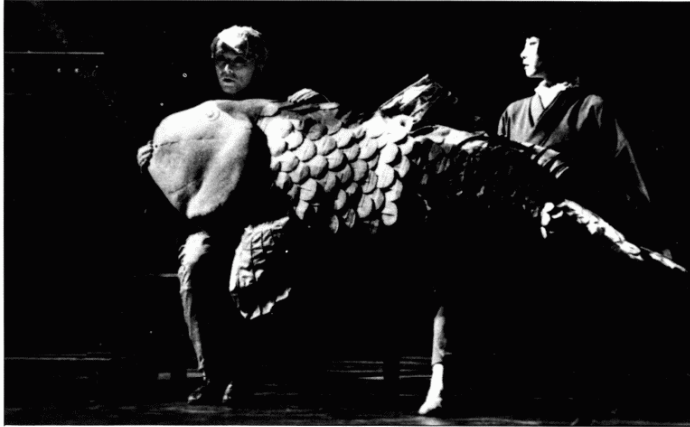


LA AVENTURA DE GRANADA: UNA CUESTIÓN DE ALQUIMIA



Escena de "Flor de piedra", del japonés Teshigawara.

Jean-Marc Adolphe

El éxito de un festival depende de una cierta y singular alquimia. La necesaria calidad de una programación no siempre es suficiente para transformar el momento del festival en un acontecimiento privilegiado, único, gozoso.

La edición 89 del Festival de Granada se ha distinguido por una programación ecléctica. El verbo chirriante de Heiner Müller (*Metematerial*, por la "tá-tana") se codeaba con las fogosas cabriolas de la compañía Ultima Vez/Wim Vandekybus. Los fantasmas bromistas del coreógrafo húngaro Jusef Nadj observaban con asombro cómo el japonés Saburo Teshigawara pisoteaba un sueño de cristal. El "show" musical de Michel Lemiux (con textos insultos y un espectacular envoltorio escénico) contrastaba con la irreversible farsa trágica de Bekereke (diálogos de una grosería poco común al servicio de una caricatura social escenificada de forma muy somera). La vanguardia postsesentayochista (Pip Simmons y L'Orbe Théâtre) daba señales de fatiga; mientras que una coreografía franco-belga totalmente nueva, Karin Vinke, encontraba los movimientos

Tras siete años de existencia, el Festival Internacional de Teatro de Granada se ha convertido, gracias a la curiosidad y a la perspicacia de Manuel Llanes y de Margarita Caffarena, en uno de los mejores lugares de cita europeos de lo que se ha dado en llamar "nuevas tendencias escénicas".

justos para evocar el lazo de unión entre memoria y emoción.

Teatro, danza, música... Uno de los más bellos éxitos del Festival de Granada ha venido de la mano del circo: un género teatral quizá con demasiada frecuencia considerado menor. Arte y caos a la vez, el bien llamado Cirque Archaos, procedente de Francia, ha desplazado su farándula de números burlescos, inesperados, modernos. En la casa de fieras del circo Archaos, las motos han sustituido a los caballos, pero la gracia de lo salvaje permanece intacta.

Paralelamente a los espectáculos del festival, el Palacio de los Condes de Gata iba acogida a las "actividades paralelas": exposiciones de Frederic Amat y de Ann Nordmann, pinturas vivas de Stephen Taylor, ciclo Danza-Imagen organizado con el apoyo de la Cinemathèque de la Danse (Cinemathèque

francesa) y de la Sept, nueva cadena de televisión cultural europea.

Todo estaba preparado, sobre el papel, para hacer de esta séptima edición del Festival de Granada un acontecimiento de envergadura. Pero en esa alquimia particular del tiempo-festival, ciertos elementos no participaron en el juego. Al enumerarlos no se trata de minimizar en modo alguno la dimensión esencial del Festival de Granada, sino más bien de intentar una reflexión sobre sus posibles vías de desarrollo.

—¿Existía este año una expectativa desmesurada por parte de los profesionales en relación con el Festival de Granada? La supresión del Festival de Valladolid y las muy severas críticas que ha sufrido este año el festival de Sitges, es posible que, al mismo tiempo, hayan "aislado" al Festival de Granada.

—Ahora bien, el Festival de

Granada no tiene, ni financiera ni estructuralmente, medios para responder por sí solo a semejante expectativa. Así, no es saludable que la imagen de marca de un festival, en lo que se refiere a las producciones o coproducciones, dependa de un solo espectáculo como fue el caso este año con el *Frankenstein* de Pip Simmons y el *Orbe Théâtre*. Que esta única coproducción sea decepcionante (y tal es el riesgo de toda creación) y el festival en su conjunto sufrirá las consecuencias. Sería preciso, por tanto, que el Festival de Granada tuviera medios para desarrollar un eje de producciones y coproducciones, de dar acogida en residencia de creación (lo que ayudaría a crear una dinámica en el plano local) a compañías de teatro o de danza.

—Este desarrollo implicaría un cambio de estructuras de organización del festival. El marco universitario, que permitió el nacimiento del festival, ¿es hoy el que mejor se adapta a dicho crecimiento?

—Se plantea, por último, un problema de espacios. Después de siete años, el Festival debería poder innovar, invertir en nuevos espacios. Un problema que se agudiza todavía más en cuanto que el Teatro Isabel la Católica permanecerá cerrado el próximo año, por obras de renovación.

Un festival es una aventura que se renueva sin cesar. Estas observaciones preliminares sólo tienen sentido precisamente porque seguimos estando afectivos e intelectualmente vinculados a la aventura de Granada.

■ El Circo Archaos

El Circo Archaos responde perfectamente a su nombre. Sucio, desaliado, descaminado: un extraño circo que provoca chillidos y explosiones a todo trapo. La pista de las estrellas coquetea con Mad Max, las Follies Bergères, con sus plumas, no andan lejos. ¡Viva la carambola! El conjunto ha sido concebido por el diseñador Peynet y vestido por el rey de la arruga, Tati de Barbès. ¡El alegre burdel! Archaos come de todos los platos y se burla de los pe-digrís.

Rubios, blancos, calvos, hidalgos con lunares rojos; he aquí una brocheta de graciosos que no se parecen a nadie. Una exhibición mundial a la medida del corral que les sirve, precisamente, de lugar de exhibición. Sin incomodarse por su repentina promoción al campo artístico, las gallinas interpretan el papel de estrellas, un cerdo extiende una alfombra con su hocico... Archaos tiene el encanto de estos pequeños números tontos de capirote, que son, como quien no quiere la cosa, imitables. ¡Y, sin embargo, vulgares y mordaces!

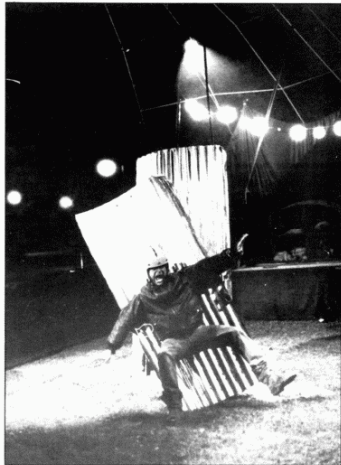
En los intermedios el circo no para: coro de "starlettes" de variedades escapadas del convento de los Pajaros, zombi desmadrado con cambio de aceite, dúo de payasos-gladadores con caparazón de chapa ondulada, carnicero patibulario con delantal manchado de sangre para asustar a los niños... En resumen, una orgía de detalles, una ráfaga de "gags" tontos y malvados, durante dos horas de espectáculo. Es el estilo de Archaos, sin complejos. Como remate, de la moto surge un Príncipe, jinete rubio como un ángel y acróbata sin par. Hay que verle jugar al yoyo sobre su máquina, dominando toda la carpa con sus acrobacias intrépidas.

Dividido entre la loca risa nerviosa y una ligera angustia, el público apenas ha tenido tiempo de respirar cuando un puñado de energúmenos tramoyistas se distribuye por las gradas y organiza un buen follón al comenzar a desmontar la estructura de la carpa. Momento de pánico cuando el dúo infernal de los Abrutis Brothers se embadurnan la cara con zumo de tomate... ¡Falsa alarma! El toque final, en la tela de araña de cuerdas tejida sobre las cabezas de los espectadores, consigue que todo el mundo vuelva a sentarse.

Hermosos, risueños, radiantes de placer, los componentes de Archaos tienen el buen humor contagioso y una sagrada salud. Un circo que gusta y entusiasma y ante el cual no caben tapujos ni tergiversaciones, ni tratar de separar lo bueno de lo malo.

■ Michel Lemieux

Un espectáculo muy distinto a las *Mutations* del canadiense Michel Lemieux. El caso es que Lemieux se considera un David Bowie... pero no le llega ni a la suela de los zapatos y a fuerza de mirar a las estrellas termina por perderse de vista. ¡Lástima! *Mutations* es decrépito como un petardo mojado. Imágenes en relieve del planeta Tierra, células humanas que hormiguean bajo el ojo del microscopio, feo que se hincha... y el artista que salta al escenario reventando la pantalla: Michel Lemieux. Nacimiento cómicorockero, viaje iniciático elemental, cuando menos: se da el tono y el resto es engullido por la tela rota.



Espectáculo del circo Archaos, de Francia.

Proyecciones móviles, estructuras transformadas, puente metálico, decorados ajustables, láser, "flashes", filtros, sombras chinas tan cándidas como caricaturescas: la artillería de Michel Lemieux utiliza todo el arsenal visual de la época. ¡Pero es demasiado! Con las mejores intenciones del mundo y gran ánimo, Michel Lemieux se debate como puede en ese universo supuestamente sorprendente. Sus vibraciones excesivas no se ajustan a la lentitud de las manipulaciones y a la pesadez del decorado. El mejuje no acaba de gustar, a pesar de los esfuerzos del dúo que se mueve a su lado (guitarrista y saxofonista). El tecnoppop se convierte en un callejón sin salida megáfono.

Cánsinamente, una canción

deja paso a la siguiente. Del francés al inglés, con balbuceos en español, sin olvidar la obligada incursión africana, la aventura del mutante tiene un sabor a melodía internacional. Ciertos textos, por demasiado ligeros, de rima más bien facilona, por no hablar de la trilogía "corazón... pasión... ilusión". No obstante, el público, menos crítico que la crítica, pareció sacarle provecho al asunto. Lemieux tiene buena voz, una forma de cantar esmerada, un perfil romántico y energía de sobra. Desde este punto de vista, *Mutations* se sostiene, pero defrauda las esperanzas creadas por el anterior espectáculo de Lemieux, *Solif Salad*, de visualidad hechizante, refinada y tensa.

Imágenes abracadabrantes, negras y fantasmales a la vez. Lejos de las abstracciones postmodernas de origen americano, de las corrientes expresionistas alemanas o de las crispaciones del buto, Josef Nadj inventa historias complejas, de múltiples resortes. Teatro de la memoria, coreografías de insomnio que disponen de forma insólita y a veces confusa la incongruencia de una zarabanda en apariencia tan deshilvanada como un sueño; los espectáculos de Nadj despiertan deseos y pesadillas, animan alegorías procedentes de esos corrillos mal conocidos de Hungría y Yugoslavia. El sentido de las imágenes se nos escapa a veces, sin por ello dejar de fascinarnos e intrigarnos.



Saburo Teshigawara, artesano de contrastes.

Curiosamente, la acogida de la crítica y del público español ha sido (sobre todo en lo que concierne a *Canard Pékinois*) relativamente apagada. Más allá de las especificidades del ritmo (la importancia que se concede al silencio) y del imaginario, que pueden haber desconcertado aquí, tal vez en España haya mayor inclinación a romper con la memoria que a convivir con sus fantasmas.

■ Saburo Teshigawara

Recién llegado del Spring Dance Festival de Utrecht (Holanda), donde había presentado un nuevo solo, Saburo Teshigawara volvía a encontrarse en Granada con los bailarines de su compañía, todos ellos venidos expresamente de Japón. El espectáculo *Ishi no Hana* (*Flor de piedra*) no se había representado en Europa desde su estreno, el pasado mes de julio, en el festival de danza de Aix-en-Provence.

También aquí la diferencia de cultura puede haber desconcertado a algunos espectadores. Ciertos críticos, a veces justificadamente, señalaron la duración inusual de algunas secuencias. Otros críticos, más sorprendentes, no volían en la poesía de Teshigawara más que frialdad, impasibilidad y "estéti-

ca de video-clip". Además, a menudo se hacían referencias al "break-dance" para calificar la gestualidad de Teshigawara, llena de contrastes de fluidez y articulaciones.

¿Qué importa el frasco si el vino es bueno? El estilo de Teshigawara, que se aparta tanto del buto (danza de las tinieblas) como de la *post-modern dance* americana, no está exenta, ciertamente, de influencias más o menos voluntarias. Pero lo que llama la atención ante todo (y a lo que el público de Granada reaccionó muy positivamente), es la riqueza visual, plástica y coreográfica de una materia poética en la que se enfrentan dos aspectos del japon contemporáneo: una cierta elegancia tradicional diáfana, hasta

tado, lo que todavía podía resultar digerible. Pero aquí las recetas ya no funcionan y el plato resulta desesperadamente frío. El espectáculo se inicia, no obstante, con una prometedora imagen onírica. En un decorado de grandes columnas blancas, una evocación de algún glaciar del Polo, Frankenstein persigue a su criatura. Pero, ¡ay!, el sueño pronto se viene abajo para dejar paso a un texto pesado, metafísico, antiteatral. Eso podría haber dado lugar, como en ciertos espectáculos precedentes de Pip Simmons, a la magnificencia de un espacio mental, pero el juego dramático de los actores de l'Orbe Théâtre, a veces extremadamente enfático, nos arrastran a un tipo de dramaturgia mucho más con-

de un edificio, los seis actores de Bekereke se ponen a lavar en público la ropa sucia de la micro-sociedad que arrojan al fuego de los proyectores. No se ahorran esfuerzos en este juego de actuación catártica: ni la sangre ni la violencia, ni las interpretaciones de actor, sobre todo por parte de las dos mujeres del grupo, Anna Rita Fiaschetti y Elena Armengod. Aunque ciertos espíritus castos se puedan ofuscar, se pro-

hace dos años en Holanda y Bélgica por Anne-Teresa de Keersmaeker. Esta observación no pretende, de ninguna manera, reducir la calidad del espectáculo de Tartana. A pesar de ciertos tiempos y repeticiones tal vez intempestivos, la puesta en escena de Carlos Marquerie encuentra un justo equilibrio entre el fulgor visceral del texto de Heiner Müller, el peso de los silencios, el ritmo de algunas acciones escénicas y la poesía de las imágenes. La opción de recurrir al canto (desde el murmullo tarareado hasta la voz en grito) seguramente da al texto de Müller un color poco habitual. El decorado, una simple pasarela de madera, un espacio cubierto de arena y un rectángulo lleno de agua, permite dis-



Pip Simmons defraudó con su "Frankenstein" (a la izquierda). A la derecha, el grupo vasco Bekereke en "Se prohíbe..."

romántica, y una agresividad moderna sostenida por un rock industrial.

Flor de piedra, flor y piedra; Teshigawara es el artesano de esos contrastes. Su danza busca y recoge en los cuerpos y en el espacio el sentido de la metamorfosis para los mutantes que somos.

■ Pip Simmons y l'Orbe Théâtre

¿Debe Pip Simmons acabar en el cementerio de los elefantes? Por abrupta que sea, la pregunta podía plantearse después de las representaciones de un *Frankenstein* totalmente soporífero. ¿Qué ha sido del Pip Simmons de los años 68-70, que causaba sensación con *Alicia en el País de las Maravillas*? ¿Qué ha sido del Pip Simmons kafkiano de *La colonia penitenciaria* (1984), del payaso triste acorralado por una escenografía-video de *Snuf: los últimos días de un mimo célebre* (1983)?

En 1975, Pip Simmons dio el golpe en los festivales de Nancy y de Avignon con un montaje sobre *Drácula*, surgido de un trabajo de laboratorio de nueve meses sobre el tema del horror. En un primer momento, *Frankenstein* huele a plato recal-

veñencial y, de todos modos, bastante mal dominado.

Ciertas escenas sobreviven, dando una idea aproximada de lo que podría haber sido el espectáculo. Así, por ejemplo, el descubrimiento del cadáver de la niña asesinada por el monstruo es una escena, toda ella en silencio, en la que se siente la vibración del espacio. La música de Chris Jordan, colaborador habitual de los espectáculos de Pip Simmons, no consigue aquí, como quisiera, crear un clima de extrañeza.

El festival de Granada, al participar en la producción de este espectáculo confirmado por Pip Simmons, se proponía dar a conocer a un director de escena importante de los años setenta-ochoenta, curiosamente desconocido en España. Tan loable era la intención como poco conforme el resultado a las esperanzas.

■ Bekereke

Volvemos a encontrar el nombre de Pip Simmons asociado (en la dirección artística) al espectáculo *Se prohíbe...*, de la compañía vasca Bekereke: sin duda el espectáculo más controvertido del Festival de Granada. A partir de una situación imaginaria (seis personas arrojadas a la calle por la explosión

híbe... contiene un material teatral impresionante, que verdaderamente podría dar lugar a una obra de impacto. Pero el proceso de trabajo de Bekereke impone también sus límites. Falta de mirada exterior y de dirección artística, ciertas escenas cargadas de emoción son desatendidas, insuficientemente tratadas. Por ejemplo la secuencia en la que un hombre lava el pie de la recién casada podría ser mucho más poderosa si el erotismo se sugiriera en vez de ser mimado. La compañía Bekereke sin duda merece algo mejor que la despiadada andanada de cañonazos que ha recibido a su paso por Sitges y Granada.

■ Tartana

Segunda compañía española invitada al Festival de Granada, el grupo Tartana presentaba una adaptación puesta en escena del texto del autor alemán oriental Heiner Müller, *Ribera despojada / Meda material / Pajásajé con Argonautas*. Digamos, en primer lugar, que para el observador extranjero este sorprendente montaje tenía, en cierto sentido, más afinidades con la *Crónica civil* del grupo valenciano Ananda Dansa que con la versión escénica del mismo texto de Müller estrenado

tribuir de manera inteligente los desplazamientos dentro del espacio, dando lugar todo ello a imágenes sorprendentes. El movimiento del barco de madera sobre el agua, al comienzo del espectáculo, es un cuadro relajante, que permite sentir el transcurso del tiempo. La secuencia final es en cierto modo una parábola del arte de Heiner Müller: cavar, excavar, evacuar (en el espectáculo la arena), para desenterrar los cadáveres de la historia.

Se podría reprochar a la puesta en escena de Carlos Marquerie el hecho de relegar a segundo plano la relación Jasón-Medusa, pero su lectura más "guerrera" del texto de Müller también funciona. Sin duda habría que podar algo el espectáculo para hacerlo todavía más contundente, todavía más "necesario", pero he aquí, en todo caso, un trabajo y una compañía española que tenían plenamente su lugar en el Festival de Granada (por mucho que haya dicho, también en este caso una parte de la crítica).

■ Wim Vandekeybus

Al igual que Josef Nadj, Wim Vandekeybus no ha hecho más que llegar a su segundo espectáculo y se ha encontrado ya con una amplia consagración



Arriba, el espectáculo de Wim Vandekeybus; a la izquierda, Sian Thomas en el "Medeamateria". A la derecha, Stephen Taylor.

internacional: ha recibido incluso un premio Bessie Award 1988 en Nueva York. Vandekeybus pertenece a esa corriente flamenca extremadamente innovadora que el Festival de Granada no ha dejado de apoyar y representar a través de las producciones de Jan Fabre y de Epigonan, después Neodcompany (Jan Lauwers), y de las coreografías de Anne-Teresa de Keersmaeker.

Las porteadoras de *mauvais nouvelles* (Las portadoras de malas noticias), que presentaba la compañía Última Vez de Vandekeybus (en el Aula de la Facultad de Letras, en condiciones técnicas limitadas) es una formidable máquina escénica basada en los resortes del ritmo y del desgaste físico. No existe el menor estado anímico en esta actuación implacable, tensa como un arco, en estado permanente de peligro y urgencia.

Un arqueo abre el espectáculo: las flechas van a clavarse en el suelo, frente a los bailarines que se apresuran a recuperárselas. Una camisa, enganchada en un bloque de hielo, descansa sobre un par de planchas. El suelo, formado por cuadrados de madera móviles, se deshace progresivamente; las baldosas van siendo amontonadas poco a poco, a la manera de un juego de construcción. La escenografía del espectáculo de Wim Vandekeybus es una compañera esencial de las acciones físicas, calidas a ráfagas, carreras extenuantes, hallazgos audaces que imprimen a la coreografía un ritmo diabólico. Las acciones van *in crescendo*, se enmarcan, se responden unas a otras en un espacio que ha sido hecho añicos. La música de Thierry de Mey, sintonía triturada de cuerdas y percusión, participa en este cataclismo de ve-

locidades, de obstáculos, de rupturas, que se extiende crepitando como un fuego de ramas secas.

■ Karin Vyncke

Flamenca también, Karin Vyncke ha hecho lo esencial de su carrera en Francia. Bailarina en el Ballet-Théâtre del Arche, la compañía de Maguy Marin, vuela con sus propias alas desde el año pasado. En su primer espectáculo, *Sous les vêtements blancs* (Bajo los vestidos blancos), dos mujeres desmelenadas, de voraz energía, se debatían en una gran jaula (con el suelo alfombrado con palomas disecadas). Su última pieza, *Me-zon*, no es menos impresionante. Presentada en Granada poco después de su estreno en el festival Burodanse de Mulhou-

se, *Me-zon* es un viaje interior por los laberintos de la infancia, una forma de exorcizar los temores enterrados en la memoria. A semejanza de Maguy Marin y Pina Bausch, el universo de Karin Vyncke está fuertemente teatralizado, pero a diferencia de las piezas más recientes de esas dos inmensas coreógrafas, en Karin Vyncke lo esencial se expresa por mediación de la danza, en una sorprendente desmesura del gesto. Uno de los mejores momentos de la pieza es un dúo en el que un hombre y una mujer, sujetos a una mesa, golpean violentamente sus cabezas contra un montón de tierra. Hay en el espectáculo de Karin Vyncke una vehemencia negra, abrupta, por hablar de la confrontación de los cuerpos, por expurgar una violencia del ser que no se puede refugiar en la más mínima trivialidad. Al temperamento masculino de Vandekeybus —energías aceradas, desgaste muscular— en Karin Vyncke responde el formidable catolicismo femenino. ¿Pero tiene sentido saber quién es más afilado, más moderno? Cada cual entrega en el escenario su parte de verdad, su parte de fuego.

■ Imágenes / movimientos

Las actividades paralelas del Festival de Granada se concentraron en el magnífico Palacio de los Condes de Gábia, de arquitectura clara y espaciosa. Este lugar ha permitido un poderoso retorno de las exposiciones al Festival de Granada. La última había sido, en 1986, "Estrategia para una noche ficticia", instalación del artista francés Patrick Raynaud.

La soberbia exposición de dibujos de Frédéric Amat, bocetos preparatorios para el teatro de Federico García Lorca, ha tenido numerosos visitantes. En el último piso del edificio, las fotografías de danza de Anne Nordmann reflejaban, dentro de una gran armonía gráfica de negros y blancos, la variedad de ambientes que caracteriza a la coreografía contemporánea.

¿Exposición o actuación? Los "cuadros vivos" de Stephen Taylor Woodrow no han cesado de divertir y de picar la curiosidad. El concepto de exposición, bastante rudimentario, descansa sobre tres marcos monocromos a los que se han enganchado tres "actores", pintados del mismo color, de la cabeza a los pies, arte de provocación, alejamiento irónico de la función museística, autoirrisión por lo que se refiere al "status" del artista.

Un similar sentido del humor emanaba de un video de Bob Wilson, proyectado en estreno mundial en Granada, como inauguración del festival. Este video, que formaba parte del ciclo Imágenes/Movimientos, es un encargo del Museo de Orsay. Virginie Herbin, responsable de las producciones audiovisuales de este museo parisino dedicado al arte del siglo XIX, propuso a Bob Wilson inspirar-

se en un célebre cuadro de Cézanne, "Femme a la cafetière".

El director de escena americano, mediante un sutil trabajo de colores y luces, ha conseguido dar a su imagen videográfica la apariencia de una pintura. Es el primer "gag" de este video de siete minutos, que contiene muchos otros. Un guiño genial.

Por segundo año consecutivo, "Imágenes/Movimientos" presentaba una selección de unas cuarenta películas y vídeos de danza. Participaban especialmente en la realización de este acontecimiento la Cinéma-thèque de la Danse, un departamento especializado de la Cinéma-thèque Française, y la Sept, nueva cadena de televisión cultural, de vocación europea, que comenzó a emitir en mayo vía satélite. Guillaume Gronier, director de la sección de espectáculos de la Sept, acudió a Granada para presentar las actividades y proyectos de esta nueva cadena. Después de subrayar que en la actualidad la mayor parte de las producciones se llevan a cabo con socios ingleses o alemanes, Guillaume Gronier expresó su deseo de ver nacer proyectos con cadenas españolas. Está en estudio un proyecto de programa sobre Paco de Lucía, con la nueva televisión andaluza, Canal Sur.

La danza contemporánea da lugar hoy a imágenes perfectamente acabadas, como lo demostraron las dos películas de Wolfgang Kolb, *Murkek* (con Roxanne Mulimand) y *Hoppia* (a partir de dos coreografías de Anne-Teresa de Keersmaeker), o los dos cortometrajes en blanco y negro, *La chambre* y *L'Étreinte* (La habitación y El abrazo), realizados por los coreógrafos de la compañía de L'Esquisse, Joëlle Bouvier y Régis Obadia. En otro estilo, más experimental, el ingenio de las pequeñas películas de Pascal Baes, realizadas por un procedimiento de imagen por imagen, resultaron seductoras.

El cine nos devuelve, asimismo, danzas desaparecidas. El Festival de Granada, así, hizo posible presentar por primera vez en España películas sobre Tatsumi Hijikata, el fundador de la danza de las tinieblas, el bufo. Por otra parte, la Cinéma-thèque de la Danse ofreció, bajo el título "Memorias del Jazz", no menos de cinco horas de un deslumbrante florilegio de imágenes de los años treinta a cincuenta, procedentes de la colección de Jo Milgram, de las increíbles acrobacias de los bailarines de *lingy-hop* a las proezas de los *tap-dancers*, pasando por el asombroso Sammy Davis Jr., filmado a los once años en un sueño de ascensión a la Presidencia de los Estados Unidos! *Swing* y fantasía: un cóctel eficaz para luchar contra las infiltraciones insidiosas de la nostalgia. ■

Esta crónica se ha realizado con la colaboración de ROSITA en lo referente a Michel Lemieux y Archaos).

JOSEF NADJ: EL FRÁGIL TRAYECTO PARÍS-HUNGRÍA



Josef Nadj en "Canard Pékinois".

Jean-Marc Adolphe

A caballo entre París y Hungría, entre la danza y el teatro, el coreógrafo Josef Nadj había en esta entrevista sobre su relación con la literatura, sus espectáculos cargados de recuerdos y fantasmas, del frágil camino que conduce a la creación de un espectáculo.

—Hace unos meses mantuvimos un encuentro en el que me hablaste de un joven escritor húngaro, Peter Esterhazy, cuyas obras comienzan a ser traducidas en Francia. ¿Los temas de tus coreografías contienen influencias literarias?

—En estos momentos, Esterhazy se aleja de mí, trata de hacerse contemporáneo, y eso me desconcierta completamente. Me siento más cercano a Danilo Kis, escritor servocroata, au-

tor de *La Enciclopedia de los Muertos*. Kis vive en Francia. Cuando le llamo por teléfono, al principio pasa un tiempo hasta que decidimos en qué idioma queremos hablar. Mi primera lengua es el húngaro, pero hablo también servocroata y al final acabamos hablando en francés.

—Yo no hablaría propiamente de una influencia literaria, sino más bien de una forma de viajar por la lectura que se acerca a mis piezas. Kis está muy presente con su manera de construir, de contar y de tocar. La forma que tiene de buscar las superficies importantes en el relato es algo que me estimula. Además de Kis, me gusta mucho un poeta húngaro, Otto Tonnai, que no está traducido al francés. Es en cierto modo mi alter ego: nació en Kanisza, en la misma ciudad que yo, y toda su poesía se basa en recuerdos. Es un magnífico narrador. También ha escrito varias piezas para teatro, entre ellas un

'monodrama' puesto en escena por Miklos Jancso

—¿Has visto sus espectáculos?

—Sí, *Sept Peaux de Rhinocéros*. Está a punto de escribir un libro sobre Kanisza, y quiere que nos veamos varias veces para que intercambiamos recuerdos.

—¿Cuánto tiempo hace que vives en Francia?

—"Ocho años".

■ La motivación del teatro

—¿Puedes hablarnos de lo que hacías en Hungría antes de ir a Francia?

—Hay dos tipos de preguntas que siempre se plantean: 'cómo trabajas actualmente' y 'qué has creado con anterioridad'. Recientemente hice un taller (*stage*) en Aviñón, y todas las noches había un encuentro con los otros ensayantes. Se me preguntó cómo podía responder a esas dos preguntas. Reflexioné largamente, para tratar de no repetir lo que ya había dicho en otras ocasiones. Y entonces volví a pensar en acontecimientos importantes que se encuentran entre mis preocupaciones actuales. ¿Cuáles son esos acontecimientos, encuentros o hechos que realmente me han marcado? En cierto modo, las cosas más importantes para mí han tenido lugar fuera del teatro, pero ligadas, a pesar de todo, a la motivación del teatro.

—Vuelvo a ver, por ejemplo, mis primeras apariciones sobre un escenario en Kanisza: fue en la iglesia, yo tenía unos diez años y en aquella época había una monja que todos los años, por Navidades, hacía una especie de puesta en escena con los niños antes de la misa. Cada año repetía la misma puesta en escena, pero, el año en que le tocó a nuestra clase hacer la escena, ella tuvo la idea de cambiar. Me había elegido a mí para hacer de San José y había decidido que José tenía que hablar al final. Ya no sé qué texto había escogido, creo que era un montaje de fragmentos de la Biblia... La gente que venía a misa se sabía la escena de memoria: en un principio, el padre José era mudo. ¡Y de pronto, aquel año, yo empiezo a hablar! Yo temblaba, pensando con angustia en el momento de hablar y volví a sentirme perfectamente tranquilo... En fin, eso me inclinó a ir más lejos, y al año siguiente tuve una nueva ocasión.

—Había en Kanisza un anciano que hacía puestas en escena. El mismo escribía los textos, reclutaba a los actores... Aquel año tuvo la idea de hacer una pieza con los niños de la escuela.

la y, naturalmente, allí estaba yo. Va no me acuerdo del título de la pieza, pero todavía puedo ver todos los papeles: el rey, el mago, la reina, el poeta. Yo quería ser el rey o el mago, eran los papeles principales. Cuando nos reuní para leer el texto y distribuir los papeles, yo me puse a su lado, a su derecha. Estábamos todos alrededor de una mesa redonda y, desgraciadamente, comencé por su izquierda. Al ser el último, me encontré con un papel ridículo: tenía que hacer el papel de un guardián que permanecía de pie todo el tiempo y que solo tenía una réplica al final: "No entre". ¡Estaba tan desolacionado que ni siquiera era capaz de decir bien aquella única frase! Y me fui. Al año siguiente, con toda la escuela, fuimos a ver una compañía profesional... ¡Era una tragedia griega, muy mala, interpretada de una manera verdaderamente provincial!

—¿Aquello me apartó del teatro, y empecé a practicar lucha grecorromana, ¡ni más ni menos: en Kaniza, los luchadores habían conseguido, para entrenarse, el viejo teatro de la ciudad! En aquel mismo teatro era donde habían actuado los actores de *Princesa Czardas* antes de suicidarse uno tras otro (Josef Nadi) se inspiró en esta historia para su primer espectáculo, *Canard Pékinois*. Durante tres años, me estuve entrenando en ese escenario de teatro que había sido el germen del drama.

—Empecé a querer encontrar las pistas de esta historia. La pieza que había interpretado no era interesante pero, aun así, fue esa pieza lo que provocó la muerte. Traté de establecer un juego fuera del teatro, sin querer reconstruir su espectáculo, sino tratando de imaginar lo que pasaba después de las representaciones, cuando volvían a la vida cotidiana. Yo comencé la cosa: las energías, el recuerdo de ese juego, de esta pieza, de sus vidas. He inventado situaciones y personajes, pero, a pesar de todo, la fuente de todo está en esa historia.

—¿Durante cuánto tiempo estuviste pensando en *Canard Pékinois*?

—De hecho tenía la idea de empezar con *Siete pieles de rinoceronte*. Me parecía más concreto recrear un universo a partir de los recuerdos de mi abuelo.

—¿Tu próxima pieza estará también "cantada" por otros recuerdos de tu infancia?

—Curiosamente, en *La muerte del emperador* se encontrarán todos los papeles que no conseguí: el rey, el mago... Pero no será, en absoluto, una pieza nostálgica. ¡*La muerte del emperador*— *La Mort de l'Empereur*— es el título de la próxima coreografía de Josef Nadi, que estrenará en Francia en noviembre de 1989.

—Hideyuki Yano, un coreógrafo japonés que ha tenido una enorme influencia sobre la danza contemporánea en Francia, me decía que en Japón él tenía una concepción bastante performativa de la danza. Quizá

jamás habría sido coreógrafo de no haber ido a Francia. Aunque Hungría está más cerca, ¿has vivido tú algo similar?

—Sí. En Hungría sólo podía ver dos tipos de danza, el ballet clásico y las danzas folklóricas. La danza moderna me era desconocida. Fue efectivamente al llegar a París cuando descubrí la danza, pero no fue algo inmediato. Al principio fui a ver dos piezas y, después, gracias al Festival de Otoño, descubrí toda la corriente postmoderna americana, así como a Sankai Juku.

—El primer coreógrafo con el que trabajé en Francia se llama Lari Leong. Presentamos una pieza en concurso de Bagnolet en 1982. Aquella fue mi primera aparición como bailarín, al cabo de asistir sólo unos pocos meses a cursos de danza.

—¿Cuáles fueron tus motivaciones para venir a Francia?

—En Hungría hacía mimo en la Universidad, y fui a París para ver Decroux, Marceau y Lecoq.



Escena de "Canard Pékinois".

—Hoy en día eres reconocido como coreógrafo, pero tu compañía se llama el Théâtre Jeli. ¿Qué separación haces entre teatro y danza?

—Precisamente lo que no quiero es separar, sino unificar danza y teatro. En el interior de mis espectáculos se baila, pero el trabajo coreográfico propiamente dicho es algo secundario. No es mi punto de partida; es algo que en un momento dado se incorpora al trabajo. Mi concepción es más teatral que la de otros coreógrafos, porque yo planteo situaciones. Cuando se inicia con los intérpretes un proceso de investigación, lo que prima no es el movimiento ni la técnica, sino aquello de lo que deseamos hablar.

—Y pienso no sólo teatralmente, sino también musicalmente. Trato de componer el conjunto de la obra y escucharla. El proceso de trabajo en torno a una pieza es muy lento. Según los períodos, ciertos aspectos están más presentes que otros: a veces es el teatro, a veces la música, o incluso la poesía, o la

danza. La danza viene esencialmente al final, cuando se empieza a poner en pie el espectáculo... ¡No soy capaz de decir cuál es el primer camino que tomo! Es la niebla... Escucho ruidos, veo cosas: es un viaje bastante extraño en el que trato de coger el hilo que me va a llevar, que me va a dirigir hacia un universo que se concreta cada vez más. No hay ni comienzo ni fin. Soy incapaz de decir, por ejemplo, cuándo empecé a trabajar, realmente, en *Canard Pékinois*.

■ La dirección del azar

—¿Puedes hablarnos de la elección de los intérpretes? En *Sept Pétaux de Rhinocéros*, las mujeres que trabajan en el espectáculo son todas bailarinas, mientras que los hombres no. ¿Significa eso que para ti la danza es algo de esencia femenina?

—No. Es una casualidad que

venga del hecho de trabajar a la vez en París y en Hungría. En París encuentro bailarinas ("danseuses"), más disponibles tanto en número como en calidad; mientras que en Hungría sólo puedo encontrar bailarinas de ballet ("balerines"). En cambio, es en Hungría donde encuentro más fácilmente actores capaces de moverse muy bien! Fundamentalmente, pido a mis intérpretes que encuentren una calidad que trato de construir en mi propio cuerpo. Esta calidad de movimiento está atravesada por diversas disciplinas, en las que me he formado y que ahora llevo a rechazar. Es preciso tener la técnica para llegar a eliminar la técnica; entonces se convierte uno en un servidor de la imagen que se ha creado. Hay un momento en que la pieza comienza a existir por sí misma. Después es el azar quien dirige, y es eso lo que me fascina. No me gustaría nada construir sobre el papel y simplemente ejecutar. Preparo un máximo de cosas para que algo comience a vivir en un mo-

mento dado. Después me vuelvo muy dócil y lo único que tengo que hacer es seguir las líneas de fuerza, que deben ser naturales. Siempre enfermo antes de decidir cosas concretas: el espacio, el orden de las escenas...

—Las escenografías forman parte plenamente de tus espectáculos. ¿Dibujas o haces maquetas?

—En parte sí. Imagino y dibujo un poco. Eso se produce bastante tarde en el proceso de trabajo, cuando comienzo a escuchar y a ver... Cuando se avanza en la construcción de las escenas se siente la necesidad de un compañero visual... El decorado y los accesorios son compañeros.

—Desde luego, al principio hay unos pilares, una especie de base arquitectónica. Sé más o menos el número de pisos y habitaciones. Pero la forma de amueblarlos depende de la gente que va a vivir en ellos, es decir, de los actores.

—En líneas generales, a través de un trabajo basado en la improvisación, pido mucha creatividad a los intérpretes. Mi tarea consiste en poner las bases sobre las cuales puedan incorporarse. Después recorro el mismo camino que ellos. Tengo una visión de conjunto de la pieza, pero interiormente es una aventura tan grande para mí como para los demás bailarines; hay muchas cosas que siento pero que no puedo ordenar de inmediato, porque busco y espero. Esperar el estado justo. Es un camino muy frágil, en el que la comunicación no siempre es fácil. Hay muchas cosas que yo mismo no puedo esclarecer, así que como para explicárselas a los demás.

—Busco por todos los medios; y hay un número limitado de cosas a las que aproximarse. Poco a poco, no obstante, se instala un lenguaje que se puede comenzar a poner al servicio de la imagen. Pero el proceso de trabajo debe huir de un esquema de construcción preestablecido. Si no, la forma se gasta demasiado deprisa. Es preciso estar en vela todo el tiempo. Todo lo que se hace está tan relacionado con el tiempo...

—Tu próximo proyecto, *La muerte del emperador*, incluye músicos?

—Sí, son amigos músicos húngaros. El compositor se llama György Szabados. He seguido su música durante diez años... intentan revivir la herencia musical que tenemos en Hungría, integrándola con investigaciones contemporáneas, como hicieron Bartók y Kodály.

—¿Tienes, además, un proyecto de película?

—Sí, pero entremedias habrá otro espectáculo. Es un encargo del Festival de Otoño de París, en 1990, cuyo tema será la Europa Central. ¡No podía decir que no!

Declaraciones recogidas en Granada por Rosita y Jean-Marc Adolphe.