



# UNA SETMANA AMB EL PÚBLIC

GELABERT  
AZZOPARDI  
COMPANYIA  
DE DANSA

## NOTES SOBRE LA DANSA

de cesc gelabert

Jo no he tingut un sol mestre, n'he tingut molts; començant per Anna Maleras i Lydia Azzopardi, dos noms d'una llarga llista de mestres que m'han ensenyat diferents tècniques de dansa. En aquest país, a banda del flamenc, no hi ha hagut cap tronc a seguir. Jo he treballat amb la diversitat informada, rebent influències de la cultura occidental, l'africana i l'oriental. D'una part, l'herència de la dansa acadèmica; després, les tècniques del segle xx, Graham, Cunningham, Limon, etc.; i per últim, les tècniques interiors, com és ara el loga, el Tai-Txi, i també Pilates, Feldenkrais, Alexander, etc. També he estudiat amb YiYa Díaz, que ensenya la tècnica evolucionada de la seva mestra Fedora Aberasturi, el 'Cos Art'. El meu model de ballarí posa tot això junt, un equilibri entre la tradició i el futur.

Un bon ballarí ha de tenir un nivell físic, amb un coneixement dels llençaments bàsics, i un nivell mental, això vol dir un sistema per a aprendre a fer funcionar la seva ment, una ment connectada amb l'experiència i amb la vivència d'un cos i d'una emoció. Ha de tenir una tècnica que uneixi el cos, el cor i la ment. Jo he estudiat filosofia i arquitectura i he tingut un mestre budista, Geshe Kelsang Gyatso, que m'ha donat un mapa on organitzar totes les informacions i on relacionar-ho tot.

Hi ha dos aspectes clau en la ment del ballarí, que són l'espai i el temps. El ballarí ha de tenir una gran capacitat espacial, ha de ser una espècie de Gaudí.

Ha de tenir una capacitat tècnica de treballar amb la ment, una ment aplicada i relacionada amb el seu cos, i entremig l'emoció. Als meus alumnes

els explico la imatge del carro grec: el carro és la forma, els cavalls les emocions, el conductor la ment i les estructures mentals, el guerrer l'esperit i el paisatge els sentits.

Ha de tenir una gran capacitat de concentrar-se, de treballar amb la seva ment. En el cos, hi ha la part més física, però que no només és física, perquè també és ment; el cos, tot el que són músculs i tendons; després el cos subtil, que serien les energies; els sentits, inclòs el sentit del tacte, que ens permet saber en quina posició tenim el cos (a part de l'orella tenim sensors a la planta del peu per a mantenir l'equilibri)... Tot això són sentits i també és ment, però ho associem al cos perquè hi està directament relacionat. Entremig hi ha l'emoció, que va lligada a la percepció del plaer, del dolor, de l'amor, de l'odi i de mil variants, és un tipus de ment específica. Sense emoció no hi ha vida. La resta de les estructures mentals -els conceptes, les imatges genèriques, la imaginació- serà la ment en general. I per últim l'esperit, que serien les ments subtils. Això és una divisió bàsica del budisme, i per a mi és molt útil, ja que em permet d'organitzar els diferents aspectes del coneixement.

Els bons ballarins tenen un cos qualificat, un cos compenetrat amb la consciència. El moviment ha de ser penetrat per totes aquestes coses, ha de tenir una definició, la més precisa, de la forma, de les energies, dels sentits que l'envolten, de les emocions que l'impregnen i de les ments que l'acompanyen, i tot això ha d'estar qualificat a

l'interior d'una idea coreogràfica, aleshores és quan tindrà una potència que tu, com a espectador, podràs fer teva.

Cal diferenciar entre coreografia, interpretació i execució. Hi ha tres persones clau: el coreògraf, el ballarí/intèrpret i el públic. La coreografia és un acord, un pacte entre el coreògraf i el ballarí, un conjunt d'enteses. La interpretació forma part d'aquest conjunt d'enteses i distingeix com ho balla una persona d'una altra. Jo, amb cada ballarí, treballant amb ell, defineixo com vull que interpreti aquesta proposta coreogràfica i, arribats a un acord, vull que m'ho faci sempre, que no sigui casualitat, que sigui una interpretació definida. L'execució única i irrepètible, sempre diferent, a l'interior de la interpretació i a l'interior d'una coreografia, és aquella que executes cada vegada que fas un assaig o una representació. Una cosa és executar i una altra és saber construir una interpretació amb el coreògraf, cosa que la majoria de ballarins no saben fer. Saben ballar, però a l'hora de construir un personatge o una interpretació els costa molt. Com a públic, tu només veus l'execució, no coneixes ni la interpretació ni la coreografia, però no es pot entendre sense la concepció d'una coreografia, i aquesta concepció la fa l'espectador artista, només des d'aquesta construcció pot viure i gaudir aquesta coreografia. Sense aquest públic qualificat no hi ha art, aquesta és la gran desgràcia dels nostres temps.

Per ser un bon intèrpret has de ballar una coreografia que no et vagi bé, que no t'agradi, i convertir-la en alguna cosa

que estigui bé i que t'agradi. Si no ets capaç d'això encara no ets un ballarí, perquè ballar una cosa que et va bé, això ho fa tothom, no has de ser un ballarí.

Quan fas un moviment absolutament abstracte, has de tenir una emoció, una imatge. Tu com a espectador rebràs una emoció en funció de com jo qualifiqui el moviment.

Quan fem un càsting i veiem un ballarí ens preguntem: què és més important per a ell, ell mateix o la dansa? Si veiem que és ell mateix, no l'agafem mai, encara que sigui molt bo, perquè allò que ha de manar sempre és la coreografia.

Un ballarí té presència escènica quan el moviment està qualificat. És a dir, quan qualifica el moviment, adquireix presència escènica. Hi ha una part que pot ser innata, (concentració, relació psicofísica, etc.), però s'ha de cultivar, s'ha de qualificar a través d'una tècnica. La presència es pot treballar, es pot aprendre, però si tens unes condicions de sortida, millor. Una persona que tingui poca presència, treballant en tindrà molta més, perquè es qualificarà el seu moviment. Però hi ha també els aspectes energètics, els del món subtil de l'energia que és el cos subtil, i que són molt importants per a la presència, per exemple qualificar l'energia. Com qualificar l'energia? Com incidir sobre l'energia? Les energies les divideixo segons els termes grecs (és el més pràctic): Terra, Foc, Aire i Aigua. Tot ballarí té una energia pròpia, que acostuma ha ser una barreja, per exemple Foc i Aigua. Si li dones un moviment

que és Foc i Aigua tot va bé, però si li dones Terra o Aire no ho sap fer, i aleshores aquest moviment queda pobre, sense presència, sense energia. Com a ballarí, has de poder treballar totes les energies. Sempre n'hi haurà algunes que les faràs millor, però has de ser capaç de treballar les altres, i per tant t'has de qualificar amb la tècnica, no n'hi ha prou amb la qualitat natural. Hi ha ballarins que tenen una qualitat natural molt alta, però que no la tenen conscienciada, qualificada.

L'element essencial per controlar l'emoció és l'energia, perquè l'energia és la part física més propera a l'emoció. Si tu col·loques en el teu cos l'energia justa és molt probable que surti l'emoció correcta. Perquè l'emoció no la pots decidir mai, i l'emoció ha de ser sempre pura i genuïna. Amb el que sí que pots treballar és amb el 'carro' i la ment, perquè es produeixi l'emoció justa. Com crear les condicions perquè surti l'emoció justa? Has de crear el paisatge just amb els sentits i amb la imaginació i triar-ne la forma. La forma ja t'ajuda, però a més s'ha de treballar l'energia. La Ira sense Foc no la faràs mai, Desig o Sensualitat sense Aigua tampoc, etc. Jo col·loco la forma que he preparat, col·loco l'energia justa, utilitzo la imatge mental i el sentit correcte, i probablement sortirà l'emoció, no necessàriament, però en la majoria dels casos sortirà.

Un *plié* té una emoció que és diferent d'una *attitude*, o d'un altre pas o posició, i jo quan el faig m'emocio, sinó ja no sóc ballarí, tan senzill com això. Alguns dies més i d'altres menys, però sempre m'emocio amb un *plié*, sinó

considero que ja no sóc un ballarí, perquè aquell moviment deixarà d'estar qualificat, i un *plié* és fonamental, és la molla, la suspensió de la vida, és la pulsació de la vida.

Els mestres de tot això són els orientals. Aquestes cultures qualifiquen les seves energies com: aires, canals i gotes. Un bon iogui percep els canals, els aires i les gotes. Sobretot en els canals centrals hi ha els centres o *xacres* que regeixen els diferents aires associats a les diferents extremitats i a les diferents funcions del cos. Si tu domines això, ets extremadament qualificat, aquesta és la clau per penetrar en la unió ment i cos. Però d'això quasi bé no en tenim informació, jo no sóc capaç d'executar-ho però ho conec teòricament, que ja és molt.

Per als budistes, qualsevol moment de consciència requereix un aire i una ment. L'aire és com el cavall i la ment com el genet, l'aire és cec i no sap res però és el que belluga la vida, el genet és el que veu però per si sol no es pot bellugar.

El ballarí que hi ha a l'escenari mai no és el mateix que la persona real, però un alimenta l'altra. La persona està alimentant al ballarí que hi ha a l'escenari.

Quan ballo, espero estar cada cop més ocupat a comunicar-me amb el públic. Els grans actors, *clowns*, *performers* (que són els que treballen per al públic), són els que realment poden estar dalt de l'escenari com si estiguessin a casa seva, són els que estan molt pendents del públic, treballant per al públic. ■

---

**Fragments d'una entrevista de Jordi Fàbrega com a part de la seva tesi doctoral, publicada a la revista *Estudis Escènics* de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona (2007).**

## NOTES PER A UN COL·LOQUI

de víctor molina

**I** M'agradaria poder dir que simplement parlo com a espectador. Però els espectadors normalment no parlen, encara que aquesta setmana no només s'ha donat torn de paraula a l'espectador, sinó també a aquest ésser col·lectiu, circumstancial i atzarosament conformat que s'anomena «públic». Es una cosa que hem pogut fet aquesta setmana convidats per la companyia

Gelabert-Azzopardi. Parlar des d'on ens trobem com a part d'un conjunt públic. És això possible? Qui és qui en i amb el públic? Existeix una veu col·lectiva o una força dominant en una pura circumstancialitat col·lectiva? La dialèctica grup-col·lectiu és diferent o és la mateixa que en les manifestacions públiques? Les preguntes s'amunteguen i les referències a aquesta mena de plantejaments apareixen a l'horitzó.

Que ningú no s'enganyi. El públic no té DNI existencial. El que existeix és un esdeveniment.

És cert que en el meu cas parlo amb un cert privilegi, ja que he pogut seguir durant tota aquesta setmana els diferents moments de la relació de la companyia amb el públic. Encara que potser hauria de dir amb els diferents públics, perquè en cada ocasió i en cada sessió, la relació ha anat adquirint diferents personalitats, degut al fet que el públic s'ha conformat amb diferents estils cada vegada. En algunes ocasions ha dominat una manifestació pública molt prudent i tímida; en d'altres, s'ha exhibit amb una candorosa comoditat; en alguna més s'han mostrat impulsos típics d'estudiants d'institut... I això no obstant, sempre hi ha hagut alguna cosa dominantment comuna en totes les sessions. Al llarg de tota la setmana s'ha establert un diàleg, un col·loqui heterogeni, amb aspectes didàctics, divertits, seriosos, ocurrents, etc. I això ha estat possible gràcies a la disponibilitat mostrada per Cesc Gelabert.

De fet, si fos necessari indicar un tret tenaçment present en el recorregut artístic de Gelabert —un tret manifestat sota aspectes, èpoques i objectius diferents— aquest seria el de la generositat. Entenent generositat tant en el seu sentit originari de facultat de *generar* elements, com en el sentit habitual d'esplèndid, o d'obsequiós. Paral·lelament a cadascun dels seus espectacles, Gelabert ens ha ofert molts altres aspectes de les seves maneres de fer que hauríem de saber «conservar»

(encara que la paraula «conservar» té una accepció museística o de preservació d'aliments que em sembla més aviat aliena al seu interès i a la seva personalitat). I un d'aquests aspectes paral·lels al seu treball, és la seva permanent disposició a parlar sobre la seva pròpia feina, a trobar interlocutors, a generar possibilitats de diàlegs.

Per valorar la importància d'aquesta determinació, m'agradaria recordar que en els orígens de la cultura occidental (el món de la Grècia antiga) l'acte de parlar i de buscar interlocutors, de conversar i dialogar de les coses que a un li semblaven d'interès, era llavors la forma essencial d'oci. I és que l'oci no era el domini de la inactivitat o de la peresa, sinó el de la conversa lliure, del debat sobre assumptes locals, sobre l'ahir o el demà, sobre l'eros o els fantasmes, etc. I la paraula grega per designar l'oci és *skholé*, d'on prové la paraula «escola». És cert que l'escola s'ha anat convertint en el contrari del que era en els seus orígens, car actualment, sovint apareix com la institucionalització en estaments de poder de l'ús de la paraula.

Cesc Gelabert, i amb ell tota la companyia (Lydia Azzopardi, els ballarins, els assistents), han fet escola en el sentit grec del terme durant tota aquesta setmana. Parlen com un exercici de llibertat d'això que constitueix el seu interès, i d'aquesta manera atorguen igualment un estatut de llibertat al seu interlocutor, generant per afegiment un aspecte formatiu d'aquesta experiència.

De manera que aquesta «setmana amb

*el públic*» és una indiscutible mostra dels seus diferents nivells formatius: a) a un nivell professional, ja que ha estat treballant amb ballarins professionals que no formen part de la seva companyia; b) a un nivell creatiu, perquè en un altre moment del dia ha estat treballant amb la seva pròpia companyia a partir dels elements oferts la nit anterior, amb l'objectiu de poder presentar cada dia una breu i diferent composició; c) a un nivell introductor, ja que també diàriament ha impartit un curs de dansa a persones sense formació dansística que han mostrat el seu interès en conèixer la dansa des de dintre; i d) a nivell del propi públic, ja que de nit confronta entre si les mirades del que el públic pot veure i manifestar de manera explícita.

Al llarg d'aquesta setmana, Cesc Gelabert ha anat fent una exposició pública dels principis bàsics del seu treball: ha fet referència a alguns preceptes conscients de la seva relació amb la dansa; ha assenyalat algunes zones de procedir inconscient; ha parlat d'alguns aspectes aleatoris i d'altres anecdòtics o circumstancials. Però també ha mantingut cada nit un col·loqui amb el públic, al qual li ha permès col·laborar lúdica-ment (i no oblidem que «col·laborar» vol dir «laborar junts») en la generació d'algunes petites composicions —uns petits poemes coreogràfics— creats al final de cadascuna d'aquestes sessions polièdriques.

Aquests breus poemes coreogràfics han estat engendrats en cada cas a partir del que podríem anomenar «aforismes d'im-

provisació», irradiats pels ballarins de la companyia i generats a partir dels suggeriments i indicacions (les didascàlies, podríem dir-ne) que el públic ha fet prèviament seleccionant un lloc, una música, i comentant-ne després els resultats.

## II

En el seu llibre *La estética del silencio*, l'assagista americana Susan Sontag observa que hi ha molts artistes de l'escena, amb un llarg recorregut, que es veuen confrontats a pensar molt seriosament en la seva relació amb el públic. El resultat d'això és que en algunes ocasions, diu Susan Sontag, l'artista trenca la seva relació viva o directa amb el públic, com en el cas de Glenn Gould, per exemple, que a partir d'un cert moment es tanca al seu estudi, allunyant-se del contacte directe amb el públic. Hi ha d'altres actituds sobre això, per exemple la dels que abandonen definitivament la seva feina: s'allunyen tant del públic viu com del seu propi fet creatiu. Finalment, una tercera actitud és la dels que es concentren en la investigació, en el procés, arribant a impugnar l'existència i el valor del resultat. Passa que, sense evitar aquest qüestionament, la companyia Gelabert-Azzopardi té una actitud més peculiar. No fuig del públic. Tampoc manté al públic únicament sota l'aspecte dels que degusten el seu treball. No es concentra hermèticament en un procés creatiu. Ni ens proposa, en substitució, una mera visita guiada al museu del seu treball. Sinó que, encara que hi ha una petita dosi de cadascuna d'aquestes opcions esmentades, fa una altra cosa. Alguna cosa més radical i inusual. Ens

convida a conèixer el procés, o millor dit, les diferents particularitats del procés; i de sobte, el públic es veu compartint amb la companyia els moments als quals els ha induït el treball: veure, escoltar, percebre, comparar, racionalitzar, intuir, deixar-se anar, etcètera. No es queda tan sols en això, però, ja que també hi ha un moment cabdal en el qual es convida el públic a *veure una mirada*. A veure com es construeix la mirada del coreògraf. És una cosa que al públic normalment se li amaga, ja que només se li ofereix el resultat, la imatge construïda, però no la mirada en el procés de la qual es construeix la imatge generada.

### III

Aquesta proposta s'anomena *Una setmana amb el públic*. I hem de recordar que el públic no és, com diu Beckett bromejant, un cos amb molts culs, sinó un ésser col·lectiu i transitori: una aparició. Un ésser considerat de sobte com un igual, però tenint consciència de les diferències. Un ésser diferent a l'ésser col·lectiu de la companyia, i amb diferents exigències, necessitats i recorreguts en el seu propi interior. No és gens estrany, per aquest motiu, que aquesta paraula "públic" es comencés a utilitzar en el sentit que li donem actualment només a partir del segle XVII, instal·lant-se així definitivament en el segle XVIII. Amb aquest terme se'l diferenciava tant de l'auditori de la cort (que està per sobre del comediant), com de l'auditori del poble de procedència exclusivament rural (que està, en general, a expenses del comediant). El «públic», en canvi, era allò que

després es convertiria en un ciutadà (i no es pot oblidar que «ciutadà» és una paraula que significa «proper»). Per tant, tota aquesta proposta fa honor a la companyia Gelabert-Azzopardi per la forma tan propera amb la qual ha restituit el sentit original del públic.

Les formes d'apropar-se a la dansa que té Cesc Gelabert no es limiten a una perspectiva única, no depenen d'una poètica cenyida a un moviment autòcrata de dansa. Més aviat sembla com si el seu ideal fos precisament l'oposat. En no tenir una referència tancada en la seva pràctica creativa, el seu punt d'observació en la dansa és anfibiològic, i així permet veure, almenys durant aquesta setmana, una espècie de fenomenologia paradoxal respecte a ella. Lluny d'haver aplicat una perspectiva doctrinal sobre la dansa, la seva paraula l'ha mostrat sempre en el límit i en els límits. I un dels seus límits és el propi públic. Evidentment, aquest és un límit que no podrà explorar-se mai, però no tots els coreògrafs tenen el coratge d'assumir aquesta frontera de la dansa.

Per això, en aquests col·loquis diaris, el punt de partida –implícit i provisorio, com a bon punt de partida– ha estat el reconeixement de la capacitat de la dansa per originar efectes plurals sobre el públic. De fet, aquest aspecte de sentit comú que es dona per establert comença a metamorfosar-se de seguida, ja que a partir d'això s'adverteixen la transcendència dels mitjans i dels procediments que la dansa utilitza per aconseguir-ho. En algun moment s'a-

consegueix, fins i tot, formular la qüestió sobre el que queda de la tradició de la composició coreogràfica clàssica, i s'assenyala la recerca d'efectes construïts gairebé matemàticament, així com dels elements trobats intuïtivament i fortuïta. Però com que ni l'art ni la dansa són per a si mateixos, sinó –sobretot– per als altres, el públic adquireix consciència que, fins i tot «passivament», ocupa un paper actiu. I que sempre està inventant igualment (entenant «inventar» en el seu sentit etimològic d'«anar a l'encontre d'alguna cosa»), descobrint i complementant el que el creador ha concebut. La dansa és creació dirigida, i és en la seva confrontació on es realitza com a obra, on es fa realitat, on es converteix finalment en esdeveniment, és a dir, en problema, perquè, en pura testimonialitat, l'espectador es necessàriament coadjuvant i, per tant, coautor.

Ningú deixa d'advertir una mena d'historicitat de la percepció: el públic aprèn a ser públic; s'exigeix progressivament més a si mateix en favor del seu paper coadjuvant. I davant la pròpia mobilitat històrica de l'existència humana és impossible entendre que el públic sigui

un horitzó tancat. L'esdeveniment de la dansa el compromet en la realitat fàctica d'allò escènic i en la dialèctica de l'interior i exterior del fet artístic. La percepció no és un acte de la subjectivitat, sinó l'entrada en l'esdevenir d'una tradició, raó per la qual cada espectador actualitza un exercici d'innovació i un hàbit.

En els seus comentaris sobre les seves pròpies obres, Cesc Gelabert insisteix que cada composició és una mena d'estructura apel·lativa. Una estructura que sol·licita a l'espectador, de manera que els sentits es generen en el procés escènic com un producte de la interacció entre coreografia i públic. I d'aquí que insisteixi que la dansa escènica només desplega els seus efectes en ser percebuda. La dansa té el seu lloc en els límits del sistema de sentit/percepció, i cada coreografia compleix llavors amb la seva funció en superar en escena les seves realitats deficitàries; la seva necessitat de ser omplerta per la participació del públic.

Una setmana plena de misteris, de preguntes, d'inquietuds, de definicions, de suspensions..., d'experiències de l'intersticial. ■

---

**Notes provinents del col·loqui celebrat el 16 de març de 2008 després de la funció.**

NOTAS SOBRE LA DANZA  
de cesc gelabert

Yo no tuve un solo maestro. Tuve muchos, empezando por Anna Maleras y Lydia Azzopardi, dos nombres de una larga lista de maestros que me han enseñado diferentes técnicas de danza. En este país, aparte del flamenco, no ha existido un tronco a seguir. He trabajado con la diversidad informada, recibiendo influencias de la cultura occidental, la africana y la oriental. Por un lado, la herencia de la danza académica; después, las técnicas del siglo xx, Graham, Cunningham, Limon, etc.; y por último, las técnicas interiores, como el yoga, el Tai-Chi, y también Pilates, Feldenkrais, Alexander, etc. También he estudiado con YiYa Diaz, que imparte la técnica evolucionada de su maestra Fedora Aberasturi, el 'Cuerpo-Arte'. Mi modelo de bailarín una todo esto, un equilibrio entre la tradición y el futuro.

Un buen bailarín debe tener un nivel físico, con un conocimiento de los lenguajes básicos, y un nivel mental, lo que significa un sistema para aprender a hacer funcionar su mente, una mente conectada con la experiencia y con la vivencia de un cuerpo y una emoción. Debe tener una técnica que una el cuerpo, el corazón y la mente. Yo estudié filosofía y arquitectura y tuve un maestro budista, Geshe Kelsang Gyatso, que me dio un mapa en el que organizar todas las informaciones y donde relacionarlo todo.

Existen dos aspectos clave en la mente del bailarín, que son el espacio y el tiempo. El bailarín debe tener una gran capacidad espacial, debe ser una especie de Gaudí. Debe tener una capacidad técnica para trabajar con la mente, una mente aplicada y relacionada con su cuerpo, y de por medio con la emoción. A mis alumnos les cuento la imagen del carro griego: el carro es la forma; los caballos, las emociones; el conductor, la mente y las estructuras mentales; el guerrero, el espíritu, y el paisaje, los sentidos. Debe tener una gran capacidad de concentración, de trabajar con su mente. En el cuerpo, está la parte más física, pero que no es sólo física porque también es mente; el cuerpo, todo lo que son músculos y tendones; después el cuerpo sutil, que serían las energías; los sentidos, incluido el sentido del tacto, que nos permite saber en qué posición tenemos el cuerpo (además del oído, tenemos sensores en las plantas de los pies para mantener el equilibrio)... Todo esto son sentidos y también mente, pero lo asociamos al cuerpo porque está directamente relacio-

nado con él. De por medio está la emoción, que va unida a la percepción del placer, el dolor, el amor, el odio y mil variantes, es un tipo de mente específico. Sin emoción no hay vida. El resto de estructuras mentales –los conceptos, las imágenes genéricas, la imaginación– será la mente en general. Y por último el espíritu, que serían las mentes sutiles. Eso es una división básica del budismo, y para mí es muy útil ya que me permite organizar los diferentes aspectos del conocimiento.

Los buenos bailarines tienen un cuerpo cualificado, un cuerpo penetrado por la conciencia. El movimiento debe estar penetrado por todas esas cosas, debe tener una definición, la más precisa, de la forma, de las energías, de los sentidos que lo rodean, de las emociones que lo impregnan y de las mentes que le acompañan, y todo eso debe estar cualificado en el interior de una idea coreográfica; entonces es cuando tendrá una potencia que tú, como espectador, podrás hacerte tuya.

Hay que diferenciar entre coreografía, interpretación y ejecución. Existen tres personas clave: el coreógrafo, el bailarín/intérprete y el público. La coreografía es un acuerdo, un pacto entre el coreógrafo y el bailarín. Un conjunto de pactos. La interpretación forma parte de este conjunto de pactos y distingue cómo los baila una persona y cómo otra. Yo, con cada bailarín, trabajando con él, defino cómo quiero que interprete la propuesta coreográfica y, llegados a un acuerdo, quiero que siempre lo haga, que no sea casualidad, que sea una interpretación definida. La ejecución única e irrepitible, siempre diferente, en el interior de la interpretación y en el interior de una coreografía, es la que ejecutas cada vez que haces un ensayo o una función. Una cosa es ejecutar y otra saber construir una interpretación con el coreógrafo, algo que la mayor parte de bailarines no saben hacer. Saben bailar, pero a la hora de construir un personaje o una interpretación les cuesta mucho. Como público, tú sólo ves la ejecución, no conoces ni la interpretación ni la coreografía, pero no se puede comprender sin la concepción de una coreografía, y esta concepción la realiza el espectador artista; sólo desde esta construcción puede vivir y disfrutar de esta coreografía. Sin este público cualificado no hay arte, ésta es la gran desgracia de nuestros tiempos.

Para ser un buen intérprete debes bailar una coreografía que no te convenga, que no te guste, y convertirla en algo que esté bien y que te guste. Si no eres capaz de eso, aún no eres un bailarín, porque bailar algo que te conviene, eso lo hace todo el mundo, no hay que ser bailarín. Cuando haces un movimiento absolutamente abstracto, debes tener una emoción, una imagen. Tú, como espectador, recibirás una emoción en función de cómo

yo cualifique el movimiento.

Cuando hacemos un casting y vemos a un bailarín, nos preguntamos: ¿qué es más importante para él, él mismo o la danza? Si vemos que es él mismo, nunca lo cogemos, aunque sea muy bueno, porque lo que debe mandar siempre es la coreografía.

Un bailarín tiene presencia escénica cuando el movimiento está cualificado. Es decir: cuando cualifica el movimiento, adquiere presencia escénica. Hay una parte que puede ser innata, (concentración, relación psicofísica, etc.), pero se debe cultivar, se debe cualificar a través de una técnica. La presencia se puede trabajar, se puede aprender, pero si tienes mejores condiciones de partida, mejor. Una persona que tenga poca presencia, trabajando tendrá mucha más, porque se cualificará su movimiento. Pero existen también los aspectos energéticos, los del mundo sutil, de la energía que es el cuerpo sutil, y que son muy importantes para la presencia. Cualificar la energía. ¿Cómo cualificar la energía? ¿Cómo incidir sobre la energía? Las energías las divido según los términos griegos (es lo más práctico): Tierra, Fuego, Aire y Agua. Todo bailarín tiene una energía propia, que suele ser una mezcla, por ejemplo Fuego y Agua. Si le das un movimiento que es Fuego y Agua, todo va bien, pero si le das Tierra o Aire no lo sabe hacer, y entonces este movimiento queda pobre, sin presencia, sin energía. Como bailarín, debes poder trabajar todas las energías. Siempre habrá algunas que harás mejor, pero debes ser capaz de trabajar las demás, y por lo tanto debes cualificarte con la técnica, no basta con la energía natural. Hay bailarines que tienen una cualidad natural muy alta, pero que no la tienen concienciada, cualificada.

El elemento esencial para controlar la emoción es la energía, porque la energía es la parte física más cercana a la emoción. Si colocas en tu cuerpo la energía precisa es muy probable que salga la emoción correcta. Porque la emoción nunca la puedes decidir, y la emoción debe ser siempre pura y genuina. Con lo que si puedes trabajar es con el 'carro' y la mente, para que se produzca la emoción precisa. ¿Cómo crear las condiciones para que surja la emoción precisa? Debes crear el paisaje preciso con los sentidos y con la imaginación, y elegir la forma. La forma te ayuda, pero además se debe trabajar la energía. Jamás harás la Ira sin Fuego, ni el Deseo o la Sensualidad sin Agua, etc. Yo coloco la forma que he preparado, coloco la energía precisa, utilizo la imagen mental y el sentido correcto, y probablemente surgirá la emoción, no necesariamente, pero en la mayor parte de los casos surgirá.

Un *plié* tiene una emoción que es diferente de una *attitude*, o de otro paso o posición, y yo cuando lo hago me emociono, si no ya no soy bailarín, tan simple como eso.

Algunos días más y otros menos, pero siempre me emociono con un *plié*, si no, considero que ya no soy un bailarín porque aquel movimiento dejará de estar cualificado y un *plié* es fundamental, es el resorte, la suspensión de la vida, es la pulsación de la vida.

Los maestros de todo esto son los orientales. Algunas culturas cualifican sus energías como aires, canales y gotas. Un buen yogui percibe los canales, los aires y las gotas. Sobre todo en los canales centrales están los centros o *chacras* que rigen los diferentes aires asociados a las diversas extremidades y funciones del cuerpo. Si tú dominas todo eso, estás súper cualificado, ésta es la clave para penetrar en la unión de mente y cuerpo. Pero de eso casi no tenemos información, yo no soy capaz de ejecutarlo pero lo conozco teóricamente, que ya es mucho.

Para los budistas, todo momento de conciencia requiere un aire y una mente. El aire es como el caballo y la mente como el jinete: el aire es ciego y no sabe, pero es el que mueve la vida; el jinete es el que ve pero por sí solo no se puede mover.

El bailarín que está en el escenario nunca es el mismo que la persona real, pero una alimenta al otro. La persona está alimentando al bailarín que está en el escenario. Al bailar, espero estar cada vez más ocupado en comunicarme con el público. Los grandes actores, *clowns*, *performers* (que son los que trabajan para el público), son los que realmente pueden estar encima del escenario como si estuvieran en su casa, son los que están muy pendientes del público, trabajando para el público.

**Fragmentos de una entrevista de Jordi Fàbrega como parte de su tesis doctoral, publicada en la revista *Estudis Escènics de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona* (2007).**

NOTAS PARA UN COLOQUIO  
de victor molina

I

Me gustaría poder decir que simplemente hablo como un espectador. Pero los espectadores normalmente no hablan. Aunque esta semana no sólo se ha dado uso de palabra al espectador, sino también a ese ser colectivo, circunstancial y azarosamente conformado que se denomina "público". Es algo que hemos podido hacer esta semana convidados por la compañía Gelabert Azzopardi. Hablar desde donde nos encontramos como parte de un conjunto público. ¿Es eso posible? ¿Quién es quién en y con el público? ¿Existe una voz colectiva o una fuerza dominante en una pura circunstancialidad colectiva? ¿La dialéctica grupo y colectivo es distinta o es la

misma que en las manifestaciones públicas? Las preguntas se amontonan y las referencias a ese tipo de planteamientos asoman en el horizonte. Pero que nadie se llame a engaño. El público no tiene D.N.I. existencial. Lo que existe es un acontecimiento.

Es verdad que en mi caso hablo con un cierto privilegio: pues he podido seguir durante toda esta semana los diferentes momentos de la relación de la Compañía con el público. Aunque quizá debería decir con los diferentes públicos, porque en cada ocasión y en cada sesión la relación ha ido adquiriendo personalidades diferentes debido a que el público se ha conformado con estilos distintos cada vez. En algunas ocasiones ha dominado una manifestación pública muy prudente y tímida; en otras, se ha exhibido con una candorosa comodidad; en alguna más se han mostrado impulsos típicos de estudiantes de instituto... Y sin embargo siempre ha habido algo predominantemente común en todas las sesiones. A lo largo de toda la semana se ha establecido un diálogo, un coloquio heterogéneo, con aspectos didácticos, divertidos, serios, ocurentes, etcétera. Y eso ha sido posible gracias a la disponibilidad mostrada por Cesc Gelabert.

De hecho, si fuese necesario señalar un rasgo tenazmente presente en el recorrido artístico de Gelabert –un rasgo manifestado bajo aspectos, épocas y objetivos distintos–, éste sería el de la generosidad. Entendiendo generosidad tanto en su sentido originario de facultad de *generar* elementos, como en el sentido habitual de dadasivo, o de obsequioso. Paralelo a cada uno de sus espectáculos, Gelabert nos ha ofrecido muchos otros aspectos de sus formas de hacer, que deberíamos saber "conservar" (aún cuando la palabra conservar tiene una acepción o bien museística o bien de preservación de alimentos que me parecen más bien ajenos a su interés y a su personalidad). Y uno de esos aspectos paralelos a su trabajo es su permanente disposición a hablar sobre su propio trabajo, a buscar interlocutores, a generar posibilidades de diálogos.

Para valorar la importancia de esa determinación, me gustaría recordar que en los orígenes de la cultura occidental (el mundo de la Grecia antigua) el acto de hablar y de buscar interlocutores, de conversar y dialogar de las cosas que a uno le parecían de interés, era entonces la forma esencial del *ocio*. Porque el ocio no era el dominio de la inactividad o de la pereza, sino el de la conversación libre, del debate sobre asuntos lugareños, sobre el ayer o el mañana, sobre el *eros* o los fantasmas, etcétera. Y la palabra griega para decir ocio es *skholé*, de donde proviene la palabra "escuela". Es verdad que la escuela se ha ido convirtiendo en lo contrario de lo que era en sus orígenes. Pues muchas

veces la escuela aparece ahora como la institucionalización en estamentos de poder del uso de la palabra.

Cesc Gelabert –y con él toda la compañía, Lydia Azzopardi, los bailarines, los asistentes– han hecho escuela en el sentido griego del término durante toda esta semana. Hablan como un ejercicio de libertad sobre aquello que constituye su interés. Y de ese modo otorgan igualmente un estatuto de libertad a su interlocutor, generando por añadidura un aspecto formativo de esa experiencia.

De modo que esta "semana con el público" se vuelve una indiscutible muestra de varios de sus niveles formativos: a) a un nivel profesional, porque ha estado trabajando con bailarines profesionales que no forman parte de su compañía; b) a un nivel creativo, porque en otro momento del día ha estado trabajando con su propia compañía a partir de los elementos ofrecidos la noche anterior, a fin de poder presentar cada día una breve y diferentes composición; c) a un nivel introductorio, pues cada día también ha impartido un curso de danza a personas sin formación dancística que han mostrado su interés de en conocer la danza desde dentro; y d) a nivel del propio público de sala, porque por las noches confronta entre sí las miradas de lo que el público puede ver y manifestar de manera explícita.

A lo largo de esta semana, Cesc Gelabert ha ido haciendo una exposición pública de los principios básicos de su trabajo: ha hecho referencia a algunos preceptos concientes de su relación con la danza; ha señalado algunas zonas de proceder inconsciente; ha hablado de algunos aspectos aleatorios y de otros anecdóticos o circunstanciales. Pero también ha mantenido cada noche un coloquio con el público. Al que le ha permitido colaborar lúdicamente (y no olvidemos que "colaborar" quiere decir "laborar juntos") en la generación de algunas pequeñas composiciones –unos pequeños poemas coreográficos– creadas al final de cada una de estas sesiones poliédricas.

Esos breves poemas coreográficos han sido engendrados en cada caso a partir de lo que podríamos llamar "aforismos de improvisación", irradiados por los bailarines de la compañía, y generados a partir de las sugerencias e indicaciones (las didascalías, podríamos decir) que el público ha hecho previamente seleccionando un sitio, una música, y comentando luego los resultados.

II

En su libro *La estética del silencio*, la ensayista americana Susan Sontag observa que hay muchos artistas de la escena con un largo recorrido que se ven confrontados a pensar muy seriamente sobre su relación

con el público. El resultado de ello es que en algunas ocasiones, dice Susan Sontag, el artista rompe su relación viva o directa con el público, como en el caso de Glenn Gould, por ejemplo, que a partir de un momento determinado se encierra en su estudio, alejándose del contacto directo con el público. Hay otras actitudes al respecto, por ejemplo la de quienes abandonan definitivamente su trabajo, se alejan tanto del público vivo, como de su propio hacer creativo. Y finalmente una tercera actitud, la de quienes se concentran sólo en la investigación, en el proceso, llegando a impugnar la existencia y el valor del resultado. Ocurre que, sin evitar este cuestionamiento, la compañía Gelabert Azzopardi tiene una actitud más peculiar. No huye del público. Tampoco mantiene al público únicamente bajo el aspecto de los que “degustan” su trabajo. No se concentra herméticamente en un proceso creativo. Ni nos propone, en sustitución, una mera visita guiada al museo de su trabajo. Sino que, aunque hay una pequeña dosis de cada una de estas opciones mencionadas, hace otra cosa. Algo más radical e inusual. Nos convida a conocer el proceso, o mejor dicho las diferentes particularidades del proceso; y así el público se ve compartiendo con la compañía los momentos a los que induce el propio trabajo del coreógrafo: ver, escuchar, sentir, comparar, racionalizar, intuir, dejarse llevar, etcétera. Pero no queda sólo en eso. Pues también hay un momento crucial en el que se invita al público a *ver una mirada*. A ver cómo se construye la mirada del coreógrafo. Algo que al público normalmente se le mantiene oculto, pues sólo le ofrece el resultado, la imagen construida, pero no la mirada en cuyo proceso se construye la imagen generada.

### III

Esta propuesta se llama *Una semana con el público*. Y debemos recordar que el público no es, como dice Beckett bromeando, un cuerpo con muchos culos, sino un ser colectivo y transitorio: una aparición. Un ser considerado de pronto como un igual pero teniendo conciencia de las diferencias. Un ser diferente al ser colectivo de la Compañía, y con diferentes exigencias, necesidades, y recorridos en su

propio interior. No es extraño, por ese motivo, que esta palabra “público” se comenzara a utilizar en el sentido que le damos actualmente, sólo a partir del siglo XVII, instalándose así definitivamente en el siglo XVIII. Con ese término se le diferenciaba tanto del auditorio de la corte (que está por encima del comediante), como del auditorio del pueblo llano de procedencia exclusivamente rural (que está, en general, a expensas del comediante). El “público”, en cambio, era aquello que después se convertiría en un ciudadano (y no hay que olvidar que “ciudadano” es una palabra que significa “próximo”). Por tanto, toda esta propuesta hace honor a la compañía Gelabert Azzopardi, por la forma tan próxima con la que vuelve a restituir el sentido original del público.

Las maneras de acercarse a la danza que tiene Cesc Gelabert no se limitan a una perspectiva única, no depende de una poética ceñida o a un movimiento autócrata de danza. Más bien parece como si su ideal fuese precisamente el opuesto. Al no tener una referencia cerrada en su práctica creativa, su punto de observación en la danza es anfibiológica, y permite ver así, al menos durante esta semana, una especie de fenomenología paradójica respecto a ella. Pues lejos de haber aplicado una perspectiva doctrinal sobre la danza, su palabra la ha mostrado siempre en el límite y en los límites. Y uno de sus límites es el propio público. Evidentemente, es ese un límite que no podrá nunca de explorarse, pero que no todos los coreógrafos tienen el coraje de asumir esa frontera de la danza.

Por ello, en esos coloquios diarios, el punto de partida –implícito y provisorio, como buen punto de partida– ha sido el reconocimiento de la capacidad de la danza para originar efectos plurales sobre el público. Pero ese aspecto de sentido común que se da por sentado, comenzaba a metamorfosearse en seguida. Pues a partir de allí se advierten la trascendencia de los medios y de los procedimientos que la danza utiliza para conseguirlo. En algún momento se consigue incluso formular la cuestión sobre lo que queda de la tradición de la composición coreográfica clásica y se señala la búsqueda de efectos contruidos casi matemáticamente, así como los elementos encontrados intuitiva

y fortuitamente. Pero como ni el arte ni la danza son para sí mismos, sino para y –sobre todo– con los otros, el público adquiere conciencia de que incluso “pasivamente” desempeña un papel activo. Y que siempre está inventando igualmente (entendiendo “inventar” en su sentido etimológico de “venir al encuentro de algo”), descubriendo y complementando lo que el creador ha concebido. La danza es creación dirigida y es en su confrontación donde se realiza como obra, donde se hace real. Donde se convierte finalmente en acontecimiento. Es decir, en problema. Porque en su pura testimonialidad el espectador es necesariamente coadyuvante, y por tanto coautor.

Nadie deja de advertir una especie de historicidad de la percepción: el público aprende a ser público; se exige progresivamente más a sí mismo en favor de su papel coadyuvante. Y ante la propia movilidad histórica de la existencia humana es imposible entender que el público sea un horizonte cerrado. El acontecimiento de la danza lo compromete en la realidad fáctica de lo escénico y en la dialéctica del estar dentro y fuera del hecho artístico. La percepción no es un acto de la subjetividad, sino la entrada en el acontecer de una tradición, por lo que cada espectador actualiza un ejercicio de innovación y un hábito. En sus comentarios sobre sus propias obras, Cesc Gelabert insiste en que cada composición es una especie de estructura apelativa. Una estructura que solicita al espectador. De modo que los sentidos se generan en el proceso escénico como producto de la interacción entre coreografía y público. Y de ahí que insista en que la danza escénica sólo despliega sus efectos al ser percibida. La danza tiene su lugar en los límites del sistema de sentido, y cada coreografía cumple entonces con su función al superar en la escena sus realidades deficitarias; su necesidad de ser colmada por la participación del público. Una semana llena de misterios, de preguntas, de inquietudes, de definiciones, de suspensiones..., de experiencias de lo intersticial. ■

**Notas procedentes del coloquio celebrado el día 16 de marzo de 2008 después de la función.**