

27

PARAULES PER A LA DANSA

Apunts per a un minidiccionari de dansa

de **ANDRÉS CORCHERO,**
JORDI CORTÉS
i **ÀNGELS MARGARIT**

ballar

Ballar és pensar. És filar els pensaments tenint en compte el que saps i el que no saps. Quan penses, has d'ordenar paraules que tinguin sentit, has de raonar, i tragues molt a destil·lar les emocions i a convertir-les en un pensament. Quan balles, tot això ve sol, la traducció és directa, no codifiques. Però penses i dius el teu pensament, el files, transmetes emocions. Una emoció no és un pensament, però un pensament sempre té una emoció darrere. Quan balles, sobretot quan improvises, el diàleg interior es converteix en comunicació directa de pensament. Suposo que per això ballar crea tanta addicció, perquè el cos es manifesta per si mateix i revela tant el que saps com el que saps sense saber que ho saps. Aquest diàleg interior existeix sempre i es manifesta en el cos. Jo he dit alguna vegada que, quan ballo, sento que el pensament se'm dilueix per tot el cos i que és el mateix cos qui pren decisions. **ÀNGELS MARGARIT**

butoh

Quan vaig decidir anar-me'n al Japó per aprendre Butoh, a principis dels vuitanta, va ser perquè havia vist un espectacle de Sankai Juku al Romea. Ja estava interessat en tot el tema corporal, però no havia trobat res específic de dansa que m'hagués atret. Em va impressionar molt com aquells cossos, pràcticament immòbils, podien transmetre i col·locar-nos, a mi i a tot el públic, en un estat tan intens. El control que aquells ballarins exercien sobre els seus cossos em va semblar impressionant i molt universal, al marge que l'estètica fos tan japonesa. Traspassava totes les fronteres i es convertia en una cosa molt propera. Quan veig ballar el Gades, que és flamenc, em passa el mateix, trobo una cosa universal més enllà de la forma. Però en aquest cas, el treball era molt més ric, molt més gran, perquè no era un codi, sinó que s'obria moltíssim. Jo mai no he dit que faig Butoh. Però el que m'atrau del Butoh, i crec que és l'essència del que jo intento fer, és aquesta universalitat a l'hora d'explicar-se amb el cos. El Butoh ha tingut moltes línies i s'ha convertit, com qualsevol tipus de dansa, en un estil. Molta gent es pensa que el Butoh es sinònim de cossos despullats, calbs, maquillats de blanc. Jo he tingut la sort de treballar amb dues persones que precisament han lluitat molt contra això. Min Tanaka és un lluitador incansable contra la forma i Kazuo Ohno (que juntament amb Tatsumi Hijikata és un dels fundadors del Butoh) ha fet el mateix. El que em segueix atraient és la gent que intenta mantenir els principis de recerca del Butoh: investigar en el teu cos perquè el cos t'expliqui, tornar a l'origen, entendre el cos com una cosa que no et pertany sinó com un vehicle d'informació, i intentar lluitar sempre contra la forma establerta. Això no significa que no acabis establint un llenguatge, però te l'has de qüestionar cada dia. En definitiva, has de saber que tu no ets important: l'important és el que passa a l'espectador a través del teu cos. Això requereix que tu estudiïs el teu instrument: per entendre'l, per aprendre d'ell, i per poder com-

partir-ho amb algú altre. Després cal desaprendre-ho: això és el Butoh. El Butoh no és una tècnica, sinó una manera d'entendre la dansa. **ANDRÉS CORCHERO**

complicitat

La complicitat entre tot el grup que fa un espectacle és com la xarxa de seguretat al circ. No crec en el "sense xarxa!" Quan treballes amb les emocions i amb la implicació personal dels ballarins, has de crear una xarxa de seguretat, perquè si no, moltes vegades la gent es llença directament, sense adonar-se'n, de cap contra la paret. Cal crear la certesa que qualsevol cosa que passi durant els assaigs serà acollida, sostinguda i recolzada per tot el grup. Perquè el ballarí sovint se sent molt vulnerable, i cal que sàpiga que res del que ell proposa serà manipulat i tergiversat per director. De fet, jo prefereixo pensar en el director com a coordinador o catalitzador. No vull que el ballarí se senti encorsetat de cap manera a l'escenari, per a mi és important que s'hi senti viu. Crec que un espectacle ha de tenir una columna vertebral forta, però m'agrada deixar espais de flexibilitat perquè a l'escenari puguin passar coses, coses que el ballarí pot agafar al vol, encara que siguin equivocades. Els camins es poden desviar d'allò que està marcat, però si el camí està clar i la complicitat a l'escenari és forta, segur que arribes a bon port. **JORDI CORTÉS**

coralitat

Sentir-te un amb els altres és emocionant. La coralitat fa que et sentis un tros d'alguna cosa més gran, alleugereix la teva solitud, et fa posar la pell de gallina. M'agraden molt les peces corals. La força que té que moltes persones facin un mateix moviment alhora, avui en dia, gairebé només es viu al futbol, en el moment del gol, o en els grans esdeveniments. Avui és difícil tenir coralitat en els espectacles perquè aquells que s'ho poden permetre econòmicament sovint són superficials, buits. Per altra banda, ara que cada vegada es tindrà més en compte la diversitat i la pluralitat, espero, també ens farà molta falta la coralitat, la necessitem. El teu cos és únic i es mou d'una manera absolutament singular; però la possibilitat de ser l'altre i d'anar a l'uníson amb l'altre fa que et converteixis en un peix dins d'un banc de peixos. Com s'ho diuen, tots aquest milions de peixos, que han de girar alhora? La coralitat, en dansa, emociona, i en un temps de tan poca comunió com el que vivim, l'hem de conservar i cultivar. **ÀNGELS MARGARIT**

COS

COS al revés és SÓC. El cos que balla és el cos que viu, que es transforma a cada instant per als seus múltiples usos. Aquest cos travessa d'un registre a un altre, a

vegades amb molta facilitat, d'altres necessita despullar-se, desferrar-se de si mateix per deixar-se habitar per altres estats, entregar-se a una altra percepció del seu ésser i del món. El ballarí transita entre els seus cossos, entra en una espècie de trànsit. El cos-casa és l'eina, una eina immediata. Habites el present i sents intensament la rotunditat del cos. Ser dansa és la contrapartida del dolor de la pèrdua d'un cos i un moviment efímers. **ÀNGELS MARGARIT**

discoteca

Petit centre de creació. Quan era jove hi anava sovint i per a mi era un lloc de comunicació física, m'agradava mimetitzar-me amb els altres, amb els grups, amb la gent. A banda del plaer de ballar, era una ocasió per simbiotitzar-me amb el moviment d'una altra persona. I continuo pensant que és important que un llenguatge com la dansa, que no te'l trobes al carrer, te'l puguis trobar en un lloc així, que d'alguna manera et connecta amb l'època i amb el present. La discoteca és una porta d'entrada per a tota una generació, ja que no tothom, a casa seva, té l'opció d'entrar en un tipus de dansa més acadèmica, més intel·lectual, més històrica. Només a través del teu temps pots anar a un altre temps i només si vius molt el present pots entendre el món en què vius i connectar amb una temporalitat més àmplia. **ÀNGELS MARGARIT**

dolor

La dansa et fa sentir immensament viu en el moment que la fas. Et fa sentir el present, tant en el teu cos com en el dels altres. Però alhora també et fa terriblement present el dolor de la pèrdua. Cada segon que passa la dansa deixa d'existir. Mai no pots objectualitzar la teva obra, l'has de reconstruir cada dia. Hi ha un dolor de l'esclavitud física que significa contínuament haver de construir el teu cos i treballar sobre els teus límits físics. Però el dolor més profund és que no aconseguixes mai res, que finalment no tens mai res. No pots llegir la dansa en un llibre, ni penjar-la en una paret, ni tan sols veure-la en un vídeo, que inevitablement és una traducció. La dansa contínuament t'està dient la teva condició humana, per l'esforç físic sobre els teus límits i per la desaparició immediata d'allò que construeixes. **ÀNGELS MARGARIT**

dv8

Jo havia vist dos vídeos de DV8 en un festival de vídeo-dansa el 1988 (un duet en un matalàs entre Lloyd Newson i Nigel Charnock titulat *My sex, our dance*, i un quartet que es deia *Deep end*, en blanc i negre). Em vaig quedar esmaperdut, fascinat. Mai no havia sentit parlar d'ells, però vaig sentir una connexió immediata amb aquestes peces, com si de sobte m'hagués sortit un cordó umbilical for-

tíssim cap a elles. Dos anys més tard, rebo un dia una trucada a casa i és Lloyd Newson, el director de DV8, que buscava un ballarí per a una producció nova i li havien parlat de mi. Vaig anar immediatament a Londres amb la meva motxilleta i els vaig trobar en un teatre, treballant sobre un text de Beckett, *L'innombrable*. Jo no parlava gairebé anglès, però allà es va disparar la meva intuïció i alguna cosa va començar a fluir. A l'hora de dinar em van dir que em podia quedar i aquesta aventura va durar vuit anys, fins al 98. He fet amb DV8 dues pel·lícules, quatre creacions i alguns processos de recerca. Per a cada espectacle el material sorgeix d'improvisacions de tota la companyia, sempre hi ha molt de debat entre tots, on tothom aporta referències personals, pel·lícules, textos, imatges... Els assaigs no sempre són al local, sovint sortíem a buscar material a altres llocs – un pub, un parc, uns lavabos públics, una festa... Una de les grans virtuts de Lloyd és que potencia la creativitat de cada intèrpret i, de fet, moltes de les persones que hem treballat amb ell hem desenvolupat després la nostra línia de creació, amb un segell personal. De vegades nosaltres mateixos portàvem els assaigs i Lloyd observava com cadascun de nosaltres encarava el tema; això obria moltes possibilitats. És per això que Lloyd Newson sempre fa que la coreografia de les seves peces la signin tots els intèrprets. **JORDI CORTÉS**

edat

Hi ha coses que fas en la maduresa que quan tens vint anys no les pots fer; ni en sabries, ni et sortirien, perquè te les dona el temps. Però també és cert que hi ha una limitació física que, en segons quins moments, no et permet fer el que voldries. Això és una realitat que es pot viure d'una manera o d'una altra. Jo no ho visc malament, tot i que sí que m'adono dels meus límits: hi ha coses que m'agradaria fer que no puc fer i que penso que estaria molt bé que les pogués fer... No per a mi, sinó per al públic. Perquè si puc estar en un lloc físicament difícil més temps, el públic em podrà acompanyar més, podrà viatjar. Però ara jo patiria per estar en aquest lloc, i així, el que transmetria seria patiment. Abans jo podia lluitar contra aquest patiment, passar-lo i convertir-lo en una altra cosa. Ara no puc arribar a segons quins llocs. El que faig, llavors, és mirar d'arribar-hi per una altra via. Si no em puc estar tres minuts en una situació, me n'hi estic dos, però hi estic amb la mateixa intensitat dels tres minuts d'abans. Això sí, quan veig una persona de vint anys que ho pot fer, sento una certa enveja... Seria ingenu no reconèixe-ho i no passa res, perquè ara puc fer altres coses. Tinc la sort d'haver tingut un mestre, Kazuo Ohno, que ha ballat fins als noranta anys, i la veritat és que quan el veus ballar, ni hi penses, en la seva edat. Veus un nen. El veus llençar-se a terra i aixecar-se d'una manera que molta gent de trenta anys en seria incapaç. És com el mite que cal començar a ballar molt jove. Depèn del tipus de dansa que vulguis fer. Jo vaig començar als vint-i-vuit anys. Tot depèn de la condició física i mental de cadascú. **ANDRÉS CORCHERO**

emoció

El meu treball sempre ha estat regit per les emocions. De fet, si vaig començar a dedicar-me a la dansa va ser per una qüestió emocional. Ara, mirant-ho amb retrospectiva, m'adono que jo estava en una època on tenia una sèrie d'emocions que no s'expressaven, o que s'expressaven només d'una manera molt privada, a la meua habitació. Va arribar un moment que aquestes emocions ja no cabien en l'espai tancat de casa meua i del meu cos; havia de trobar la manera de canalitzar-les. Així vaig descobrir la dansa, ballant a la meua habitació, amb les músiques que m'agradaven. Ballava les meves alegries i frustracions i tristeses i plers... Entre els quinze i els divuit anys ho ballava tot, totes les decisions i els dubtes que t'assalten en plena edat del canvi. Vaig tenir la sort que una persona em portés a La Fàbrica, on vaig veure dues classes de dansa. Em vaig quedar com una mosca enganxat al vidre. Aquesta llavor es va desenvolupar molt ràpidament. Em vaig adonar que tenia tot un cúmul d'emocions que començaven a trobar el seu lloc d'expressió; era com si hagués tingut unes aigües estancades i de sobte trobessin una via de sortida. El riu de les emocions va començar a moure's, va ser una sensació molt física. Vaig trobar un camí, però més que caminar-lo vaig sentir que em posava a córrer per aquest camí. I crec que he tingut la gran sort que, des d'aquell dia i fins ara, vint anys després, aquest riu d'emocions no ha parat de fluir. **JORDI CORTÉS**

entendre

Hi ha molta gent que s'excusa dient que no entén els espectacles de dansa perquè no hi està acostumada. Per a mi aquest discurs no és vàlid. Perquè la música, per exemple, a tothom li arriba i li diu coses, encara que no tingui grans coneixements musicals. Hi ha un tipus de connexió que no necessita un coneixement previ o una educació específica. Tothom té la capacitat d'entendre una peça de dansa, que collons! Per més intel·lectuals o conceptuals que siguem, amb cada peça estem explicant un conte, senzillament, una història que ha de ser compresa pels altres. Sense el públic la peça no és res. Per tant, hem de buscar el màxim d'entesa amb la gent; no amb la persona més intel·lectual i sàvia, sinó també amb la persona més senzilla. Evidentment, és un camí dur, perquè la senzillesa és el més difícil d'aconseguir, cal filtrar i netejar molt. **JORDI CORTÉS**

espai

L'espai és la matèria primera de qui balla i de qui coreografia. El cos també és espai. Jo sóc espai. A mi l'espai m'emociona i penso que les distàncies, les relacions i les textures poden ser llegendes. El meu cos és un tros d'espai relacionant-se amb l'espai. I també es pot pensar al revés: hi ha un territori, però l'espai el defineix allò que es mou, un punt relacionant-se amb un altre. Per tant, en certa manera, el cos és espai a l'espai. La dansa crea arquitectures efímeres, arquitectures

memoritzades, arquitectures sensibles. Construeixes unes geometries mòbils que es poden llegir i que deixen un rastre en el temps, un rastre que l'espectador ha de retenir. La dansa, per tant, és una arquitectura temporal que es desenvolupa en l'espai. **ÀNGELS MARGARIT**

espectador

El que jo vull aconseguir és que el públic no sigui un *voyeur* passiu; que estigui atrapat, que no sàpiga cap on va l'espectacle; perquè això és el que m'agrada que em passi a mi quan vaig al teatre o al cine. No vull que l'espectador estigui arripat a la cadira, com quan a casa mires la tele perquè no pots dormir. Tinc la necessitat, quan estic a l'escenari, que l'espectador estigui en suspens, que estigui amb mi. I, quan dirigeixo, intento que també sigui així: vull proposar un viatge a l'espectador i que, quan se'n vagi a casa, hi segueixi pensant, encara que no sàpiga si li ha agradat o no. Prefereixo això i no que digui senzillament "era maco, estava bé". El que vull és deixar un gèrmen dins de l'espectador, que hi vagi donant voltes i que finalment tingui ganes de tornar a veure l'espectacle. L'atenció de l'espectador depèn de moltíssims factors –del dia que ha tingut, de la informació que té al cap, del moment vital que està passant... Tu el tens allà tancat a les fosques durant una o dues hores, i finalment, si té aquest desig d'una segona oportunitat, llavors és que ho has fet bé. **JORDI CORTÉS**

estrena

Els espectacles evolucionen a mesura que es fan. Com a director i com a ballarí intento que cada vegada que es fa sigui nou, orgànic. Tots els ballarins han de saber el que estan fent, encara que sigui intuïtivament –perquè moltes vegades no saps quin és realment el sentit profund que una peça està proposant fins que ja n'has fet trenta o quaranta actuacions. Hi ha un moment que, a base de fer-la, la mateixa peça et comença a dir coses, a tu, que l'has feta. La peça comença a parlar-te *in situ*, davant del públic; agafa vida pròpia i comença a evolucionar. Jo crec en els assaigs, però crec molt més en el procés que comença quan ja tens una estructura i poses la peça en diàleg amb el públic. Perquè és llavors quan la peça comença a viure i a transformar-se, com un animal. Com a director i com a intèrpret és una experiència fabulosa. Però perquè això passi és imprescindible la complicitat i la relaxació entre tot el grup –els ballarins, l'il·luminador, el músic, el director... En el camí hi ha molts interrogants, però si hi ha la confiança que tothom va en el mateix camí, es produeix el que els anglesos en diuen *a leap of faith*, un salt de fe. I llavors, és segur que amb el temps es trobaran les respostes, es resoldran els interrogants. Fa molt de temps que tinc claríssim que la meta no és l'estrena. A l'estrena una peça ja té alguna cosa a dir, és com un embrió; però no pot estar acabada, perquè només es pot acabar davant dels ulls del públic. **JORDI CORTÉS**

genoll

Per a mi, el genoll va ser una de les raons per començar a parlar a escena. Vaig tenir una lesió molt greu, em vaig trencar els lligaments creuats i em vaig negar a operar-me. Durant sis mesos vaig estar fent recuperació i treballant en una obra de teatre, dirigint amb crosses... Vaig pensar que potser hauria de canviar de professió. Sempre ballo amb genolleres, fa molts anys que sóc molt conscient dels genolls i me'ls cuido molt, amb argila, amb àrnica. Fa tres anys em van operar del menisc mentre feia una obra a Holanda, on ballava en un duet. Em van haver de substituir, i jo em vaig convertir en una tercera presència a escena, molt quieta i lenta, com el personatge mut de *Les amargues llàgrimes de Petra von Kant*; realment vaig descobrir el plaer de no fer gairebé res a escena. Els genolls són les columnes, el suport de tota l'estructura del cos, i sé que els meus genolls han fallat en moments de canvis emocionals forts. El cos em parla, per bé i per mal, em dona senyals. Quan vaig començar era a través de l'esquena, i en aquests últims anys és a través dels fonaments, els genolls. **JORDI CORTÉS**

gravetat

La gravetat és una de les veritats més clares de l'existència, i per tant és també una de les eines essencials de la dansa. Un bon arrelament al terra, un bon ús de la gravetat, és alhora un bon ús de l'aire. Per anar a l'aire ens propulsem, utilitzem la gravetat. Jo, personalment, pel meu cos, per la meva dansa i per la meva manera de sentir el món, tendixo a fer-me més càrrec de la caiguda i del dolor que de la lleugeresa i de l'alegria. Sempre em sorprenen més el dolor de la gent i el pes de les coses que no la lleugeresa i l'optimisme. I per tant, m'importa la gravetat. Perquè si l'utilitzes bé, pots convertir aquest terra tan dur en una piscina; això és el que jo intento fer amb el meu moviment. Perquè la gravetat és pes que t'enfonsa però alhora és impuls per flotar. **ÀNGELS MARGARIT**

humor

M'agrada molt que hi hagi humor a la dansa. Però sovint es cau en voler fer riure. Sempre he preferit el suggeriment i la subtileza que el dir-ho tot sencer. M'agrada que em deixin acabar d'assaborir el caramel a mi mateix. Alguns espectadors m'han dit que no saben si riure o no en els meus espectacles, perquè se situen al límit de la tragèdia. No és que jo busqui aquesta frontera, però m'hi trobo sovint. Admiro els pallassos, que per a mi són el millor que hi ha després de la dansa. El millor entrenament possible per a un intèrpret, i el més dur, és fer de pallasso. Has de mostrar tota la teva vulnerabilitat, estàs totalment nu i no hi val cap mena de trampa. Posar-se un nas vermell no és tan fàcil com sembla! Intentes fer-te el graciós, però no es tracta d'això, es tracta de fer que riguin amb tu, amb una ingenuïtat i una puresa que són molt difícils de trobar. Jo, quan ballo, intento acostar-m'hi, però no hi acabo d'arribar mai, perquè em fa por. Algú m'ha dit que jo li havia recordat Buster Keaton. I moltes vegades he desitjat fer un espectacle amb un nas

vermell, però els pallassos em mereixen un respecte tan gran que em fa molta por ficar-me en el seu terreny. Cal molt de temps per saber fer riure. Però en tots els meus espectacles hi ha algun moment on busco aquesta mena de puresa. I sempre es queden al límit, costa que la gent s'hi llenci, perquè jo mateix no acabo de tirar l'ham. A l'espectacle *Rara avis* hi havia un tros inspirat en el ball de San Vito, amb infinitat de tics. Arribava un moment que jo, movent-me, em tornava realment boig i en aquell moment és quan ho havia de controlar, perquè sentia com la gent reia i sabia que de seguida que em passés una mica allò es convertiria en paròdia. El pallasso bo és el que sap jugar en aquest punt. En una altra escena, jo només reia. No buscava l'emoció, sinó la musculatura: posava la boca en posició de riure i anava endavant i enrere rient fins al límit, deixant-lo sempre suspès en el punt just. Era un punt molt fràgil, molt vulnerable, on el mateix públic podia sentir que jo m'estava equivocant i fins i tot em podia modificar. **ANDRÉS CORCHERO**

intèrpret

No espero de cada intèrpret el mateix. Fa molt temps que he après que les persones podem canviar una mica, però que en el fons no canviem gairebé gens, som el que som. I per això sé que, quan escullo un intèrpret, escullo allò que ell té. El que jo vull és que l'intèrpret i jo ens haguem escollit mútuament. Perquè si és així, jo sabré treure allò que ell té i ell voldrà aprofitar allò que jo tinc. En primer lloc, busco aquesta empatia. Després demano als intèrprets una entrega absoluta a allò que estan fent mentre ho estan fent. I finalment, en el meu treball, és important la capacitat física. Hi ha intèrprets que em semblen magnífics, però sé que no arribaran a l'esforç físic, tècnic i energètic que la meva obra els demanarà. De tota manera, em sento capaç de treballar amb intèrprets molt diferents sempre que ens haguem triat mútuament. Òbviament, si l'intèrpret té un ventall de registres més gran, millor, perquè no m'agrada gens que un intèrpret no busqui contínuament, que es quedi només amb el que té i que no estigui treballant per descobrir-se cada vegada més a si mateix. **ÀNGELS MARGARIT**

mirada

En molts ballarins, tant de clàssic com de contemporani, veig una mirada freda. En el meu cas, la mirada té a veure amb el fet que, quan ballo, em veig també des de fora. És com un mirall: en un mirall, no et mires com quan mires una cadira. És com si la mirada travessés alguna cosa, perquè el que veus no és només la teva aparença externa, sinó més coses. Al llarg d'un espectacle, la mirada canvia en molts moments. Perquè potser t'interessa que el públic vegi una altra cosa. Jo, del que no sóc mai partidari, és de la mirada directa. Prefereixo una mirada animal, o de bebè. Una mirada on no es produeix un raonament, l'intent d'entendre alguna cosa. Quan et mira un gos es produeix una altra cosa, un sentiment, o un somriure. M'interessa aquesta lectura de l'espectador. De vegades, la mirada s'escapa, perquè jo, quan tre-

ballo, intento que la velocitat de la ment sigui molt ràpida. Que totes les imatges passin molt ràpid. Quan reps una impressió molt forta, el viatge mental és tan ràpid que gairebé no et pots moure; però el que projectes és una activitat i un moviment brutal cap a l'altre. I aquesta és una força que prové d'una imatge mental. Si jo estic de cara a l'espectador i pel meu cap estan passant infinitat de pel·lícules, aquestes es tradueixen en el meu cos i això genera una mirada. Si de sobte vull tallar-ho, si vull una pausa, només cal que obri els ulls d'una altra manera i tot desapareix. El meu mestre em va dir: quan no sàpigues què fer, queda't quiet i no facis res. I això també altera la mirada. Si jo noto que perdo el públic, intento guanyar-me'l, fins i tot en una coreografia marcada. Però no amb una mirada dels ulls, sinó amb una mirada exterior, de tot el cos. Hi ha una mirada de les articulacions, cal tenir ulls a tot arreu. Tothom sol treballar sempre cap endavant, i ens oblidem del darrere, de les axil·les, de la part interior de les cuixes... Hi ha molts llocs on pots col·locar els ulls i les orelles. Tot això és mirada. **ANDRÉS CORCHERO**

moviment

Ballar no és només moure's. Ballar és existir. Els titelles, per a mi, són grans ballarins: em fascinen. Per a mi, el seu moviment té a veure amb els animals, té alguna cosa d'irreal, i m'atrau perquè no és tan codificable com el nostre. En la dansa contemporània es parla molt del moviment, però el moviment perquè sí no és res, és superflu. Jo insisteixo que, per ballar, no cal fer un gran salt, igual que estar-se quiet tampoc no significa ser-hi. És difícil definir l'estar, la presència escènica. Però hi ha una realitat: quan el cos i la ment estan junts, i volen compartir-ho amb un espectador, es produeix una cosa que va més enllà de les paraules. Quan tu vols estar per sobre d'això, perquè el que vols és demostrar que hi ets, es produeix una falsedat. Ara bé, també recordo la impressió que em va causar el primer espectacle que vaig veure d'Anne Teresa De Keersmaeker, el 1983 o 84, al Mercat de les Flors, que es deia *Rosas*: hi havia cinc o sis noies que no paraven de moure's, matemàticament parlant, tota l'estona, fins acabar xopes de dalt a baix. No tenies temps de veure res, i era impressionant veure com la coreògrafa havia arribat a donar la volta a tot aquest moviment formal fins a fer que te n'oblidessis. Aquelles dones eren unes màquines, pura física, era molt potent. Això també pots fer-ho sense moure't, i per això em va atraure el Butoh, perquè el moviment anava en molts moments per dintre, però era energia pura. Però aquesta altra energia tan primària també m'encanta, d'allà pot sortir tot. **ANDRÉS CORCHERO**

paraula

Amb DV8 vaig començar a perdre la por de parlar a escena, ja que, improvisant, jugàvem també amb el text. Parlar imposa, perquè sembla molt més concret que moure's; no et pots escapar tan fàcilment. Tinc la impressió que, amb les parau-

les, es nota més si les dius de veritat o no, i al principi jo em sentia sempre fals, artificial. Per això em va ajudar molt començar a treballar en anglès, perquè no m'escoltava tant. Aquesta distància amb el llenguatge i el fet d'estar en un altre país em permetia ser molt més sincer. Sempre m'ha fascinat el teatre, fins i tot m'apassiona veure teatre suec, polonès o alemany, encara que no n'entengui l'idioma, perquè és un tot orgànic –la paraula, les imatges, el cos. També em va ajudar molt un taller que vaig fer amb Simon McBurney, del Theatre de Complicité. Ja he fet diverses peces on he involucrat el text, però és un treball que encara estic descobrint. El que vull és arribar a aconseguir amb la paraula la confiança que tinc en el cos. **JORDI CORTÉS**

pell

Per la pell ho rebem tot, però en canvi se'n sol parlar molt poc. Des que neixes, quan surts de la matriu, reps un bombardeig constant a través de la pell, tot el dia. La pell de gallina manifesta cap enfora una cosa que t'ha passat a dins. La natura, sigui urbana o no, t'afecta a través de la pell. A mi m'agrada molt ballar a partir de la pell i de la musculatura petita, on hi ha totes les terminacions nervioses, i no des de la musculatura gran. També els meus mestres m'han parlat molt de la pell. Min Tanaka ha fet molts experiments amb la natura, i realment s'hi ha deixat la pell. S'ha deixat portar per un riu fins on el riu l'ha dut, experimentant aquesta sensació sense cap mena de por; s'ha posat en situacions físiques límit, no per patir, sinó perquè el seu cos entengués realment quines eren les sensacions i li digués què estava passant... Perquè el cos realment t'ho diu. El problema és que molts cops no el volem escoltar. Només hi ha una etapa on deixem que el cos ens digui què passa, i és entre els zero i els tres anys. El contacte primer és el de la pell, i és des d'aquest contacte que t'apartes o no t'apartes. I això té a veure també amb el suggeriment: m'atrau més veure dues galtes quasi tocant-se que dues galtes tocant-se. Una vegada vaig fer un solo que es deia així, *La pell*, que després es va desenvolupar en un espectacle titulat *Nada, la fuerza de existir*, amb un text de Karl Valentin sobre els estrangers. La idea de la pell se'm va connectar per casualitat amb la xenofòbia a través d'aquell text tan divertit de Valentin. **ANDRÉS CORCHERO**

possessió

Quan ballo, intento no ser jo el que balla. Per a mi, a l'hora d'existir dalt de l'escenari, el més important és ser un vehicle d'alguna cosa exterior, és a dir, estar posseït per una força externa, que pot venir donada per la imatge que tinc al cap, per un paisatge que estic creant al meu voltant, o simplement per un estímul de moviment purament dit. Això té relació amb la meva trajectòria anterior com a actor. El que m'interessava llavors era el treball de Grotowski, d'Eugenio Barba, la idea de

la gran marioneta: una manera d'acostar-se al cos on aquest és gairebé sagrat, una entitat a disposició d'alguna cosa que no és terrenal. No estic parlant d'una cosa mística, sinó d'una cosa arrelada, arrelada a la terra i al cel. Això té dos aspectes: el tècnic i l'espiritual. Per a mi, estar damunt de l'escenari significa, gairebé sempre, entregar-se a alguna cosa que no és tangible, que no se sap d'on prové però que genera en l'espectador un moviment intern. Quan balles, no ets tu el que t'estàs movent, sinó que estàs generant un moviment en l'espectador. Tot això sona molt filosòfic, però és una realitat: jo ho visc com una realitat, estic totalment convençut que això es produeix. Aquesta és la part més etèria. Per arribar-hi, hi ha la part tècnica, un mètode, un treball que tu fas per preparar el teu cos com un instrument capaç d'acostar-se a aquesta experiència. Els ioguis transgredeixen el cos a través de la ment. Jo vull fer el mateix, però per compartir-ho amb algú que m'està mirant, no només per a mi mateix. En la dansa no estem fent teràpia, sinó que estem compartint un espai amb l'espectador. En el meu cas, de vegades treballa a partir d'imatges concretes, em deixo impregnar per elles i les intento col·locar en el meu cos, per veure com es poden veure des de fora. De tota manera, en aquesta possessió, sempre hi ha una mena d'ull extern que intenta posar-se fora i vigilar. Hi ha una lluita entre el deixar-se portar i el no deixar-se portar, entre el fer i l'observar. Un té la tendència, sobretot a Occident, de voler fer coses. "M'haig de moure!" Jo sempre insisteixo, quan dono classes, que no t'has de moure, has d'estar. El moviment és una part de l'estar. Però sense l'estar no hi ha moviment. És una lluita constant per aconseguir que la possessió es realitzi veritablement i per no conduir-la. O almenys per mantenir-te sempre una mica enrere, ja que la paradoxa és que només ets tu, no tens ningú que et manipuli, ets tu mateix qui fa moure la marioneta. **ANDRÉS CORCHERO**

solo

Sempre m'ha acompanyat el solo. M'agrada molt el que significa posar-se davant d'un mateix a construir una cosa tot sol. Això no vol dir que no tinguis gent que t'acompanyi. Recordo quan Min Tanaka va coreografiar el meu primer solo. Va ser la primera vegada que vaig sentir el que significava estar sol dalt d'un escenari... És una sensació molt indefensa, per més que tinguis un munt de coses a fer. En el moment que entres a escena, saps que ja no pots tirar enrere. **ANDRÉS CORCHERO**

somriure

Uns dels meus músculs preferits són els que fan somriure. Són els músculs que fan que donis entrada a l'altre. Vaig fer una peça que es deia *El somriure* i que tractava dels laberints, que per a mi són una metàfora del viatge, de la vida. Què necessites per sortir d'un laberint? La complicitat d'algú. I aquests músculs són els que instauren la complicitat. Una vegada vaig llegir que els animals

mamífers, quan ensenyen les dents, no ho fan tant per amenaçar com per obrir una porta. Hem heretat dels mamífers aquest gest: obrim la boca i ensenyem l'arma, però ensenyem que no la fem servir. Això és el que m'atrau del somriure. De tota manera, en uns músculs com aquests m'hi fixo més quan treballa amb el meu cos. Jo exploro moltes coses en mi mateixa i en el meu moviment que no em sento capaç d'explorar amb els ballarins. Amb el grup treballa molt la coreografia arquitectònica; la interpretació més poètica i interior la desenvolupo a nivell més personal. Així, ballar i coreografiar em permeten fer treballs diferents. Jo no em vull mirar gaire quan ballo, prefereixo treballar des de dintre. En canvi, com que quan coreografio és inevitable que em miri els ballarins, es posa en marxa tota una percepció espacial que m'interessa moltíssim. M'agradaria fondre les dues coses, però també m'interessen com a processos independents. **ÀNGELS MARGARIT**

tècnica

Quan vaig a veure un espectacle de dansa, m'agrada no veure la tècnica, no fixar-me en el virtuosisme; és llavors quan més aprecio la tècnica i el virtuosisme: quan no els veig. Per a mi sempre ha estat molt important la tècnica, però mai no he volgut que l'espectador la veiés. Fins i tot treballant com a ballarí amb altres coreògrafs, sempre m'ho he fet venir bé per sentir que estava dient alguna cosa amb cada moviment, encara que el coreògraf mateix no ho sabés. La comunicació, per a mi, ha de superar sempre la tècnica. **JORDI CORTÉS**

ulls

Ulls finestres, ulls miralls. Des del naixement els ulls ho busquen tot, són l'inici de moltes coses, són l'esperança. Els ulls d'una persona condensen tot el seu ésser. M'interessa també la mirada que es busca en el ioga, la mirada que deixa entrar el món en lloc de sortir cap a ell. Tenim molta mania de llençar la mirada cap enfora; jo mateixa, fins i tot per morfologia, tendeixo a llençar els ulls cap endavant. I per això vull insistir en la mirada receptiva, els ulls que acullen el món en lloc d'anar-lo a buscar. També uns ulls que miren sense imposar-se, deixant-se mirar. Això em costa, però està present en el meu darrer treball. **ÀNGELS MARGARIT ■**

Idea i edició de Carlota Subirós, a partir de tres converses que van tenir lloc el 22 i 28 de setembre i el 4 d'octubre de 2005.