicas de Interpretación de la Danza es la suma de las asignaturas de Interpretación I en primer curso y Creación del Personaje en segundo curso.
3. Este desconcierto queda patente, en el grado superior, en la denominación tan singular de la especialidad de «Coreografía y técnicas de interpretación de la danza», que no nos permite saber con certeza las materias de estudio que engloba.
4. Fue miembro de la compañía de Marta Graham, asistente de la coreógrafa y profesora de técnica Graham.
5. Ex bailarín del Dance Theater of Harlem, del Saddler's Wells Ballet, profesor de danza en el Royal Ballet School, Boston Ballet, etc.

6. Ex bailarina, profesora, coreógrafa y fundadora del Northern Dance Theatre.
7. Repetidora del Nederlans Dans Theater y de les coreografías de Jirí Kylián.
8. Ex primera bailarina del Nederlands Dans Theater y de la Compañía Nacional de Danza. Directora del IT Dansa.
9. Ex primera bailarina y Maître de ballet del Ballet Nacional de Cuba.
10. Director general de l'École Nationale de Ballet Contemporain de Montreal.
11. Asistente de dirección de la sección de danza de la Julliard School de Nueva York.
12. Coreógrafo, maestro de español y concertista de castañuelas.
13. Coreógrafo y maestro de español. Fundador del Ballet Español de Madrid. Ex director del Centro Andaluz de Danza.
14. Coreógrafo. Director de la compañía Metros. Actual director del Conservatorio Profesional de Danza del Institut del Teatre de Barcelona.
15. Los términos naturalidad, honestidad y sinceridad son muy habituales en el mundo profesional de la danza, y revelan, de nuevo, el concepto de interpretación que conllevan.

Entrevista a Cesc Gelabert

Transcripción de la entrevista oral realizada en el año 2004 y revisada por el coreógrafo en 2007.

Coreógrafo internacional. Fundador de la compañía Gelabert-Azzopardi. Ha creado *Solos* para Mikhail Baryshnikov y David Hughes. Ha sido galardonado, entre otros, con el Premi Nacional de Dansa de Catalunya 1983 y 1997, el Premi Ciutat de Barcelona 1987 y 2005, el Premio Nacional de Danza del Ministerio de Cultura 1996, la Medalla de Oro al Mérito en Bellas Artes 1994, el Premio Max de las Artes Escénicas mejor espectáculo y mejor coreografía 2000 y el Premio Max 2005 y 2006 al mejor bailarín masculino en los años 2004 y 2005.

FÀBREGA: ¿Cómo se define usted profesionalmente: como bailarín, coreógrafo, pedagogo, repetidor?

GELABERT: Soy coreógrafo y bailarín; también pedagogo: ahora no ejerzo, pero

he dado clase toda mi vida, y si algún día la sociedad me lo pide, me gustaría ofrecer mi modelo de bailarín que para mí es central en mi trabajo.

¿Su trabajo adopta o adapta alguna técnica ya conocida?

Yo no he tenido un único maestro, he tenido muchos, empezando por Anna Maleiras y Lydia Azzopardi, dos nombres de una larga lista de maestros que me han enseñado diferentes técnicas de danza.

En este país, aparte del flamenco, no ha existido un ascendiente a seguir. Yo he trabajado con la diversidad informada, he recibido influencias de la cultura occidental, la africana y la oriental. Por una parte, la herencia de la danza académica; después las técnicas del siglo xx, Graham, Cunningham, Limon, etc., y por último, las técnicas interiores, como el yoga, el Tai-Chi, y también Pilates, Feldenkrais, Alexander, etc. He estudiado también con Yiya Díaz, que enseña el «cuerpo arte», la técnica evolucionada de su maestra Fedora Aberasturi. Mi modelo de bailarín pone todo esto en común: un equilibrio entre la tradición y el futuro.

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

Debe tener un buen nivel físico, con un conocimiento de los lenguajes básicos que hemos mencionado antes, y un nivel mental, o sea un sistema para aprender a hacer funcionar su mente, una mente conectada con la experiencia y con la vivencia de un cuerpo y de una emoción. Debe tener una técnica que una el cuerpo, el corazón y la mente.

Yo he estudiado filosofía, arquitectura, etc., y he tenido un maestro budista, Geshe Kelsang Gyatso, que me ha ofrecido un mapa para organizar todas las informaciones y poder relacionarlo todo.

Hay que tener una capacidad técnica para trabajar con la mente; una mente aplicada y relacionada con tu cuerpo y, entremedio,

la emoción. A mis alumnos les explico la imagen del carro griego: el carro es la forma, los caballos son las emociones, el conductor es la mente más las estructuras mentales, el guerrero es el espíritu y el paisaje, los sentidos.

Existen dos aspectos clave en la mente del bailarín: el espacio y el tiempo. El bailarín debe tener una gran capacidad espacial, tiene que ser una especie de Gaudí. Debe tener una gran capacidad para concentrarse, para trabajar con su mente.

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

En el cuerpo se encuentra la parte más física, pero que no es sólo física, porque también son mente los músculos y los tendones. Después, tenemos el cuerpo sutil, que son las energías, y los sentidos, incluido el del tacto, que nos permiten saber nuestra posición del cuerpo —también tenemos sensores, no sólo en la oreja, si no en las plantas de los pies, para mantener el equilibrio—; todo esto son sentidos y también mente, pero lo asociamos al cuerpo porque están directamente relacionados con éste. Entremedio está la emoción, que va ligada a la percepción del placer, del dolor, del amor, del odio y mil variantes más; es un tipo de mente específica: sin emoción no hay vida. El resto de las estructuras mentales, los conceptos, las imágenes genéricas, la imaginación... es la mente en general. Y por último el espíritu, que serían las mentes sutiles. Es una división básica del budismo, y para mí es muy útil, porque me permite organizar los diferentes aspectos del conocimiento.

Existe una mente genérica y una mente directa.

Los buenos bailarines tienen un cuerpo cualificado, un cuerpo penetrado por la conciencia.

El movimiento debe estar penetrado por todas estas cosas; debe tener una definición, la más precisa posible, de la forma, de las energías, de los sentidos que lo rodean, de las emociones que lo impregnan y de las

mentales que lo acompañan. Todo esto, además, tiene que estar cualificado en el interior de una idea coreográfica; entonces es cuando alcanzará una potencia que permitirá al espectador hacérsela suya.

Si cuando hacen los ejercicios, los alumnos no los ejecutan con todo este «carro», después tampoco lo harán cuando trabajen una coreografía, sólo lo harán de una manera mecánica.

¿Qué es la interpretación en la danza?

Interpretar es ejecutar una propuesta coreográfica concreta de una manera personal, encontrando el equilibrio entre la fidelidad a la propuesta coreográfica y su personalización.

Hay que diferenciar entre coreografía, interpretación y ejecución. Hay tres personas clave: el coreógrafo, el bailarín/intérprete y el público.

La coreografía es un acuerdo, un pacto entre el coreógrafo y el bailarín. Un conjunto de entendimientos; la interpretación forma parte de este conjunto, al mismo tiempo que diferencia la manera de bailar de una persona respecto a otra.

Yo, con cada bailarín, trabajando con él, defino cómo quiero que interprete esa propuesta coreográfica y, una vez llegados a un acuerdo, quiero que lo haga así siempre, que no sea casualidad, que sea una interpretación definida.

La ejecución es única e irrepetible, siempre diferente en el interior de la interpretación y en el interior de una coreografía —la cual ejecutas cada vez que realizas un ensayo o una representación. Pero una cosa es ejecutar y la otra es saber construir una interpretación con el coreógrafo, cosa que la mayoría de bailarines no saben hacer. Saben bailar, pero al construir un personaje o una interpretación les cuesta mucho. Como público, tú sólo ves la ejecución, no conoces la coreografía ni la interpretación, que no se puede entender sin la «concepción de una coreografía», y ésta la hace el espectador artista: sólo desde esta construcción puede vivir y disfrutar esta coreografía. Sin

este público cualificado no hay arte, ésta es la gran desgracia de nuestros tiempos.

Para ser un buen intérprete debes bailar una coreografía que no te vaya bien, que no te guste y convertirla en algo que esté bien y que te guste. Si no eres capaz de hacer esto todavía no eres un bailarín, porque bailar una cosa que te vaya bien lo hace todo el mundo, no necesitas ser bailarín.

Cuando hacemos un casting y vemos a un bailarín, nos preguntamos qué es más importante para él, ¿él mismo o la danza? Si vemos que es él mismo nunca lo cogemos, aunque sea muy bueno, porque lo que debe mandar siempre es la coreografía.

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

Las técnicas actorales son muy ricas, muy buenas en el aspecto emocional y en su relación con la mente (Stanislavski, por ejemplo, con la construcción del personaje, la utilización de la experiencia, fijar unas imágenes, etc.). Todo esto es muy interesante para los «caballos» que decía antes, que son los que cualifican el movimiento. Para un bailarín es muy útil estudiar técnicas actorales.

Yo he estudiado, entre otras, las técnicas de Stanislavski, y Grotovski, y también pantomima, aunque ésta esté más cerca de la danza.

¿Existe en la danza un entrenamiento específico para interpretar? ¿Podría concretárnoslo?

En la danza el tema de la interpretación queda un poco en manos del consejo de cada profesor —cada uno da sus imágenes—, o del *coach*, que te transmite los roles. Acaba siendo una cuestión muy personal, cada bailarín se lo hace a su manera, con poca técnica, y para mí es muy importante que se trabaje desde el punto de vista de la técnica y no desde la inspiración.

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

Un bailarín tiene presencia escénica cuando el movimiento está cualificado, por lo tanto, es cuando cualifica el movimiento cuando adquiere presencia escénica. Hay una parte que es innata, es decir, cuando el bailarín ya tiene una serie de estos elementos que decíamos (concentración, relación psicofísica, etc.), pero que deben cultivarse y cualificarse con una técnica. La presencia se puede trabajar, se puede aprender, pero si tienes condiciones innatas, mejor. Una persona con poca presencia si trabaja tendrá mucha más, porque cualificará su movimiento.

Por otra parte, hay también los aspectos energéticos, los del mundo sutil de la energía, el cuerpo sutil, que son muy importantes para la presencia: cualificar la energía. Ahora bien, ¿cómo cualificarla? ¿Cómo incidir sobre la energía? Yo divido las energías según los términos griegos (es lo más práctico): Tierra, Fuego, Aire y Agua. Todo bailarín tiene una energía propia que acostumbra a ser una mezcla, por ejemplo, de Fuego y Agua, y si le das un movimiento que es Fuego y Agua todo va bien pero, en cambio, si le das Tierra o Aire no sabe qué hacer, y entonces este movimiento queda pobre, sin presencia, sin energía. Como bailarín hay que poder trabajar todas las energías, siempre habrá algunas que ejecutará mejor que otras, pero tiene que ser capaz de trabajar las otras y, por lo tanto, cualificarse con la técnica, no es suficiente con la cualidad natural. Hay bailarines que tienen una cualidad natural muy elevada, pero que no la tienen concienciada, cualificada.

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

Depende de la coreografía. Algunas se sitúan en unos contextos culturales y unas coordenadas donde no tiene demasiado sentido, por ejemplo, en las que se habla más de persona que de personaje, donde domina más la forma y un tipo de cualidad o una relación musical, donde cada uno lo haría a su manera, personalizada. En estas situaciones, hablaría del «yo bailarín». En cam-

bio, en las coreografías donde hay una determinada narrativa o una relación con un personaje, entonces sí que hablaría de personaje. Ahora bien, siempre habrá una interpretación, pero será una interpretación adaptada al tipo de coreografía.

¿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?

Depende de cada caso: cuando hay un personaje, son las del personaje, y si no hay un personaje, son las del bailarín. El bailarín que está en el escenario nunca es el mismo que la persona real, pero el uno alimenta al otro. La persona está alimentando al bailarín que está en el escenario.

Cuando haces un movimiento absolutamente abstracto, tienes que tener una emoción, una imagen, y tú, como espectador, recibirás una emoción en función de como yo cualifique el movimiento.

¿Cuáles son los recursos que funcionan mejor para provocar la emoción?

Las imágenes culturales. Pero el elemento esencial para controlar la emoción es la energía, porque la energía es la parte física más cercana a la emoción. Si tú colocas en tu cuerpo la energía justa es muy probable que salga la emoción correcta, porque la emoción no la puedes decidir nunca, y tiene que ser siempre pura y genuina. Ahora bien, puedes trabajar con el «carro» y la mente, para que, probablemente, se produzca la emoción justa. Pero, ¿cómo crear las condiciones para que salga la emoción justa? Debes crear el paisaje justo con los sentidos y la imaginación, y escoger la forma. La forma te ayuda, pero, además, hay que trabajar la energía; sin Fuego no harás nunca la Ira, sin Agua tampoco conseguirás el Deseo o la Sensualidad, etc.

Yo coloco la forma que he preparado, coloco la energía justa, utilizo la imagen mental y el sentido correcto y, probablemente, saldrá la emoción; no necesariamente, pero en la mayoría de los casos saldrá.

He desarrollado mis mecanismos o métodos para trabajar la emoción. Al fin y al cabo, lo que hago es crear una serie de imágenes genéricas que son útiles —la imagen genérica es una imagen mental que diferencia un objeto de cualquier otro—, unas instrucciones cualificadas que inducen la posibilidad de un buen trabajo emocional. En la emoción no hay palabras precisas, por lo tanto, ¿cómo podemos penetrar en ella? Por una parte, trabajo mucho con la imagen genérica de la emoción, teniendo una división interna, en el teatro de la memoria, de los tipos de emociones básicos de referencia. Y por otra, y en relación con esto, utilizo la energía, encontrar la energía justa y la forma justa, imágenes mentales y sentidos asociados con esta emoción. Si quieres ir a un lugar que no conoces, necesitas un mapa, si te doy un mapa te doy una imagen genérica. Para llegar a un lugar que tú no posees primero necesitas la mente, necesitamos una imagen genérica e ir probando. Al practicar llega un momento en el que ya no necesitas la imagen genérica, y puedes llegar a ese lugar directamente. Por ejemplo, en el caso de la Ira, tienes que subir, necesitas Fuego, ¿cómo lo haces para generar Fuego? De nuevo con una imagen genérica. A medida que vas probando adquieres experiencia, y cuando tienes la experiencia cualificada, ya está.

Cuando tenemos que desarrollar objetos sutiles, y no podemos acceder a ellos directamente con los sentidos, hay que utilizar imágenes y, de este modo, casi seguro que provocaremos la energía.

También puedes ayudar a otro bailarín, por ejemplo, dándole unas imágenes genéricas y conduciéndolo, porque tú sabes cómo es tal energía y tienes la experiencia cualificada. Igual que un buen actor puede ayudar a otro, porque él lo puede hacer o, cuando menos, lo puede reconocer.

Un plié tiene una emoción diferente a la de una attitude o de cualquier otro paso o posición; yo cuando lo hago me emociono, sino considero que ya no soy bailarín. Es tan sencillo como eso. Algunos días más y

otros menos, pero siempre me emociono con un plié, porque sino aquel movimiento dejará de estar cualificado, y un plié es fundamental, es el muelle, la suspensión de la vida, es la pulsación de la vida.

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

Los maestros de todo esto son los orientales. Estas culturas cualifican sus energías como aires, canales y gotas; un buen yogui percibe los canales, los aires y las gotas. Sobre todo en los canales centrales están los centros o ‘chacras’ que rigen los diferentes aires asociados a las diferentes extremidades y a las diferentes funciones del cuerpo. Si tú dominas eso, estás ‘súper’ cualificado, es la llave para penetrar en la unión mente/cuerpo. Pero de eso casi no tenemos información; yo no soy capaz de ejecutarlo pero lo conozco teóricamente, que ya es mucho.

Para los budistas, todo momento de conciencia requiere un aire y una mente; el aire es como el caballo y la mente como el jinete; el aire es ciego y no sabe, pero es el que mueve la vida; el jinete es el que ve, pero por sí solo no puede moverse.

El trabajo que he hecho del «cuerpo arte», con Yiya Díaz, cualifica los centros.

Cuando un bailarín baila, ¿debe ser consciente de la reacción que provoca en el público?

Sí, y cuando bailo espero estar cada vez más ocupado en comunicarme con el público. Los grandes actores, los clowns, los performers, que trabajan para el público y que están muy pendientes del público, pueden estar realmente en el escenario como si estuvieran en casa.

Al montar una coreografía, ¿cuándo hay que trabajar la interpretación: desde el inicio, en mitad del proceso, al final, cuando ya se controla el movimiento y la técnica?

Siempre va junto, pero al principio tiene

más énfasis la coreografía y al final la interpretación. Primero el coreógrafo va como loco. Cuando la coreografía está definida y adquiere personalidad entonces ya puedo empezar a ayudar al bailarín, porque entonces es cuando él empieza a tener problemas porque se acerca el estreno. Cuando la coreografía está definida todos estamos al servicio de la coreografía, quien manda ya no soy yo como coreógrafo, sino la coreografía, y como coreógrafo lo único que hago es interpretar la coreografía.

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

El repetidor es la mano derecha del coreógrafo. Es muy difícil encontrar un buen repetidor. Si tienes una compañía con ocho bailarines, el repetidor tiene que saberse el papel de los ocho. Cuando voy reduciendo mi compañía, el último que elimino es el repetidor.

¿Hay que incorporar la interpretación en la formación del bailarín? En caso afirmativo, en qué punto hay que plantear el trabajo de la interpretación: ¿desde el inicio de los estudios, hacia la mitad, o al final, cuando ya se domina la técnica?

Hay que enseñar siempre interpretación desde el principio; la información siempre tiene que ser total. Tú sólo funcionas bien si ves la globalidad, la gente no es tonta, la enseñanza tiene que ser siempre global. Si yo dirigiera una escuela de danza formaría al bailarín desde esta globalidad, incluiría una serie de técnicas, de legados culturales, y los colocaría en este modelo, y mi trabajo como director sería asegurarme que el alumno saliera con una ética como bailarín, una ética profesional y una visión global de lo que supone ser bailarín.

Entrevista a Daniel Larrieu

Entrevista realizada en el año 2004.

Coreógrafo internacional y figura relevante de la danza contemporánea francesa, invitado en la Ópera de París y el Ballet de Frankfurt, así como en el Conservatorio Superior de música y danza de París y Lyon. Ha sido Créateur asociado al Centre d'Art et de Culture de Marne-la-Vallée, La Ferme du Buisson, director del Centre Chorégraphique National de Tours, director de la Compañía Daniel Larrieu, Astrakan. Grand Prix National de la Danse 1994, Prix de la chorégraphie de la SACD en el año 2004. Daniel Larrieu es actualmente administrador delegado de la coreografía de la SACD.

FÀBREGA: *¿Cómo se define usted profesionalmente: como bailarín, coreógrafo, pedagogo, repetidor?*

LARRIEU: Soy conjugable, es decir que todos estos oficios están relacionados con la transmisión y el acompañamiento. Soy bailarín cuando estoy en el escenario o en la sala de ensayo, y también soy coreógrafo cuando trabajo con otros bailarines en la creación, un pedagogo que transmite cuando hago cursillos, clases, o un repetidor si tengo que afrontar un repertorio, aunque esto suele ser menos frecuente.

¿Su trabajo adopta o adapta alguna técnica ya conocida?

Esencialmente mi trabajo pasa por técnicas que he ido encontrando durante mi formación personal. Contemporáneo, clásico, Nikolais, pero también técnicas como el método Feldenkrais, que me permite una renovación constante de la percepción a través del movimiento. Sigo trabajando para evolucionar y entender mejor los objetivos de la representación personal o colectiva del y de los cuerpos en el espacio. He podido conocer también coreógrafos como Forsythe, que me han permitido reflexionar sobre las técnicas de escritura del movimiento. Estoy formado por mi historia, por

los autores y la gente que he conocido en el oficio.

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

El deseo. La capacidad de hacer y de cambiar, la integridad, la gracia, la voluntad de trabajar, para uno mismo y para los otros.

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

Las dos cosas, y aún más. Se trata de un equilibrio entre la visibilidad del movimiento y la emoción. Sufrir demasiado para transmitir la emoción no permite más visibilidad. Al hacerla demasiado legible la gracia se vuelve fría. Todo depende del color del movimiento, de su estructura, de su forma, del proyecto, del vínculo con la idea que nos hacemos de la danza; una extensión teatral, un vínculo musical, un espacio luminoso... en el caso del intérprete deberá modular entre todas sus posibilidades.

¿Qué es la interpretación en la danza?

La posibilidad de ser nuevo en cada movimiento, es decir de saber y descubrir al mismo tiempo. Un abandono profundo de uno mismo en un presente propio y de los otros. Poco importa el contenido. Puede tratarse de una forma más o menos abstracta, poética, teatral, musical. Volvemos de nuevo a la idea del deseo, de la presencia de su implicación en el trabajo. Es un largo camino...

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

Una cuerda más en la variación de las técnicas del movimiento. Un complemento en la formación del ser, una mayor comprensión de lo que empuja a una persona a elegir la danza como método de expresión. Es más fácil hablar de la indispensable formación de los actores en el movimiento.

¿Existe en la danza un entrenamiento específico para interpretar? ¿Podría concretárnoslo?

El cuestionamiento, el trabajo, la idea de no fijar la interpretación, una manera para que cada instante, móvil o inmóvil, esté siempre vivo. Este trabajo depende del tiempo disponible, de la manera en que se proporciona el placer del movimiento, de la filosofía que alimenta el trabajo de creación o de la idea pedagógica que vincula el trabajo de formación. Todos los caminos son buenos.

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

La vida en el movimiento. En la persona, en un grupo de personas, la misma que en cualquier forma de representación artística. Se trata de una cosa importante y que no contiene esfuerzo ni tensión.

¿Existen técnicas para desarrollarla? ¿Cuáles son?

TODAS. Las personas son sensibles a cosas diferentes. A algunas les gustan las imágenes, a otras las palabras, a otras comprender. Lo que significa que no hay fórmulas que funcionen para todo un grupo. Esta comprensión de la diferenciación en un grupo es muy importante, se trata de saber cómo desciframos personalmente nuestro propio aprendizaje del movimiento para entender mejor los objetivos de la transmisión. Algunas personas se aferran a la forma y son capaces de reproducir rápidamente y, en cambio, otras son más lentas. Se trata de respetar sus velocidades para entender mejor los objetivos de la interpretación.

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

¡Por qué no! Tomar el referente del teatro es posible como también lo son otros referentes. La pintura, la música... Si tomamos el referente del teatro, es necesario aceptar que el trabajo es una extensión de la palabra, que la danza se basará en el sentido

dramático de los personajes. A menudo esto permite al intérprete construir personalmente un personaje, darle un aspecto más personal al movimiento. Es un trabajo que conozco mal. Yo no trabajo en este sentido.

¿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?

¡Ambas! Un personaje es una invención del autor. El intérprete tiene una visión de éste y lo encarna. Se trata de ponerse de acuerdo en lo que está vivo y es justo en ambos campos. No creo que un bailarín pueda inventar algo creativo que no esté en su interior. Se trata pues de revelar a la persona en el personaje y el personaje en la persona...

¿Cuáles son los recursos que funcionan mejor para provocar la emoción?

La emoción no debe buscarse directamente. Debe aparecer y existir sin llegar a tocarla directamente. Se trata de entrar en los detalles de lo que se entiende por emoción. Creo que se trata del final de un proceso y no de un principio. Para obtener una emoción hay que entender bien la sutileza y la contradicción de un personaje y permitir al ser, a la persona, existir. Si buscamos demasiado la emoción, el cuerpo sólo se conecta a una forma de representación de emoción que queda fijada y que ya no se comunicará...

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

Jóker.

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

Si no es en un sentido narcisista, ¿por qué no? No abusar del poder que se tiene sobre el público me parece importante. La rela-

ción con el público me parece más justa en la comunicación y el hecho de compartir las emociones, la confianza ante un grupo de gente que ha acudido a un espectáculo de un momento compartido y único.

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

No es una cuestión de pertenencia, es más una cuestión de responsabilidades, de confianza, de compartir. Es de los tres, y también de la persona que hace el vestuario, la luz, la música. (Estoy bromeando un poco.)

Al montar una coreografía, ¿cuándo hay que trabajar la interpretación: desde el inicio, en mitad del proceso, al final, cuando ya se controla el movimiento y la técnica?

Me parece que usted contrapone la técnica a la interpretación. No creo que deban separarse las cosas. Existe una técnica de interpretación y unas respuestas físicas. Creo que el intérprete debe entender desde el principio, me estoy repitiendo un poco, el porqué, el sentido profundo que le conduce a escoger la danza. Es necesario irse conociendo cada vez más a medida que pasan los años. Creo que el trabajo de interpretación es minucioso y debe proponer siempre una vitalidad, una orientación hacia los flujos de las etapas de la vida.

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

Querer a las personas, acompañarlas, ser un intermediario discreto y observador. A menudo es el consejero de los intérpretes, la persona a quien se confían más fácilmente. Este papel sólo existe en las estructuras importantes, donde a menudo el coreógrafo no tiene tiempo de encargarse de los objetivos colectivos en el trabajo. El repetidor debe, pues, tener presente al autor, los coreógrafos y también al conjunto de relaciones de una producción.

¿Hay que incorporar la interpretación en la formación del bailarín?

Sin ninguna duda.

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

Creo haber respondido esta cuestión antes. Desde el principio y hacerlo de forma que la interpretación nunca quede limitada a unos códigos. Creo que lo más importante es ayudar a los intérpretes a encontrar un espacio entre lo que hacen y lo que son. Mantener vivo el deseo de la danza.



Fernand Shirren y los movimientos del ritmo

Raimon Àvila

Fernand Shirren impartió clases de ritmo en la escuela *Mudra* de Maurice Béjart. Su sistema, expuesto poéticamente en el libro *Le rythme primordial et souverain*, contempla la existencia de dos acentos básicos: el *Et* (Y) y el *Boum* (Bum) que, generados desde el Centro corporal, crean duración.

En 1970, Maurice Béjart creó en Bruselas una escuela de danza llamada *Mudra* con el propósito de «formar intérpretes completos gracias al perfeccionamiento de su técnica y al contacto permanente con el mayor abanico posible de medios de expresión». El folleto informativo de la escuela decía: «Danzar, cantar, actuar, expresarse con todas las potencialidades que nos ofrece el cuerpo; éste es el bagaje que queremos aportar a nuestros residentes». «Al salir de *Mudra* estarán debidamente preparados para convertirse en los intérpretes del teatro del mañana, un teatro más participativo, más completo y, sobre todo, más universal y por

lo tanto contemporáneo. *Mudra* es ante todo un lugar de convergencia de todas las razas y culturas unidas por la danza, más allá de las fronteras, sin barreras lingüísticas o de civilización.» Formaban parte del Comité Artístico Pierre Boulez, Birgit Cullbert, Alfons Goris, Jerzy Grotowski y Karlheinz Stockhausen, entre otros.

En esta escuela —donde estudié durante los años 1982 y 1983—, impartía clases de la asignatura llamada ritmo un personaje singular: Fernand Shirren.¹ Calvo, de mirada brillante y ademán ligeramente encorvado, era un hombre de una vitalidad envidiable a pesar de pasar los sesenta. Su pedagogía se basaba en el entusiasmo. Creía firmemente en lo que explicaba y procuraba contagiarnoslo. Sin embargo, al considerar que aquello era demasiado importante como para que alguien se pudiera permitir ignorarlo, si veía que no le escuchaban o simplemente no le entendían a menudo se desesperaba. Cuando eso pasaba podía hasta enfadarse. Entonces, hacía todo lo posible para hacer más evidente lo que quería transmitir, procurando mostrar con gestos enfáticos aquello que no llegaba a expresar con palabras. Shirren era extraordinariamente meticuloso corrigiendo, sobre todo en la manera de sujetar la baqueta que utilizábamos para generar ritmos en una especie de tablón largo de madera, y también era muy puntual. Hacia el final de las clases sacaba su reloj de cadena, lo miraba a través de sus gafas graduadas y decía: «*C'est l'heure*» («Es la hora»). Después, sonreía resignado, como si el tiempo fuera un dios inapelable, dejaba a medias lo que estábamos haciendo y se iba.

Shirren escribió un solo libro. Según él mismo decía, se trataba de una obra que debía ser publicada justo después de su muerte, y que supondría su último golpe de baqueta (su último *Boum*, utilizando su terminología). El libro fue finalmente publicado por *Contredanse* en 1996, a instancias del coreógrafo José Besprosvany, ocho años antes de la muerte de Shirren² con el título *Le rythme primordial et souverain*.