

Lausanne, 1964. Coreógrafo suizo comprometido con las nuevas tendencias de la danza contemporánea. Ha vivido en España, en Madrid y Barcelona, ciudades en las cuales ha mostrado su trabajo de solos *Trilogie* (1995/6). Su trabajo, casi siempre desnudo, trata de forma radical la visión del cuerpo humano y la mente atrapada en él.

Junto a *La Ribot* crea *Sangre de boda* (1996), en el Parque Güell de Barcelona y *Dip me in the water* (1997), que se estrena en Londres dentro de la programación del festival *The Great Outdoors / South Bank Center*. En 1997 estrena *A + B = X*, coproducido por el *Théâtre de l'Arsenic* (Lausanne). En mayo de 1998 estrena *Blinded by Love*, junto al performer Franko B. Actualmente prepara el estreno de la pieza corta *2 B or not 2 B*, que tendrá lugar en el *Battersea Arts Center* de Londres.

SOBRE *A + B = X*

"I am Me and Me is about Me". Franko B.

A + B = X es un viaje a través del espíritu humano y el tratamiento del cuerpo para el que lo posee. Mitad hombre mitad mujer, el cuerpo habla de este lenguaje extraño que no corresponde a nada, pero que significa tanto. Torsiones e imposiciones, cuerpos prisioneros, cuerpos objetos de 'arte vivo'.

"He continuado el trabajo ahí donde lo dejé en mi último solo, *Only You*. Trabajando cronológicamente era evidente empezar desde este punto de partida. Cuerpos esculturas, cuerpos parlantes, cuerpos significantes, las imágenes generadas sugieren más que dicen. Es el espectador quien debe efectuar el retorno sobre el mismo, que le dará el verdadero significado de las imágenes presentadas. El trabajo está basado en la complejidad del espíritu humano y de su relación con el cuerpo, una visión moderna del cuerpo. Trabajo utilizando el desnudo, por su poder de sugestión, como un vestuario. Mi trabajo trata del cuerpo actual, del cuerpo que vive ahora, no de un cuerpo retrasado en un romanticismo 'd'arriere garde'. Trato de la mezcla de sexos, no como uniformidad, sino como fuente de diversidad y riqueza." Gilles Jobin.

"TAMPOCO HAY PARA TANTO: AL FIN Y AL CABO YO LO ÚNICO QUE INTENTO ES HACER ARTE"⁹

Olga Mesa: Gilles comenzó su trabajo como coreógrafo con la *Trilogía*, que se estrenó en Pradillo, en Madrid en 1996. Lo que hemos visto ahora es su segundo espectáculo. A mí me llamó mucho la atención el tratamiento del tiempo.

Gilles Jobin: El punto de partida, efectivamente, es el tratamiento del tiempo y yo intentaba tratar de extender el tiempo, de perder la noción del tiempo, que no fuera un tiempo concreto. En la *Trilogía* había tres tiempos distintos. La primera pieza que se llamaba "Bloody Mary", tenía un tiempo real e inmediato, realmente las cosas pasaban en ese tiempo. La segunda pieza era más bailada y más ligera, pasaba en un tiempo real, pero tenía una fantasía de representación, entonces ya estaba el tiempo un poco más distendido. Sólo había un cañón de luz, y él se representaba como si estuviera en el salón de su casa, pensaba que era una estrella, había una parte más onírica, pero seguíamos en el tiempo real. Y luego en la tercera pieza, que se llamaba "Only you", buscaba hacer perder la noción del tiempo. Yo quería que la gente no pudiera realmente tener referencias de tiempo, que por supuesto todo el mundo tiene. Se supone que no tiene que saber si dura quince minutos, veinte minutos o veinticinco, se suponía que era más extensible.....

Seguí el trabajo donde lo dejé la última vez, que era "Only you". Por eso empecé con toda esta parte que tenía un tiempo muy largo, y muy extendido. La idea que tenía realmente era que la gente se pudiera sentar en sus sillas tranquilamente y dejarse llevar por los movimientos y por el tiempo. Veo que siempre vuelvo a empezar por donde lo he dejado. En lo que visteis ayer hay algunos cambios respecto al espectáculo original. Tuvimos un problema, porque una de las chicas, Nuria, fue atacada en Londres por un loco y sufrió una conmoción bastante fuerte. Tuve que trabajar con otra bailarina. Y hay una escena que tuve que cambiar, intenté adaptar la escena de Nuria a Susana, pero no lo conseguí, porque era la única que escena del espectáculo que no era mía, que venía de un sueño de ella. Entonces tuve una idea, porque estoy trabajando con Nuria en un solo que voy a estrenar en enero, y entonces dije "¡pues ya

⁹ Coloquio con Ion Munduate. Modera: Olga Mesa. Círculo de Bellas Artes, 25 de octubre, 13.00 h.

está", puse dentro de $A + B = X$ la escena del solo que estoy desarrollando con Nuria, con estos focos que yo voy a mover alrededor de ella. Y todo eso para decir que eso es mi forma de trabajar: tuve que cambiar algo, pero en vez de cambiarlo con adaptación de alguna cosa pasada, lo he adaptado con algo nuevo que está todavía por salir.

Olga: Ya había aparecido en la Trilogía la idea de ciertas partes del cuerpo desnudo expuestas.

Gilles: Eso es una obsesión...

Olga: Que va a continuar....

Gilles: Es un poco lo mismo que el desnudo, siempre es un poco difícil este tema de utilizar cosas, no sabes si te repites o si realmente lo necesitas o si has encontrado un truco que tampoco es nada increíble porque ya todo el mundo está en pelotas.

Olga: ¿Necesitas ver cuerpos desnudos en escena?

Gilles: Pues no lo sé, siempre intento plantearme todas las posibilidades, pero en el caso del solo que estoy trabajando con Nuria, por ejemplo, yo pensaba que no, que iba a ser una cosa con ropa, y veo que no, entonces es como una cosa de continuidad otra vez y tengo que engancharme donde lo he dejado. Yo estaba en Londres hace poco y fui con María a ver Merce Cunningham, él ha hecho 200 piezas y yo he hecho 3, o sea que cuando tenga 80, a lo mejor, si llego, puedo ya empezar a pensar. Él tendrá más posibilidades de pensar y de cambiar, yo creo que todavía estoy empezando: he hecho tres o cuatro piezas... O sea que yo creo que tampoco me tengo que plantear realmente el cambiar por cambiar, y prefiero seguir y ya está, y a ver que pasa, porque, claro, ya tengo otra cosa que se está preparando para el año que viene...

Olga: Sí, pero de todas maneras yo creo que veo el desnudo en tus espectáculos como un elemento más, yo no veo que vestir a la gente sea un cambio, estás hablando de lo mismo vestido que desnudo. ¿De qué habla $A + B = X$?

Gilles: La idea de base de $A + B = X$ es la sugerencia, es decir, que la gente se monte su propia historia viendo el espectáculo. Para mí son posiciones físicas muy sugerentes. Intento trabajar con capas. En el primer proyecto tenía toda una idea de capas de memoria, y cosas así. Luego lo dejé un poco, porque realmente solo era capaz de trabajar mis propias capas de memoria y no conseguía hacerlo salir de la gente con la que yo estaba trabajando. Solo tenía que saber que iba buscando sensaciones e imágenes, es lo que pretendo producir en el espectador, yo pretendo que el espec-

tador cuando ve una posición de cuatro patas imagine que puede ser una imagen muy sexual, puede ser una imagen de un niño gateando y todo lo que hay entremedio. En cuanto al trabajo sobre el cuerpo desnudo: en nuestra vida pasamos bastante tiempos desnudos, y tenemos bastantes situaciones de vida y sociales desnudos, y es parte de nuestra vida. Ahora hay tanta gente que está utilizando el desnudo. ¿Por qué utilizar el desnudo? Porque ahora se puede utilizar el desnudo sin ser escandaloso; hace a lo mejor 15 años era muy provocativo hacer cosas desnudo, ahora.... Lo hemos visto esta mañana: una publicidad de la cadena SER, en el ABC, con dos culos estupendos. Es decir, que cualquier cateto ya ve culos por todas partes, o sea que es una cosa totalmente ya desmitificada, y a nosotros nos da la posibilidad de contar cosas normales desnudos. Antes en los años 60 o 70 el desnudo era un desnudo liberador, representaba la libertad, pero yo creo que ahora es mucho más amplio... La temática en el espectáculo es esto la sugestión, la sugerencia: yo pretendo que la gente se haga sus propias transferencias, y vaya un poco atrás, y entonces por eso no hay historia pero tampoco es abstracto, es decir que no lo considero totalmente abstracto,

Olga: Yo tampoco, es muy interesante porque yo creo que hay una ambigüedad. Y mi última pregunta: ¿esos cuerpos tienen identidad? Porque no vemos las cara de esos cuerpos.....

Gilles: Bueno también había otra cosa, que era la mezcla de los cuerpos, hay un juego de mezclar el femenino y masculino, por eso he elegido dos chicas y un chico, porque pensaba que con dos chicos y una chica la parte masculina sería demasiado fuerte. Y además está muy bien: tenemos tres cuerpos que son distintos, es decir que tenemos mi cuerpo que es masculino (con músculos), Nuria es mujer, pero es bastante musculosa por ser bailarina, y es más cuadrada, Ana es mucho más redonda, entonces tenemos una especie de progresión, que hace que se mezclen de identidades. Yo creo que siempre he hablado de que ellas hagan lo suyo, es decir, que lo defiendan como cosa suya, ese momento suyo: realmente es su cuerpo, realmente estás dentro de tu cuerpo viviendo lo que estás pasando. Yo daba indicaciones de calidad: por ejemplo, que para mí no hay una parada, no hay un momento de inmovilidad, siempre intento decir estás ahí, tienes como una especie de reloj que está siempre activo. Para mí no hay paradas, son posiciones activas, siempre es activo.

La Ribot: Como posiciones pensantes....

Gilles: Sí, más que esto, no es solo pensar, es decir no es como que piensas y te olvidas de tu cuerpo, no, pero puedes estar pensando muy activo y no te das cuenta que estás, es como pensar con el cuerpo

Olga: *Pensamiento físico...*

Gilles: Como si te metes en el cuerpo una especie de vibración, como si piensas por aquí, por allí, por todas partes, yo utilizo esta imagen de los leones de piedra, como que te transformas en piedra,

Olga: *Yo estaba pensando de repente en el butoh, no sé por qué me ha venido a la cabeza...*

Gilles: Bueno, debe haber influencias...

Blanca Calvo: *Hay un tiempo continuo que nunca acaba, aunque haya apagones.*

Gilles: Sí, esa era la idea, ahí volvemos a encontrar lo de la distorsión del tiempo, es decir, todo está un poco entremezclado, todos esos elementos que nos transforman en seres un poco complicados, yo intento como reunirlos, pero de forma muy estilizada y muy sencilla, para dar al espectador la posibilidad de pensar. Luego, de algún modo, estoy bastante contento de la nueva escena, porque la otra escena era mucho más concreta y deja mucho menos espacio para pensar. La otra escena la cuento, porque mucha gente no la conoce: yo estoy sentado en una silla, Nuria está a cuatro patas con una especie de pierna ortopédica y está sufriendo mucho, con posiciones un poco raras; yo tengo un micrófono que se lo pongo al lado, entonces grabo sus sufrimientos y sus ruidos, me acerco, la sigo y la cambio y ella se retuerce en el suelo, y luego al final ella ya vomita, se pone a vomitar, tiene como arcadas, y ya está, yo ya me quedo contento; entonces cojo el micrófono, tengo dos bafles pequeños y vuelvo a poner el sonido que acabo de grabar; también tengo una botella de agua, empiezo a escupir el agua así, con un agujerito que tengo aquí muy especial [señalando la boca] y le tiro agua, le tiro la botella de agua por la boca y luego vuelvo y la machaco otra vez; ella se queda toda mojada y tira la botella y ya está, se apaga la luz e impongo al espectador revivir el sonido. Ésta es la parte que me gusta, porque me parecía importante el imponer esto. La gente vio muchas cosas distintas, muchos vieron una cosa sadomasoquista, y a mí nunca me acabó de convencer mucho, porque creo que no es solo esto, que es un poco corto que sea solo esto, que lo puede ser también, pero para mí era algo así como asistir al dolor del otro de forma totalmente distanciada, algo que nos pasa a todos: mientras estamos hablando aquí, muy 'chic', hay uno que se está muriendo por la calle, otro

que tiene una sobredosis o una mujer pariendo, y todo eso es parte de nuestro mundo. Era como una forma de mirar periodística: yo estoy ahí, a mí no me hace nada, no me afecta, me da igual. Luego, el volver a imponer en negro este sonido era un poco machacar y decir: "No, no, cuidado!" Pasan cosas, no puedes leer por la mañana el periódico y ver imágenes horribles y que no cambie nada en tu mundo, sólo las ves pasar y pasas de ellas igual que el fotógrafo que las ha tomado. Y luego, hasta qué punto el fotógrafo que toma las cosas provoca las escenas que está fotografiando. Me quedé muy impactado por una foto horrible de una guerra africana: un guerrero que tenía una mano cortada en la boca, esa era la foto, una cosa increíble. Y luego la misma foto con cuatro o cinco fotógrafos, es decir, que yo vi la foto que había hecho uno de los fotógrafos y luego vi la foto de los fotógrafos tomando la foto de este tío, y pensé: "¿quién provoca a quién?, ¿quién es el culpable?, ¿quién enseña esto o quienes están ahí para verlo? Todo este juego, yo creo, me dio un poco la idea de la escena: hasta qué punto somos cómplices, pero todos, no solo el que graba, también la que lo hace, porque la idea también es que ella lo hace de forma consciente, por eso creo que la gente lo ha leído bastante como una escena sadomasoquista, porque ella está de acuerdo, participa en el juego, y eso es el principio de base del sadomasoquismo, porque si no se acepta el juego ya empieza a ser violación, u otras cosas, pero en el momento que los dos están de acuerdo en jugar...."

Olga: *Para mí fue un poco confusa esa escena en la que entras bailando el 'rap', muy característico tuyo, que recordaba uno de tus solos anteriores (creo que Middle Swiss), de repente totalmente vestido, no entendía muy bien ese cambio radical en el vestuario.*

Gilles: En el espectáculo es ahí cuando empiezan los problemas, normalmente la gente sigue bastante bien la primera parte y ahí empieza a haber gente que dice: "pero esto no lo entiendo".

Olga: *Es que es un cambio muy brusco, pasas a otra manera de utilizar el tiempo.*

Blanca: *Por supuesto que pasa a otro tiempo, pero a mí me parece un tiempo quizás tan opuesto que precisamente por eso funciona...*

Gilles: Te voy a explicar lo que para mí es esta escena, por qué la he hecho así. Hay que entender primero que yo quería volver a ponerles ropa a los tres. Encontré el truco de hacer la película al revés, y esto justificaba el hecho de llegar vestidos: llegamos los tres y nos ponemos a bailar a la vez. ¿Por qué a la vez? Es un baile que a nivel coreográfico no es muy inte-

resante, pero para mí hay una pequeña burla de lo que es la coreografía y lo sencillo que es poner pasos unos detrás de otros. Luego ocurre que me lo tomo demasiado en serio, se podría creer que realmente me lo creo y que creo que es muy bueno, pero no, yo creo que no es muy bueno, y entonces estamos los tres, y tiene sentido si estamos los tres a la vez y hacemos exactamente lo mismo, ese bailecito de los signos. Es esa idea de que nos juntamos para defender causas, pero muchas veces no sabemos muy bien qué causas, da un poco igual qué causa. Que en el fondo estamos todos un poco haciendo cosas comunes, como hormigas, sin saber muy bien por qué, porque pertenecemos a este hormiguero, y ya está, y dentro de ese hormiguero hay diferentes tendencias, pero al fin y al cabo nos reunimos todos para defender cosas y posturas. Yo quería representar un poco esto. Quería conectarlo directamente con la gente, quería primero las partes sugerentes u oníricas, el sueño, el dúo para mí es un sueño, o son dos sueños a la vez, es decir que ese sueño primero es el sueño de Nuria, luego el sueño mío, porque empiezo encima de ella como un pequeño demonio que ella está soñando, podía estar soñando que tiene ese demonio encima suyo y que está paralizada, y luego se cambia, y llega a ser mi sueño: él, que tiene esa mujer en pelotas, pero que no puede hacer nada con ella, porque se le caería encima, tengo todo pero no puedo hacer nada. Y para ella se convierte también en su sueño, porque ella está como volando. Así que está la parte onírica, y luego está la parte física, que es el solo. Quería poner también la parte social, la parte del conjunto, del uniformismo. Y luego quería añadir esa última, muy concreta y muy cruda. Tuve dudas con la película del final, porque en algunos momentos pensaba que era una especie de autojustificación, diciendo: todo es arte, ya está, yo puedo hacer cualquier cosa. Tuve dudas sobre si poner o no este discurso, pero luego me di cuenta de que era una forma de relativizar lo que estaba diciendo, es decir, tampoco hay para tanto, tampoco hay que tomárselo tan en serio, al fin y al cabo yo lo único que intento es hacer arte, yo y él y mucha gente. Para descontextualizarlo un poco, y decir: no, no, estamos hablando de arte al fin y al cabo, no estamos hablando de ti, de mí, es una representación.

Ana Buitrago: *Creo que hay dos cosas muy diferentes en la primera parte y en la segunda. Hay un contenido quizás más concreto en la segunda parte, y en la primera parte es como que al trabajar con la sugerencia, al trabajar más el estar con el cuerpo, no es más abstracto pero si es más abierto, y en lo otro es como que intentas darle un contenido a veces más dramático.....*

Gilles: Hombre, claro, es más difícil también. Yo creo que es más difícil ser muy concreto y muy preciso en lo que quieres decir. Yo trabajo sobre la sugerencia: es una forma muy abierta, tú ves lo que quieras. En cambio a partir del baile empiezan los problemas, para mí, para el público, empezamos a no entendernos del todo, a lo mejor porque yo no he solucionado bien todo, o a lo mejor no lo tenían tan claro, o a lo mejor he puesto cosas que han sido un poco ocurrencias en vez de necesidades. La *Trilogía* es muy parecida porque el "Bloody Mary", por ejemplo, es muy parecido a la última escena. Siempre tenemos un poco este miedo a la facilidad, como que siempre tenemos que complicar cuando a veces no hace falta. Estoy un poco en ello ahora, en este problema y pienso: yo estoy girando con este espectáculo, o sea si la gente me lo compra y quiere verlo pues ya está, esto es lo que han comprado, esto es lo que van a ver, con sus imperfecciones.

Ana: *Yo siento que hay como un debate entre estas dos partes, también es como que sentía que esa semilla estaba en la Trilogía.*

Gilles: Sí, pero me cuesta mucho dejarlas, ir por un lado o por el otro. Todavía es como que necesito las dos. Y en la trilogía estaba incluso esta parte bailada, y la parte muy concreta y todavía lo he reproducido en $A + B = X$. Y el solo que estoy haciendo con Nuria tiene mucho de "Only you". Ahora estoy haciendo muchas cosas, estoy preparando un espectáculo con mucha gente, para agosto o septiembre. Y también estoy haciendo una cosa con Franko B., un performance que presentamos en San Sebastián y en Lucerna, y una investigación de un mes en Londres y en diciembre hacemos una instalación-performance en los bunkers antiatómicos del Arsenic, y dentro de esto estará el solo de Nuria, que por otra parte se estrena en enero. El trabajo con Franko es otra forma de pensar la representación, él y muchos de estos artistas no representan, hacen acciones que pasan en el momento. Franko B. no tiene repertorio, podría tenerlo, pero no quiere, no es su actitud. Mi modo es la danza y yo sí que creo repertorio, puedo repetir lo mismo. Pero me interesa mucho la actitud del que no repite, una cosa que me interesa encontrar y meter en mi trabajo: estar no repitiendo, sino viviendo.

La Ribot: *Alguien del público me comentó que había una relación muy extraña entre la representación y la acción. No lo entendí muy bien, pero tiene relación con esto.*

Gilles: Lo que me ha fascinado siempre de los performances es lo mal que lo hacen, según nuestros términos de presencia o de orden. Ellos tienen una actitud física distinta, no se representan a ellos mismos.

Laurent Goumarre: *El tiempo de la película representa los rostros y la identidad, y en cambio los cuerpos son solamente cuerpos. ¿Es algo que has querido así?*

Gilles: Yo creo que sí, no sé si era consciente desde el principio. Yo conocí a Franko casualmente hablando con una amiga y pensé que su cara era la que estaba buscando. Luego supe que era un 'performer', que hacía todas estas cosas y además tenía esos tatuajes, esas cruces que son como cruces suizas, pero que no lo son, porque él viene de la Cruz Roja. Había como una especie de idea divina, yo tenía dibujos en que aparecía su cara proyectada como muy arriba, mirando, un poco como la historia de la creación, como el jardín del Edén. Los tatuajes eran una marca muy de identidad, también los ojos que miran, que asisten a cosas, y la idea de que los ojos se transformen en sexos femeninos... La película me permite solucionar cosas sobre la identidad que no puedo hacer en escena. La película no ha salido muy bien, pero había muchos símbolos en las camisetas que vuelven a aparecer en las manos: todo eso son símbolos de identidad. La última película con Franko trata totalmente de identidad: no hablar, no comer, no nada... Es la fantasía que tenemos un poco todos, esta idea de la boca cosida, que nadie se atreve a hacer de verdad. Además el trabajo de Franko funciona muy bien, porque tiene que ver con la identidad. A mí me convenía mucho tener una persona tan fuertemente identificada, y eso lo supe nada más verle, sale de él, por eso está tan marcado, cualquier cosa que hace artísticamente le deja una marca en el cuerpo, y esto es muy fuerte para nosotros, que somos trabajadores del cuerpo. Y también me interesa la idea de que eventualmente puede llegar a la muerte, porque hace muchas cosas con sangre, y puede desangrarse. Todo este extremismo tiene que ver con la identidad. Yo no sé si lo tenía analizado de antemano, ahora lo puedo entender, antes era más instintivo. Con el solo de Nuria quiero reproducir planos cortos, algo que ya está en $A + B = X$, donde utilizo perspectivas, con muchas diagonales, con el trabajo de luz. La idea que tengo es que el público esté bastante cerca de la acción para reproducir estos planos cortos de manos, de cabezas o de cuerpos.

Público: *En relación con el tratamiento del tiempo, ¿cuál ha sido el criterio para cambiar de una postura a otra?, ¿es el cuerpo o lo haces con la cabeza?*

Gilles: No lo sé. La mayoría del material la he compuesto yo. Me pongo en situación de que lleguen las fantasías y las pongo en el cuerpo directamente. A veces sí, a veces dibujo, a veces tengo una idea después de ensa-

yar. Depende, no hay reglas. Al principio son cosas improvisadas, me dejo llevar, pruebo cosas.

Público: *Es el tiempo de tu cuerpo que lo transmites a otras personas.*

Gilles: Sobre todo el tiempo, para las formas puedo pedir más ayudas. Yo pretendo que sea un tiempo de cuerpo universal, pero lo decido yo, no ellas. Al principio yo marcaba los tiempos diciendo "ya", luego lo fueron interiorizando, haciendo orgánico.

Olga: *Es como una coreografía.*

Gilles: Pero no está medido o contado, es más orgánico.

Ana: *A mí toda la primera parte me pareció algo muy vivo, no lo vi como posiciones, sino como algo muy vivo, muy fluido. ¿Fue así siempre?*

Gilles: Desde el principio existía esa cosa viva.

Público: *La primera parte la veo como muy universal, el cuerpo como signo, sin que importe lo femenino o lo masculino, como jeroglíficos, algo muy plástico, que recuerda a la escultura griega. Lo veo como muy universal. La identidad viene con el vestido y con tu solo: es como un acercamiento al público, al individuo, te vas personalizando. Cada uno vive su cuerpo de una forma. El 'rap', por ejemplo, también es una identidad, una actitud. Cada uno tiene una actitud.*

Gilles: Sí, esa era la idea.

Blanca: *¿Y no tiene que ver con la intención de Franko de representar la vida, esa idea de Franko como Dios, como lo inalcanzable? Yo creo que cuando te vistes afirmas lo anterior y cuando estás desnuda afirmas el vestido. Y luego reirse de la profundidad del arte, por eso el 'rap', que es, o parece, superficial. A mí me parece que afirmas una postura sobre el arte mediante esta contraposición, por medio de la que naturalizas una concepción demasiado sagrada del arte.*

La Ribot: *Una interrogación al fin y al cabo. Es lo que decía Laurent en su conferencia: estar interrogándose continuamente, interrogando al público, interrogando el arte.*

Blanca: *Ayer algún espectador me dijo que cuando os vestíais, se le iba el espectáculo. Claro, es que era otra cosa.*

Olga: *Es como que el espectador prefiere quedarse en la primera parte.*

Público: *Es la contradicción: queremos ser universales, pero no podemos.*

Gilles: Yo no me quería quedar ahí, en esa especie de cuelgue. Tienes que bajar. Cuando subes siempre bajas. A lo mejor hay problemas puramente coreográficos. Es muy fácil hacer pasos uno detrás de otro y puedes hacer eso durante una hora; nosotros venimos de esto, es nuestro 'background'.

Olga: *Me parece interesante que a ti no te preocupe eso, la coreografía.*

Gilles: Si hago una autocrítica, creo que me quedo en el medio, lo que me molesta cuando me pongo a coreografiar es que no me burlo lo suficiente ni soy suficientemente serio. A veces siento que me quedo entre las dos cosas. En el caso del solo de Nuria creo que no tendré este problema. Porque el solo es mucho más definido, mientras que la pieza de grupo está aún por hacer. Seguramente tratará del aburrimiento. El aburrimiento de la vida. Todo este tiempo que pierdes. Luego nos aceleramos mucho, pensando que nos acercamos a la muerte. Cuanto más tiempo pasa, más probabilidades tienes de morir. No es sólo una cuestión de edad. Nos pasó con lo de Nuria. Realmente, el riesgo que tenemos de vivir es que puedo salir de aquí y morir. Esto nos acelera un poco. Cuanto más se avanza en la vida, menos quieres perder tiempo. Hay una obsesión por la muerte en todo. Yo creo que todos estamos obsesionados con esto. El mundo funciona así. Por eso la gente funciona de forma tan rápida: todos quieren que las cosas cambien mientras están vivos, pocos piensan en hacer cosas por el bien de la humanidad para que ocurran cuando estén muertos. Éste es el problema: no sabemos qué hacemos aquí y cuánto va a durar, y si hay después de esto, no podemos concebir que sea esto y nada más, con lo importante que nos parece todo.

Público: De ahí viene la necesidad de tatuarse, de marcarse, de sentir que has pasado por ahí.

Gilles: Sí, o de hacer cosas arriesgadas o de jugar a conducir rápido un coche. Jugamos con este límite, hasta llegar a extremos bastante horribles, cuando se juega con la vida de los demás. La gente que ves en las guerras es un buen ejemplo, cuando una vida se transforma en un blanco y nada más, tomas distancia con la vida del otro, porque tú eres el otro también, sabes que te están apuntando, y luego perdemos bastante rápidamente el juicio y hacer cosas tremendas. Y esto viene del miedo a la muerte también.

Olga: ¿Qué vas a hacer con Franko B.? ¿Vas a continuar lo que hiciste en San Sebastián?

Gilles: Más o menos. Lo de San Sebastián fue un encuentro, una investigación, él hizo objetos, yo hice bastantes dibujos, algunas fotos. Presentamos el resultado de esta investigación con fotos, dibujos y objetos. Pero apenas hemos trabajado juntos en vivo. Queremos hacer un recorrido por diferentes salas. Habrá una sala donde trabajará Franko. En otra sala habrá algo con Nuria. Y yo también estaré en otra.

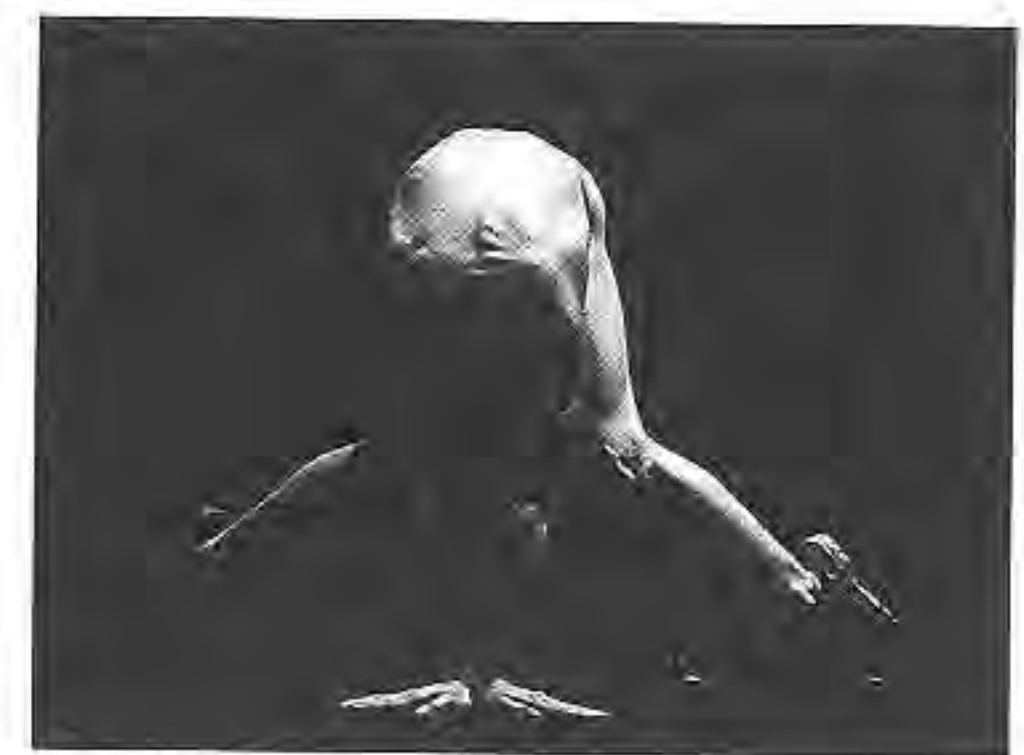
Olga: ¿Y Franko y tú juntos?

Gilles: No, después del encuentro nos dimos cuenta de que era difícil. Siempre es difícil colaborar dos creadores. Cuando se hacen cosas con otro, siempre haces concesiones. Y no nos interesaba esto.

La Ribot: Lo que es interesante es el mes que habéis estado juntos, tú aprendes de él y él de ti, pero no tenéis por qué producir algo juntos. Lo interesante de la colaboración es pensar juntos cosas, pero no ofrecer un resultado, no hace falta la conclusión. Es una cosa impuesta que los artistas tengamos que colaborar entre nosotros, algo del funcionamiento del teatro. Por ejemplo, yo no quiero colaborar con nadie a ese nivel, ¡no quiero colaborar!. No lo entiendo, no entiendo el resultado de esa colaboración, es como una forma social del teatro: vemos un pensamiento en la escenografía de uno, el pensamiento de otro., pero no vemos un pensamiento común, ¿común de qué?, ¿por qué tenemos que estar tan de acuerdo los artistas? Tú aprendes del otro en tu casa, en un café, intercambio...

Gilles: A veces tienes que hacerlo, porque tienes que experimentarlo de verdad, no sólo teóricamente.

La Ribot: Por eso los encuentros, las residencias donde puedes conocer a gente y colaborar con gente te enriquecen muchísimo, pero no tienes que llegar a un resultado común, espectacular encima. Buscar un resultado espectáculo es un error, creo que ése es el error también en el caso de la colaboración entre Gilles y Franko. Lo interesante es que ellos se han dado cuenta antes de llegar al problema.



A + B = X, Gilles Jobin.