

más universal del término, teatro en cuanto se nos explica una acción dramática a través de todos los medios de los que este dispone, desde las luces a la escenografía, el vestuario, la música y por supuesto el movimiento”.

“Estamos en una época en la que el teatro y la danza deben estar comprometidos”. José Láinez se pone grave, habla obedeciendo a un resorte contra el que no quiere oponer nada. Y se explica ya de forma automática, rápida, activando el cigarro como poniendo aura a palabras que ha rumiado muchas veces, que son su otra justificación, la ética. “¿Cómo se compromete la danza? Es muy sencillo, dejándote llevar por las sensaciones, por lo que pasa. Eso impregna todos mis espectáculos. *Pim...* me remonta a la guerra civil, o a la guerra mundial. Pero lo que se sabe ahora mismo de Rumania es lo mismo. Y *Pim...* está también en Pamplona, en la Plaza del Castillo, en todas partes. Es nuestra visión, un escaparate que se va haciendo más amargo, y más amargo. En una cultura que da la impresión de caminar poco a poco del caos al holocausto. Mira, yo soy optimista, pero veo el mundo muy negro”.

“Las instituciones han cambiado muy poco. Y me pregunto si esto es bueno o malo, porque tampoco es deseable una dependencia total con respecto a la administración. Se debe apoyar, esto está claro”.

Con condiciones de trabajo incómodas, heroicas, nunca fáciles, la marcha de Yauzkarri no se ha detenido. *La gran especie* (1981) se estrena en Sitges; *Concierto grosso*, *Volvox*, *Salamandra*, *Sensemaya* y *Preludio a la siesta de algún fauno* (1982) en el Teatro de la Villa de Madrid. En ese mismo año, *La boda y Utzi*. En 1983, en el frontón municipal de Alsasua —“es un espacio muy agradable”—, *El invernadero*; luego vendrían *Las novias*, *Las maletas*, *Variaciones para 3 + 4*, *Variaciones*, *Pie juntoapié*, y en noviembre de 1986, *Pim o el loco universal* en la Olimpia de Madrid. En 1987, *Primavera bajo los tilos de otoño* y la colaboración en el Tannhäuser de Wagner que dirigió Ricard Salvat para el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, y en junio de 1989, *Donde aparece y desaparece el tiempo*, en la Olimpia otra vez, y con la doble colaboración de Festivales de Navarra y del Centro de Nuevas Tendencias Escénicas. De *Pim...* se han dado ciento treinta representaciones; de *Las novias*, noventa; de *Las maletas*, sesenta. Pero luego, de *Pie juntoapié*, que se hizo de modo especial para la Escuela Navarra de Teatro, sólo cuatro.

Y tiene José Láinez un toque de contenido optimismo para cerrar la entrevista. La historia de una búsqueda que ha de acabar bien. Que quiere que acabe bien. Es el virus, sin duda, o lo que sea que mantiene vivo y despierto, sobreviviendo a sus propias fiebres. “En Navarra se va a conseguir, lo que no sé es cuándo”. □



ROS RIBAS

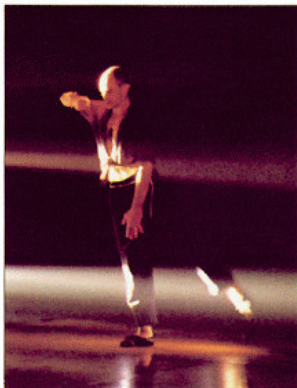
“El movimiento expresa la relación entre el estado interior y su materialización externa”

**CESC  
GELABERT**

Maryse Badiou



ROD KIBAN



En la página anterior, "Nijinski". Arriba, cuatro imágenes de "Belmonte".

A lo largo de sus casi veinte años de vida profesional como bailarín y coreógrafo, Cesc Gelabert se ha ganado la confianza de los especialistas dentro y fuera del país, así como un cierto reconocimiento institucional, que trascendió a la luz pública en 1983, con el Premi Nacional de Dansa, otorgado por la Diputación de Barcelona y la Generalitat de Catalunya.

Cesc Gelabert, figura a la vez frágil y tenaz, mezcla dulce e implacable de sentimientos y fe, esculpido como un sarmiento de viña, nudoso y volátil, aferrado al frescor de la tierra y buscando el sol, es el producto de un largo y laborioso trabajo sobre él mismo, de un trabajo solitario que privilegió durante muchos años el deseo legítimo de encontrar su perfil de bailarín por encima del, no menos necesario, encuentro de sí mismo como hombre. Esta prioridad fue, quizá, la única opción que le permitió un país, en el cual, durante los cuarenta años de franquismo, la

danza había perdido no sólo su tradición sino casi borrado toda su memoria; un país tan privado de escuelas, tan privado de verdadera formación y de espacios para la danza que sólo podía generar unos creadores marcados por un sentimiento de inferioridad y de marginación frente al resto del mundo, un sentimiento que, como es sabido, conduce hacia la inseguridad y el miedo y se transforma inconscientemente en culpa. Por esto, la propia realización del artista tenía que pasar primero por su aceptación o integración en el cuerpo social; era preciso, fuese como fuese, y mucho antes de intentar conseguir realmente "ser", demostrar que uno "era" a través de un tipo ya canonizado de arte que la sociedad conocía o reconocía como modelo.

#### Del bailarín al hombre

—"Quizá por el momento histórico que me ha tocado vivir —explica Cesc Gelabert para EL PÚBLICO— tuve la necesidad an-

tes que nada de informarme y de asumir las diversas técnicas que han revolucionado la danza en el siglo XX. En Cataluña el horizonte era limitado en la danza contemporánea y también en la danza clásica, no había ninguna pauta, ninguna fuente común a partir de la cual bailarines y coreógrafos pudieran nutrirse y desarrollarse, haciéndose adultos, tal como sucede en los Estados Unidos, por ejemplo, donde generaciones enteras comparten una tradición hasta llegar a crear nuevas corrientes. En España, donde el ballet tiene muchos más años de vida que la danza contemporánea, el tipo de bailarín clásico-autóctono está aún por definir. Me encontré así, y durante muchos años, ante una diversidad sorprendente de escuelas y de estilos de bailarín, ante una selva espléndida donde he tenido en primer lugar que orientarme solo y hacerme después mi propio camino. Esto me ha exigido tiempo, mucho más tiempo del que necesita un bailarín de un país europeo importante. Nuestra situación era, y lo es todavía, peculiar en muchos aspectos, pero no tenemos que olvidar —si queremos hacer avanzar el arte de la danza y enriquecer con ello la capacidad cultural del país— que la formación de un bailarín no se hace en un día: es un proceso largo, muy largo, que requiere la responsabilidad de todos nosotros y, por parte de las instituciones, unos planteamientos serios, con visión de futuro, porque crear un bailarín reclama no sólo la presencia de una materia prima, sino también la existencia secular de una escuela que la sepa trabajar bien".

Durante el verano de 1988, Cesc Gelabert publicó un artículo en el diario El País, donde destacaba la necesidad y la urgencia de normalizar la enseñanza de la danza, de consolidar algunas compañías, de crear teatros adecuados y una programación regular, así como de concienciar los medios de comunicación para que dediquen más espacio a un género que no ha conseguido aún una completa normalización. Es interesante constatar cómo este bailarín, más bien tímido y secreto, ha manifestado de forma decidida una voluntad de compromiso con su profesión, ejerciendo una mirada crítica que contempla los distintos aspectos de su arte.

Sin duda, al estatuto de veterano de Cesc Gelabert, su experiencia, tanto como el respeto que, con el tiempo, ha ido adquiriendo, le han dado el suficiente empuje para afirmarse y expresarse ante la opinión pública, pero no podemos dejar de aludir a la importancia que ha constituido en su personalidad el encuentro con Lydia Azzopardi, alrededor de los años ochenta, después de su estancia en New York.

Colaboradora fiel desde entonces del bailarín y coreógrafo catalán, Lydia Azzopardi, que enriquece su sensibilidad artística con la mezcla de culturas que convergen en sus orígenes griego, italiano y armenio ortodoxo, se formó en Londres con el riguroso sistema educativo inglés y presume de un sólido ba-



gaje clásico y contemporáneo. Abierta a las formas dramáticas y estilos más diversos, participó en las experiencias del Théâtre Panique de Jérôme Savary, colaboró un tiempo con Lindsay Kemp e hizo una incursión en la pedagogía de la Escuela Mudra, dirigida por Maurice Béjart, en Bruselas. En 1986 formó compañía con Cesc Gelabert en Barcelona.

—“Lydia —dice Gelabert— ha tenido todo lo que a mí me ha faltado en lo que respecta a nuestro oficio; en este sentido su colaboración es fundamental y ha contribuido a desarrollar con coherencia nuestra compa-

## En España el tipo de bailarín clásico-autóctono está todavía por definir.



Una escena de “Desfigurai”.

ROS RIBAS

ña a pesar de las dificultades. Ella ha introducido un espíritu de trabajo y ha impuesto unas exigencias de profesionalidad imprescindibles. Sin embargo, para ella ha sido durísimo continuar hacia adelante en el contexto del país, porque Cataluña, en general, no la ha sabido entender. Hay países más oportunistas que aprovechan las cualidades forasteras; desgraciadamente, aquí, vivimos la típica reacción de las culturas pequeñas que necesitan defenderse, pero creo que llegará su momento y que se reconocerá su trabajo”.

Este intercambio cotidiano con Lydia Azzopardi, esta compenetración en las intenciones y en los objetivos de un arte difícil como la danza, han facilitado, sin duda, el trayecto en el cual tenían que encontrarse y unirse en Cesc Gelabert el hombre y el bailarín. Ya evidenciamos estos cambios en nuestros comentarios del espectáculo *Belmonte* (véase EL PÚBLICO de diciembre de 1988), recalando la impresión de felicidad y de plenitud que destacaba de la interpreta-

ción de Cesc Gelabert en unos momentos de libertad de ejecución coreográfica, unos momentos que revelan claramente un estado creativo en proceso de maduración.

### Un coreógrafo en busca de su bailarín

Más relajado y reflexivo que en el pasado, Cesc Gelabert hace el balance de la que ha sido hasta ahora su línea y apunta nuevas perspectivas estéticas:

—“Para intentar encontrar un público y un mercado en Cataluña como en el resto del estado o del extranjero, y también por mi naturaleza y formación de arquitecto, empecé por crear obras que llamo ‘de tesis’, obras de las cuales ya tenía una idea global y una estructura precisa. Eran siempre sometidas a contenidos porque cuando uno es joven la fuente de inspiración se impone implacablemente con todos los sueños que genera y que uno debe realizar”.

Así, *Belmonte* fue estructurado unos seis

años antes de su estreno, el año 1988; pero a diferencia de *Réquiem* (estrenado en 1987) —en el cual las variaciones de códigos abundaban para aprovechar los bailarines de procedencia diversa que se tenía al alcance— en *Belmonte* ya se percibió un cambio que consistía en la selección de códigos conocidos, presentes en menor variedad porque Cesc Gelabert los había escogido en función de un material humano y de unas características estéticas más estrictas. Es, pues, toda la evolución personal y artística del coreógrafo lo que el público empezó a apreciar en *Belmonte*, una evolución que reclama, ahora, un tipo concreto de bailarín.

—“No haré más obras ‘de tesis’ sino obras más posibles de realizar con los elementos que están a mi disposición. Sin embargo, no he encontrado aquí el tipo de bailarín que necesitan mis propuestas coreográficas, elaboradas a partir de un sincretismo de técnicas en el cual es fundamental la relación del estado interior con su materialización exterior expresada en el movimiento. Si bien soy consciente de haber influido en mucha gente de Cataluña y de haber sido de alguna manera un pionero en la danza contemporánea del país, no he podido crear, por falta de tiempo, una escuela: un tipo de bailarín determinado con unas características originales y que en estos momentos me hace falta”.

Es evidente que todo lenguaje coreográfico, clásico o moderno necesita, para expresarse y evolucionar, el ejecutante formado durante años para este reto. De Nijinski a William Forsythe, la historia de la danza lo demuestra de forma bien patente. Cesc Gelabert, consciente de los medios de que dispone, lúcido ante la situación de su profesión en el país y en el contexto europeo en el cual se mueve, continúa, quizá más que nunca, el intento de dar coherencia y vida a sus necesidades de bailarín y de coreógrafo contando con la estrecha y fértil colaboración de Lydia Azzopardi.

Para la temporada 1990, y mientras se prepara para el verano de 1991 la nueva producción de envergadura, impregnada esta vez del mundo específico de Lydia Azzopardi, podrá verse, entre largas y numerosas giras por Europa, un programa titulado *Un mes a la ricerca d'una obra* (Un mes a la búsqueda de una obra), que propone al público el seguimiento de la elaboración de una propuesta de trabajo: de las relaciones que se establecen entre el bailarín y el coreógrafo durante el proceso creativo, etcétera. También podremos ver *Solos*, un espectáculo que recoge obras del repertorio de la compañía —coreografiadas e interpretadas por Cesc Gelabert— además de algunas piezas nuevas como *Vaslav* (estrenada en Berlín el 24 de noviembre de 1989 en el Hebbel Theater), *Noventa-nou cops* (Noventa y nueve golpes), *Pops amb pots de camell* (Pulpos con patas de camello) y *Joachim Lehman*. Todo un programa del que se desprende la voluntad de construir y una intensa necesidad de expresión. □