

NÚMERO 3

F A S E S

REVISTA DE TEATRO
MAYO/JUNIO 1991

■ MADRID EN DANZA

- MONICA VALENCIANO: PUNTOS SUSPENSIVOS
- ELENA CORDOBA: LAS CIUDADES INVISIBLES
- CAROLE BERGERON: HOW ARE YOU MRS. BROWN?
- IRENE STAMOU / FLORENCE FIGOLS

■ LA TARTANA TEATRO:

- * PAISAJES Y VOZ (HISTORIA DE UN ARBOL)

■ CONVERSACION ESTEVE GRASET - ANGELS MARGARIT

■ CON TEXTOS DE:

Bruno Verbergt, Guillermo Heras,
Mónica Valenciano y Angels Margarit

EDICIONES

TEATRO PRADILLO

FASES

Número 3
Mayo/Junio 1991
Ediciones del Teatro Pradillo
C/Pradillo 12
28002 Madrid
Tel.: (91) 416 90 11
Fax: (91) 416 99 68

EDITOR

Antonio Fernández Lera

PRODUCCION

Juan Muñoz

DISEÑO

BOA:
Ana Vicente de Vera
Carlos García Estades

CONSEJO EDITORIAL

Juan Muñoz
Carlos Marquerie
Antonio Fernández Lera

**HAN COLABORADO
EN ESTE NUMERO**

Bruno Verbergt
Guillermo Heras
Mónica Valenciano
Esteve Graset (ETC Murcia)
Angels Margarit

FOTOGRAFIAS

Jesús M. Atienza
Carlos Marquerie
ASSA
Paco Salinas
Ros Ribas
Chirs Nash

ILUSTRACIONES

Klapstuk 91

PUBLICIDAD

Pradillo 12
(91) 416 90 11

FOTOCOMPOSICION

Cromotex

IMPRESION

Graphia

La danza ocupa entre las artes escénicas un lugar propio. El Teatro Pradillo no podía permanecer al margen de este movimiento de creación, todavía reciente, lastrado por los habituales problemas de infraestructura y supervivencia pero impregnado en muchos casos de una vitalidad que lo convierte en permanente acicate para la creación.

Si ya en febrero y marzo contamos en nuestra programación con la presencia de Robadura Dansa, compañía que comparte buena parte de las inquietudes y objetivos de este centro de producción, la celebración de la muestra «Madrid en Danza» nos ofrece la oportunidad de mostrar los trabajos de dos jóvenes coreógrafas residentes en Madrid, Mónica Valenciano y Elena Córdoba, además de ofrecer a los espectadores una selección de los trabajos de tres coreógrafas canadienses, Carole Bergeron, Irene Stamou y Florence Figols. Con Mónica Valenciano el Teatro Pradillo realiza además su primera coproducción en el terreno de la danza: con toda seguridad no será la última.

La presencia de muy diversas manifestaciones de la danza contemporánea en cuatro espacios escénicos de Madrid, durante los meses de mayo y junio, nos ofrece la oportunidad de reflexionar sobre la existencia de un entorno común a muchas de las expresiones de la danza y del teatro contemporáneo. Pese a todas las obvias diferencias de técnica y de lenguaje entre ambas expresiones artísticas, ese territorio común de búsqueda, plagado de pequeñas coincidencias y de miradas comunes, justifica plenamente la vinculación del proyecto del Teatro Pradillo con el mundo de la danza.

PUNTOS SUSPENSIVOS...

Una colección de puntos, las cinco vocales solas, una carreta que suena, unos cuantos dados y un montón de huecos. Todo lo demás son curvas.

Este es un trabajo que parte fundamentalmente de un estado de descomposición. Transcurre en la voluntad de construirse por la atracción entre uno y otro fragmento, en lo fecundo de la oscuridad, en los huecos existentes entre los puntos suspensivos.

El movimiento desnudo, escupido sobre el espacio como una lluvia que quiere filtrarse y se arranca en sus primeros balbucesos.

El encuentro directo de una danza con la cara lavada que busca en el espacio, en los objetos y en el público una prolongación de sí misma y viceversa.

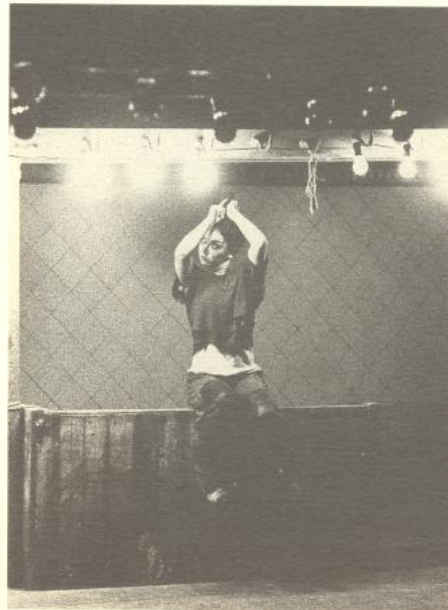
madrid en danza

MONICA

VALENCIANO

Puntos suspensivos..., el segundo espectáculo de Mónica Valenciano, se presenta en el Teatro Pradillo entre los días 31 de mayo y 3 de junio, en el marco de Madrid en Danza. Es una coproducción del Teatre Obert de Catalunya, el Teatro Pradillo y el Klapstuk Dans Festival de Lovaina (Bélgica). Con anterioridad se estrena en el Teatre Adrià Gual de Barcelona (del 9 al 12 de mayo) y en La Nau 18 de Girona (18 de mayo), dentro del programa «Dansa al Teatre Obert». Intervienen en *Puntos suspensivos...* la propia Mónica Valenciano y las actrices Norma Kraydeberg y Juana Cordero.

Mónica Valenciano



REFLEXIONES

Se me ocurre que quizá el infinito no sea más que un viaje de ida y vuelta sobre puntos suspensivos. Trato de unir un punto con otro, comprendiendo los huecos, como un minuto de silencio a cada tanto, como si cada muerte fuera un suspiro, una pausa para que todo respire y siga viviendo.

Se trata *no* de pensar los movimientos sino de mover los pensamientos. Así, la forma como tal queda desarticulada y los movimientos son como son, danzan, se relacionan y unos empujan a otros mientras que el espacio, a su vez, a quien empuja es a mí.

Fijo mi atención en el espacio durante un rato, luego cierro los ojos y, casi sin darnos cuenta, ese espacio y yo damos un paso al frente y más tarde, ya en confianza, le sorprendo con un buen pellizco. Esta es la idea primera de un material ansioso de estar para ser, *en su sitio*. Es un trabajo que trata fundamentalmente del lugar que ocupa, de su entrega al espacio y de la necesidad de escharbar en él con la mirada fija para verlo llegar.

¡*Aúpa!*!, el anterior trabajo, tiene que ver con toda mi colección de tropiezos, que fueron quitándome cierta estabilidad. Por eso danzo sin contornos, como un garabato casi sin soporte físico. Finalmente, el razonamiento del dolor y el placer de la reconstrucción que me han ido poniendo de pie poco a poco. Eso fue ¡*Aúpa!*!

Digamos que como continuación de este proceso vital, paralelo siempre a mi trabajo, aparecen ahora los puntos suspensivos, que

tienen que ver ya no sólo con el movimiento del espacio interior, sino con la aparición del espacio exterior como un camino a recorrer, a descubrir...

El garabato está continuamente maltratando la forma para sobrevivir, para no morir en ella, para despojarse del pudor que tanto la caracteriza, y en mi trabajo lo que trato es de proteger al desconcierto y conducir salpicando sobre todos esos gestos extrañados, protestones y miedosos que se arriman al ombligo y se confunden con la carne misma. Hablo de escuchar esos gestos que golpean para salir en mi danza, es por eso que aparece llena de golpes. Hay movimientos que salen casi a presión y movimientos tan pequeños y asustados que no se tienen en pie, produciendo en ocasiones una sensación de desequilibrio en mi cuerpo.

Lo que estoy haciendo es danzar con la cara siempre recién lavada y con las manos sucias, para que cada dedo sea un trazo y todo junto la violencia que conduce al auténtico placer del *garabato* = línea flexible llena de nudos, curvas, signos y sonidos entrecortados, que disfruta haciendo a cada tanto rasguños al pudor, para abrirse paso hacia el desnudo integral del otro lado de la carne, rescatando toda la obscenidad de la inocencia.

Se trata de empujar entre todos (el espacio, el público y yo) los límites de la intimidad para jugar con ellos durante un tiempo determinado, dando a luz algún rincón oscuro de los que hacen esquina en la memoria.

MONICA VALENCIANO



Norma Kopkeberg



Juana Condés

HOW ARE YOU MRS. BROWN?

Los mecanismos de limitación de esta persona, vistos en su rutina diaria bastante monótona, serán utilizados para crear un lenguaje poético capaz de emocionar. La señora Brown no es ninguna heroína. Lo que nos interesa es ver cómo su imaginación se apodera de ella para, finalmente, despertar sus instintos.

Ni siquiera se le había pasado por la cabeza la posibilidad de verse, un día, prisionera de su propia cultura, de sí misma, de sus más apreciados valores. La señora Brown ha llegado a un punto en el que su vida es un callejón sin salida, un tiempo en el que nada es posible excepto romper el muro y atravesar la frontera entre ser y parecer, entre querer y poder. Nos dirá:

«Era el mismo salón, los mismos muebles, pero no los reconocía. Dejé que las paredes me rozaran, luego las sentí abrazar mi cuerpo...»

Al estudiar sus reacciones descubriremos una señora Brown con una personalidad apenas esbozada; un embrión de mujer, medio niña, medio bestia, acorralada por su deseo de existir. También nos dirá:

«...del armario vi salir a un animal, un lobo. No tenía las ideas demasiado claras. Tendría que haber gritado. Tuve la sensación de ser esa bestia, como espía de mí misma, como en un duelo con ese enemigo reflejado en un espejo.»

La veremos a veces desesperada y a veces dominante en esta caja de cartón con paredes elásticas, donde los electrodomésticos no dejan de gemir, donde el inconsciente bestial se convierte en un muñeco, donde finalmente la pregunta se convierte en espectáculo.

Al responder «Bien, gracias», la señora Brown se traiciona a sí misma.

How Are you Mrs. Brown?, de la coreógrafa canadiense Carole Bergeron, se presenta en el Teatro Pradillo, durante los días 8 y 9 de junio. El espectáculo ha sido concebido por un colectivo de creadores formado, entre otros, por Carole Bergeron (coreógrafa e intérprete del espectáculo), Louis Hudon (escenógrafo) y Marcelle Hudon (marionetista).

madrid en danza

CAROLE

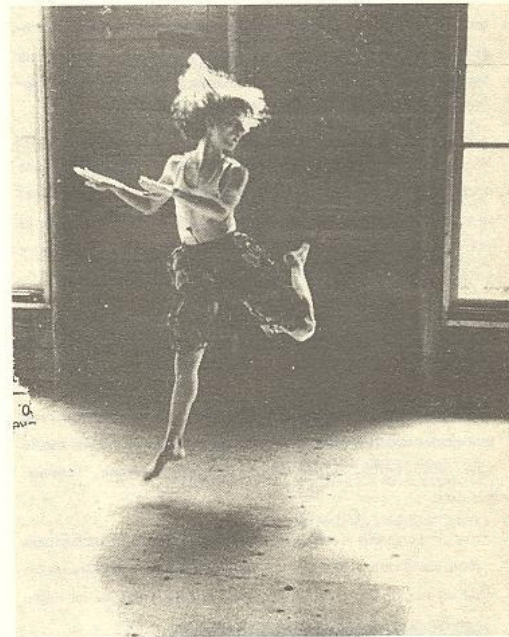
BERGERON



madrid en danza

COREOGRAFIAS

IRENE STAMOU Y FLORENCE FIGOLS



Irene Stamou

Un «programa doble» agrupa a otras dos coreógrafas de Quebec, Irene Stamou y Florence Figols, que presentan en el Teatro Pradillo un total de cinco coreografías, durante los días 5 y 6 de junio.

Irene Stamou presenta en primer lugar una breve pieza de 7 minutos de duración, *Anima, Animus, Anonymous*, en la que la bailarina «ahonda en los componentes femeninos y masculinos de su espíritu, expresados de forma vulnerable, con movimientos mínimos y abruptos». La segunda pieza que presenta en el Teatro Pradillo, *Les métamorphoses d'un Dent-de-Lion* (25 minutos), es una de sus coreografías más conocidas: «una danza épica de contenido multicultural, en la que Irene Stamou explora las profundidades de la psicología de la emigración y el desplazamiento, cuya «coreografía cautiva» se expresa en un lenguaje cuyas raíces se encuentran en

la historia de la civilización griega, pero que también integra temas contemporáneos, mediante los efectos combinados del cuerpo y de la voz».

TRILOGIA SOBRE LOS ORIGENES

Por su parte, Florence Figols presenta un programa de tres coreografías: *Aqua Ardens* (*Agua ardiente*), *La faucheuse* (*La segadora*) y una tercera no estrenada todavía. *Aqua Ardens* y *La faucheuse* ha sido calificadas como «dos poesías visuales subversivas, danzas míticas para deseos oscuros».

Nacida en Montreal, de padres catalanes, Florence Figols vuelve a sus orígenes y toma de la Edad Media catalana la materia prima para la creación de su «trilogía sobre los orígenes».

LAS CIUDADES INVISIBLES

La ciudad como crisol de vidas humanas y como espacio de orden y desorden, de cambio y movimiento, es la base y el motivo del espectáculo *Las ciudades invisibles*, que la coreógrafa Elena Córdoba presenta en el Teatro Pradillo entre los días 12 y 16 de junio. «Inspirados en la obra de Italo Calvino *Las ciudades invisibles*, hemos construido un espectáculo coreográfico con la ciudad como protagonista, en el que ella impone sus reglas de convivencia, de soledad, de deseo».

La ciudad feliz; la ciudad que se refleja en un río y no permite a sus habitantes un minuto de abandono; la ciudad que vive suspendida en un precipicio, sujeta a la tierra por una cuerda; la ciudad que combate el tedio con los desplazamientos masivos de sus habitantes a otra ciudad idéntica; la ciudad que se deshace por la noche de todos los objetos de uso diario; la ciudad que nunca deja de construirse... Las ciudades imaginarias y delirantes que Calvino describe en su libro fueron el punto de partida para una reflexión coreográfica. Elena Córdoba se ha inspirado de manera intencionada en el sistema de exploración exhaustiva, casi matemática, que el escritor italiano plantea en *Las ciudades invisibles*.

Del lenguaje de la palabra al lenguaje de la danza: «Nuestras sesiones de improvisación —apunta Elena Córdoba— fueron el espacio donde examinamos, con el cuerpo, cada detalle de lo usual y lo inusual, con el propósito de levantar el velo con el que la costumbre oculta el trasfondo poético de la ciudad. Así inventamos diversas formas de realizar lo aprendido, dejamos que los objetos nos sugirieran el vínculo que los hacía necesarios, imaginamos entornos donde las relaciones habituales podían distorsionarse con la naturalidad de lo imaginario. A partir de todo ello se fueron formando nuestras ciudades invisibles».

El espectáculo se divide en cinco «secciones»: las ciudades y los signos (el juego de afirmaciones y negaciones que desemboca en la pérdida de referencias; o el juego de distorsiones de lo conocido que desemboca en un clima de extrañeza); las ciudades como punto de encuentro entre las cosas y las personas (de ahí todo un trabajo con los objetos cotidianos); las mujeres (parte inspirada en descripciones de Calvino; el nerviosismo (tal vez la parte más abstracta de *Las ciudades invisibles*, y cronológicamente la primera); y, finalmente, «Las ciudades y los cambios», una breve pieza sobre los cambios constantes y casi imperceptibles que se producen diariamente ante nuestros ojos.

ELENA CORDOBA



Fotografía de ensayo de «Las ciudades invisibles».

Intervienen en *Las ciudades invisibles* los bailarines Ikerne Goikoetxea, Ingrid López, Alejandro Naranjo, María José Pire y Harold Zúñiga. Música original de San Pedro Millán. El espectáculo ha sido subvencionado por el CEYAC (Comunidad Autónoma de Madrid) y ha contado con la colaboración del Centro Cultural de Majadahonda y con ayudas de la Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde y el Istituto Italiano di Cultura.

Tratado de Pintura



un espectáculo de danza sobre Leonardo da Vinci

Bailarines: **CRISTINA ANDREU SANDRA BONILLA AMAIA DORRONSORO MAR EGUILUZ FERNANDO HURTADO**
LAURA LOPEZ ORLANDO ORTEGA Ayudante dirección: **NANDO PIÑEIRO** Música: **JUAN ORTEGA JORDI RIERA**
Iluminación: **JUAN GOMEZ-CORNEJO** Vestuario: **IVONNE BLAKE** Coordinación artística: **GUILLERMO HERAS**

Coreografía: **FRANCESC BRAVO**



CENTRO NACIONAL
DE NUEVAS TENDENCIAS ESCÉNICAS
Temporada 90/91 Director Guillermo Heras

MINISTERIO DE CULTURA
Festival Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

LA TARTANA TEATRO

mayo

Paisajes y Voz (Historia de un árbol) es un espectáculo musical interpretado por las voces de Andrés Hernández, Siân Thomas y Maku Lorenzo.

Paisajes y Voz (Historia de un árbol) es una instalación escénica, imaginada y creada por Carlos Marquerie, en la que un paisaje se crea, se destruye, permanece.

Paisajes y Voz (Historia de un árbol) es un espectáculo teatral en el que los muñecos y la manipulación de los objetos se integran en el tiempo y en el espacio del teatro. En el que las palabras (la Voz) se intercalan con las voces cantadas para transmitir la sensación de un paisaje que se crea, se destruye, permanece.

Paisajes y Voz (Historia de un árbol) es una propuesta de combinación de elementos (teatro, artes plásticas, música, vídeo) sobre la base de la más extrema sencillez (a no confundir con simpleza, bobería, necesidad).

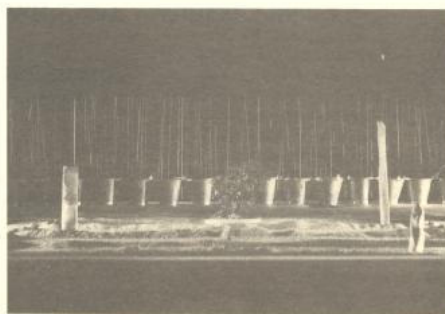
Paisajes y Voz (Historia de un árbol) es una mirada sobre el mundo, sobre el imprevisible universo que reposa sobre una rama suspendida en el aire o sobre cuatro palabras colgadas en el vacío.

Y también una invitación: a mirar, a escuchar, a sentir ese mundo que no es otra cosa que un paisaje que se crea, se destruye, permanece.



PAISAJES Y VOZ (HISTORIA DE UN ARBOL)

Paisajes y Voz (Historia de un árbol) se presenta en el Teatro Pradillo a partir del jueves día 2 de mayo y hasta el domingo día 26 de mayo, con dirección de Carlos Marquerie, música de Andrés Hernández y textos de Antonio Fernández Lera.



MADRID EN DANZA

1 DE MAYO AL 16 DE JUNIO

Teatro



Albéniz

C/. Paz, 11 - 28012 Madrid - Teléfono: 522 02 00

- **Bill T. Jones/Arnie Zane & Co.:** 23, 24 y 25 de Mayo - 20.30 h.
- **Jazz Tap Ensemble:** 30, 31 de Mayo, 1 de Junio - 20.30 h.
Taller Especial: Rhythm Tap (Danza Percusión)
para bailaores de Flamenco y músicos de Jazz, con el Jazz Tap Ensemble, 1 de Junio- 12.00 h.
- **Cia Mudances "Atzavara":** 6, 7 y 8 de Junio - 20.30 h.
- **"Propuestas desde Valencia: Marga Guergué, Juan Bernardo Pineda y Tomeu Vergés":** 14 y 15 de Junio - 20.30 h.
- **Exposición : Chris Nash Dance Photos:** 28 de Mayo al 23 de Junio
(horario de 11.00 a 14.00 h.) y durante la función.



◆ TEATRO PRADILLO ◆

Calle Pradillo, 12 -28002 Madrid - Teléfono: 416 90 11

- **Mónica Valenciano "Puntos Suspensivos..."**
31 de Mayo, 1, 2 y 3 de Junio - 21.00 h.
- **Danséchange Québec-España:**
Irene Stamou, Florence Figols, 5 y 6 de Junio - 21.00 h.
Carole Bergeron "How are you, Mrs. Brown?": 8 y 9 de Junio - 21.00 h.
- **Elena Córdoba "Las Ciudades Invisibles":** 12 al 16 de Junio - 21.00 h.

Comunidad
de Madrid



Consejería
de Cultura

MINISTERIO DE CULTURA
Ministerio Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

Comunidad
de Madrid



Consejería
de Cultura


Ayuntamiento de Madrid

Perspectiva

COPRODUCCION INTERNACIONAL: UNA HISTORIA PERSONAL

por

BRUNO VERBERGT

En los años ochenta, «coproducción internacional» fue una de las expresiones que estuvieron más de boca en boca en el campo de las artes escénicas. En la pequeña comunidad de los productores (y por desgracia funcionarios) teatrales, se estableció una sutil jerarquía cuyo objetivo a perseguir era la coproducción internacional. Por consiguiente, un trabajo artístico que contara, por ejemplo, con un «pequeño pie de imprenta» del Kaaibheater, Festival d'Automne, Theater der Welt, etc., tenía por sí mismo un valor más elevado que cualquier otro. La mayoría de las veces, este tipo de apoyos llevaban consigo ridículos efectos secundarios, por ejemplo estrenos diversos (preestreno, estreno de prensa, estreno mundial, estreno oficial) o sutiles distinciones entre copatrocinadores, coproductores, coprotectores, cofinanciadores y otros a los que simplemente había que dar las gracias.

¿Qué motivos tienen los productores para coproducir a escala internacional? No puedo responder por mis colegas. Creo que en muchos casos existe un genuino interés por el artista, que prevalece por encima de las mencionadas anomalías. A menudo esas anomalías se deben a la situación en la que se ven metidos los productores (o en la que ellos mismos se meten) para sobrevivir (el prestigio como táctica). En este breve artículo trataré de responder a esa pregunta en lo que se refiere a Klapstuk y sus coproducciones españolas.

Klapstuk es un festival internacional bi-anual de danza contemporánea que se celebra en la ciudad de Lovaina, veinte kilómetros al este de Bruselas (Bélgica). El festival comenzó como muestra de danza en 1983. En aquel entonces cumplió principalmente una función de presentación. Bélgica era un terreno baldío: estaba Béjar y todo lo demás era desconocido. En sus dos primeras edicio-

Que sea internacional o no es lo de menos. Lo que importa es lo que sea mejor para el artista.

nes, Klapstuk invitó entre otros a Merce Cunningham, Luchinda Childs, Jean-Claude Gallotta, Anne-Teresa de Keersmaeker, Jan Fabre, Muteki Sha, Maguy Marin, Mark Tompkins...

El de 1987 fue un festival de transición hacia una redefinición de su papel: junto a nuevos y «más grandes» nombres como Trisha Brown, se hicieron presentaciones... y producciones de un mayor número de trabajos «jóvenes». La idea implícita en este cambio de política era muy sencilla: una vez que el público se ha introducido en el medio, ¿por qué no utilizar la capacidad y el dinero existentes para crear obra nueva? El mayor peso de las producciones se destinó a los artistas belgas, pero desde un principio la perspectiva fue claramente internacional. Así, por ejemplo, en el Klapstuk 87 se presentó un nuevo trabajo de Vicente Sáez: no escogimos una obra de Sáez, lo escogimos a él. Después Vicente Sáez estrenó su pieza *Ens* en el Klapstuk.

Esta opción ha estado todavía más clara en las ediciones más recientes del festival (1989 y 1991, en preparación). Y las coreógrafas españolas han estado también implicadas en el asunto.

Una de ellas fue María Muñoz. Me encontré por primera vez con ella cuando estaba de gira con *La Dux* y hacían las últimas representaciones de *Corre, que fem tard*. En 1988, el festival de Reggio Emilia (Italia) la invitó con un solo de danza. Al preguntarle si *Cuarto trastero* podría presentarse en Klapstuk, María me contó sus planes de formar una compañía con Pep Ramis y hacer un dúo. Hablamos mucho, hicimos presupuestos y proyectos, y ambos fuimos a ver a Toni Cots, del Teatre Obert, que también había mostrado cierto interés hacia los planes de María y Pep. Yo insistí mucho en que tuvieran un coproductor local. Después de todo, el re-

conocimiento de su trabajo en Barcelona y en España era más importante que cuatro grandes contratos en Lovaina. A través del Teatre Obert se pudo conseguir dinero para pagar los costes básicos de la producción. Klapstuk quería aportar a la producción algo que fuese valioso para Mal Pelo pero fácil de aprovechar. Así, les ofrecimos un estreno en el festival (¡promoción!) y algo más importante: el teatro donde estrenaría tres semanas más tarde estaba completamente a su disposición durante el período más intenso de la creación artística. (En realidad, simplemente intentamos ofrecerles unas buenas circunstancias de producción, desde un teatro totalmente equipado hasta un acompañamiento artístico adecuado). *Quarere* fue un éxito y en un 95 por ciento fue mérito de los artistas. Pero, además de ser un buen espectáculo, fue una buena producción. Ese factor equivale únicamente a un 5 por ciento del éxito, pero puede ser responsable del 95 por ciento de un fracaso.

Otro tipo de producción totalmente distinta fue la establecida entre Klapstuk y Mudances. El comienzo de la historia fue el mismo. Un sentimiento directo y una apreciación del trabajo de Angels Margarit. Las circunstancias nos impidieron la presentación de *Kolbebasar* en el Klapstuk 89. Para 1991 habría una nueva producción. Así pues, acordamos incluirla en la programación. Solamente cuando supe que la música sería compuesta por el compositor flamenco Walter Hus propuse convertirme en coproductor (internacional). En este caso, en primer lugar, como cofinanciador, con la sencilla idea de que lo que se gastara en francos belgas lo pagaríamos nosotros. En segundo lugar, como mediador entre la coreógrafa y el Mi-

Tres coproducciones internacionales, tres historias.

nisterio flamenco de Cultura, ante el cual gestionamos una solicitud de ayuda por la composición de la música.

Sobre la tercera coproducción española será breve, ya que todavía no ha concluido. La historia con Mónica Valenciano es muy similar a la de Mal Pelo. Fue nueva, no obstante, la invitación para que Mónica viniera a Lovaina meses antes del estreno, con el fin de trabajar un par de semanas en nuestro estudio. Cuando vi a Mónica por primera vez en un estudio de Madrid comprendí que necesitaba verla de nuevo, en otro momento, antes de decidir cuál podría ser su participación en el festival Klapstuk. De manera que, en lugar de gastar un billete de avión a Madrid para mí, Klapstuk ofreció a Mónica un billete para venir a Lovaina. Permaneció allí durante tres semanas, trabajó diariamente en nuestro estudio (gratis, por supuesto) y vio los espacios en los que posteriormente actuaría. Además, pedimos a un videoartista que grabara su trabajo y editara un vídeo (de promoción) de 15 minutos.

Tres coproducciones internacionales, tres historias. Lo que podría parecer una expresión manida es para nosotros un término ambiguo para una colaboración que organizamos de forma diferente en función del artista y de su situación. Que sea internacional o no es lo de menos. Lo que importa es lo que sea mejor para el artista. De lo cual se desprende, automáticamente, lo que es mejor para el productor.

Bruno Verbergt es director del festival Klapstuk de Lovaina (Bélgica), que ha coproducido las últimas creaciones de las coreógrafas María Muñoz, Angels Margarit y Mónica Valenciano.



Diálogo

LAS VOCES DE LOS CUERPOS

Una conversación entre
ESTEVE GRASET Y ANGELS MARGARIT

Dentro de los Encuentros de Teatro Contemporáneo celebrados en Murcia el pasado mes de abril, el director de Arena Teatro, Esteve Graset, y la directora de Mudances, Angels Margarit, mantuvieron el 14 de abril un diálogo público sobre sus respectivos trabajos en los campos del teatro y la danza. Recogemos en estas páginas unos amplios extractos de dicha conversación.

ESTEVE GRASET: Me gustaría que hablaras de tu trayectoria dentro del mundo de la danza. Ayer me contabas que tu último espectáculo, *Atzavara*, es muy diferente de los anteriores. ¿Qué diferencias se plantean en la manera de trabajar, por ejemplo, cuando trabajas en una coreografía como *Atzavara* o en una coreografía como la que hiciste tú sola en la habitación de un hotel?

ANGELS MARGARIT: Creo que en estos momentos paso por un proceso de simbiosis entre «yo» coreógrafa y «yo» bailarina. Hasta los *Solos para habitación de hotel* siempre había estado la bailarina por un lado y la coreógrafa por otro. En *Atzavara* y especialmente en los *Solos para habitación de hotel* empiezo a unir las dos cosas. Lo difícil, en *Atzavara*, es hacerlo con gente nueva, con la que no había trabajado antes...

EG: ¿Cómo te planteas el hecho de trabajar con gente nueva?

AM: Al haberme dedicado a la pedagogía durante toda mi vida, me resultaba fácil formar, moldear los bailarines a mi medida, en función de la construcción global. Me interesaba especialmente la arquitectura o la plasticidad en las coreografías, en todo mi proceso anterior con Heura Dansa y con Mudances.

Después de trabajar con la misma gente durante diez o doce años, tenía que empezar de nuevo. Esto ha sido lo más difícil. Durante el año que estuve parada me di cuenta de que trabajaba por amor, me era imposible trabajar con gente contratada. No se quiere de repente a las personas, es muy difícil llegar a esa relación de confianza que se necesita. La danza es algo muy físico, muy deli-

cado. Es difícil llegar a tocarse, entendernos sin hablar, que no haya sólo «pasos» sino un montón de cosas más...

UN ACTO DE CONFIANZA

Luego me tranquilicé y pensé que debía probar, trabajar con gente que no conocía, buscar la manera de quererlos, lograr esa comunicación.

Un pintor se pelea con su pintura, puede romper el cuadro y empezar otra vez a la mañana siguiente. Yo no puedo ponerme así con los bailarines. Por eso me parece tan difícil cualquier trabajo de este tipo. Es un acto de confianza, de comunión.

Atzavara supone un cambio en ese sentido, pero tampoco he llegado a donde quería llegar...

EG: ¿Sabes a dónde quieres llegar antes de empezar un espectáculo?

AM: Sé a dónde *no* voy. Desde el primer momento surgieron toda una serie de dificultades que me impedían ir a donde me interesaba. Era muy frustrante. Pero lo tuve que resolver...

EG: Hablas de ese lugar como si supieras cuál es...

AM: No, pero lo puedes ver muy claramente. Hay un sitio al que no quieres ir, y cuando surge sabes que no es el sitio que buscas, porque se parece a algo que ya conocías. Cada pieza tiene que ser algo nuevo. Para la gente que lo ve puede ser diferente, pero para mí cada espectáculo tiene que ser un territorio que descubro. En este espectáculo lo que descubriría no acababa de ser nuevo para mí,

*«Atzavara» es desvanecerse,
dejarse seducir por la tristeza,
por la sensualidad, dejar que el
tiempo corra sin ir corriendo
detrás de él.*

no tenía manera de perderme y encontrar-me. En cada espectáculo te pierdes y te encuentras. En *Atzavara*, de entrada, tenía una serie de problemas que me obligaban a «encontrarme»...

EG: ¿Quieres decir que resolvías demasiado profesionalmente?

AM: Quiero decir que tenía tantos problemas de infraestructura que, en lugar de dedicarme a «perderme» en la obra, tenía que solucionar todos los problemas que rodeaban su existencia...

EG: Parece que esa presión, esas dificultades de producción, seguían en ti cuando estabas en la sala de trabajo, pero supongo que también hubo momentos en lo que todo eso desaparecía y podías entrar en ese lugar no conocido, que es lo que te hizo continuar. Porque si no hubieras encontrado ese lugar desconocido, independientemente de todos los compromisos de producción, quizá hubieras tenido necesidad de parar o te habría parado una gripe muy fuerte...

AM: El mejor espectáculo lo he visto en ciertos ensayos, era algo efímero que luego desaparecía...

Esto de verme sujeta a la producción es algo que no había hecho en mi vida. Vengo de una generación en la que nos lo hacíamos todo nosotros. Cuando tú te lo guisas y tú te lo comes, eres libre de hacer lo que quieras con tu trabajo...

EG: Ahora que has hecho unas cuantas representaciones del espectáculo y te sientes algo insatisfecha, ¿qué vas a hacer?

AM: Terminarlo. Me falta encontrar un bailarín que se lesionó media hora antes del estreno. Tengo tres semanas para terminarlo y dejar la pieza como tiene que estar ahora, como era justo antes del estreno.

Antes de trabajar en otro montaje con más gente me gustaría tomarme seis o siete meses para trabajar en mi propio proceso como coreógrafa y bailarina, en cosas como los *Solos para habitación de hotel*, vídeos y otro tipo de cosas que me permitan avanzar en mi proceso creativo de trabajo. Llevar una compañía, ir de bolos, se convierte en un trabajo mecánico...

Tengo muchas ganas de salir del teatro para hacer cosas, quizá porque la gente no va tanto, o porque siento la necesidad de que la danza viva en otras partes, o porque necesito la realidad del cine y de las imágenes...

Por ejemplo, *Solo de habitación de hotel* sucede allí, la gente entra y se queda en un rincón, como una especie de «voyeurs» accidentales, hay preparada toda una ficción que realmente te transmite la sensación de estar viendo una película en directo. Tú lo viste en Sitges, en Hamburgo el proceso estaba mucho más avanzado. Es una idea que quiero ir repitiendo en distintos hoteles, que va madurando conmigo...

Me interesa mucho por lo que tiene de inmediato, de verdadero. Para mí, como intérprete, fue una experiencia doble: por un lado el hecho de repetir una secuencia de 15 minutos, que se repetía durante dos horas y media; aunque tuviera la gente a un palmo, al cabo de dos horas y media ya no la veía. Es como pasar una barrera. Desde el punto de vista de la interpretación me sentía como nunca me había sentido antes. Por otra parte, me entusiasma el hecho de crear toda una ficción para el espectador. Es decir, hay una televisión que a veces es subjetiva, es decir, muestra lo que yo veo por la ventana, o bien hay momentos en los que puedo cambiar el canal y poner una película, o bien la música que yo bailo sale por la televisión... El espectador vive una especie de ficción, se confunde lo que es verdad y lo que no, lo que está preparado y lo que no...

UNA MUJER EN UNA HABITACION

EG: En el *Solo de habitación de hotel* el lenguaje es muy concreto, hay referencias muy claras, es más narrativo, mientras que *Atzavara* es mucho más abstracto, exiges del espectador una imaginación mucho más abierta, más imaginativa...

AM: Sí, el *Solo de hotel* es una mujer sola en una habitación, en un hotel de cualquier parte del mundo... *Atzavara* deja puertas

abiertas a muchísimas cosas... El espacio sigue siendo importante, siempre empiezo las coreografías a partir del espacio. En mi primera época eran espacios abstractos, la propia coreografía construía el espacio. Pero en *Atzavara* el espacio también sugiere una serie de cosas muy claras. Es un paisaje que puede ser mejicano o mediterráneo, pero en el que es inevitable tumbarse a la sombra de una *atzavara* [pita]. La referencia depende de lo que cada persona haya vivido. Pero es mucho más abierto, lo que yo buscaba con *Atzavara* era un mundo mucho más poético o más romántico, como si estuviera cansada de la estructura, de la dureza. En el anterior espectáculo, *Kolbebasar*, todo era anguloso, rectilíneo, tensión. *Atzavara* es desvanecerse, dejarse seducir por la tristeza, por la sensualidad, dejar que el tiempo corra sin ir corriendo detrás de él.

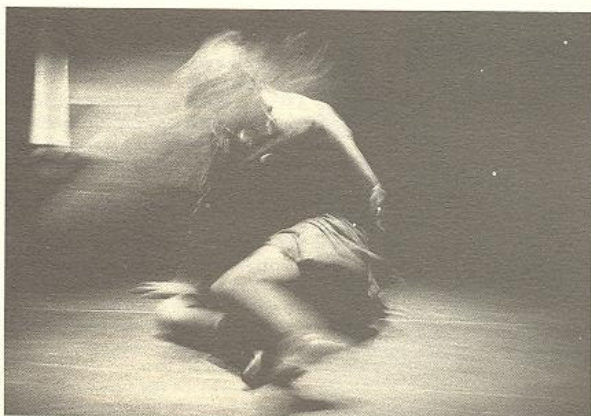
EG: ¿Cómo haces para que el bailarín con el que trabajas exprese con su cuerpo lo que tú quieres ver? ¿Tiene importancia la técnica o el hecho de que el bailarín sepa lo que quieres expresar? ¿O no quieres que lo sepa?

AM: Tiene que saberlo. El problema es que compongo a partir de movimientos buscados en improvisaciones. Preparo a la gente físicamente para que puedan hacer esos movimientos. Antes de montar la coreografía trabajo con el material y con los ambientes que busco. La gente improvisa con mi propio material durante mucho tiempo y luego empiezo a componer.

El problema es que que la gente tiene en su cuerpo un material que todavía no es suyo y hace falta tiempo para que lo hagan suyo, para que los bailarines estén por encima de la coreografía, para que la coreografía no se vea. En el escenario no me interesa ver los pasos...

LA PRECISION Y EL MONTAJE

AM: Pero yo quería hacerte a ti la misma pregunta, ¿cómo consigues que tus actores tengan esa autoridad en el escenario, ese sa-



«Fráminas atmosféricas» (Arens Teatre).

La danza es algo muy físico, muy delicado. Es difícil llegar a tocarse, entendernos sin hablar, que no haya sólo «pasos» sino un montón de cosas más...

ber lo que están haciendo, también desde el punto de vista del movimiento...?

EG: Yo he creído siempre en la precisión. A partir de la precisión surge todo. Tú dices, por ejemplo, que explicas a la gente una determinada escena y hay unos movimientos que propones para esa escena. Yo trabajo eso sin decir lo que quiero. El actor nunca sabe para qué está trabajando ni para qué escena está trabajando. Evidentemente, según avanza el montaje se va enterando, pero al principio no lo sabe.

El actor propone una serie de movimientos. Y yo también tengo muy claro lo que no quiero. Y cuando aparece un movimiento que me parece el que necesito para el espectáculo que voy a hacer, empiezo a trabajar sobre ese movimiento, a lo mejor lo transformo, hago que los actores lo hagan de una manera diferente de como lo han propuesto, pero la propuesta ha venido de ellas. Después todo se transforma continuamente, pero la propuesta viene de ellos y siempre llega después de desochar una y otra vez todo aquello que yo tengo muy claro que no quiero hacer.

No se les dice a los actores lo que se pretende hacer con tal escena, sino que se les habla técnicamente, no con palabras, sino técnicamente, sobre cuál es la posición del cuerpo para un determinado movimiento o para una determinada escena. Cuando encuentras el movimiento adecuado, el actor da la expresión adecuada que quieres para ese movimiento o para esa escena. El actor casi nunca sabe lo que expresa, a lo mejor por dentro expresa una cosa pero lo que tú ves es otra. Esto es muy importante. Yo he sido actor durante muchos años y muchas veces quería expresar una serie de cosas y al hablar con la gente me daba cuenta de que la gente había visto otra cosa. Esto para un actor es bastante duro, pero es inevitable: el actor raramente expresa aquello que quiere expresar, sino que expresa otra cosa que va más allá de sí mismo, es decir, que va más allá del pensamiento que él o ella tiene sobre lo que quiere hacer. La edificación del cuerpo a través de las tensiones que se pueden construir con un cuerpo humano, eso es lo que crea la expresión.

AM: En mi caso no es que sepan la escena, normalmente no la sé ni yo hasta muy avanzado el trabajo. Siempre trabajo con muchos ingredientes y al principio no tengo muy claro cómo voy a combinarlos...

La fisicalidad es lo único cierto, sólo a partir de ella voy a poder decir algo cierto, que me sucede a mí. Sobre todo porque yo no soy un actor técnico que pueda elegir lo que expresa. Lo que sea tiene que suceder.

Por ejemplo, en el *Solo de habitación de hotel* hay una persona y una historia que dura quince minutos. Una pequeña película. Eso sucede ocho veces cada noche. Tiene algo de hipnótico, pero tiene algo que cada vez es más verdad. Incluso como experiencia física también era verdad, al final yo era una persona sola, en una habitación, atrapada en una serie de obsesiones... Cada habitación tiene su mundo y cada persona en esa habitación es diferente, pero lo que me gusta es que al final lo que sucede es inevitablemente cierto, no hay fingimiento posible, es como encontrar la esencia de lo que estás buscando...

EG: Siempre dices que tú de teatro no entiendes... Pero el *Solo de habitación de hotel* es una de las mejores obras de teatro que yo he visto nunca...

AM: Yo necesito tocar las cosas, meterme en ellas, embadurnarme, aunque al final, bastantes veces, acabes lleno de mierda... El *Solo de habitación de hotel* no podía trasladarlo a otra persona hasta haberlo vivido. Primero tenía que sentirlo. Sí, es algo que avanza en el campo de la interpretación, y estoy descubriendo muchas cosas, quizá a partir de ahí sabré algo de teatro...

EG: Tu trabajo con la habitación es realmente una obra de teatro, tú puedes decir que es danza, sí, es danza, pero es una obra de teatro, no se puede utilizar ese concepto de la danza-teatro...

AM: Yo le había puesto el nombre de «hiperrealismo romántico», pero me parece que no queda bien... La *Habitación de hotel* tiene algo que es real, tú estás allí y todo es real, el televisor, el momento, el sol, los objetos... Es una película, tú diriges la mirada del espectador... Y el espectador lo ve desde todos los ángulos, te ve bailar, ve la luz, el reflejo, siente el agua, escucha todos los ruidos de la habitación, siente tu respiración... Eso es hiperreal, ¿no?

EG: Yo también estoy muy influido por el cine, desde el punto de vista del montaje. Es decir, todo lo que sé de montaje escénico lo aprendí hace muchos años viendo una película de Eisenstein, pero evidentemente yo no hago cine, ni se puede trasladar el cine al teatro... Tengo la ventaja de que no quiero hacer cine. ¿Por qué? Porque hay una gran diferencia con el teatro o con la danza. La gran ventaja que tiene el espectáculo en directo es que el propio espectador se tiene que hacer el montaje. Esto es lo más democrático que puede ocurrir en el mundo...

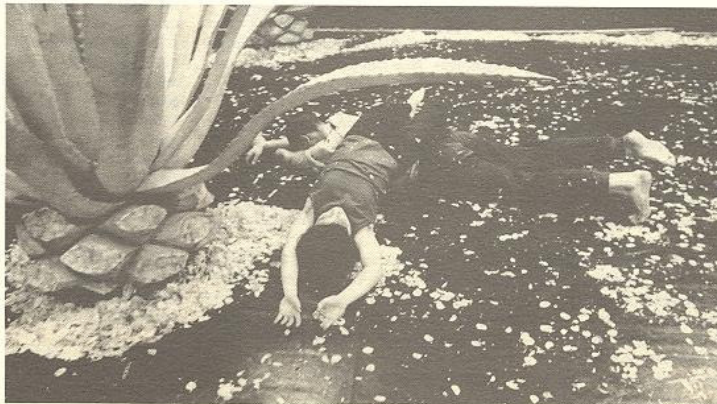
AM: Desde luego.

EG: No tendríamos que olvidar esto. Es decir, el hecho de que estás dando una cantidad de información y tiene que ser el propio espectador quien decida qué información toma en un momento determinado, de lo que hay en la escena. A lo mejor lo que más le interesa es el brillo de un zapato en un determinado momento o en un determinado lugar y eso es lo que se queda clavado en ese espectador. Por eso creo que el montaje en el teatro es muy importante. Y en la danza también, muchas veces echo en falta el montaje en la danza.

Pero también es muy importante saber encontrar cuál es el montaje escénico para nuestro tiempo, es decir, desarrollar el montaje para encontrar el montaje escénico de este tiempo. Y yo creo que el montaje escénico de este tiempo es montar las cosas de tal manera que sea el espectador el que se tenga que hacer su montaje. En tu caso, en el *Solo de habitación*, aunque esté todo muy claro, es precioso llegar y hacerte tu propio montaje. Eso es una maravilla.

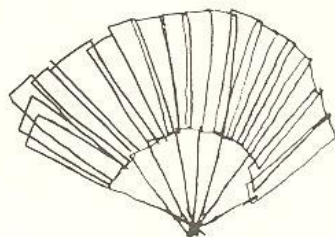
El último espectáculo de Angels Margarit con la compañía Mudances, *Azouara*, se presenta en el Teatro Albéniz de Madrid durante los días 6, 7 y 8 de junio, dentro de la programación de «Madrid en Danza». *Fenómenos atmosféricos*, de Esteve Graset con Arena Teatro, se presenta en Amsterdam durante los días 19, 20 y 21 de mayo, dentro de «Touch Time», un proyecto teatral internacional organizado por la Fundación Mickyery, en el que se incluyen una veintena de acontecimientos escénicos en siete espacios diferentes del centro de Amsterdam.

«Actuante (Angels Margarit/Mudances)»



COREOGRAFIA Y ESPACIO

por
ANGELS MARGARIT



El espacio vacío de un escenario es para mí como un cuadro vacío, un cuadro efímero donde el movimiento dibuja el espacio y cada trazo borra el anterior, dejándolo grabado en la memoria de quien lo mira.

Esta presencia de un cuadro plástico en movimiento influye sobre mí de manera especial a la hora de coreografiar.

La coreografía es la ordenación del movimiento; este movimiento delimita todo el espacio, crea formas en su trayecto, lo transforma.

En mis anteriores trabajos el espacio es vacío y las escenografías son muy sencillas y ágiles, tienen movilidad y son los mismos bailarines los que las mueven durante la danza; son un elemento totalmente integrado; el espacio y la danza son una misma cosa en este caso, tienen el mismo tratamiento.

Dos paredes en *Kolbebasar*, cinco módulos de sofá en *Mudances*, delimitan diferentes espacios a partir de los cuales se construye la danza, creando todo ello estructuras que la danza llenará, siendo ella la verdadera protagonista de la transformación de este espacio-cuadro en movimiento.

Selecciono mucho los elementos que servirán para construir una danza, de manera que todo está en función de todo, cada estructura, secuencia, frase, gesto, objeto o indivi-

dualidad están dentro de una composición global.

Me interesa comunicar al máximo con los mínimos elementos.

Escoger pocos elementos, cargados de una fuerte intensidad o impacto determinados, cuya combinación me da más posibilidades: cuantos menos elementos, mayor es la importancia que adquieren y más preciso es lo que comunican.

En *Mudances* (1985), la escenografía es un sofá y un fondo blanco donde se proyectan diapositivas. Hay tres partes y cada una de ellas se inicia desde el sofá colocado en un lugar diferente del escenario.

Cada parte significa un cambio de energía y estado de ánimo.

La danza evoluciona siempre desde el sofá; cada uno de los temas diferentes que se suceden utiliza el espacio escénico ejecutando los pasos sobre unas líneas o circuitos que recortan el espacio.

Cada tema tiene una distribución diferente del espacio; así, se convierte en cuadrícula y la danza la define y se traslada saltando por sus cuadros, o en una diagonal marcada por las caídas en picado de los bailarines desde el sofá situado en un ángulo de la escena.

Cada pieza utiliza y ocupa el espacio de manera que nunca se repite a lo largo de toda

la coreografía.

Las secuencias de diapositivas son un cambio de ritmo y se intercalan en otra lectura, viñetas sugerentes que trasladan la escena a otro lugar.

Aquí la relación entre coreografía y espacio no está tan ligada con la estructura y la composición, porque la danza deja de ser abstracta y necesita unos elementos escenográficos que sean narrativos.

En *Kolbebasar* (1988), dos paredes móviles de color azul verde, dentro de un espacio de marrones difusos con cuatro posiciones, definen cuatro espacios diferentes. El otro único elemento escenográfico es una tiza, casi tan efímera como la danza.

Una única línea de tiza roja, trazada horizontalmente sobre las paredes, cambia totalmente la dimensión que teníamos hasta ese momento del espacio.

Una tiza azul marca un círculo en torno a los pies de los siete bailarines, siendo ahora vértices de una forma romboide que queda delimitada entre dos paredes y que no se deshará durante los ocho minutos que dura el tema: una danza de movimientos de brazos y torsos, que se desarrollará sin ningún desplazamiento en la base, creando un bosque de esculturas en movimiento, clavadas por los pies dentro de un círculo de tiza.

Tiza que dibuja el contorno de los cuerpos de los bailarines sobre las paredes, en un intento de fijar por unos momentos esta silueta, este rastro del movimiento de los cuerpos, una presencia que pasa, que el mismo cuerpo borra con su roce contra la pared. La escenografía se construye y destruye con la danza.

A menudo una danza nace de un espacio. En *Temps al biaix* (1982), la danza había nacido de un edificio de formas geométricas y estructuras funcionales que anunciaban una arquitectura futurista, en la que necesariamente la difusión de los espacios y la forma de moverse de la gente eran diferentes. Esto sugirió unos personajes que tenían una relación casi «telepática» con la escenografía, que era metálica y de formas geométricas, relativamente abstracta, por donde los bailarines se desplazaban adaptándose a sus formas.

Las coreografías tenían temas de formas paralelas a la escenografía, o movimientos y desplazamientos que creaban el espacio, la geometría, la distancia entre un punto y otro.

De todas maneras, la escenografía se integra siempre en la danza, implícita o explícitamente, no sólo como un elemento de decoración o ambientación que ocupe un trozo del escenario, sino en la interrelación de las personas que bailan con los objetos.

La danza es un lenguaje abstracto, no está codificada. Por ello la danza y el espacio son para mí una sola cosa: una especie de arquitectura en movimiento.



Danza hoy

DE LA RAZON PRACTICA A LA RAZON IMAGINARIA

por
GUILLERMO HERAS

La fascinación de los creadores teatrales por el mundo de la danza contemporánea es un fenómeno interesante y basado en territorios de análisis muy diferentes, desde lo puramente pulsional a otros más definidos que tienen que ver con el diseño, la teoría del movimiento o la fantasía espacial. Conceptos como «físicidad» o «fiscalidad» provienen de un terreno fronterizo, desarrollado por coreógrafos interesados por la teatralidad o por directores de escena atraídos por la concepción coreográfica. Señalar a Anne Teresa de Keersmacker, Jan Fabre o Jan Lauwers, es sólo nombrar a los más relevantes de una larga nómina de creadores de los años ochenta. Pero este fenómeno, como tantos otros, no nace por generación espontánea, sino que hunde sus raíces en una tradición que, aunque poco conocida en nuestra danza, no es en otros lugares del mundo.

La nueva danza o los inicios del teatro-danza no aparecen bruscamente con Pina Bausch, sino que ésta pertenece a esa larga tradición del expresionismo alemán en la que Kurt Jooss o Mary Wigman marcan una auténtica ruptura con los conceptos del «ballet» convencional. No podemos dejar de mencionar el gran trabajo fronterizo que realizó a lo largo de su vida Rudolf Laban, tarea que hoy prosigue en el Laban Centre for Movement and Dance en Londres. Tampoco podemos olvidar, al hablar de danza experimental europea, las experiencias realizadas por la Bauhaus, sobre todo el *Ballet Triádico* de Oskar Schlemmer, las experiencias cubistas de Henri Laurens (*Le train bleu*) de 1924, las alternativas constructivistas de Pavel Tchelitchev, muchas de las auténticas locuras creativas de los ballets de Diaghilev o las interesantes propuestas del coreógrafo Jean Börlin.

Lógicamente, en Estados Unidos la nómina de renovadores desde comienzos de siglo es fortísima y su posterior influencia en la



André Kertész, «Saturate daurei», 1926.

danza actual europea enorme sobre todo a partir de los años setenta. Martha Graham, Merce Cunningham, José Limón y Doris Humphrey entre los pioneros y otros más recientes como Lucinda Childs, Laura Dean, Twyla Tharp, Karole Armitage o Carolyn Carlson.

De todo esto ha tomado la danza contemporánea francesa influencias, técnicas, formas de producción e incluso un sentido filosófico, que ha hecho que su movimiento sea apoyado económica y socialmente por parte del Estado, los gobiernos regionales y los ayuntamientos, de tal modo que su red de Centros Coreográficos es en la actualidad una de las más activas e interesantes del mundo.

Y es aquí donde centraría la actual reflexión sobre el momento de nuestra danza contemporánea, sin duda lleno de vitalidad e interesantes resultados en los últimos años, pero también necesitado de dos medidas sin las cuales puede quedarse estancado en un corto periodo de tiempo.

Evidentemente, el desarrollo de ambas medidas necesitaría un amplio espacio, y este escrito sólo pretende ser un enunciado para confrontar en estudios posteriores; cosa que, por otra parte, ya se ha puesto en marcha después de la interesante sesión de trabajo que tuvo lugar en Dansa València el pasado 13 de febrero.

DOS MEDIDAS BASICAS

Estas dos medidas básicas que antes enunciaba como fundamentales para reactivar y consolidar el movimiento dancístico en todo el Estado español son de diferente sentido, dado que una es de carácter externo y otra de carácter interno.

En el primer apartado estaría sin duda el apoyo decisivo, tanto desde el punto de vista económico como de promoción, por parte de las instituciones centrales, autonómicas y municipales, para consolidar la ansiada estabilidad de compañías y creadores. La necesidad de una legislación específica para la danza, la aparición de auténticos y autónomos departamentos de danza, la consolidación de un circuito de distribución estatal, el fomento de los talleres y escuelas específicos y la creación de Centros Coreográficos en todo el país, son los puntos esenciales que urge acometer. Pero todas estas medidas, si no van acompañadas de una reflexión autocrítica sobre la organización de la creación y la producción de las propias compañías, un mayor rigor en la preparación dancística, tanto en el quehacer cotidiano como en el estudio de la tradición moderna, un auténtico discurso coreográfico donde no vale haber bailado en uno o dos espectáculos para escindirse de esa compañía y rápidamente crear otro grupo y empezar a coreografiar sin tener las bases ni herramientas adecuadas, en fin, sin un necesario reciclaje del sector que forma parte de esas medidas internas a las que me refería, difícilmente situaremos nuestra danza de finales de siglo al mismo nivel que el de otros países del área cultural cercana a la nuestra.

Porque es a partir de estas razones prácticas que evidentemente urge resolver, desde donde debemos partir para realizar otras travesías diferentes que tienen mucho más que ver con la creación, la búsqueda de nuevos códigos, tanto en el terreno estético como el de la relación arte/sociedad y, en suma, la

consecución de un panorama artístico donde los profesionales de la danza puedan poner sobre el escenario todos sus fantasmas, pulsiones e ilusiones codificados en forma de movimiento. La razón imaginaria es un reto y un objetivo que se une al sentido de investigación de lo que representa hoy el propio concepto de danza. Hablar de «nueva danza» es tal vez algo que deberíamos desterrar, pues son tantas las aventuras de la vanguardia histórica que por ese camino poco podremos ya avanzar. Pienso que se trataría de resituar los diferentes elementos que confluyen en una propuesta coreográfica y volver a experimentar en formas abiertas que promuevan la libertad del cuerpo. Quizá reflexionar sobre el sentido que tuvieron los pioneros no tanto de «revolucionar» como de encontrar la autenticidad en sus diferentes búsquedas espaciales o filosóficas. Estos códigos de renovación en nuestra danza puede que pasen por un mayor contacto interdisciplinar, por sobrepasar cualquier barrera estilística y por traspasar las fronteras de los géneros a que tan acostumbrados nos han tenido los mandarines culturales. Un discurso de la autenticidad, de la sinceridad, más allá del idealista sueño de «la verdad», ya que lo auténtico nace de la organicidad de cada cuerpo, mientras que lo verdadero pertenece más a la categoría de lo moral. Y la única moralidad que ahora reconozco es el rigor y la pasión como combate extremo entre convicción y necesidad.

La danza hoy —como el teatro— es una actitud de choque, de enfrentamiento contra una realidad preestablecida dominada por las tortugas Ninja, los concursos televisivos,

la sociedad del bienestar y la dictadura del *zapping*. Justamente sobre esta «nueva figura de la inestabilidad posmoderna», como lo define Gilles Lipovetsky, este mismo autor reflexiona:

«Desde hace tiempo el *zapping* ha pasado a los comportamientos de la vida cotidiana: no cesamos de cambiar de lugar, de mujer, de gustos, de ideas, de deportes; todo se ve arrastrado por el proceso de lo nuevo y de lo efímero. ¿Por qué iba a ser diferente respecto de la televisión? El *zapping* no hace sino mostrarnos en versión acelerada esta circulación de los cuerpos, de las mentes, de la cultura que caracteriza a nuestra frívola sociedad, es el espejo de un tiempo siempre ávido de otra cosa, pragmático, sin grandes proyectos ni constancia, un tiempo en el que todo cambia sin nosotros pero con nosotros, en el que todo aburre pero nada subleva, en el que todo cansa pero todo sigue igual.»

Contra este estado de las cosas dominadas por «su» lógica aplastante, creo que el efímero escénico podría ser una de las mejores recetas contra este aburrimiento domesticado y, por eso, cualquiera de las artes escénicas que aún sobreviven al empuje de los *media*, siguen proporcionando una carga explosiva cuya única mecha es la poesía, sustancia ecológica en vías de desaparición si no seguimos empeñados en mantenerla con nuestra resistencia cotidiana sobre los escenarios, con su consiguiente alto valor para la consecución de utopías.

Guillermo Heras es Director del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.



Adolphe de Meyer, «Danceuses», 1912.

agenda

MADRID EN DANZA

A partir del 1 de mayo y hasta mediados del mes de junio se celebra la muestra «Madrid en Danza 1991», en cuya organización intervienen el Ministerio de Cultura, la Comunidad y el Ayuntamiento de Madrid, con programaciones paralelas en cuatro teatros de la ciudad: la Sala Olímpica, el Teatro Albéniz, el Centro Cultural de la Villa y el Teatro Pradillo.

En la Sala Olímpica se presentan los siguientes espectáculos: *Ribera*, de Santiago Sempere, Valencia (3 y 4 de mayo); *12 toneladas de plumas*, de la compañía de María José Ribot, Madrid (10 al 12 de mayo); *Long time before the end*, del S.O.A.P. Dance Theatre, una producción germano-portuguesa dirigida por Rui Horta; *Tratado de pintura*, una producción del C.N.N.T.E. con el coreógrafo Francesc Bravo y con la participación de Guillermo Heras como director de escena (24 al 26 de mayo); y *Solos*, de Vianants Dansa, Valencia (29 y 30 de mayo), un espectáculo en el que la coreógrafa y bailarina Gracel Meneu presenta cuatro piezas: *Nana del caballo grande*, *La trucha*, *Bujalaroz* by *Night* y *Fields, Clouds, Dusk*.

[Ya en junio, el Centro de Nuevas Tendencias presentará *Operación Opera* (5 al 16 de junio) e *Inviertos* (20 al 23 de junio), esta última dirigida por Jan Lauwers.]

En el Teatro Albéniz se podrán ver los espectáculos de: Bill T. Jones / Arnie Zane & Co. (23 al 25 de mayo); Jazz Tap Ensemble (30 de mayo al 1 de junio), Mudances (*Atavara*, 6 al 8 de junio); Marga Guergué, Juan Bernardo Pineda y Tomeu Vergés (*Propuestas desde fuera*, 14-15 junio).

También en el Albéniz permanecerá abierta una interesante exposición de fotografías de danza realizadas Chris Nash (del 22 de mayo al 30 de junio).

En el Centro Cultural de la Villa se presentarán las siguientes compañías: Carmen Senra (1-2 de mayo); 10x10 (4-5 de mayo) y Movers (11-12 de mayo).

Finalmente, en el Teatro Pradillo se presentan los espectáculos de danza de Mónica Valenciano (del 31 de mayo al 3 de junio) y Elena Córdoba (12 al 16 de junio), así como el programa «Danséchange», en el que se integran 3 coreógrafas canadienses, Irene Stamou y Florence Figols (5-6 de junio) y Carole Bergeron (8-9 de junio).



Josef Nash, fotografiado por Chris Nash.

SALAMANCA: FIN DE TEMPORADA

El Departamento de Actividades Culturales de la Universidad de Salamanca cierra su temporada en mayo con una programación repartida entre el teatro, la danza, la música y el cine. En el Teatro Juan del Enzina se presentan espectáculos del Teatro a la Deriva (*El chal*, de David Mamet, 3-4 de mayo), Teatro del Movimiento (18 de mayo) y Atalaya Teatro (*Espejismos*, 24 de mayo), así como el *Espacio coreográfico* que organiza el Teatre Obert de Barcelona (29 de mayo).

También en mayo, en el Aula Salinas, tienen lugar diversos conciertos de música contemporánea a cargo del Quinteto de clarinetes de LIM, Grupo LIM de Cámara y Trío Cimarrosa (días 6, 7 y 8), Dúo Martín Aguirre y Cuarteto de Cuerda Arcana (días 20 y 21) y Gabriel Estarellas (día 23). El concierto de fin de curso (21 de junio, en el Paraninfo de la Universidad) está protagonizado por el Coro del Trinity College de Cambridge.



*Programación
del Teatro Pradillo*

(MAYO - JUNIO 1991)



MAYO

2 JU PAISAJES Y VOZ:
3 VI HISTORIA DE UN ARBOL
4 SA
5 DO La Tartana Teatro

9 JU PAISAJES Y VOZ:
10 VI HISTORIA DE UN ARBOL
11 SA
12 DO La Tartana Teatro

16 JU PAISAJES Y VOZ:
17 VI HISTORIA DE UN ARBOL
18 SA
19 DO La Tartana Teatro

23 JU PAISAJES Y VOZ:
24 VI HISTORIA DE UN ARBOL
25 SA
26 DO La Tartana Teatro

Madrid en danza:
31 VI PUNTOS SUSPENSIVOS
Mónica Valenciano

JUNIO

1 SA Madrid en danza
2 DO PUNTOS SUSPENSIVOS
3 LU Mónica Valenciano

Madrid en danza
Irene Stamou:
5 MI ANIMA, ANIMUS, ANONYMOUS
6 JU LES METAMORPHOSES D'UN DENT DE LION
Florence Figols:
LA FAUCHEUSE-AQUA ARDENS-COREOGRAFIA

8 SA Madrid en danza
9 DO Carole Bergeron:
HOW ARE YOU MRS. BROWN?

12 MI Madrid en danza
13 JU
14 VI LAS CIUDADES INVISIBLES
15 SA Elena Córdoba
16 DO

Las funciones tienen lugar a las 21 horas. No se permite la entrada una vez empezada la representación. En ocasiones pueden producirse cambios de programación o de horario, por lo que recomendamos consultar previamente la cartelera.