

do de proximidad que se haya conseguido entre los dos a medida que se sucedan más y más contactos de manera que la posesión sea cada vez más cordial, y menos traumática. Este hecho indicará una afinidad cada vez mayor entre el individuo y el Orixá.

Hice el *jogo de búzios* con una *Mai de Santo* con el fin de conocer mi Orixá con seguridad. Hasta entonces todo el mundo me suponía de *Oxalá*, el Orixá creador, un Orixá blanco, reflexivo y benevolente. El resultado me sorprendió, los *búzios* daban a *Ogún* como el Señor de mi Cabeza, el Orixá de la guerra, impulsivo y sanguinario, el Orixá que abre camino con sus espadas. Personas del candomblé a quien confié el resultado pusieron cara de incredulidad, me encontraban demasiado blando para ser del belicoso *Ogún*. Me hicieron entender que el oráculo de las *Mais* no es infalible, que es contingente, que se pueden influenciar y falsear los resultados debido a «interferencias»: «quizás los *búzios* capten el Orixá de tu hijo, o de tu padre, en vez del tuyo». *Jogar los búzios* diferentes veces para confirmar el Orixá es una práctica habitual. Yo no quise volver a *jogar* y, pese a lo que me decía la gente, me conformé con el resultado obtenido: con *Ogún*.

Ser de *Oxalá* me resultaba demasiado cómodo: *Oxalá* es un Orixá reflexivo, calmado, aéreo, demasiado parecido a mí. Desde hacía años había perdido el carácter emprendedor, luchador, incluso camorrista que tenía de adolescente; me encontraba excesivamente pusilánime y con tendencia fácil al desencanto y a darme por vencido. Que *Ogún* fuera mi señor, cuando menos creerlo, me permitía recuperar un aspecto perdido de mi personalidad. Me costó mucho esfuerzo entrar en el ritmo fogoso de las danzas de *Ogún*, pero cuando conseguí acercarme a él, aunque sólo fuera un poco, alguna cosa se abrió a la altura del pecho, una capacidad perdida de acción impulsiva e intuitiva. La capacidad de abrir caminos, de seguir adelante sin pensar demasiado... sin dejar que la cabeza detenga la acción.

Referencias bibliográficas

- RODRIGUES, Graziela: *Bailarino-pesquisador-interprete*. Río de Janeiro: Ministerio de Cultura FUNARTE, 1997.
DOS SANTOS, Juana Elbein: *Os Nago e a morte*. Editora Vozesm, 1986.



William Forsythe, el coreógrafo atípico

Carlos Murias Vila



Presentación

Cuando Jordi Fàbrega me propuso colaborar en *Estudis Escènics*, consideré que sería interesante un trabajo a partir de una entrevista que realicé a Wiliam Forsythe y que tenía en mis archivos, aprovechando que el Royal Ballet de Flandes ha presentado una de sus emblemáticas obras, *Impressing the Csar (Impresionando al Zar)* de 1988, en el sala Fabià Puigserver del Teatre Lliure, en cierto modo un homenaje a Marius Petipa, maestro de su maestro Georges Balanchine. En esta entrevista, Forsythe habla de las formas y estructuras de su trabajo.

«¿Qué es el arte? Si lo supiera tendría buen cuidado de no revelarlo. Yo no busco, encuentro.»

PABLO PICASSO

Biografía

Long Island, Nueva York, 1949. Bailarín del Jeffrey Ballet. En 1973 es contratado por John Granko para el Ballet de Stuttgart y en 1976 concibe sus primeras coreografías fuera de la ortodoxia convencional: *Traum des Galilei*, *Orpheus* y *Love Songs* (1979).

En 1980 emprende su singladura como coreógrafo independiente y es invitado por las Óperas de Munich, Berlín, Frankfurt, París, el Jeoffrey Ballet y el Netherlands Dans Theater. En 1984 toma las riendas del Ballet de Frankfurt y estrena *Artifact*, a la que siguieron *Steptext* (1985), la comedia musical *Isabelle's dance* (1986), *New Sleep*, *The loss of small detail*, *In the middle somewhat elevated* e *Impressing the Csar* (1988), *The vile parody o Adress* (1988), *Eidos: Telos* (1996), etc. Su concepción de la danza le ha hecho adaptar la tradición académica al pensamiento contemporáneo.

En el año 2005, tras veinte años dirigiendo el Ballet de Frankfurt, el coreógrafo más codiciado y atípico de la escena coreográfica, que trascendió la danza del siglo XX, se presenta a ojos del público como un sinónimo de violencia. «Pienso en términos de justicia. Tengo miedo de la injusticia. La justicia no es más que una idea. La injusticia una realidad», advierte.

Forsythe ha creado a partir del vocabulario clásico una nueva sintaxis coreográfica. Invierte los pasos como quien invierte las palabras de su orden sintáctico. Organiza frases donde el movimiento ha desplazado al cuerpo de su eje natural. «El neoclásico es la regla, el contemporáneo, la excepción. Sólo faltaba conjugarlas», dice el gran coreógrafo del siglo XX.



CARLOS MURIAS: *A lo largo de su trayectoria como coreógrafo nos enfrentamos a obras sin decorados, ni objetos, ni textos. Podríamos decir, en cierta manera, que acariciaba una idea de la danza que se podría calificar de danza pura. ¿A qué llamamos danza pura?*

WILLIAM FORSYTHE: Es porque empleo música pura. Pero desde el punto de vista coreográfico no es danza pura, sino impura. De hecho, la finalidad de una obra viene sobre la marcha. Nunca se sabe. Son obras que se bastan a sí mismas. Están enfocadas

a partir de los bailarines y de sus cualidades y de su devenir. Parece una paradoja.

Actualmente la danza clásica ha evolucionado. Pero, ¿qué ha cambiado de su vocabulario o de su sintaxis?

El vocabulario no puede cambiar. La sintaxis es lo que cambia. El modelo clásico ya no es algo rígido, se ha adaptado a los cambios. Actualmente el modelo clásico es algo físico que ha adquirido otras propiedades como bien pueden ser la de estirarse, encojerse y también poder retorcerse. Cuando antes era algo estable como un cuadrado o un cubo, ahora podemos demostrarlo. Separar y trabajar cada una de sus partes ampliando el modelo en sí, para luego aplicarlo por separado distribuyéndolo en el espacio y poder percibirlos desde diferentes perspectivas.

¿De esta forma ha cambiado usted el sentido del ballet?

No, es sólo una acción refleja. Hay una mirada reflexiva. De un ballet saco partes que amplío y que luego devuelvo al propio ballet. Es decir, que suele haber ballets dentro de otros ballets.

También la danza ha cambiado porque trata al bailarín de otra manera, desde el momento en que ha entrado en relación con la tecnología y la informática. Desde este punto de vista, ¿el bailarín se ha convertido en un objeto de arte?

Es una buena frase... Ahora el bailarín tiene más libertad para expresarse. Pero cuando utilizo el ordenador es para guiar al bailarín a tomar decisiones y ofrecerle más opciones y más posibilidades de movimiento. A través del ordenador el bailarín selecciona una mayor capacidad de movimientos con los cuales no esperaba encontrarse. Además, la informática puede considerarse un estímulo para la imaginación.

En la escena teatral, ¿que relación existe entre Bob Wilson y William Forsythe?

Lo que existe es una gran diferencia. Mi visión escénica no es tan cerebral. Me considero más visceral y, además, soy más sencillo.

Wilson es también sencillo...

Sí, pero... no de la misma forma. Además la concepción de la obra de Wilson no es tan sencilla como aparenta. Su forma de utilizar las luces es mucho más americana y compleja. Mientras que yo utilizo una única fuente de luz y no cambio. Wilson es un minucioso detallista y yo trato imágenes en su globalidad.

Además sus coreografías son rápidas.

Mis coreografías son complicadas y no quiero rodearlas de cosas que las hagan más complejas.

Usted ha hecho evolucionar la danza de tal forma que su lenguaje se veía como un argot de la danza.

No. Bueno, a veces. Pero yo no sigo ningún estilo en concreto. Soy ecléctico. No tengo método.

Pues usted parece cartesiano.

No, en todo caso «post-carthésien». Mi método son todos los posibles para no practicar ninguno.

¿Habla francés?

Muy poco. Sólo para pedir el menú.

¿Hay una relación entre su obra y la arquitectura deconstructivista?

He trabajado con Ihbersen en programas de arquitectura cuando no trabajaba en danza. Sin embargo no he pensado en esta influencia, como tampoco ha cambiado mi forma de trabajar la danza. Mi forma de pensar es siempre la misma.

Sin embargo, las figuras de sus coreografías en «décalé» –fuera de su eje natural– surgieren cierta relación con el deconstructivismo.

El «décalé» data de los años sesenta, no es una innovación mía. Es una propiedad del cuerpo para salirse de la rectitud y añadirse a las cuatro direcciones básicas.

¿Sus coreografías se hacen o deshacen?

Yo hago que las coreografías se hagan solas.

Sus coreografías son como frases en las que va cambiando las palabras de lugar, corriendo el riesgo de que pierdan su sentido.

No se pierde el sentido. Puede mover las

palabras de la frase sin que se pierda el sentido. El movimiento de la frase tiene lógica. Es un juego de lógica. Mi único sujeto es el cuerpo en movimiento.

Así pues, ¿el movimiento gana en expresividad?

No. No lo creo. Aunque depende mucho de cómo lo perciba el público.

Sus coreografías se perciben como una sucesión de pasos.

Mis coreografías son formas de pensar.

O sea, que la danza no es tan sólo un ejercicio físico.

Es intelectual y también emocional. La danza es un lenguaje abstracto y es muy difícil ser totalmente abstracto como ser humano, cuando el cuerpo es su propio medio.

¿Sus coreografías nacen del azar?

Siempre es diferente. Cualquier cosa es válida para empezar. De tal forma que, a veces, hasta me sorprende a mí mismo.

¿Sus coreografías desnudan el espacio o intenta llenar un vacío?

Sólo estoy buscando claridad. Claridad visual y agudeza en esta búsqueda.

¿Una coreografía es una obra acabada?

Todo el mundo cambia sus obras. Una coreografía debe estar viva... En realidad, exactamente no sé qué es la danza. Cuánto más me dedico a ella menos la conozco. Sin embargo, en lo que respecta a la danza en general, yo les digo a los bailarines: «¿Puedes imaginar una habitación con muebles, cortinas y todo lo demás? ¿Puedes describirla? Para ello sólo dispones de tu cuerpo. Debes simplificar, debes recurrir a los elementos fundamentales del espacio y la geometría: líneas rectas, curvas y planos. Las puntas, los dedos estirados de los pies son las líneas rectas, por ejemplo, imaginemos que las liberamos haciendo que salgan del cuerpo. ¿Os imagináis líneas y proyecciones de líneas fuera del cuerpo? Para ello hay que cambiar continuamente el punto de vista inicial del espacio imaginado. De esta manera podemos movernos con una perspectiva de las cosas que nos rodean acercándonos a ellas o alejándonos. Es el mismo cuer-

po quien decide lo que hace. Yo les digo a los bailarines: «Vosotros elegís el campo visual y lo modificáis». Yo describo el espacio. Cualquier punto de vista es correcto, pues un mismo espacio podría expresarse de muchísimas maneras, lo que trato de desarrollar es un método que os permita acercaros a vuestra imaginación y donde vuestra manera de acercaros a ella siempre sea la correcta (no existe una manera mejor o peor). Será una opción equivocada sólo si así lo decidimos nosotros. Liberad vuestra imaginación y vuestro cuerpo. Debéis tener valor y confiar en vuestro cuerpo. Cuando no confiéis en él os perjudicaréis. Analizad la totalidad del movimiento sin concentraros sólo en la caída, en el riesgo que supone. Debéis olvidaros del peligro y concentraros sobre todo en la totalidad del movimiento.

La danza es algo más que bailar.

Yo les digo a los bailarines: si hacéis danza clásica no penséis en la danza clásica. Pensad en la geometría. Yo pienso siempre según líneas y círculos. Mi consejo es que no hay que cerrar la puerta a aquello que no es danza. Debéis ser lo más abiertos posible, receptivos, debéis interesaros por las cosas, leed incluso filosofía. La danza no es tan sólo un ejercicio físico. Mis coreografías cambian continuamente, y esto me pasa prácticamente con cada pieza a través de los años; porque casi todas las coreografías contienen estructuras en su interior que las capacitan para variar. Hay un número tremendamente elevado de estructuras inestables en mis trabajos.

Respecto a los coreógrafos Rudolf von Laban, Georges Balanchine, Merce Cunningham, Trisha Brown...

Trisha Brown es una buena amiga y cuando nos vemos hablamos del trabajo o vamos a cenar juntos. Estudié a Laban hace años. Balanchine formó parte de mi preparación. Pero cuando trabajo no pienso en ellos. Me olvido de ellos, como del pasado. Y, por cierto, a usted le pasará lo mismo porque cuando transcriba esta entrevista ¿estará pensando en Cervantes?

Forsythe rompe con las imágenes preconcebidas, no tan sólo para despistar a los bailarines, sino para nutrirse de una verdadera reflexión sobre el ballet clásico de cuyos orígenes no cesa de tomar constantes referencias.

Mi trabajo trata sobre todo de la técnica y no de un estilo para aprendérselo de memoria. Ahí se encuentra toda la diferencia.

Sus obras surgen además de un trabajo previo de improvisación que parte de una racionalización de la danza como si se pretendiera explicar a otro lo que uno está haciendo en ese momento, adaptando el movimiento a su propio físico, como reafirmando ante imprevisibles acontecimientos, generados por sí mismos. Asimismo, el movimiento se lleva a su extremo. El bailarín se sirve de la energía generada midiendo las consecuencias de ésta sobre su propio cuerpo.

«Bienvenidos a lo que imaginan ver», así subtulé una de mis obras, por cierto, en *In the middle somewhat elevated* (segundo acto de *Impressing the Czar*), para desconcertar, porque las cosas son tal como las vemos, porque verdades hay muchas según como usted quiera ver las cosas, de tal manera que hemos convertido lo falso en la única verdad.

Entonces volvemos al principio: la danza se convierte en paradoja. Los movimientos surgen de la onda energética del movimiento inicial partiendo de la base clásica para luego hacer algo diferente, inesperado; o dicho de otra manera, la danza es la onda expansiva generada por la energía de un movimiento inicial. De esta manera la danza va en busca de nuevos lugares, nuevas formas, nunca será la misma.

Lo que me interesa es lo que queda del movimiento... no el movimiento en sí, no el movimiento por el movimiento, sino lo que significa, lo que provoca con su colateralidad, sus esquirlas, sus residuos, las diferentes capas, su desaparición y su resurgir. No hay producto acabado, fijado, el ballet clásico es una experiencia creativa del fracaso. No existe ningún *arabesque* que sea abso-

luto. No existe ninguna realización perfectamente lograda de una coreografía. Deberíamos esforzarnos, por lo tanto, en frac-

sar mejor, según la fórmula de Samuel Beckett y tratar de empujar los límites del cuerpo como buscando nuevas formas.

