

RAIMON ÀVILA

jiří kylián

somniador de danses



Raimon Àvila (Barcelona, 1962) es va graduar en dansa contemporània a l'Institut del Teatre de Barcelona. El 1983 completa els seus estudis a l'escola Mudra, de Maurice Béjart, a Brussel·les, i, novament a Barcelona, actua en diversos espectacles. Des de 1998 imparteix classes de tècniques de coneixement corporal a l'Escola Superior d'Art Dramàtic de l'Institut del Teatre, escola de la qual actualment és el director. Del 1990 al 1992 treballa com a crític de dansa al *Diari de Barcelona*. *Home perplex* (Biblioteca Teatral; 83. Barcelona: Institut del Teatre, 1994), la seva primera obra de teatre, va guanyar l'accèssit al Premi Ignasi Iglésias 1989. El 1992 coreografia i dirigeix part de la cerimònia d'obertura dels Jocs Olímpics de Barcelona.

El 1997 guanya el premi Viola d'Argent als Jocs Florals de Barcelona pel llibre de poemes *Alfabet*, i l'octubre del mateix any, el premi Vicent Andrés Estellés de poesia per *Barrancs de Fut i Lud*. Dos anys més tard, és guardonat, també als Jocs Florals de Barcelona, amb la Flor Natural pel poemari *Litúrgia del fang*.



PREMIS D'HONOR 6

Els Premis d'Honor de l'Institut del Teatre tenen la finalitat de reconèixer la trajectòria professional d'una personalitat del teatre o de la dansa en qualsevol faceta, especialització o modalitat.

El Premi d'Honor de 1998 fou atorgat, en la categoria de dansa i coreografia, a JIRÍ KYLIÁN, cofundador i director del Nederlands Dans Theater, per la seva influència en el sorgiment d'una concepció de la coreografia que entrellaça, a través de la música, els cossos i les emocions, i com a creador d'un nou vocabulari que fon les tècniques clàssiques amb les contemporànies a partir de la dansa popular i, especialment, del folklore eslau.



Raimon Àvila

JIŘÍ KYLIÁN

Somniador de danses

INSTITUT DEL TEATRE
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA

DIRECTOR
Jordi Font

COMISSIÓ DE PUBLICACIONS
Montserrat Álvarez-Massó
Carles Batlle
Sergi Belbel
Francesc Castells
Feliu Formosa
Jaume Melendres
Pau Monterde

PREMIS D'HONOR
DE L'INSTITUT DEL TEATRE

PRESIDENT
Manuel Royes Vila

DELEGAT DEL PRESIDENT
Joan-Francesc Marco Conchillo

VOCALS
Joan-Anton Benach Olivella
Delfi Colomé Pujol
Francesc Gelabert Uslé
Bàrbara Kasprowicz Sawicka
Jaume Melendres Inglès

Francesc Rodelles

© del text: Raimon Àvila i Castells, 2003

PRIMERA EDICIÓ
Novembre, 2003

PROPIETAT D'AQUESTA EDICIÓ
(INCLOENT-HI EL DISSENY DE LA COBERTA)

Institut del Teatre
de la Diputació de Barcelona
Plaça Margarida Xirgu, s/n
08004 Barcelona
Telèfon 932 273 900
Fax 932 273 939

DISSENY
Sarsanedas | Azcunce | Ventura

PRODUCCIÓ
Institut d'Edicions
de la Diputació de Barcelona

PREIMPRESSIÓ
Scan 4

IMPRESSIÓ
System, BCN

DIPÒSIT LEGAL
B-44934-2003

ISBN
84-7794-960-3

La fotografia de la coberta és de Dirk Buwalda.

La fotografia de la pàgina 2 correspon a *Svadebka*.

Les fotografies de les pàgines 4 i 90-91 són de Sven Ulsa.
Corresponen a Jiří Kylián i a *Sinfonietta*, respectivament.

Les fotografies de les pàgines 22-23 i 141-142 són de Hans
Gerritsen. Corresponen a *Sweet Dreams* (amb Cora Kroese)
i a *As if Never Been*, respectivament.

SUMARI

9 Jiří Kylián, somniador de danses

- 13 La música com a punt de partida
- 15 Influència de la pintura i les altres belles arts
- 16 Cap a una nova gestualitat
- 17 L'espectacle com a fragment de l'espectacle
- 18 El moviment del ballarí completa la música
- 18 Projectió d'imatges
- 19 El moviment dels elements escenogràfics esdevé part de la dansa
- 20 La dansa entesa com una forma de poesia
- 20 Final d'un cicle

23 Entrevista a Jiří Kylián

Primera sessió

- 25 Praga, ciutat cruïlla
- 28 Londres, l'efervescència
- 30 Stuttgart, geni i figura de Cranko
- 32 *Pas de deux* del refugiat
- 36 La Haia, renéixer de les cendres

Segona sessió

- 41 Música, gest, foscor
- 43 Una palmera sota la neu
- 46 Pregueu al Senyor amb trompetes i percussions
- 51 Danses de nòmades

Tercera sessió

- 63 Laberint i mirall
- 70 Jugar, jugar, morir
- 74 Dansar a partir dels quaranta
- 76 El ballarí com a individu

91 Cronologies

- 93 Dades biogràfiques
- 98 Obra estrenada

109 Versió castellana

AGRAÏMENTS

Catherine Allard, Ulf Esser,
Marjolin van der Meer, Carlos Murias,
José María Escudero, Guillermina Coll,
Marta Muntsó, Francesc Castells.

JIŘÍ KYLIÁN
SOMNIADOR DE DANSES

El setembre de 1980 Jiří Kylián viatja a Austràlia per tal d'assistir a un festival de danses aborígens. Queda sorprès per l'actitud de respecte i veneració que observa en els ballarins que hi participen, i s'adona de la transcendència que té la dansa per a la seva cultura. Els aborígens que s'han reunit allí, la supervivència dels quals està greument amenaçada per la civilització moderna, són nòmades, no posseeixen, per tant, el sentit de pertinença a una terra, i es desplacen amb un equipatge mínim. No tenen cases, ni cinemes, ni llibreries, ni biblioteques, ni museus, ni teatres, ni tan sols disposen de cap llenguatge escrit. Però posseeixen unes danses. Aquestes danses constitueixen el seu patrimoni, expliquen les seves llegendes, sintetitzen la seva mitologia, les seves creences, el seu coneixement. Són allò que dóna sentit a la seva existència. Així doncs, les tracten amb molta cura, amb el zel dels qui veneren les coses sagrades. I les transmeten de pares a fills, sense canviar-les, perquè les han rebut directament dels déus, a través de somnis reveladors.

Els aborígens miren, per tant, amb molt d'interès i curiositat les danses dels altres grups tribals. I, finalment, també dirigeixen la seva curiositat cap als visitants europeus. S'apropen a Jiří Kylián i li demanen que els mostri les seves creacions. Aleshores ell connecta un aparell de vídeo i els ensenya les darreres coreografies del seu repertori. Els aborígens les observen amb atenció. Després, sense dir res, se'n van. L'endemà tornen i li diuen: «Ets un bon somniador.»

Per als aborígens les danses no es fan, se somnien. Ser un bon somniador vol dir, en conseqüència, ser un artista inspirat, un mèdium, algú que ha tingut el privilegi de poder materialitzar un determinat somni que li han fet arribar els déus.

Kylián és, efectivament, un bon somniador. Només així s'entén la seva extraordinària capacitat creativa. *Sinfonietta*, per exemple, l'obra que el va llançar a la fama internacional, va ser creada en tres setmanes, durant una gira de la companyia per Israel.

El cas és que aquest home d'imaginació desbordant i discurs fluid, aquest bon somniador, s'ha convertit en un punt de referència obligat per entendre la història de la dansa de finals del segle xx.

Jiří Kylián va néixer a Praga el 1947. El seu avi havia estat director d'orquestra, la seva mare ballarina i el seu pare cantava en un cor. Envoltat, per tant, d'un ambient favorable al cultiu de les arts, estudia piano a partir dels sis anys i, a partir dels nou, dansa clàssica a l'escola del Teatre Nacional. Als quinze anys entra al Conservatori de Praga per continuar els seus estudis de dansa. És en aquest context on aviat realitzarà les seves primeres composicions coreogràfiques. Durant aquests anys, a més d'estudiar ballet pren classes de dansa moderna, concretament de tècnica Graham, veu per primera vegada les primeres pel·lícules de Bergman, Fellini i Buñuel, així com un curtmetratge que, segons que explica, l'influeix profundament, en el qual es pot veure Maurice Béjart dansant la *Symphonie pour un homme seul*, amb música de Pierre Henry.

El 1967 obté una beca del British Council per estudiar a l'escola del Royal Ballet, a Londres. Amb vint anys, doncs, aterra en un Londres en plena ebullició cultural, on té l'oportunitat d'assistir a tota mena de concerts, exposicions i espectacles, i descobrir coreografies més clàssiques, menys clàssiques i modernes; o sigui, des de treballs de Frederik Ashton i Kenneth MacMillan fins a coreografies de George Balanchine, Jerome Robbins, Maurice Béjart o Martha Graham.

L'any següent, quan se li acaba la possibilitat de continuar estudiant a la Royal Ballet School, John Cranko l'agafa per a l'Stuttgarter Ballett sense ni tan sols haver-lo vist

dansar. I és aquí, en aquesta companyia que Cranko dirigeix des del 1961 i que ha convertit en un dels grups més prestigiosos del moment, on coincideix amb John Neumeier i William Forsythe, entre d'altres.

Cranko era una persona molt dinàmica i entusiasta, que mantenia un tracte humà molt estret amb els ballarins i les ballarines de la companyia. Se'n preocupava molt i els ajudava a desenvolupar els seus talents i capacitats. En aquesta companyia és on Kylián crea, assaja i presenta els seus primers treballs professionals. També és aquí on coneix la seva dona, la ballarina Sabine Kupferberg, que, a partir d'aleshores, l'acompanyarà en la seva llarga i prolífica carrera artística.

El 1973 Cranko mor en ple vol de retorn d'una gira pels Estats Units. A més d'una terrible tragèdia humana, la mort de Cranko suposa un cop molt fort per a la brillant trajectòria de l'Stuttgarter Ballett; cop del qual la companyia trigarà anys a recuperar-se.

Poc abans d'aquest lamentable fet, però, Jiří Kylián havia rebut una oferta per coreografiar per al Nederlands Dans Theater, una companyia formada el 1959 per un grup de ballarins dissidents del Het National Ballet que, malgrat haver obtingut un important reconeixement gràcies al treball de coreògrafs com Hans van Manen i Glen Tetley, es troba sumida en uns moments d'una certa decadència.



Al Covent Garden,
durant l'època
d'estudiant a l'escola
del Royal Ballet,
Londres, 1968.

El 1973, doncs, prepara i estrena el que constituirà la seva primera coreografia per a l'NDT; la primera d'una llarga sèrie de prop de seixanta. La titula d'entrada *Pictures Turned Round*, i, després, *Viewers*. Un dels ballarins que hi participen, Gérard Lemaître, l'acompanyarà en la seva trajectòria artística a partir d'aleshores, dansant en moltes de les seves creacions fins a la data actual. Lemaître forma part de la companyia que Kylián va crear el 1991 per a ballarins majors de quaranta anys amb el nom de NDT III.

Sense deixar de coreografiar per a l'Stuttgarter Ballett, el 1974 munta dues peces més per a l'NDT: *Blue Skin* i *Stoolgame*. La bona acceptació que obtenen les seves obres fa que, el 1975, Jiří Kylián sigui nomenat codirector de l'NDT.

Després d'un parell d'anys difícils, durant els quals la companyia passa tota mena de dificultats a causa de les rivalitats internes, el 1978, n'assumeix, finalment, la plena direcció artística. A partir d'aquest moment, la companyia assoleix de nou un lloc destacat en el panorama internacional.

Durant el 1978 Kylián estrena *Kinderlspele*, *Sinfonietta*, *Intimate Pages*, *Rainbow Snake* i *Symphony of Psalms*. Tant *Sinfonietta* com *Symphony of Psalms* són actualment considerades dues de les seves obres mestres. Cal assenyalar, en tot cas, que en aquest moment ja han passat a formar part del repertori de l'NDT coreografies de Kylián tan significatives com *Return to a Strange Land* (1974), *Stoolgame* (1974), *Verklärte Nacht* (1975), *La Cathédrale Engloutie* (1975), *Torso* (1975), *Symfonie in D* (1976) o *Ariadne* (1977).

Symphony of Psalms, amb música de Stravinsky i escenografia de William Katz, és una coreografia que cal destacar molt especialment. Hi trobem algunes de les característiques més celebrades del discurs artístic de Kylián: domini magistral de l'espai escènic; precisió, intensitat i velocitat en el gest dels ballarins; treball coral del grup; fusió sense fissures del llenguatge clàssic i el llenguatge contemporani; contrapunts rítmics i musicalitat exquisida. A tot això cal afegir una gran cohesió de tots els components de l'espectacle: música, llum, escenografia, vestuari. En les obres de Kylián tot encaixa, res no és sobrer, hi ha una especial atenció a tots i cadascun dels detalls. A més d'un bon somniador és un bon observador, i sap treballar a fons els punts de partida fins a arribar al resultat desitjat. *Symphony of Psalms* permet, com la majoria de les creacions de Kylián, més d'una lectura. El fet que el teló de fons estigui format per estores, per exemple, fa que el retaule al qual s'adrecen les pregàries d'aquesta dansa sigui justament el terra o, si ho preferiu, la Terra. L'espiritualitat d'aquesta obra no exclou, per tant, un càntic a l'home en totes les seves dimensions.

A partir del 1981 Kylián col·labora amb l'escenògraf John F. Macfarlane en treballs tan memorables com *Forgotten Land* (1981), *Svadebka* (1982), *Dreamtime* (1983), *L'enfant et les sortilèges* (1984), *L'Histoire du soldat* (1986) o *Tantz-Schul* (1989). Macfarlane ajudarà a donar a les produccions de Kylián un alt nivell des del punt de vista estètic i visual. *L'enfant et les sortilèges*, amb una excel·lent escenografia seva, és guardonada amb el Hans Christian Andersen Ballet Award, de Copenhaguen. La llista de premis que Kylián rep al llarg de la seva carrera artística és, d'altra banda, inacabable: el Westend Theatre Award, de Londres; el Nederlandse Choreografie Prijs; el Grand Prix International Vidéo-Danse, de Nîmes; el Premio Danza&Danza, de Milà; el Benois de la danse, de Moscou; el Premio di Teatro di Roma; l'Angel Award, del Festival d'Edimburg; tres premis Nijinsky de Mònaco, i sense oblidar, evidentment, el Premi d'Honor de Dansa de l'Institut del Teatre, del 1998.

Jiří Kylián és un home del renaixement en ple segle xx: a més de coreografiar compon, si cal, la música, toca el piano, dissenya les escenografies, el vestuari o les llums. Fins

i tot acompanya les classes de dansa amb el piano quan no hi ha pianista. Li agrada llegir, aprendre constantment, anar al teatre, assistir a concerts i exposicions, parlar amb altres artistes, viatjar. Segurament per això la seva obra és tan diversa. El seu esperit inquiet el porta a crear peces de plantejaments molt diferents. Val a dir que sovint aquestes peces tan diferents han estat creades d'una manera simultània, la qual cosa no deixa de resultar, fins a un cert punt, sorprenent. Coincideixen en el temps, per exemple: *Overgrown Path* (1980), un poema coreogràfic d'un gran lirisme, creat a partir de la música de piano que Janáček va compondre amb motiu de la mort de la seva filla, i *Nomaden* (1981), on incorpora la gestualitat dels aborígens australians; *Torso* (1975), molt més dramàtica, i *Symphony in D* (1976), una paròdia sobre la dansa clàssica; *Evening Songs* (1987), envoltada d'una delicada aura espiritual, i *Frankenstein!!* (1987), amb escenes i gags propis del llenguatge dels còmics. Compon, per tant, en terrenys sempre diversos. La seva curiositat és inacabable; la seva capacitat de crear, també. «Procuo treballar en dues obres a la vegada», ens explica, «quan estic acabant-ne una ja estic començant la següent.» Kylián necessita expressar al mateix temps, per tant, aspectes diversos del seu jo. Li agraden els contrastos i, si no els pot incloure en una mateixa obra, ho fa en dues que compon al mateix temps. En algunes de les seves creacions s'apropa al llenguatge teatral incloent gags còmics (*Piccolo Mondo*, *Sechs Tänze*, *Arcimboldo*) o bé abordant ballets narratius com *L'Histoire du soldat* o *L'enfant et les sortilèges*, en d'altres es recrea en un discurs molt més poètic, hermètic o formal. En algunes es fa present una certa expressivitat oriental (*Kaguyahime*, *Dreamtime*, *November Steps*, *One of a Kind*), en d'altres ateny un barroquisme sensual i festiu (*Arcimboldo*). En algunes s'hi respira un fort sentiment de vitalitat (*Sinfonietta*), en d'altres es pot sentir la presència tràgica de la mort (*Overgrown Path*, *Heart's Labyrinth*, *Half Past*). Algunes creen atmosferes intensament eròtiques (*Petite Mort*, *Bella Figura*, *Sweet Dreams*), d'altres, interpretades enmig d'un espai fosc, sense límits, adquireixen una estranya profunditat filosòfica (*Whereabouts Unknown*, *Stepping Stones*) i sembla que l'escena es torni aleshores un microscopi que Kylián enfoca sobre la vida.

La música com a punt de partida

La relació de Jiří Kylián amb la música es caracteritza per un profund coneixement i respecte per les obres que escull. En alguns casos, especialment en els primers anys de la seva carrera, la coreografia emergeix directament de la música; en d'altres, però, no és així. La peça d'Arne Nordheim que escull per a *Stoolgame* (1974), *Solitaire*, té un títol que fa pensar de seguida en el tema central de l'obra: la crueltat de la joventut envers els exclosos i els marginats del grup d'amics. La coreografia fa referència al joc de girar al voltant d'unes cadires, amb música. La figura d'aquell que es queda sense cadira quan s'atura la música, Kylián l'associarà amb la de l'exclòs que, humiliat pel grup, acaba convertint-se en una víctima propiciatòria sobre la qual es pot descarregar la pròpia agressivitat. El que Kylián no sabia quan va escollir aquesta peça és que Nordheim l'havia compost el 1968, durant un

viatge per la frontera entre Polònia i Txecoslovàquia mentre veia com les tropes soviètiques es preparaven per entrar a Praga. Tampoc sabia que el coneixeria personalment i col·laboraria amb ell creant la música per a *Ariadne* (1977).

També és la música, i el poema de Dehmel en què està basada, el punt de partida de *Verklärte Nacht* (1975). És a dir, que Kylián es mostra respectuós amb la idea generadora de l'obra musical, i la utilitza, també ell, com a punt de partida. El tractament que en faci i el resultat al qual finalment arribi, però, no coincidiran necessàriament amb els del compositor de la música. *Verklärte Nacht* (*La nit transfigurada*) tracta d'un home i una dona que caminen pel bosc, de nit. Tot d'una, ella li confessa que espera un fill d'un amor anterior. Kylián el que fa en aquest cas és doblar els personatges per tal de proporcionar una lectura més complexa de la situació: ella, l'amor actual i l'anterior tenen un personatge *alter ego*. Hi ha, per tant, sis ballarins en escena en comptes de tres. A partir d'aquí estableix una sèrie de passos a dos, i a tres, jugant amb aquestes variables afectives, els conflictes de cadascun d'ells i les seves dualitats sentimentals.

Kylián coreografia diverses vegades a partir de músiques del seu compatriota Leoš Janáček. Concretament, a *Return to a Strange Land* (1974), *Sinfonietta* (1978), *Intimate Pages* (1978), *Glagolitic Mass* (1979) i *Overgrown Path* (1980). També en aquests casos el motiu d'inspiració de la partitura musical és un referent clar per al treball coreogràfic.

Quan compon sobre música de Stravinsky, o sigui, a la *Symphony of Psalms* (1978), a *Nomaden* (1981) (sobre l'*Ebony Concerto*), a *Svadebka* (1982) i a *L'Histoire du soldat* (1986), notem una extraordinària cura pel que fa al que podríem anomenar l'esperit de l'obra. Allí on Stravinsky, influït pel jazz, s'allunya de la sonoritat clàssica per compondre l'*Ebony Concerto*, Kylián acut a formes d'arrel aborigen per crear *Nomaden*, i estableix un paral·lelisme molt més interessant que si, posem per cas, hagués adoptat la gestualitat prò-

Luciano Berio, Toru Takemitsu, Jiří Kylián, Arne Nordheim, Hans Knill i Veit Bethke, a Florència, 1980.



FRICHI & MARCACCI

pia de la dansa jazz. Els seus profunds coneixements musicals li permeten, d'altra banda, construir fàcilment a partir dels ritmes sincopats del compositor rus a *Svadebka*, i aconseguen així una coreografia d'una gran vitalitat i força, plena de contratemps i canons, que completen la partitura i creen una o més veus addicionals. El mateix que aconseguen a *L'Histoire du soldat*, tant en les parts musicals com, fins i tot, en les que els ballarins dansen sobre el text que pronuncia el narrador.

El músic japonès Toru Takemitsu, ha estat un col·laborador habitual i, a més, amic personal de Kylián. A *Der stumme Orpheus*, una de les seves primeres obres, Kylián ja feia servir música de Takemitsu. El retrobem a *Torso* (1975), *November Steps* (1977) i *Dreamtime* (1983), amb músiques compostes, en aquests casos, per encàrrec. Ara ja no es tracta, per tant, de prendre la música com a punt de partida sinó, més aviat, de col·laborar en una creació conjunta entre el coreògraf i el músic.

Jiří Kylián ha coreografiat, d'altra banda, sobre músiques d'Alban Berg, Anton Webern i Schönberg. Malgrat la dificultat que això suposa, pel fet de no disposar dels punts de referència melòdics, i sovint rítmics, més habituals, Kylián no solament es mou amb comoditat en aquest univers sinó que, a més, es permet omplir els silencis, completar les frases, establir, en definitiva, un diàleg nou entre la música i la dansa. Aquest nou diàleg el retrobarem a les obres que fan servir músiques de John Cage (*Obscure Temptations*, *Stepping Stones* i *Tiger Lily*), o d'Arvo Pärt (*Whereabouts Unknown*); i a *One of a Kind*, la música de la qual va ser composta expressament per Brett Dean, en estreta col·laboració amb Jiří Kylián.

Una altra font d'inspiració musical per a Kylián la constitueix l'obra dels músics impressionistes francesos, concretament Debussy i Ravel, presents en els treballs de la primera època (*La Cathédrale Engloutie*, *Nuages*, *L'enfant et les sortilèges*, *Silent Cries* i *Un ballo*).

Finalment, cal assenyalar la utilització de música barroca (*Bella Figura*, *Sarabande*, *Perfect Conception*), així com d'algunes obres de Mozart (*Sechs Tänze*, *Petite Mort*) i Haydn (*Symfonie in D*). En tots aquests casos Kylián demostra de nou un gran respecte per l'obra i un profund coneixement de la partitura.

Influència de la pintura i les altres belles arts

Algunes coreografies de Kylián es basen en quadres o escultures. La relació entre l'obra coreogràfica i la plàstica és, però, molt més indirecta i subtil que la que el coreògraf estableix amb la música. *Kinderspelen* (1978), per exemple, sorgeix a partir de la visió d'un quadre de Bruegel. En el quadre veiem uns nens, que semblen adults, jugant amb cercols, bótes de vi, etc. En la coreografia de Kylián hi ha adults que juguen com nens i nens que travessen l'escena, tots vestits de blanc. La relació no és visual, sinó temàtica. Kylián no pretén, en aquest cas, que el resultat final sigui fidel a la pintura. La referència a l'obra de Bruegel funciona simplement com a pretext generador del procés creatiu.

A *No More Play* (1988), en canvi, aconseguen una interrelació molt més estreta. L'obra es basa en una escultura de Giacometti que no pertany al conjunt d'escultures de

figures humanes estilitzades. Es tracta, en aquest cas, d'una mena de tauler de joc fet de marbre, amb una sèrie de cràters semiesfèrics separats per una zona central on hi ha unes cavitats rectangulars amb tapes obertes. A banda i banda, dins de cràters, podem veure dues figures petites. Per associació amb els escacs sembla que una és masculina (el rei) i l'altra femenina (la reina). Tot plegat produeix un estrany efecte d'aïllament entre les figures malgrat que aparentment participen d'un mateix joc. A Kylián l'interessa el fet que es tracti d'un joc sense regles conegudes. El títol que escull per a la seva obra, de ressonàncies beckettianes, remarca el caràcter tràgic de la seva lectura, justificat, si més no, pel fet que les cavitats centrals, amb tapes de marbre, a manera de làpides, poden fer-nos pensar en tombes. Val a dir que en aquest cas hi ha moltes més correspondències entre les dues arts. No solament pel fet que Kylián reproduïxi amb el joc de llums la separació dels espais del tauler, sinó també, sobretot, per les imatges que ens arriben de l'escena: el seu caràcter obscur, estilitzat i estrany. La música de Webern ajuda a completar aquest joc de buits i silencis, aquest discurs hermètic, amenaçador, gairebé apocalíptic.

A Kylián l'interessen, i així ho ha manifestat en més d'una ocasió, les pintures de Malevič, Munch i Chagall. Amb Malevič caldria relacionar les seves obres més fosques i essencials. Aquelles en les quals els ballarins són, efectivament, com esclètxes en l'obscuritat (*No More Play, As if Never Been, Whereabouts Unknown*). Amb Munch, la força expressiva d'obres que parlen dels homes i les dones, dels seus desitjos, il·lusions, sofriments i passions, com *Verklärte Nacht, Forgotten Land* o *Symphony of Psalms*. Finalment, en relació amb la pintura de Chagall podríem considerar –i en aquest cas cal fer servir el condicional perquè la relació no és del tot evident– les obres més oníriques de Kylián, com ara *Sweet*

Cap a una nova gestualitat

Amb el temps el discurs de Kylián evoluciona cap a formes més essencials i abstractes. A partir de *Whereabouts Unknown* (1993), el llenguatge coreogràfic de Kylián s'obre cap a una nova gestualitat, la característica principal de la qual és la incorporació d'una major gamma de qualitats de moviment. A la netedat de les formes clàssiques i modernes s'afegeixen petits espasmes, tremolors, canvis sobtats de to, accents inesperats. Si durant els vuitanta Kylián ja va incorporar combinacions de registres gestuals de procedència tan diversa com les danses ètniques, la dansa jazz, les tècniques de dansa moderna (principalment les anomenades tècniques Graham i Limón), els balls de saló o el mim, a partir de mitjan dècada dels noranta el seu llenguatge coreogràfic manifesta cada cop més el que podríem anomenar una emergència puntual del desordre. Aquest fet és la conseqüència directa d'una nova manera de treballar amb els ballarins. El coreògraf ja no es limita a determinar seqüències de moviment i a situar aquestes seqüències en l'espai escènic, sinó que dóna indicacions generals als intèrprets i deixa, per tant, un marge més gran per a la improvisació. Sovint les pautes per a aquesta improvisació s'estableixen en termes de qualitats de moviment. Un dels fragments més destacats de *Bella Figura* (1995), en què dues ballarines amb el tors nu allarguen els seus braços tot inclinant-se l'una cap a l'altra alternativament, és una

improvisació que es produeix cada dia de la representació a partir d'unes pautes bàsiques que estableixen les característiques del moviment, però no la seva forma concreta. I el mateix podem dir dels entreactes d'*One of a Kind* (1998), en què una ballarina es queda en escena improvisant mentre es produeix el canvi d'escenografia. El nivell artístic d'aquesta improvisació és tan alt pel que fa a qualitats de moviment, que, efectivament, en alguns dels teatres en què l'obra va ser presentada els espectadors van decidir no sortir de la sala malgrat que fins i tot se'ls va indicar que ho podien fer.

L'espectacle com a fragment de l'espectacle

En les darreres produccions de Jiří Kylián, i molt especialment a *One of a Kind* (1998), *Half Past* (1999) i *Click-Pause-Silence* (2000), l'espectacle que es veu és només un fragment de l'espectacle interpretat. En conseqüència, i podria semblar paradoxal però no ho és, l'espectacle que cada espectador imagina o viu és, finalment, un espectacle més gran, ric i complex que l'espectacle presentat. El nivell de connotació augmenta perquè Kylián no solament ha anat a buscar els recursos més essencials i carregats de sentit en relació amb el missatge que vol transmetre, sinó que, a més a més, no els mostra frontalment. El fet d'utilitzar, d'una banda, més accions simultànies i, de l'altra, el fet de situar-ne algunes fora de focus, poc o gens il·luminades, ajuda a potenciar, en aquest cas, la dimensió poètica de l'espectacle. No sabem de què tracta però ens manté completament atrapats. Les imatges, els gestos, el moviment, en ser mostrats a partir d'una lògica més onírica o poètica que narrativa, disparen la imaginació de l'espectador i provoquen un estrany efecte de fascinació. En acabar l'obra, no la sabríem explicar. Sabem, en tot cas, que alguna cosa ha canviat dins el nostre univers emocional i que, malgrat no haver estat subjectes a cap dels procediments aristotèlics d'identificació amb els personatges, la percepció de l'espectacle ha produït un evident efecte catàrtic en nosaltres.

A partir de *Bella Figura* (1995), Kylián trenca la separació que determina el principi de l'espectacle. En aquesta obra ja hi ha ballarins que assagen en escena quan el públic entra a la sala. Un efecte semblant es produeix durant els entreactes d'*One of a Kind*, en què el teló no es tanca i la presència dels ballarins a l'escena s'estén més enllà del principi i del final de cada part. També a *Click-Pause-Silence* veiem un ballarí estàtic davant del teló abans de començar, mentre el públic ocupa les seves butaques. Aquest fet ajuda a accentuar la visió de l'espectacle com a fragment.

La gestualitat quotidiana s'incorpora, d'altra banda, al llenguatge coreogràfic. Caminar, córrer, anar a buscar un objecte, assajar moviments, quan aquestes accions són realitzades enmig de frases molt més estilitzades o coreografiades es produeix igualment un efecte de fragmentació. El moviment més sublim i tècnicament difícil es produeix al costat d'una acció quotidiana. Les línies apol·línies, netes i aguantades, d'un pas a dos clàssic, són contaminades per reaccions i gestos gairebé reflexos. Entrar i sortir de la quotidianitat accentua els contrastos i genera, en sumar-se a la percepció fragmentada de l'acció principal, desconcert i alhora fascinació.

El moviment del ballarí completa la música

En els darrers espectacles que he esmentat, Kylián estableix una nova relació amb la música. Sembla com si el protagonisme de la veu musical es desplaçés del músic cap al ballarí. Podem dir, doncs, que la musicalitat, entesa com la capacitat del ballarí de generar ritmes i dinàmiques gestuals en el temps, s'incorpora completament a la coreografia, i que aquesta destaca aleshores per damunt d'una base sonora menys determinant. Al primer acte d'*One of a Kind*, per exemple, la música estableix un coixí sonor continu, una massa sonora amb més elements harmònics que melòdics, al damunt de la qual els ballarins poden dibuixar tota mena de ritmes. Les frases gestuals apareixen, aleshores, com una veu solista que, malgrat que no podem sentir, escoltem amb atenció i reproduïm dins nostre. Sacsegen, en fi, el nostre diafragma. Cada nou impuls, cada retenció del moviment, cada pausa, cada tremolor, cada accent alt i cada desenllaç, perfectament dits, perfectament cantats amb les mans, els braços i les cames, amb el coll i la columna, amb cada racó del cos i també des de cada racó del cos del ballarí o la ballarina que l'interpreta, viatja amb la música, s'insereix en la partitura musical com si es tractés d'un instrument més, de l'instrument absent, de l'instrument que completa i dóna sentit a la música.

Projecció d'imatges

A l'inici de *Half Past*, un ballarí i una ballarina, estirats a terra, realitzen una dansa que és reproduïda en una gran pantalla situada darrere seu. La càmera els grava des de dalt, de tal manera que l'efecte visual de la dansa que està tenint lloc a terra, un cop projectada a la pantalla, és d'ingravedesa. Sembla que els ballarins flotin en una paret, que no toquin a terra. Quan acaben el que es podria interpretar com una escena d'amor queden reclosos i quiets. A continuació tornem a veure a la pantalla les imatges d'abans, però ara ens arriben com a record, com a record immediat d'uns moviments que acabem de veure en el moment de la seva creació. La utilització de projeccions, que és, al capdavant, una característica predominant de la dansa contemporània de finals del segle xx, serveix en aquest cas a Jiří Kylián per aconseguir una obra d'una gran intensitat emocional. Creada en memòria d'una exballarina de la companyia que es va suïcidar llançant-se al mar per un penya-segat, acaba amb una imatge, a càmera lenta, d'un cos que entra a l'aigua, gravat des de sota l'aigua, molt semblant a la imatge central del *Triptic de Nantes*, de Bill Viola. Una referència no gens gratuïta atesa la forta reflexió, potser descarnada, sobre la vida i la mort que suscita la videoinstal·lació de Viola, que mostra en un mateix moment imatges del naixement d'un nadó i la mort real de la seva mare, mentre ell s'enfonsa a càmera lenta en l'aigua.

El moviment dels elements escenogràfics esdevé part de la dansa

A *Kaguyahime* Kylián inicia un nou tractament de l'escenografia. Es pot considerar que a partir del 1988 es produeix un relleu pel que fa al seu escenògraf habitual: *Kaguyahime* (1988) és el primer treball escenogràfic de Michael Simon, el qual seguirà col·laborant amb Kylián fins a la data actual, mentre que *Tantz-Schul* (1989) és el darrer de John F. Macfarlane. Cal assenyalar que Michael Simon ha estat, també, escenògraf de William Forsythe.

Segons Kylián, l'escenografia de *Kaguyahime* es va crear fent servir les coses que hi havia al voltant de l'escenari. Deixant de banda si aquesta afirmació és del tot exacta, és interessant notar com algunes idees presents a *Kaguyahime* reapareixen en obres posteriors. En primer lloc, els objectes que pengen damunt l'escenari; en aquest cas, les barres del mateix teler. El mateix recurs, o sigui, col·locar importants elements escenogràfics penjats damunt l'escenari, reapareix a *Sarabande* (1990), amb uns grans vestits barrocs; a *Un ballo* (1991), amb un sostre de llums que simula espelmes; a *Whereabouts Unknown* (1993), amb una gran estructura triangular amb un forat circular al mig; a *Wings of Wax* (1997), amb un arbre sec, amb les arrels, que pengen cap per avall, i al segon acte d'*One of a Kind* (1998), en què un con inclinat penja damunt l'escena.

En segon lloc, el fet que l'escenografia també es mogui, i es converteixi gairebé en un ballari més, durant la dansa. En el cas de *Kaguyahime* es tracta de tres cotxes que avancen lentament pel fons de l'escena amb els llums encesos. Tant a *Whereabouts Unknown* com a *One of a Kind*, els elements escenogràfics que es mouen són, a més, elements que pengen sobre l'escena, i el seu moviment s'integra, efectivament, com una part més de l'espectacle. El fet que, d'altra banda, aquests objectes creïn ombres a terra i que, en conseqüència, aquestes ombres també es desplacin produeix en l'espectador la sensació d'una presència superior que interactua amb el discurs coreogràfic. Què significa l'estructura que penja del sostre a *Whereabouts Unknown*? Probablement l'ombra del passat comú de la humanitat que plana sobre el seu present i determina el seu futur. És un moviment inquietant. Hi ha, en tot cas, una llum que passa pel forat circular i projecta una rodona de claror a terra. Es tracta d'un signe esperançador? Cal fer-ne una lectura espiritual? Qualsevol interpretació literal d'un espectacle de dansa de Kylián sempre resultarà parcial, com ho és qualsevol interpretació d'un bon poema. Quedem-nos amb un sentit només intuït, si cal. Allò que no li podem negar, d'altra banda, és l'extraordinària força poètica dels moviments d'algunes d'aquestes estructures. Per exemple, el con inclinat que gira lentament al principi de la segona part d'*One of a Kind* o el mirall que dóna voltes sobre si mateix del final de *Click-Pause-Silence*.

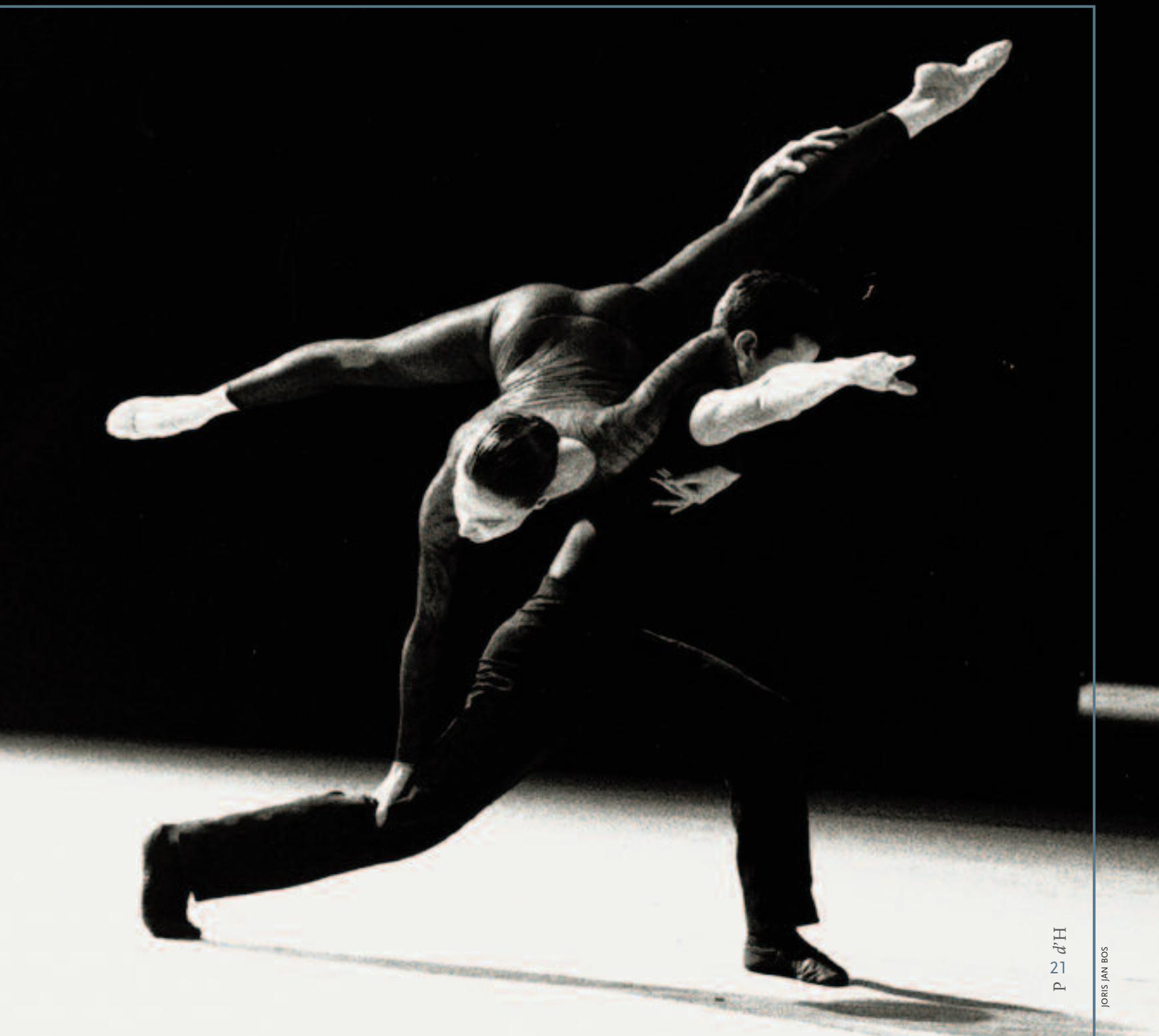
La dansa entesa com una forma de poesia

Amb els darrers treballs (*Half Past*, *One of a Kind* i *Click-Pause-Silence*) Kylián sembla avançar cap a una nova poètica de la dansa. Utilitza els elements mínims indispensables, aquells que resulten d'un procés d'eliminació de tot allò superflu, i aposta decididament per la qualitat enfront de la quantitat. Sembla haver abandonat el treball coral, les formacions d'una vintena de ballarins de *Symphony of Psalms* (1978), *Soldatenmis* (1980), *Nomaden* (1981) o *Svadebka* (1982), per centrar-se més en persones concretes. En cadascuna d'aquestes tres obres una persona fa un paper central. En els últims temps, Kylián assegura estar més interessat per la individualitat de cada ballarí de la companyia. Una de les característiques de la dansa contemporània és la desaparició del personatge a favor de la persona. La dansa s'allunya cada cop més dels ballets pantomímics dels segles XVII i XVIII. Els ballarins de la *post-modern dance* americana o de la *nouvelle danse* europea –fins i tot els de la dansa teatre alemanya– es mostren tal com són, no interpreten, de fet, cap personatge. La fascinació que exerceixen sobre el públic Megumi Nakamura o Cora Kroese (segons el repartiment) a *One of a Kind*, o Elke Schepers a *Click-Pause-Silence*, prové precisament de la sinceritat que transmeten a través del moviment i l'expressivitat extraordinària dels seus cossos.

En les darreres obres de Kylián, la llum, la música, l'escenografia, els moviments dels ballarins, tot se separa, s'independitza, es depura fins a l'essencial i interactua de nou per crear un univers poètic més evocador i sublim. Al final de *Click-Pause-Silence* –dedicada a una ballarina (Elke Schepers) que deixa la companyia després de molts anys de treballar-hi–, un mirall dona voltes davant d'un monitor de vídeo, també en rotació. Un ballarí a terra sosté una ballarina mentre un altre ballarí els fa girar. Els cercles es perpetuen cap al final de la peça. Certament la peça parla del final d'un cicle. Podríem dir, però, que Kylián ens vol fer notar, amb aquest desenllaç, que darrere de cada final s'amaga un principi, i que en molts processos s'avança fent cercles.

Final d'un cicle

A finals del 2000 sembla que s'ha tancat un cicle en la vida artística de Kylián. El 1999 va deixar la direcció artística del Nederlands Dans Theater, i amb prou feines va coreografiar. Últimament, la companyia està canviant. Alguns ballarins i ballarines se'n van. Alhora, però, noves cares i nous cossos ocupen els llocs dels que se n'han anat. «Cal una renovació», assegura Kylián al final de l'entrevista, «ara cal començar una nova etapa.» Ell segueix, però, exercint un paper molt important a la companyia, i no solament com a coreògraf, sinó també com a assessor. Però tot fa pensar que aviat arribaran aires nous a la Haia. Kylián és un artista que no s'adorm quan ateny l'èxit i la fama. La seva inquietud de creador i la seva humilitat el porten a allunyar-se de les posicions massa confortables.



Patrick Marin i Elke Schepers
a *Click-Pause-Silence* (2000).

P ≈ d'H

JORIS JAN BOS





ENTREVISTA
A JIŘÍ KYLIÁN

Arribo a la Haia a mitja tarda. Fa un dia clar i fred. Els canals estan glaçats. Hi ha gent que patina per damunt del gel. Pels carrers sonen, de tant en tant, les botzines de les bicicletes. Ulf Esser, el director de la Fundació Jiří Kylián, m'acull amablement a l'edifici que el Nederlands Dans Theater (NDT) té al centre de la ciutat. M'ensenya les sales d'assaig, les oficines, el teatre. Aquí és on s'han estrenat les coreografies que han anat constituint la història dels darrers catorze anys de l'NDT: les obres de Kylián, naturalment, però també les de Van Manen, William Forsythe, Christopher Bruce, Mats Ek, Ohad Naharin, Nacho Duato, etc. Després, em mostra l'antiga capella on hi ha la seu de la Fundació Jiří Kylián. Es tracta d'un espai molt ben arreglat que té totes les comoditats i facilitats tècniques necessàries. M'ensenya on es troba la videoteca. Hi ha prop d'un miler de cintes de coreografies de Kylián i d'altres autors contemporanis. Em mostra com engegar l'ordinador i com accedir a la base de dades. Finalment, em dóna les claus.

Dissabte em faig un fart de veure vídeos i prendre notes.

Diumenge, tres quarts del mateix. Però de sobte es posa a nevar. I sembla que neva força. Al carrer la gent està contenta, treuen els gossos a passejar, es tiren boles de neu els uns als altres, tant si es coneixen com si no, o bé es dediquen a bombardejar els tramvies. Alguns s'afanyen a fer ninots de neu, d'altres dibuixen amb les roderes de les seves bicicletes línies corbes als carrers nevats. Hi ha com una mena d'eufòria.

El vídeo d'una de les seves últimes coreografies, *One of a Kind* (1998), m'ha impressionat. Una ballarina, Cora Kroese, evoluciona sobre un passadís de plans inclinats. Al fons, els volums de l'escenografia de l'arquitecte japonès Atsushi Kitagawara, parcialment il·luminats amb una llum blanca, floten com un paisatge oriental entre la boira. Durant els entreactes, Kroese improvisa en escena mentre els tècnics canvien l'escenografia. Cadascun dels seus moviments, intensos i espontanis, s'apropa a la perfecció. Trasllada meravellosament els impulsos fins als racons més ínfims del seu cos. Malgrat l'eventualitat del moment, les seves accions, que no fa sinó que simplement passen, la situen directament al centre de l'univers. Les seves pauses, els seus canvis de dinàmica, l'articulació dels seus gestos, tot resulta enlluernador.

Dilluns entrevisto Kylián durant un parell d'hores. El felicito per *One of a Kind*, coreografia que, d'altra banda, acaba de ser premiada amb un premi Nijinsky, a Mònaco. Li confesso la meva admiració per la ballarina que improvisa als entreactes. Em comenta que la coreografia té un doble repartiment, que a vegades interpreta el paper principal Megumi Nakamura, i a vegades, Cora Kroese. Al cap de cinc minuts parlem com si ja ens coneguéssim. Abans de començar a enregistrar, ell s'excusa per no tenir un discurs brillant. Diu: «No sóc com Béjart, que sempre fa servir la paraula justa; a mi em costa trobar la manera d'expressar amb exactitud allò que vull dir.» Jo també m'excuso, d'altra banda, pel meu anglès diguem-ne poc fluid. «Es tractaria de seguir un guió cronològic», dic, «però, a la vegada, anar-lo trencant de tant en tant. Si tenim ganes de parlar més extensament d'algun tema que ens sembli interessant, endavant.»

Praga, ciutat cruïlla

■ La teva infància passa principalment a Praga. Què en recordes, d'aquesta ciutat?

■ Praga és una ciutat extraordinària. Si coneixes la ciutat, de seguida quedes captivat no solament per la seva bellesa sinó també per les seves qualitats espirituals. Crec que hi ha ciutats que no podrien existir sense formar part d'una determinada nació i, en canvi, n'hi ha d'altres que sembla que se n'apartin. Per exemple, dir «he nascut a Txecoslovàquia» és completament diferent de dir «he nascut a Praga». És com dir que Nova York no és Estats Units... Praga és un lloc molt especial. I ho és perquè les dues principals cultures europees es retroben al centre d'Europa. Per cert que molta gent creu que Praga pertany a l'Europa de l'Est quan en realitat es troba més a l'oest que Viena. Txecoslovàquia és una nació eslava envoltada, pràcticament, per tres nacions de llengua germànica. Es produeix, per tant, una inevitable col·lisió d'ideologies i, alhora, una barreja de cultures. A Praga pots trobar, per tant, l'exemple perfecte de barreja de cultures orientals i occidentals en un context europeu. Si a això hi afegim tots els valors espirituals que han passat per la ciutat, ens trobem amb un paisatge cultural molt divers i ric. Jo mateix considero que he estat influït per dues figures que han fet un paper important a Praga. Un és Mozart, perquè cal assenyalar que Mozart va ser reconegut en primer lloc pel poble txec. Mozart representa per a mi la Praga musical, on gairebé tothom pot tocar algun tipus d'instrument, la Praga solar. A l'altra banda, però, tenim una Praga lunar molt més forta i fosca, que ve representada per Kafka. I entremig del sol i la lluna hi ha una gran quantitat de coses que fan que Praga sigui una ciutat molt diversa i interessant. Quan jo era petit, per a mi Praga era grissa i marró, no tenia cap color. La Praga d'ara i la d'abans no tenen res a veure. Pel que fa a la meva educació cal dir que..., en fi, jo vaig néixer en un règim comunista però els nostres professors havien nascut en un altre règim. La seva manera de pensar venia d'un règim democràtic, no havien estat educats per gent ignorant, en absolut. Per tant, sempre vam tenir una finestra oberta al pensament lliure. No era com a l'antiga Unió Soviètica o en altres països comunistes.

■ Patíeu dificultats econòmiques en aquests temps?

■ Sí, molt greus... El que li va passar al meu pare és ben estrany. Ell va estudiar abans de la guerra per ser un banquer destacat. Va treballar tota la vida en aquest sentit, i ho va aconseguir. Va arribar a ser el director del banc més important de Praga. Però en aquell moment això ja no significava res, perquè el diner va deixar de tenir valor i ja no era possible l'intercanvi de divises. Per tant, ell va aconseguir el somni de la seva vida en el moment equivocat. S'acabava d'establir la igualtat a la societat txeca. Fins i tot sent una igualtat relativa en la qual uns eren més iguals que els altres, el meu pare guanyava, al capdavant, la mateixa quantitat de diners que un caixer. La meva mare havia de treballar per ajudar a completar l'economia familiar. De fet, no vam patir misèria, però imagina't quina diferència si el meu pare hagués estat un director de banc com els d'ara.

■ Sí, té alguna cosa de paradoxal això de ser director de banc en un país comunista... La teva mare va ser, d'altra banda, ballarina en una companyia russa anomenada Bolgarov.

■ Sí. Era una companyia russojueva que viatjava a través de tot Europa. No era una companyia de dansa clàssica. Era més aviat un grup que interpretava tota mena de danses diverses, per entretenir. Tenien alguna peça de repertori clàssic, però a molt petita escala, i algunes danses folklòriques russes i espanyoles. La meva mare era famosa per la seva manera de ballar la jota.

■ Es veu que l'anomenaven Rita Rita.

■ (Rient.) Sí. Rita Rita. Allò que la va fer estudiar dansa espanyola va ser veure La Argentina. Quan va veure La Argentina va quedar impressionada per la força radiant d'aquella dona.

■ Estava sovint de gira, doncs?

■ Quan jo vaig néixer ho va deixar. El meu pare no era cap fan de la dansa. De fet, no volia que ella ballés. El meu pare no volia que cap dels seus fills, ni el meu germà ni jo, fos soldat o artista. Finalment, però, el meu germà es va fer oficial i jo ballarí. Tot a l'inrevés.

■ Però abans vas intentar ser un acròbata...

■ Bé, sí, però jo crec que si en aquell moment hagués existit alguna cosa com ara el Circ du Soleil hauria acabat sent un artista de circ.

■ Tenies sis anys.

■ Sí. A més d'acrobàcia vaig començar a estudiar piano. He de dir que l'educació en aquestes nacions d'Europa central era molt desenvolupada i avançada. Als alumnes que tenien alguna mena de talent musical els donaven lliçons a molt baix preu. Vaig estar estudiant en una escola en què els professors eren ceccs. Recordo que era una gent amb una gran sensibilitat artística.

D'altra banda, sempre m'han agradat les activitats físiques. M'ha agradat tot allò que tingués a veure amb qüestions físiques. Dels diversos esports que vaig conèixer, la gimnàstica era el que més m'atreia. Saps què?, quan era petit vaig arribar a ser el millor gimnasta de Praga. Però després l'escola d'acrobàcia va fer fallida. La van haver de tancar i aleshores la meva mare va proposar-me estudiar dansa clàssica. I així és com va començar tot.

■ Als nou anys, doncs, vas entrar a l'Escola de Ballet del Teatre Nacional. Hi vas estudiar fins als quinze, moment en què vas passar al Conservatori de Praga. Al Conservatori no solament estudiaves dansa clàssica, sinó que també rebies classes de piano, dansa folklòrica i tècnica Graham. Allí vas compondre la teva primera coreografia, una peça curta anomenada *Nine-Eights*.

■ Sí, i una altra coreografia que es deia *Quartet*, amb música de Bartók. Vaig tenir molta sort perquè la ministra de Cultura d'Anglaterra va venir a Praga a inaugurar una exposició d'escultura. I el cas és que va venir a visitar el Conservatori. Els meus professors li van dir: «Has de veure una coreografia de Jiří Kylián.» Es va interessar en el meu treball. I més tard va ser una ajuda molt important per anar a Londres a estudiar a l'escola del Royal Ballet. Era una bellíssima persona.

■ Una de les professores que vas tenir al Conservatori va ser Zora Semberova. Com la recordes?

■ Com una dona extraordinària. Crec que va ser la primera Julieta del món; o sigui, que va dansar el paper de Julieta quan es va estrenar el ballet... Era una crítica molt i molt severa, dura i honesta. Per una veritat artística podia morir, però també matar. Era una persona plena d'amor, una persona realment apassionada. De fet, encara és viva. Em penso que viu a Austràlia... Com a professora intentava despertar en nosaltres l'amor a la veritat artística. Deia: «Qualsevol cosa que facis en escena l'has de fer de tal manera que jo hi pugui creure. No pots fer trampes.» I la seva frase preferida després de veure't dansar alguna cosa era: «No m'ho crec.» «Fas trampa», afegia. «No és veritat, no estàs sentint allò que dius. Si no tens prou experiència perquè ets un home jove, aleshores cal que facis servir la teva fantasia, però vull que em convencis.» I aquesta va ser la lliçó principal que ens va donar. Sovint discutíem sobre qüestions coreogràfiques, perquè jo tenia les meves pròpies idees, però sempre amb molt de respecte i amor. També em va ajudar a no haver d'anar a la mili. Era una persona que tenia un caràcter molt intens.

■ Durant aquests anys vas poder veure algunes pel·lícules de Buñuel, Bergman i Fellini, que et van causar una especial impressió. Què recordes haver vist de Buñuel?

■ *Tristana*, naturalment, i d'altres, com ara *El perro andaluz*. No deixa de ser divertit pensar que m'hagin influït més altres formes artístiques que no pas la dansa. Acostumo a anar més al teatre, al cine o a sales d'exposicions, per exemple, que a veure espectacles de ballet. En tot cas potser és Ingmar Bergman aquell en qui més puc reconèixer una certa influència en la meva obra posterior. Algunes de les seves pel·lícules les vaig veure quan amb prou feines tenia setze o disset anys. Naturalment, no les vaig entendre, o potser les vaig entendre a un altre nivell, però tenien tanta força, tant de poder, que va ser com semblar unes llavors dins meu que, amb el temps, creixerien de forma diferent. Més tard, quan vaig tornar a veure aquelles pel·lícules, un o dos anys més tard, era com si fossin unes altres pel·lícules, de tant com les havia canviat en la meva fantasia. Això em sembla molt interessant.

Londres, l'efervescència

■ El 1967 vas obtenir una beca del British Council per estudiar a l'escola del Royal Ballet, a Londres. Com va ser aquell any a Londres?

■ Va ser molt important. Era la primera vegada que sortia del país. Tenia vint anys i va suposar la possibilitat de respirar d'una manera diferent. De sobte pots respirar en llibertat, veus que tot és possible en una ciutat com Londres. En aquella època Londres era, efectivament, el centre cultural d'Europa. Hi havia el moviment pop: els Beatles, els Rolling Stones, els The Who, i de tot. Era un gran centre de la vida musical. Vaig anar a molts concerts. Vaig escoltar Messiaen per primera vegada, vaig veure Otto Klemperer mentre ell estava dirigint, el grup de percussionistes d'Estrasburg i moltes altres formacions importants. Això pel que fa a la vida cultural, però la llibertat que podia experimentar, venint d'un país comunista, era una bogeria. Era una cosa difícil de creure. D'altra banda, al mateix temps, i això també resultava sorprenent, alguns canvis començaven a esdevenir-se al meu país. Era el 1968, i Dubček accedia al poder. S'anava preparant el que portaria a la primavera de Praga. No podria descriure aquell canvi tan impressionant. I, de cop, tot va ser esclafat l'agost de 1968. Jo era a Praga en aquell moment. Va ser com haver pujat al mont Everest i, una vegada a dalt, adonar-se que era un volcà.

■ Aquell any, a Londres, vas preguntar a Ninette de Valois on calia estudiar per ser coreògraf. I ella et va respondre que enlloc, que havies de mirar les obres dels grans mestres.¹

■ Sí, de fet encara avui pràcticament no hi ha estudis de coreografia. I els que hi ha no formen realment els coreògrafs. Els coreògrafs som amateurs, autodidactes. Hem d'estar sempre observant, estudiant, escollint i buscant inspiració en d'altres arts. La coreografia és una cosa tan personal... Jo sempre dic que el nostre instrument és el cos, que té dos-cents sis ossos i cinc-centes vuitanta-cinc articulacions; per tant, entre els ossos i les articulacions les possibilitats de moviment són il·limitades. També tenim el cervell, que és, crec, com un univers en miniatura, és el centre espiritual i intel·lectual. I la nostra tasca és ajuntar l'espiritualitat i la intel·lectualitat amb la mobilitat del cos, i fer poesia. Només així podem obtenir una cosa única. I si aconseguim equilibrar espiritualitat i intel·lectualitat, aleshores estem preparats per parlar d'una manera diferent, especial. Crec que aquest equilibri aplicat a la mecànica de moviment del cos és el que fa que una dansa sigui vàlida o no.

M'agrada la idea de les possibilitats il·limitades del cos. D'alguna manera és com quan Miquel Àngel se situava davant d'un tros de marbre i hi veia a l'interior l'escultura que volia fer. Aleshores es limitava a treure el marbre sobrer. També en el cos cada moviment és allí. Només cal triar. Però el difícil és justament fer la tria apropiada.

¹ MANNONI, G. *Kylián, J.*, p. 29.

■ Durant l'any que vas estar estudiant a Londres vas tenir l'oportunitat de veure coreografies de MacMillan, Balanchine, Martha Graham, Maurice Béjart i Jerome Robbins, entre d'altres. Anteriorment, però, ja havies vist la *Symphonie pour un homme seul*, de Béjart, que t'havia causat una forta impressió.

■ Sí, a Praga, dansada per ell mateix. Algú va portar la cinta de fora i m'ho va ensenyar. I va ser increïble el que va representar per a mi. En aquell moment era tan innovador i tan fantàstic el que estàvem veient... Més tard li vaig comentar a Béjart que havia vist aquella pel·lícula i el curiós del cas és que ell abomina aquest treball. Diu que és espantós. Però quina influència que pot tenir en la gent una cinta com aquella! Aquesta és la raó per la qual vaig començar a col·leccionar vídeos dels treballs dels coreògrafs contemporanis. Vaig començar a crear una videoteca aquí i, més endavant, a Praga. D'aquesta manera la gent pot anar-hi i veure-hi tota mena de coreografies interessants. No solament els meus treballs –els meus treballs també hi són– sinó també el d'altres coreògrafs de tot el món. Recordo el moment en què estava veient la pel·lícula de Béjart i com aquell petit treball em va abocar a un món completament nou.

■ Pel que fa als altres coreògrafs que he esmentat... De Balanchine, per exemple, què en penses?

■ Bé, sempre he admirat la racionalitat de Balanchine, la manera com organitza les danses des de la lògica, amb una precisió gairebé matemàtica. En les seves coreografies tot està determinat, des del principi fins al final, no hi ha res deixat a l'atzar. D'altra banda, és extremament musical. Ell va ser director d'orquestra, també. Aquests van ser els aspectes que vaig admirar de Balanchine quan el vaig veure per primer cop, però recordo haver quedat decebut per la fredor del seu discurs. «Això no em diu res a mi», vaig pensar.

■ Anthony Tudor va dir: «Balanchine tracta sobre el moviment (*motion*), jo l'emoció (*emotion*) i Kylián totes dues coses.»²

■ Per cert que quan el vaig conèixer, Tudor estava molt enfadat perquè Balanchine havia muntat *Apollon musagète* però sense el principi. Començava amb el solo d'Apol·lo. Per tant, ell només estava interessat en l'abstracció, només en la puresa del moviment. Tot el principi, amb el naixement d'Apol·lo, el va tallar. Tudor creia que estava completament equivocat, perquè deshumanitzava el ballet, i el principi, que era tan bell, simplement l'eliminava. Pel que fa a MacMillan, els seus plantejaments eren molt més psicològics, li agrada explicar històries. Vaig veure treballs d'una gran bellesa coreografiats per ell. Adoro el *Cant de la Terra*, amb música de Mahler. Va ser una de les millors danses que havia vist fins llavors. També hi havia una obra preciosa anomenada *Invitation*, que mai no oblidaré. Tenia un punt de vista molt psicològic i poètic, i una mica freudià.

2 LANZ, I. *A Garden of Dance*, p. 81.

Stuttgart, geni i figura de Cranko

■ Quan ja s'estava acabant el curs a l'escola del Royal Ballet, apareix John Cranko i t'invita a formar part de la seva companyia, l'*Stuttgarter Ballett*.

■ Sí, efectivament. He de dir que mai no m'havia vist dansar. Li havia estat recomanat i ell va estar-hi d'acord. Cranko era un mentider meravellós. Em va dir: «Vine a Stuttgart, allí sempre brilla el sol.» I quan hi vaig arribar va estar plovent durant dies sense parar. Va ser tota una ensenyança sobre el sentit de la veritat dels coreògrafs i directors. Però en qualsevol cas era una persona meravellosa. I, finalment, el temps era millor que a Londres. Stuttgart va ser per a mi una experiència molt interessant. En aquells temps Cranko no era gaire ben acollit a Londres. Amb Ashton i MacMillan, el Royal Ballet ja en tenia prou. O sigui que Cranko necessitava el seu propi espai. Va ser convidat per Erich Walter, que era, a més d'un gran ballarí, una persona molt eficient, que va resultar clau per portar Cranko a Stuttgart. En realitat Cranko necessitava tenir el seu propi reialme. Com que era un home tan carismàtic –era un home del renaixement, molt culte, molt intel·lectual–, era com un imant que atreïa les personalitats i la gent creativa. I va crear aquesta companyia tan extraordinària. Encara que, de fet, era una mica passada de moda. Sempre he pensat que Cranko era un coreògraf del segle XIX. Els seus ballets més importants, *Onegin*, *The Taming of the Shrew*, *Romeo and Juliet*, tots estaven basats en el model clàssic del ballet del segle XIX. Però ell era suficientment lliure per deixar espai i temps perquè es desenvolupessin altres idees, i jo me'n vaig beneficiar, d'això. De manera que vaig poder crear diverses coreografies gràcies a la seva generositat.

■ L'estiu de 1968 tornes a Praga amb la idea de sortir després cap a Stuttgart. Però el 21 d'agost van entrar els tancs russos...

■ Sí, la invasió va començar molt d'hora, de matinada. Crec que a les cinc de la matinada. Primer es van sentir avions que aterraven l'un després de l'altre i, immediatament després, els tancs van ocupar els carrers. Va ser un dia realment trist per a la democràcia, però també per al comunisme, perquè, de fet, Dubček havia estat intentant fer un comunisme amb una cara humana. Tot el món es va adonar que probablement allò no era possible, aquella mena de comunisme, i això va ser un cop terrible per a molts vertaders comunistes. Així doncs, vam sortir al carrer a manifestar-nos, a plantar cara als russos i a dur a terme altres accions del tot innocents. Va ser devastador. El meu país havia estat per segona vegada en el segle XX ocupat per forces de l'Est. La primera vegada per Hitler, la segona per Breznev. En tots dos casos es tractava de forces feixistes, encara que de signe diferent.

■ Finalment vas prendre, però, el darrer tren que sortia de Praga cap a Stuttgart...

■ Sí, va ser terrible. Plovia i tota la família estava plorant a l'estació...

■ No sabies si mai podries tornar a entrar al país.

■ El comunisme en aquells temps era tan sòlid... De fet, tothom creia que duraria per sempre. No podies arribar a pensar que un dia s'acabaria. Fins i tot quan, efectivament, es va acabar, el 1989, va ser tota una sorpresa per a mi. Els fonaments estaven tan podrits... I de sobte em vaig adonar que ja no hi eren. En aquells dies de 1968, però, jo creia que el comunisme continuaria allí per sempre. Per tant, jo pensava que segurament ja no podria tornar mai més a casa. Però finalment va ser possible perquè tenia un contracte amb una agència oficial anomenada Progo Concert que es dedicava a enviar artistes a l'exterior amb la condició que al tornar paguessis un percentatge dels beneficis a l'agència. Era una mena de màfia. Encara existeix, però amb un funcionament diferent. Així doncs, jo tenia un contracte amb aquesta agència. Un dia vaig rebre una carta d'ells que deia que havia de tornar a Praga i quedar-m'hi. Però no ho vaig fer. De manera que automàticament el meu passaport va deixar de ser vàlid, i em vaig convertir en un emigrant. A Stuttgart em van fer, doncs, un passaport de refugiat, una modalitat que va ser aprovada a la Convenció de Ginebra per a persones que no pertanyen a cap país però que poden viure en determinats països. El passaport era gris amb un angle rivetejat de negre. Com si fos un senyal de dol. Fins i tot quan ja era director del Nederlands Dans Theater encara havia de viatjar amb aquell passaport. Com que estàvem constantment de gira havia de demanar un visat per a cada país. De bojos.

■ A l'Stuttgarter Ballett va coincidir amb William Forsythe i John Neumeier. Tots tres com a ballarins de la companyia...

■ Sí. Neumeier ja era a punt d'anar-se'n, i Forsythe va arribar després. Amb Neumeier va ser una experiència molt bona; vaig treballar-hi en una petita peça que va crear, que es deia *Separate Journeys*. Forsythe, en canvi, va ballar en dues de les meves primeres coreografies. Crec que ell va entrar l'any següent a la mort de Cranko. Cranko va signar el contracte, però va morir abans que ell s'integrés a la companyia. Així doncs no va arribar a treballar amb ell. Neumeier, en canvi, va treballar intensament a la companyia, amb Cranko, durant molts anys.

■ Qui consideres que és l'hereu artístic de Cranko?

■ No n'estic segur, però potser Neumeier, que va ser el més pròxim al seu treball.

■ Així doncs, tu eres a l'avió en què Cranko va morir sobtadament.

■ Sí. Va ser terrible. Realment terrible. Havia estat parlant amb ell no gaire abans de la seva mort. Jo estava content perquè havia comprat les obres completes de Shakespeare en una antiga llibreria a Washington, una edició del 1753. L'hi estava ensenyant molt orgullós, i ell s'ho mirava amb molt d'interès perquè era un home que llegia constantment. De sobte va posar-se molt malalt. Tenia a veure amb el fet que acabava de deixar de beure i estava prenent alguna mena de medicament per compensar-ho. I aparentment en va prendre en excés. Es trobava en una situació desesperada. Va parar de respirar, de manera que va haver de rebre respiració artificial. És curiós com funciona el destí. El capità de l'avió es va adonar de la gravetat de la situació i va intentar aterrar en un aeroport a mig camí, però hi havia tempesta i va ser impossible. O sigui que ens vam diri-

gir cap a Dublín. Vam aterrar-hi a primera hora del matí, a les sis. Feia un dia emboirat i plovia. Vam estar esperant durant una o dues hores. Després, vam tornar cap a l'avió i el capità ens va dir: «Em sap molt de greu haver de comunicar-vos que el vostre director ha mort.» Això va ser terrible. Tothom va començar a plorar, tothom. Estàvem esgotats pel viatge i pel fet que era molt de matinada. Va ser molt dur. No ens esperàvem que morís perquè era un home jove, tenia, crec, quaranta-sis anys. Podia haver fet tantes coses encara! Era un home amb un magnetisme especial, a qui agradava molt parlar amb la gent. Parlava amb la dona de fer feines, el porter, els artistes. Era sempre al mig d'allò que estava passant. Era molt simpàtic i molt estimat per tota la companyia. Una bona persona.

■ La teva dona, Sabine, també era ballarina de l'Stuttgarter Ballett?

■ Sí, era una ballarina de la companyia jove.

■ I també era a l'avió?

■ Sí, és clar.

■ Encara no éreu nòvios, però?

■ La relació estava començant. En realitat vam començar treballant junts. Tot i que encara no sortíem, a mi ja m'agradava com a ballarina, i per la seva personalitat. Vaig fer, per tant, dues o tres coreografies amb ella, com a ballarina, abans que comencéssim a estar enamorats. Després vam començar a sortir. Va ser just després de la mort de Cranko que vam començar a viure junts.

Pas de deux del refugiat

■ Va ser a Stuttgart on vas crear les teves primeres coreografies, diguem-ne, professionals. *Paradox* és la primera?

■ Sí, la ballava jo mateix perquè en aquella època Cranko no em feia servir gaire com a ballarí. En realitat jo no era un bon ballarí. Ho he de dir. Vaig dansar alguns solos, però mai no em va agradar com ballava. No crec que hagués agafat mai un ballarí com jo a la companyia, no tenia prou tècnica ni talent. Però els coreògrafs normalment poden dansar les seves pròpies creacions força bé, fins i tot si són mals ballarins. Cranko no era un bon ballarí. MacMillan estava bé... Però en qualsevol cas deia que els coreògrafs poden ballar els seus propis passos correctament. Així doncs, jo podia arribar a ballar aquella coreografia, *Paradox*, i la vaig interpretar amb una nòvia que aleshores tenia, que es deia Leigh-Ann Griffiths, una noia sud-africana. Era una bona ballarina i una persona molt maca, molt alta, de la meva alçada. *Paradox* és un treball força curiós perquè

sembla una mena de combat de gladiadors, sempre al perímetre de l'àrea de combat, sense saber qui guanya l'espai ni qui persegueix a qui. Al principi, quan els moviments són més agressius, la música és més amable, però a mesura que es van atraient més i la relació esdevé més harmònica, aleshores la música es torna més agressiva.

■ Que, per cert, tu mateix vas compondre.

■ Sí, utilitzava una *box machine*, que generava com una mena de crits. La coreografia parla de dues persones que es troben i, finalment, es tornen a separar a causa de l'hostilitat de l'entorn. En qualsevol cas, no sé si estava gaire bé, però va impressionar Cranko, i també Margot Fonteyn. Ella va ser molt amable amb mi. Era una magnífica persona.

■ Com va ser que veiés *Paradox* a Stuttgart?

■ Va venir per ballar en un espectacle de gala. El cas és que Cranko, que, com he dit, apreciava aquella coreografia, havia inclòs *Paradox* al programa de la gala. Així doncs, vam ballar, i Fonteyn ens va veure. M'agradaria dir de Fonteyn que era una dona extraordinària. Ens va ajudar. Era molt modesta, no gens arrogant. En aquell moment era la *prima ballerina* del món. Li agradava ajudar la gent amb talent. Va ser molt generosa. Fins i tot em va solucionar els meus problemes de visat per tal que pogués anar a Londres en un parell de dies. Va parlar directament amb l'ambaixador. Si miro la meua vida, m'adono que sempre he estat envoltat de bona gent que m'ha ajudat a fer allò que necessitava fer.

■ Creus que has tingut sort?

■ Sí, crec que la sort m'ha afavorit. He treballat dur, però crec que les circumstàncies m'han ajudat molt.

■ El 1970 vas coreografiar *Kommen und Gehen*.

■ Sí, saps què vol dir?

■ No.

■ Venint i anant.

■ En aquesta coreografia ballaven Richard Cragun i Marcia Haydée.

■ Efectivament. Hi havia més ballarins, però. La componien dos *pas de quatre* i, al final, un *pas de deux*. Era, segons com, un peça més eclèctica que *Paradox*. Tot i que sempre m'he vist a mi mateix com un coreògraf eclèctic. Potser tinc un determinat estil, un tipus de moviment que parteix de mi, però sempre he pensat que en realitat prenc la inspiració de fonts que contrasten molt. Un crític va escriure d'aquesta peça que era una batalla formal eclèctica, no li va agradar gens, i afegia que se m'hauria de tancar a la presó per tal que no tornés a coreografiar mai més. Bé, el cas és que la meua mare era present el dia de l'estrena, i després es va assabentar del que havia escrit aquell crític. La meua mare és una persona molt directa. «Diré la veritat als ulls de la gent tant si la volen sentir com si no», deia. Estava molt enfadada perquè havia llegit la revista on sortia aquella crítica. Pensava que allò significaria el final de la meua carrera artística. Deu anys més tard, jo era director artístic del Nederlands Dans Theater. Vam anar a Stuttgart amb un repertori molt important: *Sinfonietta*, *Symphony of Psalms* i *Symphony in D*. Vam actuar al

mateix teatre, a Stuttgart, i la meva mare era allí, de nou. Va ser un gran èxit. En acabat, la companyia va oferir una festa. Hi va venir la meva mare i també el crític que m'havia deixat tan malament la primera vegada. Em va dir: «Fantàstica, una actuació extraordinària.» I jo li vaig dir a la meva mare: «Vols conèixer M.S., el crític que va escriure sobre *Kommen und Gehen*?»

■ No fotis.

■ Sí. Va saltar-li al damunt, li va posar les mans al coll i, mentre el sacsejava contra la paret, deia: «Per què vas fer allò?» I ell no sabia de què parlava, perquè havien passat deu anys i ja no se'n recordava. Va morir al cap de mig any, però no a causa de les ferides de la meva mare. És tota una anècdota, m'encanta.

■ Puc imaginar-m'ho.

■ Bé, en tot cas *Kommen und Gehen* va ser d'alguna manera una obra important per a mi. He de dir que vaig intentar explotar el talent de Richard Cragun i Marcia Haydée, perquè eren una parella genial, podien fer el que fos, i els vaig demanar que fessin el que fos. Tenien un gran respecte pel coreògraf. Per a ells la paraula del coreògraf era molt important. Cranko els havia ensenyat a actuar així. Vaig quedar-me molt parat, perquè em vaig trobar amb dues persones tan importants, i, tot i això, feien exactament el que els demanava. Les grans estrelles sempre tenen la seva pròpia opinió sobre el que es pot fer i el que no es pot fer. En aquest cas, en canvi, tot era possible.

■ Com treballes els *pas de deux*? Parteixes d'una idea, els has provat abans amb algú?

■ Bé, això ha anat canviant amb el temps. Al principi em sentia tan insegur que volia saber-ho tot abans de posar-me a assajar. Quan arribava a l'estudi ja ho tenia tot preparat. Havia provat els passos amb algú i sabia, per tant, que era possible realitzar-los. Però jo no era un bon *partner*. I no deixa de ser curiós que una part important del meu treball estigui basada en el *pas de deux*. Potser aquesta és justament la raó, la meva pròpia dificultat, perquè jo no era cap meravella... En realitat, però, penso que si tens alguna mena de coneixement, aquest no té cap valor si no ets capaç de compartir-lo. Per això gairebé mai en els meus treballs es veuen ballarins ballant per a si mateixos, sinó sempre relacionant-se amb algú o alguna cosa. Aquesta és la meva filosofia. A vegades és interessant veure com arribes a noves solucions. Comences amb alguna cosa que coneixes i després vas canviant una part i una altra fins que arribes al resultat, que pot no assemblar-se gaire al punt de partida inicial. Hi havia un escriptor polonès que sempre trobava noms molt originals per a les seves novel·les, i li van preguntar: «Com ho fas per trobar noms tan originals?» «És molt senzill», va respondre, «agafo un nom molt comú: Kowlasky. A continuació canvio la primera lletra, Rowlasky, i després en canvio una altra, i una altra i arribo a un nom del tot original». Per tant, a vegades, funciona així. El procés creatiu passa per una mena de simplificació. En d'altres, però, les troballes de moviment arriben directament d'una inspiració original, d'alguna cosa que et surt de l'estómac, o del cap, vés a saber, i aquests moments de descoberta són els més importants.

■ El 1971 vas fer *Incantations*.

■ Gairebé no me'n recordo. Va ser potser el treball més pur d'aquella època. Amb música d'André Jolivet, tocada per Jean Pierre Rampal, era una coreografia neta, força clara en els seus plantejaments. M'agradava.

■ I després va seguir *Der Einzelgänger*, el 1972. També en aquest cas vas crear-ne la música.

■ Sí. Va ser l'obra més llarga que vaig compondre en aquell període. Hi vaig incloure, de fet, la coreografia de *Paradox*. Crec que aprenem el nostre ofici a base de cometre errors, i aprendre dels errors. He comès tants errors! Perquè estava ple d'idees i volia explotar-les. I moltes vegades l'aprenentatge es produeix caminant. Sovint et trobes, per tant, en situacions força compromeses. *Der stumme Orpheus*, per exemple, va ser una obra ben dolenta. No n'estava gens content.

■ Tenies vint-i-cinc anys.

■ Sí, però hi ha gent que ha creat obres mestres als vint-i-sis o vint-i-set. Kurt Joos, per exemple, va crear *The Green Table* quan en tenia vint-i-sis, si no m'equivoco.

■ Va ser el primer cop que vas fer servir música de Toru Takemitsu.

■ Sí, però insisteixo que era una obra ben dolenta tot i partir d'una bona idea. Era una idea molt poètica. Orfeu era el vertader poeta, el vertader cantant. El problema era que no podia cantar. No podia fer sortir la música fora de si mateix. I això era una idea prou maca. Però la vaig traïr de mala manera. Potser algun dia tornaré a recupear aquesta idea, que em segueix semblant molt interessant. En tot cas el que pot ser destacat d'aquell treball és el fet que vaig enfrontar-me per primer cop amb la música de Takemitsu, tot i que no era la primera vegada que el sentia. Ell ja havia treballat en la banda sonora de diverses pel·lícules de Kurosawa, com ara *Ran* i d'altres. Era sens dubte el millor compositor japonès del moment. Vaig tenir molta sort de coneixe'l i ser amic seu. Era fenomenal.

■ Va compondre la música expressament per a la coreografia?

■ No. Era una música que ja existia. Takemitsu va ser escollit per Stravinsky com el millor compositor del Japó. I ell sempre li va estar agraït per això.

La Haia, renéixer de les cendres

■ El 1972 Jaap Flier i Hannie Bouman et demanen de coreografiar per al Nederlands Dans Theater. Acceptes l'oferta i, el 1973, compons *Viewers*, amb Gérard Lemaître, Roslyn Anderson i Mea Venema, entre d'altres.

■ Cranko va ser qui em va donar la música per a aquest treball. Em va donar un disc abans de morir. Era la *Petite symphonie concertante*, de Frank Martin. Em va dir: «Potser pots fer alguna cosa amb això algun dia.» I la vaig fer servir per al meu primer treball per al Nederlands Dans Theater. No crec, de nou, que fos un treball realment interessant. Però em va obrir la porta que duia a Holanda i a aquesta companyia. Va ser un èxit, però, francament, no crec que fos gaire interessant. La idea de fer una exposició de pintura amb tots els quadres girats de cara a la paret era el meu punt de partida. Això sí, amb els títols correctes. Tal pintura de tal autor, etc. Els quadres presents, però les pintures amagades. Era una mena de fantasia sobre la gent que té uns ulls especials per veure allò que hi ha a l'altra banda. Però també aquesta vegada la idea era molt millor que allò que finalment vaig fer. Va ser important perquè va ser el meu primer treball aquí. Crec que les creacions posteriors que vaig fer per a l'NDT van ser molt més interessants. *La Cathédrale Engloutie* o *Stoolgame* van ser obres molt més significatives. D'altra banda va suposar la primera vegada que vaig treballar com a creador original, si vols dir-ho així. Perquè normalment creem a partir de la música, molt sovint la primera inspiració ve de la música, sobretot en aquella època. Aquesta vegada, però, vull dir a *La Cathédrale Engloutie*, vaig treballar amb soroll d'ones i amb un petit preludi de Debussy anomenat *La Cathédrale Engloutie*. La major part de la dansa, en tot cas, es produïa sobre soroll de mar. I a *Stoolgame*, de nou, una part important de la coreografia era sobre silenci i, només al final, hi havia música d'Arne Nordheim. El més curiós és que ell havia estat inspirat, a l'hora de fer aquella peça, per la visió que va tenir, durant un viatge per la frontera polonesa, de les tropes russes que es preparaven per entrar a Txecoslovàquia. I el cas és que jo no ho sabia, això, quan vaig escollir aquella peça.

Pel que fa als primers contactes amb l'NDT he de dir que es van produir a través de la meva dona, Sabine. Els agradava ella, no jo. La volien a ella com a ballarina, però aleshores van sentir que estava amb un coreògraf sonat, de manera que ho van deixar córrer. No li van arribar a demanar mai res. Més tard, quan em van proposar a mi de venir a la Haia, els vaig dir que sí però que volia venir amb la meva dona. I aleshores van acceptar-ho i ens van explicar com havia anat tot plegat. És força curiós... D'altra banda vaig tenir força sort perquè quan vaig arribar a Holanda, l'NDT, que havia estat una companyia important, estava passant una crisi, deguda a la sortida de Hans van Manen i a altres problemes interns. En realitat, però, va ser millor arribar en un moment baix. Tot i que vaig tenir molta feina per redreçar la situació.

■ Del 1973 al 1975 vas coreografiar per a l'NDT, però encara formaves part de l'Stuttgarter Ballett. No va ser fins al 1975, quan vas ser nomenat codirector artístic, que vas traslladar-t'hi.

■ Sí, al principi encara estava a Stuttgart. Per cert que Glen Tetley, que era aleshores el director de l'NDT, va assumir la direcció de l'Stuttgarter Ballett després de la mort de Cranko. De manera que quan jo venia cap a Holanda ell anava cap a Stuttgart. Ens vam creuar.

■ El 1974 vas muntar *Blue Skin*.

■ És una al·legoria sobre les quatre races: blanca, negra, vermella i groga. La música consistia en solos de flauta de procedència diversa, que al final sonaven alhora, i creaven una bella polifonia. D'altra banda, feia servir una llum negra per il·luminar l'escena, de tal manera que desapareixien les cares i només veies els cossos. Era un treball força simbòlic. En aquells dies encara no sabia que tots venim de l'Àfrica.

■ També del 1974 és *Der Morgen danach*.

■ Sí, vol dir *El matí següent*. Era un solo que vaig crear per a mi mateix, però que finalment va ballar Egon Madsen. Vaig fer servir la *Música per a corda, percussió i celesta*, de Bartók. De fet volia fer tot un treball sobre *Crim i càstig*, de Dostojevski, i aquest era el solo que havia de formar part de la coreografia, el solo de Raskólnikov després d'haver comès l'assassinat. Però mai no vaig passar d'aquí. En el fons no crec que m'interessi gaire explicar històries a través de la dansa.

■ A la tardor del 1974 estrenes *Rückkehr ins fremde Land*, encara per a l'Stuttgarter Ballett. Aquesta obra seria revisada i muntada de nou el 1979, per a l'NDT, amb el títol anglès de *Return to a Strange Land*.

■ És una peça que és en el repertori de moltes companyies. Va ser creada en memòria de John Cranko. La idea central és molt senzilla: el nostre cos consisteix en parts que pertanyien a altres llocs que existien abans. Esdevenim allò que som, un cos, en la nostra consciència, i després totes aquestes partícules retornen a la terra. Tornen al lloc d'on són, però és una terra estranya perquè no la coneixem, no la recordem. Aquesta és la idea.

■ Res a veure, per tant, amb un sentiment d'enyorança, com s'ha dit, cap a un país llunyà, el teu país.

■ No, res a veure. S'estructura en dos *pas de trois* i dos *pas de deux*, que dansen i dansen, i al final es converteixen en una cosa abstracta, com una orquídia o un ocell del paradís. De nou la idea que he exposat abans.

L'estructura és, doncs, força senzilla. Però és curiós recordar que William Forsythe ballava a l'estrena, i a *Blue Skin* també. Era molt divertit treballar amb ell, sempre rèiem molt.

■ Alguns crítics han assenyalat la influència de la dansa folklòrica en el teu llenguatge coreogràfic. Què en penses?

■ El que m'agrada del folklore és la unió que existeix entre la música i la dansa. No saps si ha aparegut primer la música o la dansa, o si van ser creades al mateix temps. Això és molt clar en la dansa flamenca, per exemple. He procurat que en

les meves coreografies hi hagi una cohesió o una fusió semblant. Aquesta és la meva experiència del folklore. No el fet que utilitzi passos semblants.

■ Igualment del 1974 és *Stoolgame*.

■ Sí. Els directius de l'NDT em van suggerir crear una nova coreografia amb música que pogués tocar l'orquestra. Vaig estar buscant durant molt de temps, però no trobava res que realment em semblés apropiat. Anava a agafar l'avió amb la intenció de dir-los que no ho podia fer. Abans de sortir, però, vaig escoltar la peça d'Arne Nordheim *Solitaire*, i vaig pensar que potser seria útil malgrat no ser per a orquestra. De manera que vaig idear tot l'argument de l'obra a l'avió. I quan vaig arribar els el vaig exposar. Em van dir que era una llàstima que no fes servir l'orquestra, però ho van acceptar. No va ser un treball fàcil. Tenia, en tot cas, un ajudant extraordinari, que després seria el meu codirector, Hans Knill. Quan jo me'n tornava a Stuttgart, ell es quedava assajant amb la companyia d'una manera molt especial, estava tan convençut de la veritat del treball que s'hi donava en cos i ànima. Jo estava completament sorprès de la força que va aportar. La peça comença amb aquest joc que qui més qui menys tothom ha jugat, amb les cadires i la música, en què el que no pot seure en una cadira queda exclòs. Per a mi es tractava gairebé d'una història bíblica, sobre el sacrifici. De fet, aquest joc a Alemanya es diu *Reise nach Jerusalem*, és a dir, viatge a Jerusalem. El cristianisme és ple de màrtirs, però aquest mecanisme d'exclusió i sacrifici propiciatori és present també en moltes altres religions i cultures.



HANS GERRITSEN

Stoolgame (1974), en una reposició de 1989.



Tony Vandecasteele,
Nacho Duato i Nora
Kimball a *Return to
a Strange Land* (1974),
en una funció de 1984.

L'endemà vaig a visitar els arxius fotogràfics de la companyia.

A la planta baixa estan rebent una classe els ballarins de l'NDT II. Els observo per la finestra. Reconec tres antics alumnes de l'Institut del Teatre.

Em passo tot el matí als arxius del departament de premsa i relacions públiques escollint fotografies, i malgrat tot hi ha una dotzena de coreografies importants de les quals no he trobat res. Són les més antigues, o les que no tenen en repertori. Em prometen que l'endemà em portaran a uns magatzems on n'hi ha més.

Al migdia dinem amb Ulf Esser en un bar on tenen tapes, a l'espanyola. Al cap de poc arriba una ballarina. És Megumi Nakamura. La convidem a seure amb nosaltres. Els seus moviments són molt precisos i delicats. Pel que sembla està treballant en la nova producció de Jiří Kylián.

A la tarda burxo a les golfes de la Fundació. A poc a poc vaig descobrint petites meravelles. Kylián tocant el piano, l'NDT a Praga, fotografies de gran format de *Svadebka*, de *Soldatenmis*, de *Bella Figura*, els figurins de John F. Macfarlane per a *Tantz-Schul*, esbossos de l'escenografia de *L'enfant et les sortilèges*, fotografies de grup de formacions antigues de l'NDT, calendaris, fotografies per a exposicions, etc.

L'endemà, de matí, torno a la seu de l'NDT.

M'acompanyen als magatzems del pis de dalt de tot. Finalment hem trobat les capsas que estàvem buscant. Sí, sembla que hi ha algunes fotografies en color i material referent a coreografies antigues, amb ballarins que han anat deixant la companyia. Em quedo sol. Començo a remenar totes les capsas. Resulta summament excitant. M'he de contenir o m'acabaré enduent quilos de fotografies. Finalment trobo una capsa buida, i les guardo.

A la tarda he quedat per fer una segona entrevista amb Jiří Kylián.

Està lesionat d'un peu, coixeja. Quan li pregunto sobre esdeveniments importants de la seva vida, es commou, i la seva veu es transforma; quan li elogia alguna coreografia que em sembla més destacada, envermelleix.

Música, gest, foscor

■ *La Cathédrale Engloutie* es va estrenar el gener de 1975. Es tracta d'una coreografia inspirada, segons tinc entès, en un record de l'estiu del 1973, quan va anar amb la Sabine a passar les vacances a l'illa d'Elba. De nit no es veia res i només se sentia el mar. Això explicaria que una bona part de la peça la muntessin sobre soroll d'ones.

■ Sí. L'obra neix d'aquesta experiència i, alhora, d'una llegenda bretona sobre una catedral que va desaparèixer sota el mar perquè la gent vivia una vida poc pietosa. Aquest fet ens hauria de fer recordar la llum espiritual que tots portem dins. És la mateixa idea que va donar lloc al preludi de Debussy que porta aquest nom. Efectivament crec que gairebé un noranta per cent de la peça és muntada sobre soroll de mar.

■ Quan veig aquesta obra penso que hi ha com una musicalitat en el moviment dels ballarins. Els ritmes que creen, la manera de dir les frases de moviment, sembla com si fossin audibles.

■ Crec que això que has dit és molt important. En realitat es pot veure si una persona és musical fins i tot sense haver de dansar sobre una música. Es tracta d'una manera d'entendre el moviment, un cert ritme i una certa harmonia en el moviment. El que estic buscant cada cop més és una independència del moviment en relació amb la música. Anteriorment acostumava a coreografiar buscant, com t'he dit, una fusió entre la música i la dansa, però recentment estic molt més interessat a crear un diàleg amb la música, o, fins i tot, a contradir la música. Ara bé, si vols contradir algú cal que escoltis amb molta atenció allò que està dient. És cert que en aquesta obra, *La Cathédrale Engloutie*, la gent pot imaginar una música quan veu els moviments sobre el soroll de mar, sobretot la gent molt sensible. Crec que a vegades el moviment té el poder de generar una música. Seria interessant de veure com un compositor pot generar una música a partir d'allò que sent observant un moviment. És una cosa que en alguna ocasió vaig proposar a Toru Takemitsu. Malauradament ara ja no ho podem intentar. Va morir fa uns tres anys.

■ Un altre aspecte que em sembla remarcable de *La Cathédrale Engloutie*, i que forma part del teu llenguatge, són els passos a dos que inclouen l'ús del terra. Els ballarins poden baixar i aixecar-se de nou en un diàleg amb el terra que fa pensar en les aportacions de la tècnica Graham.

■ Sí, és així. Vaig estudiar la tècnica Graham quan era jove. L'ús del terra i de la força de la gravetat és un dels descobriments més importants de Martha Graham. Sempre he pensat que el terra és el nostre amic, és una referència indispensable per dansar, tant si ens hi volem apropar com separar-nos-en, tant en els salts com en les caigudes. És important des d'un punt de vista físic, però també filosòfic. El necessitem per a la nostra estabilitat. Necessitem saber on és el nostre lloc. Per a mi el terra de l'escenari

és com el cos humà. No podem fer el mateix pas a qualsevol lloc de l'escenari. Cada pas correspon a una zona concreta. Aquí hi ha els ronyons, aquí els pulmons, aquí el cor, aquí els òrgans sexuals. Per a mi el terra de l'escenari no és un rectangle simètric sinó un organisme viu. I a més a més un organisme viu que canvia. Fins i tot les correspondències entre els passos i l'espai canvien. Per a mi això és un misteri.

■ L'escenografia de *La Cathédrale Engloutie* la vas fer tu. Hi ha quatre pals verticals en escena i, al fons, una imatge del mar que sembla vist des de sota l'aigua. Quin significat tenen els quatre pals?

■ Bé. Totes les coses vénen d'alguna banda. Com he dit, sovint la idea original és força diferent de la final. Quan vaig començar a pensar l'escenografia de *La Cathédrale Engloutie* volia fer servir pals venecians, on s'amarren les góndoles, vull dir, pintats de color; i per al terra volia fer una reproducció del paviment de la plaça de San Marco, un paviment completament trencat. Aquesta era la idea, però és evident que això pot servir per a una pel·lícula o per a una òpera, però no per a una dansa. Progressivament vaig anar simplificant fins que van quedar els quatre pals, que potser simbolitzen les quatre persones que interpreten la dansa. I efectivament vaig utilitzar la imatge de la superfície del mar, però vista des de l'interior, de manera que sembla el cel.

■ És com si la coreografia tingués lloc sota l'aigua, però això de poder moure's i respirar sota l'aigua només passa en els somnis. Potser per aquest motiu l'escenografia produeix aquesta sensació tan peculiar, vagament onírica... El mateix any, el 1975, vas coreografiar *Verklärte Nacht* (Nit transfigurada), que Schönberg va compondre a partir d'un poema de Richard Dehmel.

■ Sí. La veritat és que el poema no m'agrada gens, tot i que m'interessa allò que diu.

■ El poema tracta d'una dona que confessa al seu amor, durant una passejada nocturna, que està embarassada d'una relació anterior. L'amant accepta la voluntat d'ella de tenir el fill i considera que el seu amor triomfarà, i aquest fill en serà una prova.

■ És un poema típic de l'expressionisme alemany. El fet és que jo encara ho vaig enredar més, perquè vaig doblar cadascun dels personatges: ell, ella i l'amant anterior. Sis ballarins. Cada personatge té, doncs, un *alter ego*. Resultava força complicat de seguir. En realitat ningú no ho podia entendre del tot, però això mai no m'ha preocupat gaire... Té a veure amb una determinada sensibilitat al voltant de tres persones que comparteixen un aspecte essencial de la vida. Un d'ells se n'està anant i els altres dos continuen. Bàsicament l'obra tracta d'això. És una situació que tots coneixem o hem conegut. Molta gent ha viscut en determinats períodes en un paràmetre de tres. Poques persones s'enamoren d'una persona quan són adolescents i segueixen amb ella tota la vida. Sempre hi ha una ruptura. L'inici d'una nova relació sovint se sobreposa al final de l'anterior. És, per tant, un tema humà i senzill. A tothom li ha passat algun cop. Sovint ens movem d'una persona a una altra i deixem algú fora de la nostra vida, o aquesta persona ens recorda alguna cosa del nostre passat, de la nostra història. Forma part de les relacions entre els homes i les dones.

Una palmera sota la neu

■ El 1975 vas ser nomenat codirector del Nederlands Dans Theater. Quan vas crear *Torso* estaves vivint, amb la Sabine, en un racó d'un magatzem de la companyia, més o menys com l'escenari de la coreografia.

■ *Torso* és un treball molt personal. Tracta sobre els refugiats. Les arrels són arrencades del país d'origen i cal que siguin plantades de nou en alguna banda on hi hagi alguna cosa així com una terra comuna. Però és realment difícil perquè és com si agaféssim una palmera del mig del desert del Sàhara i la portéssim aquí, al mig de la Haia. Probablement hi hauria alguns problemes. L'adaptació dels refugiats no és, per tant, gens fàcil.

Pel que fa a viure al magatzem, era ben bé així. I, a més, era en una zona de prostitució. La meva dona no era una refugiada, però ella venia d'Alemanya. De fet és mig italiana mig alemanya. Però jo sí que era un refugiat. I si ho ets t'adones que aquesta situació de no poder tornar mai al teu país et condiciona de tal manera que cal que et plantegis molt seriosament com viuràs, quina mena de noves arrels espirituals establiràs amb el lloc on has decidit treballar. Et trobes en una situació estranya perquè ja no pots seguir sent la persona que abans havies estat, experimentes un altre jo, i aquesta altra persona reacciona amb molta força. D'alguna manera en aquesta obra, a *Torso*, s'explica la destrucció de la parella de refugiats pel fet que les seves arrels han estat arrencades i plantades en un entorn artificial. L'obra acaba, doncs, amb la fugida d'ella de l'habitació, i amb el final, com a conseqüència d'això, de la seva relació.

■ Estaves, per tant, intentant exorcitzar allò que us podia haver passat a vosaltres?

■ (Riu.) Probablement: fer-ho fora del meu món. A més, era una època en què tot era molt provisional. La companyia encara no em coneixia. Hi va haver molts problemes perquè això de ser director artístic d'una companyia tan important als vint-i-vuit anys no era gens senzill. Ningú no confiava realment en mi. El Consell de Direcció no estava segur que jo fos la persona apropiada. El gerent va intentar establir una doble direcció amb la coreògrafa Jennifer Muller, cosa amb la qual jo no estava d'acord. Per tant, va ser una època molt desagradable. Ho podia sentir en la meva pell. No em sentia bé amb el meu entorn, amb la meva professió. Crec que aquesta peça, *Torso*, reflecteix molt bé el caos que jo tenia a l'interior del meu cos.

■ Però al mateix temps estaves treballant en *Symfonie in D*, una obra on predomina el sentit de l'humor. Es tractava de compensar totes aquestes vivències?

■ Sí. De fet sempre acostumo a treballar en dues produccions a la vegada. O gairebé sempre. Procuro renovar els plantejaments, cosa que fa que generalment siguin dues produccions molt contrastades. No m'agrada estar-me massa temps en una mateixa àrea o sentiment, necessito compensar-ho. En realitat per això vaig compondre

aquesta peça que és *Symfonie in D*. S'ha convertit en un treball molt popular. Parodia tots els clixés de la dansa clàssica. És ben simple però molt difícil d'interpretar perquè el temps de la broma ha de concordar a la perfecció amb el temps de la música, l'espai i les altres persones del l'escenari. És plena de cànons, de bromes intercalades a la dansa. Crec que, en tot cas, em calia una base sòlida com *Torso* per saltar a aquest món d'humor i ridícul.

- El 1976, a més de *Symfonie in D*, compons *Nuages* i *Elegia*. *Nuages* és una de les poques peces del teu repertori que és ballada sobre puntes.

- Això és perquè la vaig fer a Stuttgart, per a una ballarina i la seva parella. Era una *pièce d'occasion* per a un espectacle de gala.

- Va ser aquest any quan vas deixar de ballar?

- No, va ser abans. En el moment en què vaig ser nomenat director de l'NDT, deixo de dansar. Jo no puc combinar dansar i coreografiar. Sé que hi ha gent que ho pot combinar però no és el meu cas. A més, no m'agrada com danso.

- Deixes també de rebre classes?

- Sí. Només faig coreografies. M'adono que el meu cos no és prou bo per parlar i que n'hi ha d'altres que ho fan millor. M'adono que em puc expressar millor a través d'altres cossos.

- El 1977 vas crear *Ariadne*. Està basada en la visió d'un fresc a Pompeia, en què es veu Ariadna en un ritual dionisiac.

- Sí. Va ser un procés molt interessant. La pintura, anònima naturalment, es troba en una vil·la anomenada Villa della Mysterii. És impressionant. Descriu un ritual dionisiac en què es veu Dionís i les mènades. La vaig crear només per a un grup de dones, set ballarines concretament. Es tractava d'un procés transcendental. Es tractava de descobrir parts secretes d'un mateix, aspectes perillosos. Expandir-se un mateix, posar els peus en una habitació prohibida. Anar més enllà d'allò permès. Això és el que tots intentem d'alguna manera... És el que busquem quan prenem alcohol, drogues o a través d'algunes meditacions per tal d'atènyer determinades àrees que no són accessibles normalment. En aquella època es feia a través del trànsit religiós i de l'alcohol, del vi. Hi ha un moment que representa Ariadna, seguidora de Dionís, que s'atansa als límits de la bogeria. I després torna a la terra. Però potser allò més interessant va ser el procés de recerca a partir de textos d'Ovidi, així com la creació que va fer el compositor Arne Nordheim de la música –realment maca i especial–, per a orquestra simfònica, soprano i alto solistes, i enregistrament electrònic. Era una manera molt interessant de treballar. D'altra banda, va passar un fet molt curiós: la música va trigar molt a arribar. De manera que durant els quaranta primers dies vam haver de treballar sense música. Així doncs, vaig utilitzar de nou el soroll del mar per compondre els deu primers minuts de la coreografia. Finalment la música va arribar. Aleshores es va produir un moment molt especial quan vaig dir a les noies: «D'acord, comenceu a dansar i jo posaré la música, però no pareu, continueu ballant passi el que passi.» I va ser com si hagués estat composta a partir de la música! Era perfecte. Vaig quedar-me completament sorprès. Com era possible? Però és clar que música i dansa havien estat creades a partir del mateix esperit, de la mateixa intenció. S'havia produït alguna mena de vibració comuna, d'efecte telepàtic, entre el compositor i jo mateix,

perquè era com un tot perfecte. No vaig haver de canviar res. Va ser una manera arriscada de treballar que va resultar molt satisfactòria.

- També d'aquest any és *November Steps*, amb música de Toru Takemitsu. És la segona vegada que treballes amb Takemitsu.

- Si. És un treball força abstracte. Takemitsu és un home que se sent atret per la cultura occidental, però que té una forta arrel oriental, japonesa. La seva ambició era fer una peça per a dos instruments tradicionals japonesos: la flauta de bambú o *shakuhachi*, i la *biwa*, un instrument de corda, amb una orquestra occidental simple.

- No recordo que hi hagués orquestra.

- Lògicament no ho recordes, perquè només la fa servir per al primer minut i per al darrer. És va adonar que aquests dos mons no es podien barrejar, calia mantenir-los separats. Per a mi va ser un treball per explorar l'erotisme, però d'una manera molt estilitzada, gairebé abstracta. Crec que és el meu treball preferit d'aquest període. Però val a dir que és força abstracte.

- L'organització en l'espai i la simultaneïtat d'accions fan pensar en Cunningham.

- Bé, no. Aleshores encara no havia vist res de Cunningham.



Ariadne (1977).

Pregueu al Senyor amb trompetes i percussions

■ El 1978 vas crear algunes coreografies molt importants en la teva carrera artística.

■ El 1978 va ser l'any més desastrós. Va ser quan el meu codirector, Hans Knill, es va posar malalt i va haver de deixar la companyia durant un any. Per tant vaig haver d'encarregar-me de tot. Quan vaig començar a treballar en *Children's Games*, el mestre de ballet ens va deixar, i, a més, no teníem pianista per acompanyar les classes, de manera que havia de tocar el piano jo mateix. D'altra banda, vam tenir un mestre de ballet que no era prou bo i vaig haver d'acomiar-lo. Per tant la situació era molt complicada. Cal afegir que els ballarins no confiaven gaire en mi. Uns quants van anar-se'n de sobte, sense previ avís. Vaig estar caient constantment. A sobre, el gerent estava en contra meu. Va ser una època terrible.

■ I malgrat això vas fer *Children's Games*, *Sinfonietta*, *Intimate Pages*, *Rainbow Snake* i *Symphony of Psalms*, una autèntica obra mestra.

■ Sí, en alguns períodes de la vida et sents com la primavera. Vas tan avall, que ja no hi pots anar més, i aleshores tot explota cap a fora. I això és el que va passar.

■ *Sinfonietta*, que va tenir un gran èxit internacional, va ser creada durant una gira de la companyia per Israel.

■ Efectivament. Era realment un període molt complicat. Fins i tot el meu gerent em deia: «no ho facis, perquè no hi ha prou temps», però vaig decidir, en contra del seu consell, de fer-la. Però aquest va ser el *turning-point*, el canvi decisiu en la relació entre el director administratiu i jo, perquè era una gran persona, només que es produïen molts enfrontaments. Ara bé, quan vaig decidir fer *Sinfonietta* malgrat disposar de poc temps, ens vam assegurar i em va dir: «D'acord, ho farem junts i ens esforçarem tots dos tant com faci falta.» (Tot i que efectivament em va desaconsellar de fer-ho.) Només quedaven tres setmanes per a la data de l'estrena. Però em semblava que la companyia necessitava un impuls, una finestra oberta. No podíem seguir caient més. Així doncs, vam fer un esforç per tirar endavant. De fet, crec que *Sinfonietta* és una celebració de la força positiva i constructiva dels éssers humans. Curiosament la música, de Janáček, va ser titulada com una simfonieta militar, perquè ell pensava que les petites nacions, com la meua, necessitaven un exèrcit fort per defensar-se de possibles invasions, que és exactament el que va passar durant la Segona Guerra Mundial. Així doncs, tot i que l'esperit de l'obra era aquest, jo la vaig agafar com una peça molt positiva, i la coreografia és creada exactament en aquest sentit. Va ser feta amb un cor molt obert i optimista. Segurament per això va ser rebuda amb els braços oberts, amb una gran generositat. I a partir d'aleshores la companyia va començar a recuperar-se i es van obrir moltes portes. Potser no és una coreografia clau per entendre la meua obra, però és evident que sí que ho va ser per a la companyia.



HANS GERRITSEN



HANS GERRITSEN

Sinfonietta (1978).

■ També vas crear *Symphony of Psalms*. A propòsit d'aquesta peça Martha Bremser diu: «La música de Stravinsky té un caràcter de pregària. Malgrat això la coreografia de Kylián, clarament sublim, té més a veure amb una sensualitat terrenal, accentuada pel fet de ser ballada enfront d'un teló de fons constituït per sumptuoses estores orientals.»³

■ Bé. Et diré una cosa: en aquest cant es diu «pregueu al Senyor amb trompetes, percussions i tota mena d'instruments». En això es va inspirar Stravinsky. Hi ha moltes cultures que preguen a través de la dansa. Per tant vaig pensar: per què no pregar a través de la dansa, també. Així doncs vaig posar aquestes dues idees juntes i vaig crear *Symphony of Psalms*. D'altra banda penso que les estores són peces d'art amb un fort caràcter espiritual. De fet, ara mateix estem treballant amb Megumi sobre patrons semblants que es poden trobar en els dibuixos abstractes dels místics sufís. D'alguna manera vaig utilitzar les estores com a decorat, però he de dir que també la coreografia en molts moments sembla que onegi sobre les estores, que faci afirmacions espirituals a partir del moviment físic. Penso que aquesta és la base del treball. No crec que es tracti d'un moviment terrenal, sinó que els peus són a la terra, però el cap és als núvols. A mi això em sembla ben comprensible. No es tracta solament de tocar de peus a terra. És, doncs, una peça altament espiritual, una peça que a més a més accepta, per primera vegada en el meu treball, l'escenari com a límit de l'espai. Moltes danses permeten entrades i sortides dels ballarins, de tal manera que la coreografia es converteix, en conseqüència, en un fragment de la vida, però en aquest cas va ser diferent. Es va establir que els límits serien els de l'escenari, no hi hauria entrades ni sortides. Però dins aquests límits disposaríem de tota la llibertat. Perquè podem anar tan amunt i tan avall com vulguem sense sortir d'aquest rectangle. Em fa l'efecte que aquesta obra va suposar el meu inici real com a coreògraf. Potser estic tornant cap a aquestes idees de nou. És possiblement la peça que encara podré veure quan m'acosti a la mort... No sóc ateu. Crec en alguna cosa superior, sense pertànyer a cap església. No crec que calgui pertànyer a cap organització religiosa per pregar. Però la companyia sí que constitueix alguna mena d'organització. *Symphony of Psalms* es va convertir gairebé en el símbol de la companyia. Ells treballen junts i es relacionen entre ells. Si no tenim clares les bases, alguna cosa es perd... Les coses succeeixen per alguna raó, no són coincidències. La veritat és que em vaig sentir com guiat. No va ser un treball fet a voluntat, sinó que va ser com si passés a través meu. Va ser una experiència extraordinària.

■ *En quant de temps la vas compondre?*

■ En unes quatre setmanes. Una vegada em van preguntar en una entrevista quant de temps trigava a crear una coreografia. I vaig respondre: «Una pastilla de sabó.» Perquè recordo que quan vaig començar a crear aquesta peça em vaig comprar un sabó que em va durar fins que la vaig acabar.

■ *Del 1979 són *Glagolitic Mass* i *Dream Dances*.*

■ Bé, *Glagolitic Mass* no m'agrada. *Dream Dances* tampoc no em sembla gaire interessant malgrat que hagi tingut tant d'èxit. M'ho vaig passar molt bé treballant-hi, però no em sembla que el resultat porti enlloc.

³ BREMSER, M. *Fifty Contemporary Choreographers*, p. 136.

■ L'any següent, el 1980, vas crear *Soldatenmis* i *Overgrown Path*. Segons Christian Harvey, *Soldatenmis* és una salutació a aquells soldats que van morir massa joves, per als quals el vertader memorial hauria de ser una paraula de pau.⁴ Què en penses?

■ Les guerres són ben estranyes. La gent es mata sense odiar-se, només perquè porta uniformes diferents. I si algú no mata qui porta un uniforme diferent, el maten a ell. Aquest és un principi ben boig. Si els dirigents dels països decideixen que cal fer la guerra, els joves s'han de matar els uns als altres. No seria més senzill que fessin un duel? La nostra naturalesa agressiva acaba comportant aquesta mena de conflictes, com ara les guerres. La crueltat que suposa fer servir els joves per lluitar per idees en les quals potser no creuen és una forma de bogeria. D'altra banda, he d'afegir que sovint les companyies de dansa es basen en principis autoritaris, en una disciplina excessiva. Per aquesta raó es produeixen tota mena de problemes, com a les guerres. Per sort a l'època que vaig crear aquesta coreografia, la companyia s'havia consolidat, i estava molt més forta, la qual cosa va permetre realitzar un treball com aquest. L'estructura de *Soldatenmis* és similar a la de *Symphony of Psalms*: tota la peça passa en escena, sense entrades ni sortides.

■ A *Soldatenmis*, com a la majoria dels teus treballs, no hi ha solistes. Té un caràcter coral. Sembla que procuris fomentar més un treball de grup, amb una participació més equilibrada dels ballarins.

■ Bé. És força difícil trobar un bon equilibri dirigint una companyia d'aquesta manera. De fet, si tens una companyia organitzada segons l'esquema tradicional, amb les estrelles, els solistes, etc., tothom coneix perfectament què ha de fer. Però a l'NDT cada ballarí ha de ser capaç de ser un solista i aguantar la força d'un espectacle sol en escena. Per tant, jo els demano que donin el seu talent com una ofrena a la companyia. I després, en alguns moments, hauran d'ocupar el centre de l'escena, o bé una banda, però en la majoria dels casos hauran de fer un treball de grup. He d'afegir, d'altra banda, que cada cop treballa menys sobre aquesta base... Actualment prefereixo veure els ballarins com a individus. Un exemple molt clar d'això és *One of a Kind*. En aquesta coreografia gairebé no hi ha moviment de grup, i malgrat això hi surt tota la companyia. No és tant que tots siguin solistes com que tots siguin considerats com a individus, i que ells mateixos ho sentin així, amb totes les seves característiques i diferències. Per tant, les coses van canviant molt amb els anys. Últimament prefereixo demanar als ballarins que creïn amb mi, molt més que no pas que jo creï per a ells. D'aquesta manera participen en el procés creatiu, la qual cosa comporta que la vida amb la companyia sigui més interessant.

■ *Overgrown Path* es basa en una música de piano que Janáček va compondre als cinquanta anys, després de la mort de la seva filla Olga, que en tenia vint-i-un, i no gaires anys després de la mort del seu altre fill, Vladimir. Es tracta d'un lament per la mort dels seus fills. Com vas crear la teva coreografia a partir d'aquesta música?

■ Vaig establir un cicle. Comença quan una de les dues ballarines no es troba bé i succeeixen algunes escenes al voltant d'això, tractades des d'un punt de vista espiritual. Al final hi ha un duet, crec que força important, en el qual ella mor. En aquest cas vaig establir que l'escenari era realment un fragment de la vida, un lloc a través del qual la gent passa momentàniament. Pot passar que la part més important de la core-

⁴ Holland Festival 1991. *Jiř Kylián Retrospective*, p. 32.

ografia tingui lloc fora de l'escena, en una altra banda, i el que es veu potser no és allò més important. Com a espectador mai no arribes a tenir una visió completa d'allò que està succeint. Només pots veure les coses parcialment. Era així. Hi havia aquesta terrible catàstrofe que li va passar a Janáček, la mort del seu fill i la seva filla, que tenia lloc en una altra banda... També em va influir un quadre de Bruegel, *La caiguda d'Ícar*, en què es veu un home que està llaurant un camp, com a figura principal, i, després, al fons, un gran mar amb una cama sortint de l'aigua. És Ícar, que acaba de caure. No és, per tant, l'esdeveniment principal, l'important és que aquest senyor està fent el pa per a la seva gent. Aquesta pintura em va produir una forta impressió. És una imatge tan bella, la història d'Ícar, que procura escapar volant de la presó i buscar la llibertat però les seves ales es fonen i cau, que no cal posar-la en un primer pla. L'equilibri entre allò que és important i allò que no ho és m'interessava especialment. L'última part de la coreografia, en què la noia mor, s'anomena *L'ocell no emprèn el vol*, la qual cosa fa referència a una història real que li va passar a Janáček. Durant la malaltia de la seva filla venia una òliba a posar-se a la finestra. Això, en el nostre país, s'interpreta com un signe que alguna cosa dolenta passarà. Després de la seva mort, però, l'ocell no se'n va anar. Es va quedar a la finestra.

Fiona Lummis
a *Overgrown Path*
(1980).



HANS GERRITSEN

Dances de nòmades

■ El setembre de 1980 vas viatjar a Austràlia a un festival de danses aborígens. Es tractava d'una trobada de vint-i-quatre tribus diferents durant la qual vas poder veure una nova manera de concebre, viure i interpretar la dansa.

■ Sí, va ser una experiència que va canviar la meua manera de mirar la dansa. No es tracta tant de considerar la influència d'aquesta experiència en treballs com *Nomaden* o *Stamping Ground*, que és evident, sinó en la transformació que va suposar en la meua concepció de la dansa. Els aborígens que viuen al desert no posseeixen res, no tenen cases, viuen a la sorra, no tenen ni tan sols un territori fix, constantment estan viatjant, són nòmades. La seves úniques possessions són les llegendes, les cançons i les danses. Però aquesta és una vertadera cultura viva, perquè només existeix quan la fan, quan la diuen, quan la canten, quan la dansen. Quan expliquen la seva veritat a través de les llegendes és quan la cultura està viva. No tenen cap escriptura, no tenen partitures. I el mateix passa amb la dansa. És lamentable, d'altra banda, veure com aquesta tradició està a punt de desaparèixer. Una cultura que té uns cinquanta mil anys. I que mai no ha canviat. S'esforcen perquè no canviï. És, per tant, una manera de pensar, de viure, completament diferent de la nostra. Nosaltres volem ser millors, viure millor, expandir-nos; ells volen ser exactament el mateix. Em va xocar. No entenia com era possible que un grup de gent visqués d'aquesta manera. Per a ells la dansa és el centre de l'estructura social. Tenen danses per explicar les seves llegendes, els seus somnis, els seus mites religiosos, però també en tenen de molt profanes, de molt divertides i fins i tot de noves que expliquen fets de la història recent, com el bombardeig realitzat per l'aviació japonesa a Darwin. En aquest cas van fer una mena de dansa dels avions perquè era la primera vegada que veien avions de guerra... Vaig preguntar a una noia per què dansava. I em va donar una resposta ben senzilla: «És perquè el meu pare m'ho va ensenyar, i jo ho he d'ensenyar al meu fill.» No poden viure sense les danses. No poden imaginar la vida sense les danses. Si desapareixen, es perd la seva raó de ser des d'un punt de vista social i espiritual. Em vaig quedar totalment impressionat. O sigui que vaig començar a entendre la dansa d'una altra manera. Per a nosaltres la dansa és una art que viu a la perifèria, tot i que actualment això estigui canviant i la dansa comenci a ocupar un lloc més important com a forma artística. Ells em van ensenyar que la dansa és una forma artística completament lliure. Pots fer el que vulguis. No has de cenyir-te a cap estil o manera de pensar. És una expressió múltiple d'allò físic i espiritual de l'home.

■ Es veu que tu també els vas ensenyar les teves coreografies, per bé que fos en un monitor de vídeo. I que et van dir que eres un «bon somniador».⁵

■ (Riu.) Sí. És fantàstic, no? Per a ells la vida i l'ésser és un somni. Tot és part d'un gran somni en el qual hi ha bons i mals somniadors. Pel que sembla jo pertanyo als bons somniadors. Va ser increïble. Imagina't, al mig del desert, amb tots els caps de tribu asseguts mirant el monitor. I el més curiós és que quan es va acabar, tots ells es van aixecar i se'n van anar sense dir res. La propera vegada que me'ls vaig trobar, se'm van apropar i em van dir: «Bon somniador.»

5 LANZ, I. *A Garden of Dance*, p. 69.



Karen Tims
i Leigh Warren
a *Forgotten Land*
(1981).

P. S. / PH

W. F. B. P. ZAP

Jorma Elo i Cora
Kroese a *Lieder eines
fahrenden Gesellen*
(1982).

HANS GERRITSEN



HANS
GERRITSEN

■ El 1981 vas coreografiar *Forgotten Land*, amb música de Britten, la *Sinfonia da requiem*, concretament. En què et vas basar?

■ És una història molt senzilla, que s'inspira en una litografia d'Edvard Munch anomenada *Alfa i Omega*. Representa una planta amb tres flors, que són el cap d'una noia jove, d'una dona i d'una vella. Una litografia molt bonica. Aquest és un punt de partida. L'altre és el fet que a la costa anglesa de la regió d'East Anglia, on va créixer el músic Benjamin Britten, la gent està constantment amenaçada pel mar. El mar inunda gradualment la terra, de manera que la gent es desplaça cada cop més endins de l'illa. El curiós és contraposar aquest fet amb el que passa a Holanda, on la civilització precisament va endinsant-se més i més en el mar, i hi guanya terreny.

■ En aquesta obra el color del vestuari sembla tenir un contingut simbòlic. Em refereixo al blanc, el negre i el vermell de les tres parelles principals.

■ Sí. Aquests colors provenen de Munch. La noia jove vesteix de blanc, la dona vesteix de vermell, i la vella, de negre. I això s'inverteix. L'obra estableix un cicle, de nou. Comença amb la vellesa, passa cap a la maduresa i acaba amb la noia jove.

■ El 1981 vas fer *Nomaden* i, l'any següent, *Svadebka (Les noces)*, totes dues amb música de Stravinsky. També el 1982 vas compondre *Lieder eines fahrenden*, amb música de Mahler, i, després, el 1983, *Stamping Ground* i *Dreamtime*. Dues d'aquestes obres (*Nomaden* i *Stamping Ground*) incorporen una nova gestualitat, a mig camí de la dansa moderna i algunes formes d'inspiració aborigen. Però *Dreamtime*, amb música de Toru Takemitsu i escenografia de John F. Macfarlane, sembla molt més pròxima a una poètica zen.

■ *Dreamtime* va ser una creació molt peculiar. Vaig treballar més aviat traient coses que afegint-ne. Quan érem a Austràlia vaig preguntar a Toru Takemitsu com componia. I em va respondre que tenia relació amb les coses que sents i les que no



Urtzi Aramburu,
Catherine Riesi
i Miguel Rodríguez
a *Stamping Ground*
(1983).



Catherine Allard
a Stamping Ground
(1983).



Joke Martin, Elke Schepers
i Cora Kroese a *Nomaden*
(1981).

sents, amb les que són visibles i les invisibles. I va afegir: «Pots comparar-ho amb caminar en un jardí japonès. Entres al jardí i veus una petita pedra, però potser és la punta de l'Everest, o potser hi ha un enorme monòlit a sota. Pots veure una mica d'aigua, però potser és part d'un gran riu, una petita vena del gran riu. Pots veure un arbre gran, i el veus podrós, i al costat veus un petit arbust, que et sembla més dèbil; però després d'una forta tempesta, l'arbre s'ha trencat i el petit arbust ha sobreviscut sencer. Per tant es tracta d'allò que es revela i allò que s'amaga, allò que mostres a la gent i allò que deixes fora.» D'alguna manera *Dreamtime* posseeix aquest tipus d'ambigüitat. Toru Takemitsu també deia que algunes persones construeixen cases posant una pedra damunt de l'altra, però que d'altres agafen una gran roca i treuen allò que hi sobra. Aquesta va ser la via que vaig seguir per crear *Dreamtime*. No afegir, sinó treure fins a arribar a l'essència. Aquest plantejament té molt a veure, en efecte, amb el zen.

■ Pel que fa a les dues obres que vas crear amb música de Stravinsky, val a dir que vas fer servir un llenguatge força diferent, justificable, d'altra banda, pel fet que les dues peces musicals pertanyen a estils molt diferents de Stravinsky: l'*Ebony Concerto* i *Svadebka*. A *Nomaden* incorpores un llenguatge coreogràfic molt més divers, que inclou aspectes de les danses aborígens australianes i que, en últim terme, concorda perfectament amb el llenguatge jazzístic de l'*Ebony Concerto*. D'altra banda, a *Svadebka* jo diria que cal assenyalar una certa fidelitat a la gestualitat de la coreografia original de Nijinska.

■ Trobo adorable la coreografia de Nijinska, m'agrada molt. I la música és molt potent. De totes maneres penso que en aquest treball, *Svadebka*, és com si fes un pas enrere. Recorda creacions del període anterior. És una obra basada completament en la música, estructurada a partir de la música, i que narra una petita història sobre una boda obligada, establerta per acord dels pares, en la qual els nuvis amb prou feines es coneixen. Així és com es feia antigament en molts països. El matrimoni que en sortia podia anar bé, per atzar, o resultar del tot impossible.



Amb Sabine Kupferberg,
durant el període
de creació de *Nomaden*,
(1981).

SVEN ULSSA

■ Però sembla que en fas una lectura força optimista.

■ Sí. Potser perquè la música n'és força, d'optimista. No estic, però, gens a favor dels matrimonis per força, que quedi clar. En fi, *Svadebka* no em sembla un treball gaire significatiu.

■ El 1982 tornes a Praga, per primera vegada amb l'NDT, i actueu al teatre Smetana.

■ Sí, va ser un fet excepcional. En realitat en aquells moments encara tenia un passaport de refugiat. Encara ara no entenc com va ser possible que hi pogués anar, perquè de fet no estava permès. Que un emigrant s'hagués convertit en director d'una companyia important de dansa era inconcebible per a un règim comunista. Per algunes estranyes raons burocràtiques va ser, però, finalment possible. Vam actuar a Praga, amb un cor meravellós, el de l'orquestra filharmònica txeca. Vam actuar al teatre més gran de Praga, que abans s'anomenava Smetana i ara s'anomena Opera de Praga, amb acompanyament de l'orquestra filharmònica de Brno. Va ser una experiència extraordinària. Portàvem un programa doble que incloïa *Symfonie in D*, *Sinfonietta*, *Soldatenmis*, *Overgrown Path*, *Dream Dances*, entre d'altres. El teatre estava més ple del compte. Hi havia unes tres-cents persones de més, dretes pels passadissos i pels racons. L'espectacle va causar una forta impressió en el públic txec. No només perquè els agradés allò que estaven veient, sinó també perquè els agradava allò que a mi m'havia passat. Era, per tant, possible que algú se n'anés del país, fes la seva carrera fora i tornés per ensenyar allò que havia fet... Ara això ja s'ha normalitzat, però en aquell temps era del tot impossible. La gent manifestava el seu suport. Els aplaudiments van ser inacabables. Vam haver de baixar el teló de ferro, perquè els aplaudiments no s'aturaven. I això va resultar com una metàfora sobre l'altre teló de ferro, que separava l'Est de l'Oest... Va ser emocionant, esgotador i apassionant.

■ *L'enfant et les sortilèges* és potser el teu primer ballet que ocupa tot un espectacle. Amb música de Ravel i escenografia de John F. Macfarlane, hi trobem una teatralitat que recorda els ballets romàntics tradicionals, però el tractament de l'espectacle no cau en cap moment en el sentimentalisme o la cursileria. Ben al contrari, l'atmosfera, les idees coreogràfiques, el muntatge, mantenen tota l'estona un alt nivell dramàtic.

■ Efectivament és un treball que parteix de plantejaments força tradicionals. Per a mi és com la fantasia d'un nen. Es tractava, per tant, de coreografiar a través de la mirada d'un nen. Fins i tot penso que és un espectacle més aviat per a nens, malgrat que el vaig dedicar a la meva mare. Tot hi està exagerat: els colors, la mida dels mobles. Va ser molt difícil de treballar en aquesta producció. Em va agradar, en tot cas, viatjar a la meva infància. La meva mare és una gran amant de la natura, i vam passar molts anys, ella i jo, anant a la muntanya. Crec que *L'enfant et les sortilèges* és una peça molt nostàlgica.

■ Què li ha semblat a ella quan l'ha vist?

■ La van estar fent fa una setmana a Praga. I l'ha anat a veure cada nit de funció. Té vuitanta-nou anys, i la tracten com una reina. Sí, li agrada molt tornar-la a veure.



Svadebka (1982).

Jeanne Solan, Nacho Duato i Gerald Tibbs a *Wiegeliel* (1983).



JORGE FATAUROS

L'enfant et les sortilèges (1984) amb Marly Knoblen i Brigitte Martin en el paper de nen.



HANS GERRITSEN

■ L'estiu de 1984, la companyia va de gira a Reggio Emilia. Actua amb èxit i acaba les funcions el 12 de juliol. L'endemà, la ballarina Karen Tims intenta suïcidar-se. Queda greument ferida i mor cinc dies més tard. Com et va afectar això?

■ Va ser el desastre més gran de la meua vida. Em fa afectar profundament. Me'n vaig sentir responsable com a director de la companyia i per no haver sabut detectar prou aviat els senyals que estava donant... La gent que es vol suïcidar sempre emet signes... Va tenir un efecte demolidor en mi, personalment. Va ser un factor decisiu del període depressiu en què vaig caure el 1987. I és una cosa que m'acompanyarà fins a la mort. Em resulta molt difícil de superar i de parlar-ne. Un fet així t'ensenya alguna cosa sobre quin tipus de coneixement i preparació ha de tenir un director artístic: ha de saber psicologia, ha d'haver estudiat el comportament humà, perquè es pot fer molt de mal i poden passar autèntics desastres. Com a ballarí declares el teu cos peça d'art. I t'hauràs de mirar al mirall tota la teua vida. Per tant, cal que et sàpigues acceptar tal com ets. Hi ha massa complexos entre els ballarins. I sempre hi ha algú que els està dient: «Això és equivocat, això hauria de ser diferent.» Després d'un temps, si no han sabut acompanyar el teu desenvolupament en un sentit positiu, t'acabes veient a tu mateix com un error. Et sents com un error des del principi fins al final. Això és enormement negatiu. Però el cert és que quan esdeven director artístic no en saps prou, de tot això. No estàs preparat. No tens estudis en psicologia, en psiquiatria o en medicina. És una professió que no està prou ben preparada.

■ D'altra banda, a les escoles es podria preparar millor els ballarins per tal de no caure en comportaments excessivament narcisistes.

■ Sí. S'hauria d'ensenyar als ballarins i a les ballarines a ser íntegres. I aquesta és l'última cosa que els ensenyen. T'ensenyen com hauries de ser però no t'ensenyen a acceptar-te tal com ets. I això és un gran error. Es parla massa sobre excel·lència, perfecció i bellesa, però no sobre integritat. Es parla massa sobre competir. I això és terrible. En comptes de competir amb algú, per què no buscar el nivell més alt en un mateix? No amb relació a un altre. Troba la teua pròpia integritat, el teu propi cos, i explora'l i presenta'l. Això és el que estic intentant transmetre, almenys en els darrers anys, a la companyia. Trobar bellesa en tu mateix, en la teua particularitat i diferència.

A mitja tarda apareix per la Fundació la ballarina japonesa Megumi. S'espera estirada al sofà mentre continuem l'entrevista. Després, anem tots tres a sopar. Ells van amb bicicleta i jo caminant, a grans gambades, al seu costat. Seguim parlant pel carrer mentre ens anem creuant amb altres vianants, bicicletes i tramvies.

Acabat el sopar em conviden al Lucent Theater. El programa d'avui està format per *Stepping Stones*, de Jiří Kylián, *Enemy in the Figure*, de William Forsythe, i *Click-Pause-Silence*, l'última creació de Kylián per a l'NDT. El teatre, amb un aforament de 1001 persones, és ple. Jiří Kylián em comenta que aquesta nit, després de la funció, té una reunió de treball.

La idea inicial era fer una altra entrevista demà a les deu. Quedem, però, que li trucaré a primera hora del matí. Quan li truco respon amb veu de son. S'excusa i em demana que ajornem l'entrevista fins a les dotze, a l'edifici de l'NDT.



SVEN ULSA

Philip Taylor, Robert Benshop,
Fiona Lummis i Leigh Matthews
a *Heart's Labyrinth II* (1985).



SVEN ULSA

Karin Heijnink
a *Heart's Labyrinth I*
(1984), en una funció
del 1987.

Laberint i mirall

■ A finals de setembre de 1984 estrena *Heart's Labyrinth*. Una obra hermètica, plena de símbols que semblen fer referència a la mort de Karen Tims.

■ Sí. És una peça que està directament lligada a la mort de Karen Tims. Evidentment, quan succeeix un fet tan tràgic com la mort per suïcidi d'una persona, es produeixen tota mena de dubtes i consideracions. Intentes mirar cap endins, cap a la teva ànima, i aclarir quin ha estat el paper que has tingut en la tragèdia. Si ho haguessis pogut preveure d'alguna manera. Què li va passar a aquesta persona durant les últimes setmanes perquè decidís fer això, com va arribar fins a l'extrem de prendre una decisió tan violenta. Aquest fet va tenir una forta influència en tot allò que vaig crear després. Em va portar a netejar les meves coreografies d'elements innecessaris. En l'escenografia i el vestuari van començar a dominar el blanc i el negre. Vaig anar cenyint les coreografies a allò que era estrictament indispensable. Crec que a partir d'aquest moment comença una nova etapa en la meva producció coreogràfica. Va ser un període molt dur, que em va fer replantejar moltes coses.

■ El 1985 crees *Piccolo Mondo*. De nou un espectacle que contrasta amb l'anterior.

■ Sempre m'ha agradat saltar d'un món a un altre. És una peça que té molt de *commedia dell'arte*. *Piccolo Mondo* va ser creat per a l'Scapino Ballet. I l'Scapino Ballet va néixer com una companyia per a nens fa més de cinquanta anys. És, de fet, la companyia de dansa més antiga d'Holanda. Em van demanar que els coreografiés alguna cosa i vaig decidir basar-me en els personatges clàssics de la *commedia dell'arte*. Durant aquell període havia d'anar cada dia a Amsterdam per assajar. Em passava, per tant, tres quarts d'hora al tren abans dels assajos. Aprofitava aquesta estona per crear la història. Cada dia un tros més. És un ballet argumental. Un tipus de treball que no acostumo a fer, però que em va divertir molt.

■ L'any següent, el 1986, vas muntar *Silent Cries*, *L'Histoire du soldat* i *Six Dances*. Sobre *Silent Cries* vas escriure un text magnífic, que acaba amb les paraules següents: «Vaig crear aquest treball en estreta col·laboració amb la meva dona –Sabine–, amb qui hem compartit moments bons i moments difícils durant més de divuit anys. Ha estat coreografiat en el seu honor, celebrant la seva bellesa, les seves imperfeccions i els seus dubtes.»⁶ Permet-me que et digui que la darrera frase em sembla molt honesta.

■ Sí. Parla de la necessitat d'acceptar les persones íntegrament. Em sembla important no solament per a una parella, sinó per als ballarins i les ballarines en general. Naturalment has de voler superar-te, però crec que el que passa molt sovint és que els coreògrafs o els directors artístics pretenen canviar els ballarins completament. Em sembla que això és del tot equivocat. Per contra, crec que caldria mirar a l'interior de cada ballarí i buscar les qualitats especials que, finalment, tothom té. *Silent Cries* parla del fet

⁶ Holland Festival 1991. *Jiř Kylián Retrospective*, p. 40.

que els ballarins s'estan constantment davant del mirall, i cal que siguin capaços d'acceptar-se. Nosaltres sempre trobem defectes en nosaltres mateixos. Els ballarins s'obsessionen en els errors perquè són increïblement autocrítics, se centren en els seus defectes i no veuen la bellesa que tenen, perquè, al capdavant, tots en tenen, de bellesa; només cal saber-la trobar. Va ser una obra molt difícil de fer perquè vam estar treballant davant del mirall durant dies i dies. Moltes vegades la Sabine s'enfonsava i es posava a plorar.

- El vidre rere el qual ella dansa representa, per tant, un mirall.
- Exactament.

■ Pel que fa a *Six Dances*, coreografiada amb música de Mozart, has dit: «Malgrat que el caràcter festiu de les *Deutsche Tänze* de Mozart va fer-les molt populars, no s'han de percebre com a burlesques. El seu humor ens ha de servir com a vehicle per posar de manifest la relativitat dels nostres valors.»⁷ És això el que pretenies provocar en l'espectador en fer servir, entre peça i peça, un soroll de fons inquietant, que podria recordar un bombardeig llunyà?

■ En aquest cas l'escenari és com una petita finestra per on es pot veure una part de la vida, però, mentrestant, hi ha tota una sèrie d'altres coses que passen al voltant. Constantment retorno a aquesta idea segons la qual el nostre món individual és ben petit. *Six Dances* va ser creada dos anys abans del segon centenari de la Revolució Francesa, em semblava veure en aquells anys una certa crueltat, un cert menyspreu per l'existència humana, una arrogància de les classes altes envers les classes humils. Tot

7 Holland Festival 1991. *Jiří Kylián Retrospective*, p. 45.



HANS GERRITSEN



HANS GERRITSEN



JORIS JAN BOS

Quatre imatges
de Sabine Kupferberg
a *Silent Cries* (1986).



HANS GERRITSEN



HANS GERRITSEN

Marly Knoben, Marin Corri,
Simone Clifford, Glen Eddy
i Gerald Tibbs a *Sechs Tänze*
(1986).



Elke Schepers, Paul
Lightfoot, Cora Kroese,
Daryll Philippe, Joke
Martin i Martin Corri
a *Evening Songs* (1987).



Dos programes de l'NDT.
La imatge inferior correspon
al programa de la temporada
87-88, amb una imatge del
nou edifici.

això era present en la meua ment quan coreografiava *Six Dances*. Cal dir que aquestes sis danses Mozart les va compondre a Praga, mentre estava treballant en *Don Giovanni*.

■ El 1987 crees *Frankenstein!!*, *Sint Joris rijdt uit* i *Evening Songs*.

■ En efecte. He de dir que el 1987 va ser l'any en què vaig patir una greu depressió. També va ser l'any que vam inaugurar el teatre del nou edifici. Havia estat treballant intensament amb Luciano Berio. És un compositor extremament creatiu, molt important. Estàvem creant una obra titulada *Compass*, una obra molt complexa per a orquestra, cor i solistes, per a la qual havia demanat a Berio que fes una mena de collage d'obres seves ja existents. I el cas és que a ell li feia molta il·lusió i estava col·laborant amb entusiasme. Però just al moment de posar-nos a treballar vaig caure en una terrible depressió. Per a mi va ser una experiència molt dura i difícil. La raó encara va ser la mort de Karen Tims. El que va passar és que jo estava a les Bahames passant les vacances i, de cop, em va venir aquesta crisi, de tal manera que no podia estar ni dins ni fora d'una habitació, una claustrofòbia del tot insuportable. Aleshores em vaig adonar que no podia agafar un avió, no podia entrar en un avió. Per tant vam decidir tornar amb vaixell. La qual cosa volia dir dedicar molts dies a un viatge que, efectivament, va ser molt tranquil, l'aigua és molt calmant. Però quan vaig arribar al teatre ja era gairebé acabat i jo no havia ni tan sols començat el que havia de ser una gran producció per celebrar la seva inauguració. Estava completament perdut, em costava molt de comunicar-me amb la gent. Ho vaig passar molt malament... Però algú havia d'encarregar-se de la inauguració. Així doncs, vaig decidir fer una cosa completament diferent: una paròdia, una dansa sarcàstica que vaig titular *Sint Joris rijdt uit*. Era una mirada còmica sobre mi mateix. Joris (Jordi) és Jiří en holandès. La veritat és que no era cap meravella de coreografia. Però al mateix temps vaig compondre una peça curta anomenada *Evening Songs*, i aquesta obra va acabar sent una mena de peça curativa. Va ser realment maco el procés creatiu en aquest cas. El cor està en escena cantant una bellíssima coral de Dvořák (*Vier Lieder für gemischtes*). Finalment això va ser una autèntica curació per a l'ànima. Acabava de passar l'any més difícil de la meua vida.

■ L'any següent, el 1988, però, t'embranques en una gran producció sobre una llegenda oriental, que titules *Kaguyahime*.

■ Sí. Potser el més interessant d'aquesta creació era el fet que l'escenografia fos realitzada amb elements que ja eren a l'escenari. Per exemple, les barres per apujar i abaixar els telons, buides, a un metre de terra, són la base de l'escenografia inicial. Semblava una escenografia molt complicada però, de fet, no hi havia escenografia en absolut.

■ Tot i que també hi vas col·locar tres cotxes, al fons.

■ Sí. (*Rient.*) No tenien res a veure amb res, tret que eren japonesos. Tens raó. Exceptuant els cotxes, tots els accessoris eren per allí al voltant de l'escenari: les caixes de mides diverses que utilitzàvem eren les caixes per al vestuari, etc. Però, de nou, no considero aquest treball com a característic de la meua obra, perquè explica una història i, finalment, he tendit a moure'm millor en el terreny de l'abstracció.

Fiona Lummis
a *Kaguyahime*
(1988).

P & d'H

HANS GERRITSEN



Jugar, jugar, morir

■ El novembre d'aquell mateix any estrenes *No More Play*. Una peça amb títol beckettian, inspirada en una peculiar escultura de Giacometti.

■ Bé, Beckett és important per a mi. *No More Play* està basada en una escultura atípica de Giacometti, que representa el tauler d'un joc desconegut fet amb marbre, amb una petita figura en cadascun dels camps que el componen. Ningú no coneix les regles d'aquest joc. I això em semblava una mena de metàfora de la vida. Quan naixem no tenim cap idea sobre quines són les regles del joc que jugarem nosaltres ni les que jugaran els altres. I et limites a aprendre, sovint caient en errors increïbles. Només quan trenques una regla t'adones que ho era. Jugues sense saber les regles i quan comences a descobrir quines són les regles, el joc ja s'ha acabat. Més o menys com la vida. És una coreografia molt exacta, com la música d'Anton Webern. D'aquesta obra no en canviaria ni un pas. Està bé com està i així s'ha de quedar.

■ En aquesta coreografia fas servir una il·luminació concentrada sobre els ballarins, que no permet veure els límits de l'escenari. Un escenari precisament emmarcat per una càmera negra. Aquesta és una opció que has fet servir en altres espectacles teus. Produeix la sensació que allò que està passant és al mig d'un gran espai fosc i il·limitat. A *Tantz-Schul*, l'escenografia, de John F. Macfarlane, té, per contra, un fort protagonisme. Però un tractament escenogràfic semblant, o sigui l'acció envoltada de foscor, el trobem a *Falling Angels*, la teva següent producció. Per cert, què vol dir aquest títol?



Figurins de John F. Macfarlane
per a *Tantz-Schul*.

Gerald Tibbs
i Catherine
Allard a
Tantz-Schul
(1989).





DIRK BUWALDA

Glenn Edgerton
i Patrick Delcroix
a *Sweet Dreams*
(1990).



DIRK BUWALDA

Falling Angels (1989).

■ En anglès vol dir «prostitutes». És una peça divertida que crec que té a veure amb la nostra professió. Penso que som una mena de pallassos de Déu.

■ Com va dir Nijinsky.

■ Exactament. Els ballarins són, segons com, àngels de Déu que viuen en una caiguda constant, perquè la seva carrera és molt curta. I tot passa abans de caure. El treball en relació amb la música de Steve Reich va ser molt interessant. La música en aquest cas és com una bella estora damunt de la qual pots dansar. Et dona molta llibertat. I la veritat és que cada cop més necessito músiques d'aquest tipus, que no em forcin a fer res, però que em permetin fer moltes coses. Aquesta música va ser un gran descobriment per a mi. Hi ha un acudit jueu que explica com per vendre el seu jardí un home posa un anunci que diu: «Jardí gran en venda.» Acudeix el primer client i veu que amb prou feines fa uns metres quadrats. O sigui que li pregunta per què ha anunciat un jardí gran si en realitat és un jardí de dimensions reduïdes. Aleshores el venedor respon: «No és gaire ample ni llarg, és cert, però miri que alt que és!» La música té uns determinats límits però et dona una llibertat immensa. D'això, me'n vaig adonar realitzant aquesta coreografia.

■ El 1990 compons *Sweet Dreams*, una obra que conté delicades imatges oníriques, com al principi quan es veu una ballarina caminant damunt d'unes pomes.

■ Les pomes són, d'una banda, un símbol eròtic prou evident, i alhora també el símbol cristià per excel·lència del pecat de la luxúria, el pecat relacionat amb l'amor i el sexe. D'altra banda, però, en aquesta coreografia hi trobem una música de Webern molt seriosa, tan seriosa que per moments sembla que pot esdevenir còmica. En aquesta obra, però, hi ha molt de dolor, perquè Webern la va escriure després de la mort de la seva mare. En les *Sechs Stücke für Orchester* s'aprofundeix tant en la tragèdia que aflora la comèdia. Pots plorar tan profundament que en un moment donat esclati el riure. L'obra parla d'aquestes transformacions, d'aquests equilibris al límit. La tragicomèdia és el meu gènere preferit. Té molt a veure amb l'obra de Kafka o de Beckett. Una vegada, a París, Beckett va anar a veure una de les seves obres. El cas és que no parava de riure, mentre la resta del públic procurava que callés dient-li: «Senyor, és una peça seriosa, no pot riure així.» Kafka, igualment, té un sentit de l'humor molt agut. Trobo adorable aquest punt en el qual una mateixa cosa pot ser molt tràgica o bé provocar grans rialles.

■ *Sarabande*, també del 1990, és una obra inspirada en un tipus de dansa considerada obscena durant el segle XVI. D'altra banda, durant els rituals asteques era dansada per indis vestits de dona. Era aquest, en efecte, un dels punts de partida d'aquesta creació?

■ Bé, sí. Aquest era un dels punts de partida. Els resultats, però, de vegades són tota una altra cosa. Aquesta obra posa en dubte el lideratge de l'home. Tots hem nascut d'una dona, i la primera cosa que hem fet és plorar com més fort millor. Aquesta és una imatge present a l'obra. Volia ridiculitzar la masculinitat xovinista que sempre fa veure que sap què cal fer però que quan s'enfronta amb la realitat es perd, diu qualsevol cosa, i no té ni idea de quin camí prendre.

Dansar a partir dels quaranta

■ El 1990 és l'any en què poses en marxa una tercera companyia, l'NDT III, per a ballarins de més de quaranta anys. És una iniciativa ben insòlita dins del món de la dansa, i que, justament per això, pren una significació especial: també es pot ballar a partir dels quaranta en una companyia occidental de repertori.

■ Bé. De fet era una acció que era molt evident que s'havia de prendre. Quan vaig crear l'NDT II, per a joves ballarins, era una necessitat, una manera de preparar els futurs ballarins de la companyia i, alhora, donar sortida a joves ballarins amb talent. El cas de l'NDT III és el mateix. Si treballes com a coreògraf o director artístic durant un llarg període de temps, et veus obligat a acomiadar-te de ballarins excel·lents en el moment en què, de fet, arriben a un tipus de maduresa especial, com a artistes i també com a persones. Això és una tragèdia. Som una companyia que no té papers de caràcter, com passa en les grans companyies: mainaderes, reines, etc. Per tant, em va semblar que era el moment de començar a crear un repertori per a aquests ballarins. Vam començar ara fa deu anys, i la veritat és que aquesta companyia ha esdevingut molt popular, concretament a Holanda, un país amb una forta consciència social. El fet que determinéssim continuar donant l'oportunitat de sortir en escena als ballarins de més edat va ser molt ben rebut. Aquesta companyia està realitzant gires internacionals cada any, per Amèrica, Austràlia, Japó, per tot Europa. I és una companyia ben reduïda: només quatre ballarins, dos homes i dues dones. Hi ha hagut importants coreògrafs que han creat obres per a aquesta companyia: William Forsythe, Hans van Manen, Maurice Béjart, Carolin Carlson, i molts d'altres. És una companyia per a ballarins que tinguin entre quaranta anys i la mort. A vegades penso que m'agradaria tenir ballarins de vuitanta anys. Crec que és un projecte molt interessant. Malgrat que molta gent va predir-ne la mort, al cap d'un any segueix funcionant plenament, i amb molt d'èxit.

■ El 1991 crees *Stepping Stones* per a l'Stuttgarter Ballett. El títol fa referència a unes petjades fòssils trobades en uns bassals del Japó. No deixa de ser curiós la importància que té el Japó en la teva obra.

■ M'agrada molt la cultura japonesa. Em sento com a casa quan vaig al Japó. Particularment, la seva manera de simplificar, de buscar l'essència. En el budisme zen podem trobar sovint aquesta recerca de l'univers en un detall, en una fulla, en una pedra. En aquest sentit, m'interessa especialment el treball d'eliminació d'allò que és superflu, innecessari, en una obra d'art. La nostra societat tendeix a una acumulació excessiva de coses. A partir del moment que em vaig posar a treballar en la simplificació i

la recerca dels elements essencials vaig començar a trobar més i més admirable la manera com els japonesos eliminen tot allò que és innecessari. Es pot veure en la música, en la pintura, en l'arquitectura, en la cerimònia del te, en la calligrafia, en les arts marcial. Pertot trobem aquest sentit d'economia de recursos i de perfecció. He après molt d'ells. Per això he coincidit amb tants artistes japonesos en la meua vida.

■ També del 1991 són *Obscure Temptations*, amb música de John Cage, per a l'NDT III i *Un ballo*, amb música de Ravel, per a l'NDT II. Has definit *Un ballo* com una dansa per a una música, només.

■ Així és. No hi ha cap altra pretensió. Va ser creada per als joves ballarins de l'NDT II. M'interessava treballar sobre la sensibilitat de dansar junts, per parelles, un home i una dona. Un exercici sobre com estar, com dansar, amb un altre.



Sabine Kupferberg i Niklas Ek a *Obscure Temptations* (1991).

El ballarí com a individu

■ El 1992 fas *As If Never Been*, dedicada a Beckett, nous treballs per a l'NDT III i *Perfect Conception* per al Tokyo Ballet. I el 1993 *Whereabouts Unknown*, amb música d'Arvo Pärt. Crec que a partir d'aquest moment es produeix un canvi en el teu llenguatge coreogràfic. Adoptes un vocabulari més ric en qualitats de moviment. Hi podem trobar canvis de registre que van des d'una gestualitat quotidiana fins a la màxima estilització del moviment. Això és present, per exemple, a *Bella Figura*, una peça del 1995, quan s'inclouen moviments relativament improvisats a partir d'unes determinades pautes. Em refereixo al duet de ballarines que constitueix la part central de l'obra.

■ Sí. Crec que tens raó. Això té a veure amb el reconeixement de la individualitat dels ballarins. Aquesta és la clau que explica aquests canvis. Significa deixar de coreografiar segons figures, línies i moviments de grups. O sigui, segons la manera predominant dels segles XVIII i XIX. Penso que és molt més interessant veure què vol aquesta persona i descobrir què pot aportar. Per tant, demano a la gent que m'ajudi a crear. Veure què sorgeix quan dues persones uneixen les seves ments. No es tracta de veure, en conseqüència, el coreògraf com a algú que dicta als ballarins què s'ha de fer. En realitat comença a haver-hi molta gent que treballa així, no en les grans companyies, però sí en grups més reduïts. Per tant, potser perquè tinc trenta-dos ballarins a la companyia principal puc utilitzar tot el seu talent creatiu. Tots poden contribuir al procés creatiu. I això, efectivament, enriqueix el llenguatge coreogràfic. He après molt d'ells. Penso que com a coreògraf si ja no pots aprendre més cal que parís. La creació hauria de ser per al coreògraf un procés d'aprenentatge i no només un procés d'ensenyament. I espero seguir aprenent fins que mori.

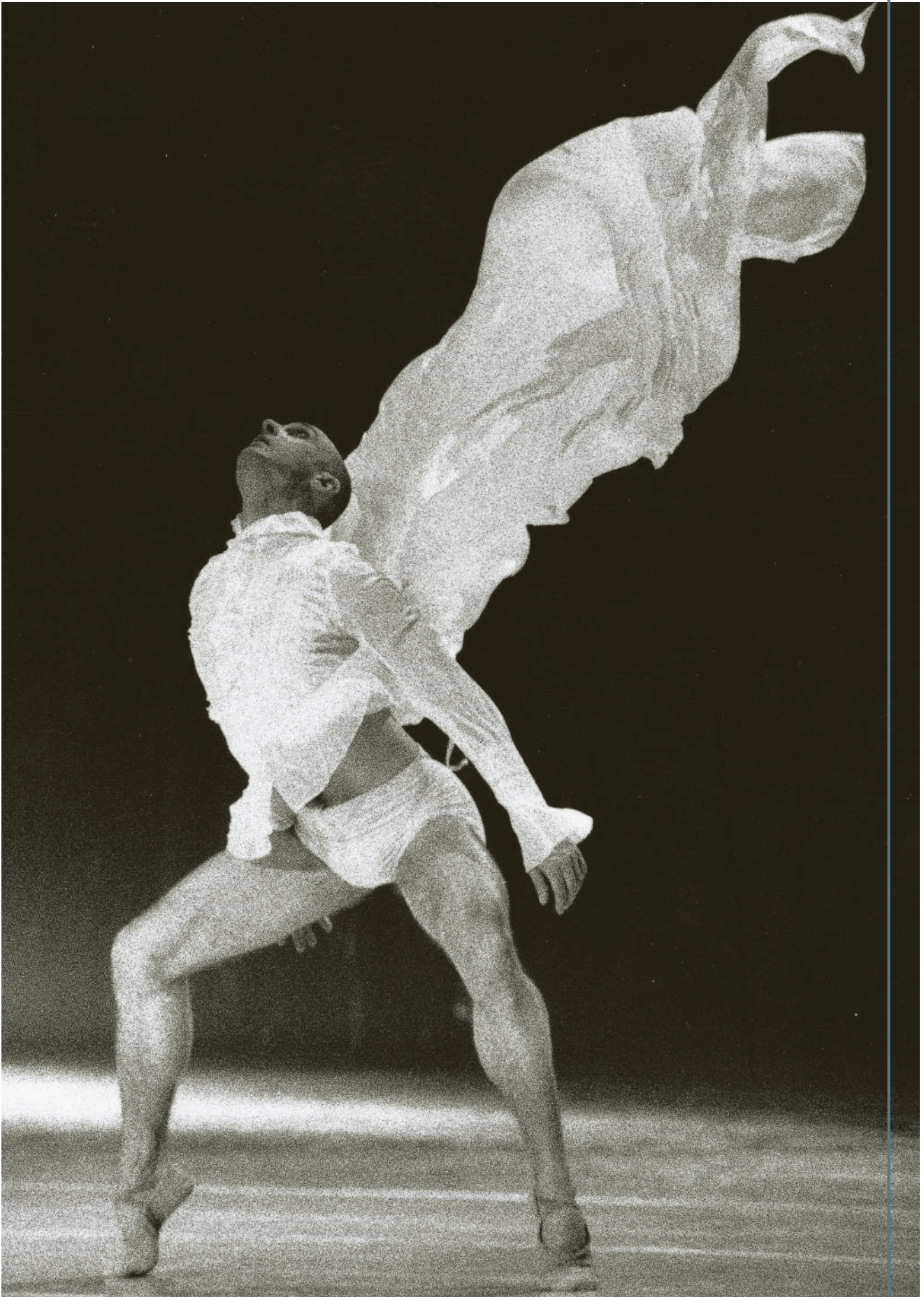
■ *Tiger Lily*, estrenada el 1994, és un homenatge a la pintura de Mondrian.

■ Sí, va ser un projecte força interessant perquè se'm va demanar que fes alguna cosa sobre Mondrian. El curiós és que Mondrian es va fer famós pels seus quadres abstractes compostos de rectangles i quadrats amb colors primaris. I realment va crear una obra extraordinària a partir d'aquests paràmetres. Però el cas és que ni en l'home ni en la dansa hi ha res quadrat. En realitat només podem fer moviments corbs. El nostre moviment es basa en el funcionament de les articulacions, que és corb o circular. Només compensant el moviment circular de diverses articulacions podem crear un moviment rectilini. Treballar en aquesta obra, *Tiger Lily*, em va portar a la conclusió que és impossible fer una coreografia basada en Mondrian. L'angle recte va contra la naturalesa de l'home.



DIRK BUWALDA

Stefan Zeromski
a Arcimboldo 2000.



P 8 d'H

■ *Arcimboldo*, del 1995, és una *pièce d'occasion*, una obra molt barroca, creada per commemorar els teus vint anys al capdavant de l'NDT.

■ Sí, excessiva, una bogeria. Ens ho vam passar molt bé creant-la. A la companyia tenim molts coreògrafs, realment bons. O sigui que vaig demanar a cinc d'ells que m'ajudessin a coreografiar. Em sentia com si hagués caigut dins de l'ull de l'huracà. Jo estava completament quiet i al meu voltant tot estava volant. Bàsicament la idea d'*Arcimboldo* és convertir la totalitat del teatre en un escenari. El teatre sencer és per a tot-hom. L'espectacle envolta i inclou, per tant, l'espai del públic. Els ballarins, quan no actuen, es converteixen en públic. Hi ha, d'altra banda, una taula amb ballarins de l'NDT III que també actuen, primer com a actors i, després, com a observadors d'allò que passa en l'espai central. Es tractava d'acabar aconseguint que els espectadors se sentissin també protagonistes de l'espectacle. Vaig demanar als crítics que no escrivissin sobre *Arcimboldo*, perquè en definitiva era una celebració conjunta d'un aniversari, un obsequi que volíem fer als nostres espectadors. Però evidentment va haver-hi moltes revistes i molts articles que en van parlar.

■ Gràcies a la teva iniciativa, en l'NDT s'ha promogut el sorgiment de nous coreògrafs. Tinc entès que cada any es fan tallers de coreografia on dones oportunitats als ballarins amb inquietuds coreogràfiques perquè facin i presentin les seves creacions.



Arcimboldo (1995).

JORIS JAN BOS

■ Sí, quan un ballarí manifesta la seva voluntat de coreografiar li proposo, per exemple, que creï una peça per a la companyia jove, l'NDT II. Segueixo amb atenció el seu treball i si veig que té coses originals a dir li dono l'oportunitat de coreografiar amb la companyia principal, i així es pot donar sortida a la seva obra. Però en primer lloc busco creadors originals, amb personalitat. Els necessito. He tingut la sort de tenir uns coreògrafs extraordinaris que encara estan treballant amb nosaltres. Crec que és una feina important per a un director artístic estimular el talent creatiu. Pot semblar contradictori que justament quan he arribat a saber què és ser director artístic, després d'una vintena d'anys, hagi deixat el càrrec. És ben estrany. Però el cas és que ara que ho he deixat sé molt bé què és ser director artístic. Has de procurar honestament detectar on és el talent en una persona i, quan l'has trobat, li has de donar tota mena d'oportunitats per desenvolupar-lo. El que passa normalment és que la gent creu que el seu talent va en una altra direcció. En molts casos es pensen que han de fer allò que els resulta més fàcil d'entrada, en comptes de buscar aspectes amb arrels més profundes i procurar fer-los sortir. Aquesta és la nostra feina, crec. Mirar les persones amb raigs X, descobrir-ne el talent potencial i donar-los una oportunitat per manifestar-se. Aquesta feina dóna, finalment, moltes compensacions, perquè alguns dels coreògrafs que hem ajudat s'han acabat convertint en creadors destacats o directors artístics d'altres companyies. Tot això genera, d'altra banda, un entorn molt estimulant, molt més interessant per a una companyia.

■ *Bella Figura* és una obra que gairebé es podria dir que tracta de la bellesa i l'amor, i que en tot cas conté músiques barroques extremament belles, com ara l'*Stabat Mater* de Pergolesi, amb què s'inicia i acaba la coreografia. Altres elements a destacar són la presència del color vermell i del foc.

■ Són dos símbols importants. El vermell és el color de l'amor, de la sang, de la mort, del foc. Potser és el color més agressiu. També era el color dels reis. És el color més poderós. Té un poder simbòlic molt important. I el foc, evidentment, també funciona com a símbol del coratge i del desig.

■ Hi ha aquest moment especial en què dues ballarines, amb grans faldilles vermelles i tors nu, en un espai que queda obert entre dues cortines, al mig de l'escena, apropen les seves mans cap a l'altra, molt a poc a poc, mentre l'altra s'inclina i s'allunya, per després retornar el gest d'aproximar-se per tocar, sense arribar a fer-ho. Aquí hi ha una delicadesa extrema del gest.

■ Sí. Això és improvisat. Cada nit és diferent. Està molt assajat, d'altra banda. Però les pautes per a aquest fragment eren una descripció general sobre què volia. Té una dimensió espiritual. Té diferents nivells de simbolisme i tots els pots sentir tu mateix. Efectivament aquest fragment parla d'un desig d'aconseguir més, o de la impossibilitat final d'obtenir completament allò que desitges. Té a veure amb l'horror humà i la seva sensibilitat. Fins on podem arribar en la nostra sensibilitat. I això té a veure amb alguns aspectes de la cultura barroca. Però val a dir que la peça no solament tracta d'això. Hi ha també nivells molt diversos d'espiritualitat.

■ A continuació, durant el 1996, compons *Anna and Ostriches*, *Trompe l'oeil* i *Compass*; l'obra que no havies pogut acabar el 1987?

■ Sí.

DIRK BUWALDA



Megumi Nakamura
i Cora Kroese
a *Bella Figura* (1995).

JORIS JANI BOS



Fiona Lummis
i Jean Emile
a *Anna and Ostriches*
(1996).

■ Però la llista continua: *If Only (Tears of Laughter)*. Algunes per a l'NDT I, altres per a l'NDT II o bé per a l'NDT III.

■ Sí. Massa coses. És terrible. (*Rient.*) És com una tortura xinesa estar enmig d'aquesta bogeria d'activitat.

■ I l'any següent *Wings of Wax*.

■ Bé, en realitat a *Wings of Wax* vaig fer servir alguns passos a dos de *Tiger Lily*. *Wings of Wax* és una de les meves obres preferides. Crec que és una bona coreografia, una d'aquestes que encara podré mirar quan sigui vell. I potser la peça més significativa d'aquest període. L'escenografia és un arbre sec penjat damunt l'escena cap per avall, amb totes les arrels al descobert. *Wings of Wax* tracta del mite d'Ícar. El seu desig de llibertat i el seu intent de desafiar la gravetat amb unes ales de cera. Constitueix, per tant, un símbol de la dansa, perquè els ballarins desafien constantment la gravetat. Però els seus cossos són, finalment, molt vulnerables, fràgils i subjectes a la possibilitat d'una lesió o un accident. Per tant, els ballarins tenen molt present com és de valuós el seu cos, i l'han de saber apreciar i gaudir-ne per tal de poder ser feliços. És, doncs, una peça que parla sobre la dansa i els professionals de la dansa. I l'arbre que penja invertit simbolitza aquest desafiant a la gravetat. Crea un joc visual sobre allò que és a dalt i allò que és a baix.

■ El 1998 vas compondre *A Way A Lone*, per a l'NDT III, *Indigo Rose*, per a l'NDT II, i *One of a Kind*, amb escenografia de l'arquitecte japonès Kitegawara, per a l'NDT I, que, al meu parer, és una altra de les teves obres mestres. Es tracta d'un encàrrec del Ministeri d'Afers Interiors, per a la celebració del 150è aniversari de la constitució holandesa.

■ Em van demanar que fes una coreografia sobre la constitució. I això era un encàrrec gairebé impossible. La constitució és un document legal molt extens on s'especifiquen els drets dels ciutadans i tota una sèrie de regulacions molt complexes.



Gérard Lemaître a *If Only* (1996).



Elke Schepers a *Wings of Wax* (1997).

Així doncs, em vaig trobar davant d'un encàrrec tan impossible com el de fer una coreografia sobre Mondrian. Per tant, em vaig limitar a prendre com a punt de partida la primera frase de la constitució holandesa, que diu: «Tothom serà tractat i acceptat com a individu, i les llibertats d'aquesta persona seran garantides per la llei.» La llibertat d'expressió, la llibertat pel que fa a l'orientació sexual, etc. O sigui que em vaig cenyir a aquestes idees. En primer lloc, que cada persona havia de ser tractada com a individu. Així doncs, l'espectacle comença quan una ballarina que és entre el públic és il·luminada per un focus. S'aixeca i puja en escena per actuar com a protagonista. Els ballarins que apareixen durant l'obra també rebran, però, un tracte individual. És com si anéssim a Nova York, al Times Square, s'apaguessin totes les llums i veiéssim tothom fent les seves coses: com si un focus seguís la trajectòria d'una persona, i poguéssim veure totes les altres persones al voltant, però només gràcies al reflex de la llum que cau sobre aquesta persona. Podries pensar que la persona ha estat escollida a l'atzar, però no és cert, ha estat escollida perquè és molt especial. S'inicia l'obra, per tant, amb una persona que surt d'entre el públic vestida d'una manera normal i puja en escena a través d'una complicada passarel·la. I s'està tota l'estona en escena, fins i tot durant els entreactes. Al final, aquesta persona continua el seu camí i se'n va. És tan simple com això. D'altra banda, el treball de Kitegawara va resultar molt interessant. Ell treballa amb programes d'ordinador que generen formes a través d'un sistema aleatori. No deixa de ser sorprenent pensar que totes aquestes superfícies rectes unides per anells estranys, tan belles, que es veuen al primer acte, han estat produïdes a l'atzar, amb l'ordinador. Fan l'efecte que no es poden aguantar entre elles. Semblen formes impossibles que són possibles. Això és per a mi una aproximació filosòfica al sentit de la dansa. Hi ha infinites possibilitats. Fins on pots arribar i de quina manera segueix sent possible anar més lluny. Sempre buscant l'equilibri al límit. I si deixes als ballarins la llibertat que explorin fins on poden anar de lluny, arriben més enllà del que tu els demanaries de fer. Aquesta és una manera molt interessant d'investigar les possibilitats dels ballarins i aprofitar la seva fantasia i creativitat. La producció d'*One of a Kind* no va ser gens fàcil. Vam tenir molta feina per crear la música. Vam estar treballant moltes hores conjuntament amb el músic, més d'un cop fins a les sis del matí. Va ser un treball molt dur, però molt satisfactori. La veritat és que vaig participar molt activament en tots els elements de l'espectacle, especialment en la música. Per exemple, en la idea d'incorporar músiques de cultures molt diverses, com ara els cants dels lames tibetans, les cançons inuit, els cants del vells de Burundi, etc. Tota mena d'aportacions de diverses parts del planeta. I amb això volia posar de manifest que, al capdavall, tots som habitants de la Terra, i pertanyem a una espècie animal que va sorgir a Àfrica fa milions d'anys. Em va sorprendre que el públic acollís tan bé aquest espectacle. Va ser molt ben rebut pertot arreu, a París, a Nova York, a Berlín. Va rebre dos premis internacionals importants. Em va cridar l'atenció aquesta reacció, perquè de fet és una obra abstracta que dura gairebé dues hores, sense elements per a la distracció, o la diversió. I una persona està tota l'estona en escena. Recordo que a Berlín, durant els entreactes, ningú no es movia de la butaca. S'havien encès els llums de sala, però com que a l'escena continuava ballant una ballarina, improvisant, ningú no es volia moure. Jo em vaig aixecar, i em van dir que em tornés a asseure i que callés.



JORIS JAN BOS

Cora Kroese
a *One of a Kind*
(1998).

Megumi Nakamura
a *One of a Kind*
(1998).



■ No m'estranya. És realment extraordinari el que fa aquesta ballarina durant els entreactes.

■ *One of a Kind* no va ser un treball, va ser un llarg viatge. Em feia por que la gent s'avorrís, però no va ser així. Pel que fa al disseny de l'escenografia, he de dir que el vam refer completament: originàriament era completament diferent. Jo tenia una idea del que volia. Primer vaig redactar una carta de nou pàgines a Kitegawara i després vaig fer un viatge a Tòquio, d'un dia. Vaig arribar al migdia, vam estar parlant i treballant fins a la mitjanit, i l'endemà de matí tornava cap a la Haia. Vaig ser molt cordial, li vaig dir que m'encantava la seva proposta però que necessitava una altra cosa. Ell em va dir que li agradava molt la meua obra i que volia fer una cosa que a mi també m'agradés. Va agafar elements de la seva arquitectura. Va ser un tracte molt cordial i respectuós per les dues parts, una col·laboració molt estreta durant tot el procés. La generositat de Kitegawara és realment de lloar.

■ El 1999 compons *Half Past* i el 2000 *Click-Pause-Silence*, dues creacions molt interessants en les quals introdueixes imatges de vídeo, projectades, en el primer cas, i ofertes per un monitor que es desplaça per l'espai, en el segon.

■ Sí. Actualment estic molt interessat en les possibilitats que ofereixen el vídeo i el cinema com a elements escènics. En el futur és possible que encara els utilitzi més. D'altra banda, últimament les projeccions s'estan utilitzant molt en la dansa contemporània. Però hi ha milers de maneres de fer ús d'aquests recursos. El més interessant, d'altra banda, és ben senzill. Al costat de la interpretació viva dels ballarins, el vídeo està mort. Però quan una persona ha mort l'única cosa que la manté en vida després



JORIS JAN BOS

Escenografia d'Atsushi Kitegawara per al primer acte d'*One of a Kind* (1998).

de la seva mort és el vídeo. La gent pot veure com ballava quan encara era viva. Aquest sentiment tan estrany que produeix veure imatges d'algú que ja no viu al costat d'algú que és viu. El fa semblar viu. *Half Past* està inspirada en la mort d'una ballarina que també es va suïcidar. Era una ballarina australiana, que es va suïcidar després de deixar la companyia, a Sydney, llançant-se al mar des d'un penya-segat. Aquesta és la raó per la qual es veu aquesta figura caient dins l'aigua al final de la peça.

■ Recorda la imatge central del *Tríptic de Nantes*, de Vill Biola. El coneixes?
■ Sí. Som molt amics. Admiro profundament la seva obra. És un home extraordinari, d'un alt nivell espiritual.

■ Per acabar. Ara que has deixat la direcció artística de l'NDT, quin creus que serà el futur de la companyia?

■ Bé, feia temps que tenia la intenció de deixar la direcció artística, perquè és una feina que demana ocupar-se de moltes qüestions que no tenen gaire a veure amb allò que jo desitjo fer. Estic, en tot cas, molt content d'haver creat un terra fèrtil per a la creació. El fet que hàgim pogut fer un teatre com aquest és gairebé un miracle. Aquest teatre pertany a la companyia i està dissenyat per un dels millors arquitectes actuals. Ha estat molt important haver pogut fer això, però també em semblava important poder deixar-ho, i sentir una certa llibertat. Quan has fet una mateixa activitat durant vint-i-cinc anys aprens a funcionar de determinada manera i quan, de cop, deixes de fer-la no saps com actuar. De sobte no saps què fer-ne, de la teva llibertat. Per tant has de començar a desaprendre coses per tal de poder aprendre coses noves. Aquest ha estat un procés difícil. En deixar la direcció artística no vaig poder coreografiar durant un any. Ho intentava però no podia, no sabia com fer-ho. Estava perdut, perquè començava a canviar com a ésser humà. O sigui que la primera cosa que vaig fer després d'aquest parèntesi és el que vas veure ahir a la nit, *Click-Pause-Silence*. Va ser un procés creatiu molt satisfactori, i estic content del resultat. Pel que fa a la companyia he de dir que actualment ha assolit un nivell molt alt. Ha estat votada, fa molt poc, per trenta-vuit països com la millor companyia del món. Aquesta valoració no em sembla gaire encertada, perquè en realitat no pots comparar una companyia amb una altra, però t'ho dic només per fer notar que actualment està molt ben considerada. I aleshores és quan jo deixo la direcció. M'agrada que sigui així. Crec en l'expressió «allò que puja ha de baixar». Penso que aquesta companyia està gaudint d'un moment molt bo, però que tard o d'hora ha de caure de nou. I penso que és important que vagi cap avall per tal que alguna cosa nova pugui començar altre cop. Potser això no passarà molt ràpidament. Espero que sigui així, perquè aquesta és la naturalesa de la creació. I cal que arribi una altra persona boja, que tingui el coratge, la força i la convicció de dir: «Aquesta és la via que cal seguir.» Jo ho he intentat durant molt de temps, he arribat fins on he arribat, però em faria feliç si arribés algú un dia i prescindís de tot el meu repertori, i comencés alguna cosa nova. No em semblaria malament. Sempre he intentat convidar a coreografiar per a l'NDT els millors coreògrafs del món. Potser he convidat més de setanta coreògrafs. Els millors que he trobat. Hi ha tanta gent que fa coses interessants! I jo no sóc l'únic que ho intenta. Molts cops no és que un sigui millor que l'altre, sinó que són diferents. I hem d'aprendre com és el món de la dansa i de la coreografia. Potser per això

aquest és un lloc on hi ha molta diversitat. Es produeixen moltes influències, i això em sembla molt positiu. Sobretot quan he pogut ajudar alguns creadors a trobar la clau de si mateixos. Així doncs, això és el que ha passat de vegades, i això és el que he procurat impulsar sempre que he pogut. Però ara ha arribat un moment en què cal que la companyia reneixi cap a un nou idioma i una nova filosofia, amb gent nova. I no em molestaria que aquesta nova gent digués que aquí ja no hi ha un lloc per a mi.

Després de l'entrevista, Jiří Kylián em convida a assistir a un assaig de la primera companyia.

***Forgotten Land* és la coreografia que treballen avui. Resulta sorprenent de veure com els ballarins adopten tots el mateix tempo malgrat que l'obra comença en silenci. A poc a poc, el grup va creant un ritme propi gràcies a una sèrie de petits desplaçaments a les bandes, durant la realització dels quals els ballarins percudeixen el terra. Després, la *Missa de Rèquiem*, de Britten, arrenca amb força, també amb un atac percutit. La companyia coneix a la perfecció la coreografia. Les correccions que fa Kylián són correccions de detall, en molts casos per tal d'ajustar millor el moviment amb la música.**

En acabar l'assaig ens acomiadem. Tot són paraules cordials i sinceres. Me'n torno a buscar la maleta a la Fundació. Hi ha Ulf Esser. Em promet que vindrà aviat a Barcelona. També a ell li agraeixo el tracte rebut. Ens diem adéu. Li torno la clau. Baixo al carrer i m'encamino cap a l'Estació Central.





CRONOLOGIES

DADES BIOGRÀFIQUES

OBRA ESTRENADA



SVEN ULSA

Jiří Kylián amb Christopher Bruce i William Forsythe, el 1983.

Dades biogràfiques

1947

— Neix a Praga (Txecoslovàquia), el 21 de març, fill d'un banquer i d'una ballarina.

1953

— Comença a estudiar piano i acrobàcia.

1956

— L'escola on estudia acrobàcia fa fallida. Veu el primer espectacle de dansa (*La Fontaine*, de Bakshisaraï). Es matricula a l'Escola de Ballet del Teatre Nacional de Praga, on estudiarà durant sis anys.

1962-1967

— Entra al Conservatori de Praga. Hi estudia durant cinc anys ballet, danses folklòriques, dansa moderna (Graham), història del teatre, belles arts i música. Escolta i estudia Dvořák, Janáček i Martinu. Toca el piano i compon peces musicals. També realitza les seves primeres composicions coreogràfiques.

— Va regularment al cine a veure pel·lícules de Bergman, Buñuel i Fellini. Veu una cinta amb la coreografia de Maurice Béjart *Symphonie pour un homme seul*, que li causa una forta impressió.

1967

— Obté una beca del British Council per anar a estudiar a la Royal Ballet School, a Londres. Descobreix l'obra de Frederik Ashton, Kenneth MacMillan, George Balanchine, Martha Graham, Maurice Béjart i Jerome Robbins, entre d'altres.

1968

— John Cranko el convida a formar part de l'Stuttgarter Ballett. Accepta incorporar-s'hi després de l'estiu. El 21 d'agost assisteix impotent a la invasió de Praga per part de l'exèrcit rus. Pren l'últim tren cap a Stuttgart i esdevé un refugiat polític.

1970

— Compon les seves primeres coreografies per a l'Stuttgarter Ballett: *Paradox*, un *pas de deux*, amb Leigh-Ann Griffiths, i *Kommen und Gehen*, amb Marcia Haydée i Richard Cragun. Margot Fonteyn veu *Paradox* i el convida a actuar a Londres, al London Colleague Theatre.

1971

— Coneix la que més endavant serà la seva dona: Sabine Kupferberg. Compon la primera coreografia en què ella dansa: *Incantations*.

1972

— Crea per a l'Stuttgarter Ballett *Der Einzelgänger* i *Der stumme Orpheus*, aquesta darrera amb música del compositor japonès Toru Takemitsu, amb qui col·laborarà en el futur en diverses ocasions, i amb qui mantindrà una llarga relació d'amistat. A la tardor d'aquest any, Jaap Flier i Hannie Bouman conviden Kylián a coreografiar per al Nederlands Dans Theater.

1973

— El 26 de juny, de retorn d'una gira pels Estats Units, John Cranko mor d'una aturada cardíaca, a l'avió.

— Crea la primera coreografia per al Nederlands Dans Theater, *Viewers*, a partir d'una música de Frank Martin que Cranko li fa escoltar unes setmanes abans de morir.

— Passa les vacances d'estiu a l'illa d'Elba, amb Sabine Kupferberg. El record del soroll del mar, en l'obscuritat de la nit, esdevindrà un dels punts de partida per a *La Cathédrale Engloutie*.

1974

— Crea *Blaue Haut*, per a l'Stuttgarter Ballett. Hi dansa, entre d'altres, William Forsythe. També per a aquesta companyia, compon *Der Morgen danach*, inspirada en *Crim i càstig*, de Dostojevskij, i *Rückkehr ins fremde Land*. Per al Nederlands Dans Theater realitza la seva segona coreografia, amb música d'Arne Nordheim, *Stoolgame*, i munta *Blaue Haut*, que estrena amb el títol traduït, *Blue Skin*. *Stoolgame* i *Rückkehr ins fremde Land* (*Return to a Strange Land*) s'incorporaran al repertori de diverses companyies internacionals.

1975

— Esdevé codirector del Nederlands Dans Theater, amb Hans Knill. Compon *La Cathédrale Engloutie*, *Return to a Strange Land*, *Transfigured Night*, amb música de Schönberg, i *Torso*, que tracta del problema dels refugiats. Viu, amb Sabine, en un magatzem d'escenografies de la companyia.

1976

— Crea *Nuages* per a l'Stuttgarter Ballett, i *Elegia* i *Symphony in D* per al Nederlands Dans Theater. Aquesta darrera mostra una visió humorística de la dansa clàssica i parodia les preocupacions dels ballarins en escena, així com els clixés de la formació a les escoles de ballet. És inclosa al repertori d'una trentena de companyies de dansa internacionals.

1977

— Compon *November Steps*, amb música de Toru Takemitsu, i *Ariadne*, inspirada en un fresc de la Villa della Mysterii, de Pompeia, que tracta sobre un ritual dionisiac.

1978

— Esdevé director artístic del Nederlands Dans Theater. Compon *Kinderspelen* amb música de Mahler i Gary Carpenter, en què participen alumnes del Conservatori Reial de la Haia. Crea *Sinfonietta* en tres setmanes, i la presenta a l'Spoleto Festival, a Charleston (Estats Units), on obté un gran èxit. Aquesta obra situarà l'NDT entre les millors companyies de dansa internacionals. També coreografia *Intimate Pages*, per a la televisió sueca, així com *Rainbow Snake* i *Symphony of Psalms*, sobre música de Stravinsky. Els problemes interns al Nederlands Dans Theater (malaltia del codirector, baixa del mestre de ballet i baixa inesperada d'alguns ballarins) fan que aquest any resulti especialment difícil per a Kylián. Carel Birnie, el gerent de l'NDT, lloga el City Centre Theater de Nova York per presentar-hi durant dues setmanes un programa que inclou *Sinfonietta* i *Symphony of Psalms*. La crítica de Nova York elogia el treball de Kylián.

— Rep la Carina Ari Medal, d'Estocolm.

— L'ambaixada txeca li anuncia que torna a disposar del seu passaport com a ciutadà txec.

1979

— Coreografia i estrena *Glagolitic mass* i *Dream Dances*.

1980

— Crea *Soldatenmis* i *Overgrown Path*. Promou la producció d'un espectacle sobre les danses aborígens australianes amb tres coreògrafs (Glen Tetley, Jerome Robbins i ell mateix) i tres compositors (Luciano Berio, Arne Nordheim i Toru Takemitsu). El projecte no qualla per dificultats de finançament. El setembre viatja al nord d'Austràlia, a Groote Eylandt, per tal d'assistir a un festival de danses aborígens organitzat per Lance Bennett, director de l'Aboriginal Cultural Foundation, en què participen vint-i-quatre tribus. L'acompanya el compositor japonès Toru Takemitsu.

1981

— El Nederlands Dans Theater actua als festivals de Spoleto, Itàlia, i Avinyó, França. A continuació presenta, amb èxit, al Metropolitan Opera House de Nova York, un programa doble amb *Symphony of Psalms*, *Symphony in D* i *Field Mass*, d'una banda, i *Dream Dances*, *Overgrown Path* i *Sinfonietta*, de l'altra.

— Compon *Forgotten Land* per a l'Stuttgarter Ballett. Aquesta coreografia també s'incorpora, posteriorment, al repertori de l'NDT. Estrena *Nomaden* amb l'NDT, basada en els moviments de les danses aborígens australianes. Aquest any es crea el Nederlands Junior, que més tard passa a anomenar-se NDT II, per preparar ballarins joves en el repertori i la concepció de la dansa de l'NDT.

— És guardonat amb el Westend Theatre Award, de Londres.

1982

— El maig viatja a Praga per primera vegada amb el Nederlands Dans Theater. Actua al Teatre Smetana, acompanyat de l'orquestra simfònica de Brno. És acollit amb entusiasme per part del públic txecoslovac, que veu en ell un símbol de llibertat.

— Compon *Svadebka* i *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Decideix prendre un any sabàtic, que queda en una pausa de sis mesos. Durant aquesta pausa es gestaran, però, dues noves coreografies que incorporen l'experiència del viatge a Austràlia: *Stamping Ground* i *Dreamtime*.

1983

— Estrena *Stamping Ground* i *Dreamtime*. Amb el coreògraf Christopher Bruce creen una obra conjunta per a l'NDT anomenada *Curses and Blessings*. S'estrena dins la programació del Holland Festival. Compon *Wiegelied*, on utilitza per primer cop conjuntament ballarins de l'NDT I i de l'NDT Junior.

1984

— Crea *Valencia* per a la celebració del vint-i-cinquè aniversari de la companyia. Compon una nova versió de *L'enfant et les sortilèges*, de Ravel, que s'estrena el mes de juny. Després d'una gira de la companyia, durant el mes de juliol, per Reggio Emilia, Itàlia, una de les ballarines, Karen Tims, se suïcida. Profundament afectat per aquest esdeveniment, Kylián coreografia *Heart's Labyrinth I*.

1985

— Gira per la Unió Soviètica. Actuacions a Moscou i Leningrad. Continua treballant en *Heart's Labyrinth*, que estrena de nou com a *Heart's Labyrinth II*. Compon *Piccolo Mondo*, basat en els personatges de la *commedia dell'arte*, per a la celebració del quarantè aniversari de la fundació de l'Scapino Ballet.

1986

— Crea *Silent Cries*, un solo dedicat a la seva dona, Sabine Kupferberg, amb música de Debussy (*Prélude à l'après-midi d'un faune*). Coreografia *L'Histoire du soldat*, de Stravinsky, amb Nacho Duato en el paper de soldat, i *Sechs Tänze*.

1987

— Estableix la versió definitiva de *Heart's Labyrinth*. Crea *Frankenstein!!* Durant les vacances d'estiu, a les Bahames, cau en una forta depressió. Incapaç de poder prendre un avió, es veu obligat a tornar a la Haia en vaixell.

— Inauguració d'un edifici de nova planta per a l'NDT, dissenyat per l'arquitecte Rem Koolhaas, amb un teatre per a mil espectadors i àmplies sales d'assaig, oficines, magatzem, etc. Compon, per a l'espectacle inaugural que té lloc el mes de setembre, *Evening Songs* i *Sint Joris rijdt uit*.

1988

— Guanya el premi Hans Christian Andersen de Copenhaguen, i el Grand Prix International Vidéo-Danse de Nimes.

— Compon *Kaguyahime* i *No More Play*. Aquesta darrera coreografia inicia el que s'ha anomenat període de danses en blanc i negre, que inclou les obres *Falling Angels*, *Sweet Dreams*, *Sarabande*, *Un ballo*, *Petite Mort* i *Whereabouts Unknown*.

— Es crea la Fundació Kylián per promoció el progrés en les arts coreogràfiques, amb dues seus, a la Haia i a Praga. La fundació disposa d'un important arxiu que guarda principalment material videogràfic sobre coreografies contemporànies.

1989

— Rep el Sonia Gaskellprijs d'Amsterdam.

— Coreografia *Tantz-Schul* i *Falling Angels*. Viatja a Praga, on celebra l'arribada del nou règim democràtic a Txecoslovàquia, amb Václav Havel al capdavant.

1990

— Es planteja deixar la direcció artística de l'NDT. Proposa a Mats Ek que assumeixi el càrrec, però aquest s'hi nega i el convenç perquè continuï dirigint l'NDT.

— Compon *Sweet Dreams* i *Sarabande*. Crea per a l'Opéra de París *Feuillets d'automne*.

— Milan Lukes, ministre de Cultura de la República Txeca, li ofereix ser director del Ballet Teatre Nacional. Kylián desestima aquesta possibilitat.

— Primera gira de l'NDT pel Japó.

1991

— El Holland Festival programa una mostra retrospectiva de coreografies de Jiří Kylián. Crea una nova companyia per a ballarins de més de quaranta anys, sota el nom de NDT III. Convida coreògrafs de prestigi per tal que coreografiïn per a ells.

— Obté el Price of the Dutch Theatre Critics d'Amsterdam, el Premio Internazionale Gino Tani de Roma, i és condecorat com a Officier de l'ordre pour les arts et les lettres de París.

— Coreografia *Un ballo* per a l'NDT II. Crea *Stepping Stones* per a l'Stuttgarter Ballett, i compon *Obscure Temptations* per a l'NDT III.

— El Nederlands Dans Theater actua a la sessió de gala que el president Mitterrand ofereix a l'Opéra Garnier de París durant la visita de la reina Beatrix d'Holanda i el príncep Claus.

1992

— Crea *As If Never Been* i *No Sleep till Dawn of Day*.

— Michael De Roo succeeix Carel Birnie com a gerent de l'NDT.

— Rep el premi Danza&Danza, de Milà, per *Petite Mort*.

1993

— Compon i estrena *Whereabouts Unknown*. Coreografia per al Tokyo Ballet *Perfect Conception*. Inicia una nova etapa com a coreògraf, caracteritzada per una aportació més gran dels ballarins com a individus implicats en el procés creatiu.

— Rep el Benois de la danse, de Moscou.

1994

— Coreografia *Double You* i *Tiger Lily*, aquesta darrera dins de l'anomenat any Piet Mondrian. Estrena a Tòquio *Perfect Conception*.

— Gira, amb gran èxit de públic i crítica, de les companyies NDT I, II i III pels Estats Units i Canadà. És guardonat amb el Premi Dance Magazine d'Estats Units. Es tracta del tercer coreògraf europeu que l'aconsegueix, després d'Ashton i Béjart.

1995

— Crea *Arcimboldo* per a la celebració dels seus vint anys com a coreògraf per a l'NDT. Hi participen ballarins de les tres companyies: NDT I, NDT II i NDT III.

— Compon i estrena *Bella Figura*.

— Obté l’Award for Outstanding Achievement of Cultural Merits, del Japó, i el Premio di Teatro di Roma.

— És nomenat oficial de l’Orde van Oranje Nassau, un dels més alts reconeixements honorífics d’Holanda.

1996

— L’NDT I obté el premi de la crítica per a la dansa del Festival d’Edimburg.

— Compon i estrena *Anna and Ostriches*, *Trompe l’oeil*, *Compass* i *If Only (Tears of Laughter)*.

1997

— Rep la Golden Medal for Outstanding Merits de la República Txeca, el Joost-vanden-Vondel Preis, de la Haia, i el premi Joost-van-den-Vondel per a persones o organitzacions destacades de la cultura holandesa, flamenca o de la baixa Alemanya.

— És nomenat doctor honoris causa per la Julliard School, Nova York.

— L’NDT III guanya el premi de la crítica del Festival d’Edimburg per *If Only (Tears of Laughter)*. Estrena *Wings of Wax*.

1998

— Rep el premi honorífic de dansa i coreografia de l’Institut del Teatre de Barcelona.

— Crea *A Way a Lone*, *Indigo Rose* i *One of a Kind*, aquesta darrera com a encàrrec del Ministeri d’Afers Interiors per a la celebració del 150è aniversari de la constitució holandesa.

1999

Compon *Half Past*. Coreografia per a l’Òpera de París *Doux mensonges*. Deixa la direcció artística de l’NDT. És rellevat per Marian Sarstädt. Continua, però, com a coreògraf i assessor artístic de la companyia.

— Rep el Benois de la danse, de Berlín, i el Cultural Award City of The Hague.

2000

— Crea *Arcimboldo 2000* i *Click-Pause-Silence*.

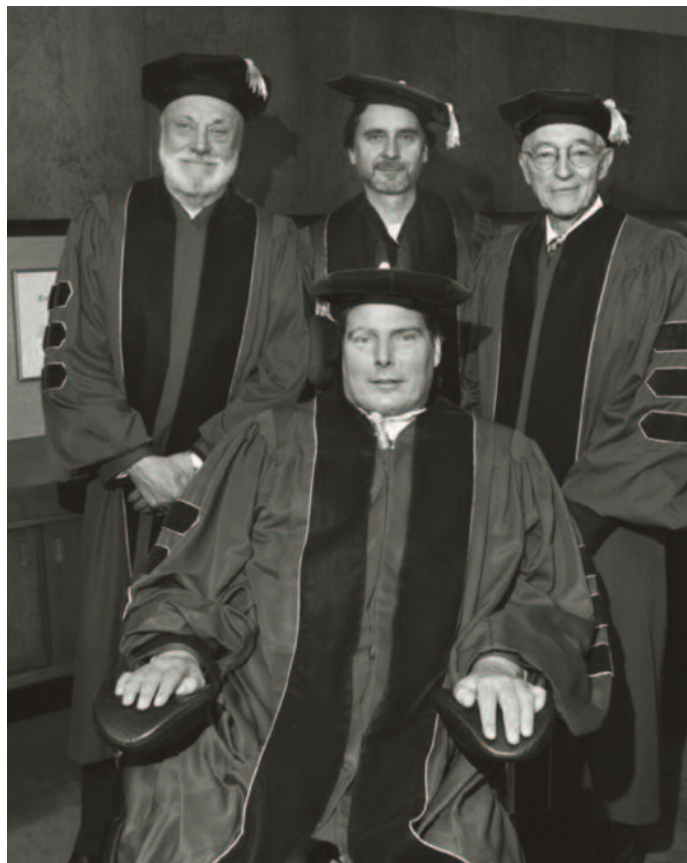
— Rep els premis Lawrence Olivier, de Londres, en la categoria de dansa, i l’Archangel Award del Festival d’Edimburg.

— *One of a Kind* obté un premi Nijinsky de Mònaco. La companyia i ell mateix com a coreògraf en reben dos més.

— És nomenat doctor honoris causa per l’Acadèmia de Música de Praga.

2001

És condecorat com a Commandeur des Arts et des Lettres, a París.



Investit doctor honoris causa, juntament amb Christopher Reeves, per la Julliard School, 1997.

Obra estrenada

Paradox

ESTRENA
17-6-1970,
a la Grosses Haus,
Stuttgart

COMPANYIA
Stuttgarter Ballett

MÚSICA
Jiří Kylián

ESCENOGRAFIA,
VESTUARI
I IL·LUMINACIÓ
Jiří Kylián

BALLARINS
Leigh-Ann Griffiths
Jiří Kylián

Kommen und Gehen

ESTRENA
29-12-1970,
a la Grosses Haus,
Stuttgart

COMPANYIA
Stuttgarter Ballett

MÚSICA
Béla Bartók
(*Concert per a orquestra;*
Esquexos hongaresos,
1943)

ESCENOGRAFIA,
VESTUARI
I IL·LUMINACIÓ
Jiří Kylián

BALLARINS
Richard Cragun
Barbara Dunlop
Lee-Ann Griffith
Marcia Haydée
Jane Landon
Kevyn O'Rourke
(i quatre parelles)

Incantations

ESTRENA
19-12-1971,
a la Kleines Haus,
Stuttgart

COMPANYIA
Stuttgarter Ballett

MÚSICA
André Jolivet
(*Cinque Incantations,*
1936)

ESCENOGRAFIA,
VESTUARI
I IL·LUMINACIÓ
Jiří Kylián

BALLARINS
Joyce Cuoco
Christian Fallanga
Sabine Kupferberg
Andrew Oxenham

Der Einzelgänger

ESTRENA
17-6-1972,
a la Kleines Haus,
Stuttgart

COMPANYIA
Stuttgarter Ballett

MÚSICA
Jiří Kylián

ESCENOGRAFIA
Zadko Radic

VESTUARI
Jiří Kylián

IL·LUMINACIÓ
Jiří Kylián
BALLARINS
Joyce Cuoco
Christian Fallanga
Barry Ingham
Betsy Wistrich
(i cos de ball)

Der Stumme Orpheus

ESTRENA
15-12-1972, a la Kleines
Haus, Stuttgart

COMPANYIA
Stuttgarter Ballett

MÚSICA
Toru Takemitsu
(*Ring,* 1961; *Valeria,*
1965)

ESCENOGRAFIA
Reinhardt Siecke

VESTUARI
Jiří Kylián

IL·LUMINACIÓ
Jiří Kylián

BALLARINS
Joyce Cuoco
Christian Fallanga
Barry Ingham
(i cos de ball)

Viewers

ESTRENA
26-11-1973,
al Koninklijke
Scouwburg, la Haia

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Frank Martin
(*Petite symphonie*
concertante, 1944-1945)

ESCENOGRAFIA
Don Asker,
William Katz

VESTUARI
Joop Stokvis

IL·LUMINACIÓ
Jiří Kylián

BALLARINS
Roslyn Anderson
Maira Bosman
Christopher Frey
Sheri Gaia
Leon Koning
Marek Kryszkiewicz
Gérard Lemaitre
Marilyn Lewis
Johan Meijer
Mea Venema
Gert Weigelt
Margaret Wilson

Blaue Haut

ESTRENA
18-2-1974,
a la Kleines Haus,
Stuttgart

COMPANYIA
Stuttgarter Ballett

MÚSICA
Música ètnica
per a flauta

ESCENOGRAFIA
Jiří Kylián

VESTUARI
Jiří Kylián

IL·LUMINACIÓ
Jiří Kylián

BALLARINS
Eileen Brady
Joyce Cuoco
Christian Fallanga
William Forsythe
Barry Ingham
Sabine Kupferberg
Miguel Sánchez
Betsy Wistrich

Blue Skin

ESTRENA
22-10-1974,
al Koninklijke
Scouwburg, la Haia

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Música ètnica
per a flauta

ESCENOGRAFIA
Jiří Kylián

VESTUARI
Jiří Kylián

IL·LUMINACIÓ
Jiří Kylián

BALLARINS
Roslyn Anderson
Arlette van Boven
Svea Eklof
Johan Meijer
Jeanne Solan
Michel Rahn
Harmen Tromp
Gert Weigelt

ALTRES PRODUCCIONS
Royal Swedish Ballet
Bat Dor Company
Deutsche Oper Berlin
Arizona Ballet

Der Morgen Danach

ESTRENA
10-3-1974, a la Kleines
Haus, Stuttgart

COMPANYIA
Stuttgarter Ballett

MÚSICA
Béla Bartók
(*Música per a corda,*
percussió i celesta, 1936)

ESCENOGRAFIA
Jiří Kylián

VESTUARI
Jiří Kylián

IL·LUMINACIÓ
Jiří Kylián

BALLARÍ
Egon Madsen

Rückkehrins Fremde Land

En memòria de John
Cranko

ESTRENA
6-7-1974, a la Grosses
Haus, Stuttgart

COMPANYIA
Stuttgarter Ballett

MÚSICA
Leos Janáček (*Sonata 1,*
núm. 2, *Mort,* 1905)

ESCENOGRAFIA
Jiří Kylián

VESTUARI
Jiří Kylián

IL·LUMINACIÓ
Jiří Kylián

BALLARINS
Heinz Clauss
Birgit Keil
Vladimir Klos

Stoolgame

ESTRENA
18-7-1974,
a l'Stadsschouwburg,
Amsterdam

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA

Arne Nordheim
(*Solitaire*, 1968)

ESCENOGRAFIA
Walter Nobbe,
Jiří Kylián

VESTUARI
Walter Nobbe,
Jiří Kylián

IL-LUMINACIÓ
Joop Caboot

BALLARINS
Nils Christie
Christofer Frey
Marilyn Lewis
Conny Lodewijk
Johan Meijer
Ernest Pagnano
Mea Venema

En repertori també a:
Cullberg Ballet
Royal Swedish Ballet
Kibbutz Dance
Company
Norske Operan Ballet
Östgöta Baletten
Royal Winnipeg Ballet

La Cathédrale Engloutie

ESTRENA
14-1-1975,
al Koninklijke
Scouwburg, la Haia

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Claude Debussy
(*La Cathédrale Engloutie*,
1909;
Préludes, llibre 1)

ESCENOGRAFIA
Jiří Kylián

VESTUARI
Jiří Kylián

IL-LUMINACIÓ
Joop Caboot

BALLARINS
Nils Christie
Michael Rahn
Jeanne Solan
Mea Venema

En repertori també a:
Koninklijk Ballet van
Vlaanderen
Kibbutz Dance
Company
Dallas Ballet
Ballet de Lyon
Teatro alla Scala
Limón Dance Company

Rückkehr ins Fremdland

ESTRENA
17-5-1975, a la Grosses
Haus, Stuttgart

COMPANYIA
Stuttgarter Ballett

MÚSICA
Leos Janáček (*Sonata 1*,
núm. 1, *Pressentiment*;
On the Overgrown Path,
part 2, núm. XV; *In the
Mist* núm. 1; *Sonata 1*
núm. 2, *Mort*, 1905)

ESCENOGRAFIA
Jiří Kylián

VESTUARI
Jiří Kylián

IL-LUMINACIÓ
Jiří Kylián

BALLARINS
Heinz Clauss
Christian Fallanga
William Forsythe
Lucia Isenring
Birgit Keil
Vladimir Klos

Return to a Strange Land *Pas de deux*

ESTRENA
15-6-1979,
al Circustheater,
Scheveningen

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Leos Janáček
(*In the Mist* núm. 1,
1905)

IL-LUMINACIÓ
Joop Caboot

BALLARINS
Arlette van Boven
Chris Jensen

Return to a Strange Land *Versió completa*

ESTRENA
1-3-1984,
al Circustheater,
Scheveningen

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Leos Janáček
(*In the Mist* núm. 1,
1905)

IL-LUMINACIÓ
Joop Caboot

BALLARINS
Jean-Louis Cabané
Kevin Haigen
Karin Heijninck
Jeanne Solan
Tony Vandecasteele

En repertori també a:
Stuttgarter Ballett
Joffrey Ballet
Ballett der Städtischen
Bühnen Frankfurt
Australian Ballet
Ballett der Städtischen
Bünen Frankfurt
Australian Ballet
Ballett Opernhaus
Zürich
Deutsche Oper am
Rhein
The Royal Ballet
Ballet Gulbenkian
Ballett Wiener
Staatsoper
Ballet British Columbia
Pittsburg Ballet Theater
Compañía Nacional
de Danza
Prague National Ballet
Arteballetto

Verklärte Nacht/ Transfigured Night

ESTRENA
21-10-1975,
al Koninklijke
Scouwburg, la Haia

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Arnold Schönberg
(*Verklärte Nacht*
op. 4, 1943)

ESCENOGRAFIA
Jiří Kylián

VESTUARI
Joop Stokvis

IL-LUMINACIÓ
Joop Caboot

BALLARINS
Jon Benoit
Arlette van Boven
Nils Christie
Johan Meijer
Ric McCullough
Jeanne Solan

En repertori també a:

Cullberg Ballet
Joffrey Ballet
Royal Danish Ballet
National Ballet
of Canada
Hamburg Ballet
Ballet Wiener Staatsoper
Finnish National Ballet
Australian Ballet
Ballets de Monte-Carlo
Ballet Gulbenkian

Torso

ESTRENA
16-12-1975, al Grand
Théâtre, Groningen

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Toru Takemitsu
(*Textures*, 1964)

ESCENOGRAFIA
Walter Nobbe

VESTUARI
Walter Nobbe

IL-LUMINACIÓ
Joop Caboot

BALLARINS
Sabine Kupferberg
Jon Benoit

En repertori també a:
American Ballet
Theater

Nuages

ESTRENA
30-4-1976, a la Grosses
Haus, Stuttgart

COMPANYIA
Stuttgarter Ballett

MÚSICA
Claude Debussy
(*Tres nocturns*, núm. 1;
Nuages, 1893-1894)

ESCENOGRAFIA
William Katz

VESTUARI
Jiří Kylián

IL-LUMINACIÓ
Jiří Kylián

BALLARINS
Jonas Kage
Birgit Keil

ESTRENA
25-10-1979,
al Circustheater,
Scheveningen

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Claude Debussy
(*Tres nocturns*, núm. 1;
Nuages, 1893-1894)

ESCENOGRAFIA
Walter Nobbe

BALLARINS
Alida Chase
Gerald Tibbs

En repertori també a:
Stuttgarter Ballett
Bayerisches
Staatsballett
Ballet Contemporáneo
de Cámara
Ballet Hungarian
State Opera
Ballet Gulbenkian
Hamburgo Ballett
Hong Kong Ballet
Australian Ballet
Opéra de París

Elegia

ESTRENA
15-6-1976,
al Circustheater,
Scheveningen

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Dimitri Shostakovich
(*Sinfonia* núm. 6
en re op. 54, primer
moviment, 1939)

ESCENOGRAFIA
Tom Schenk

VESTUARI
Tom Schenk

IL-LUMINACIÓ
Joop Caboot

BALLARINS
Arlette van Boven
Shane Carroll
Kathleen Fitzgerald
Eric Hampton
Gérard Lemaitre
Bonnie Mathis
Ric McCullough
Michael Sanders
Gerald Tibbs
Eve Walstrum

Symfonie in D/ Symphony in D

ESTRENA
18-10-1976,
al Circustheater,
Scheveningen

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Joseph Haydn (Primera
versió, del 18-10-1976:
Simfonia núm. 101,
moviments 1 i 2)
(Versió completa del
1981: *Simfonia* núm.
101, moviments 1, 2 i 3;
i *Simfonia* núm. 73,
moviment núm. 4)

ESCENOGRAFIA
Tom Schenk

VESTUARI
Tom Schenk

IL·LUMINACIÓ
Joop Caboot

BALLARINS
Roslyn Anderson
Moirá Bosman
Arlette van Boven
Nils Christie
Shane Carroll
Kathleen Fitzgerald
Eric Hampton
Gérard Lemaître
Ric McCullough
Susan McKee
Joost Pelt
Paul Porter
Michael Sanders
Karen Tims
Gerald Tibbs
Eve Walstrum

En repertori també a:
Australian Ballet
Balletto della Scala,
Milano
Bayerisches
Staatsballett
Deutsche Oper Berlin
Royal Swedish Ballet
Ballett der Städtischen
Bühnen Frankfurt
Scottish Ballet
Ballet de Nancy
Finnish National Ballet
Ballett Wiener Staatsoper
Ballett Opernhaus
Zürich
Ballet Gulbenkian
Houston Ballet
Deutsche Oper am
Rhein
Ballet Hungarian State
Opera
Royal Winnipeg Ballet
Tokyo Ballet
Den Norske Opera
Ballet Clásico
de Zaragoza

Malmö Stadsteatern
Boston Ballet
Koninklijk Ballet van
Vlaanderen
Arena di Verona
Stuttgarter Ballett
North Carolina School

November Steps

ESTRENA
17-1-1977,
al Koninklijke
Scouwburg, la Haia

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Toru Takemitsu
(*November Steeps*, 1967)

ESCENOGRAFIA
Jiří Kylián

VESTUARI
Jiří Kylián

IL·LUMINACIÓ
Joop Caboot

BALLARINS
Hugo Bregman
Arlette van Boven
Nils Christie
Ric McCullough
Susan McKee
Sabine Kupferberg
Michael Sanders
Jeanne Solan
Karen Tims

Ariadne

ESTRENA
18-6-1977,
al Circustheater,
Scheveningen

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Arne Nordheim
(*Aqua Femina*, 1976)

ESCENOGRAFIA
Nadine Baylis

VESTUARI
Nadine Baylis

IL·LUMINACIÓ
Joop Caboot

BALLARINS
Roslyn Anderson
Arlette van Boven
Shane Carroll
Kathleen Fitzgerald
Sabine Kupferberg
Jeanne Solan
Karen Tims

Kinderspelen

ESTRENA
4-1-1978, al Theater
Carré, Amsterdam

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Gustav Mahler/ Gary
Carpenter (*Kindertoten-
lieder*, núm. 1 i 2)
(collage)

ESCENOGRAFIA
William Katz,
Jiří Kylián

VESTUARI
William Katz,
Jiří Kylián

IL·LUMINACIÓ
Joop Caboot

BALLARINS
Roslyn Anderson
Hugo Bregman
Shane Carroll
Alida Chase
Cathérine Dénisot
Kathleen Fitzgerald
Eric Hampton
Sabine Kupferberg
Gérard Lemaître
Johan Meijer
Howard Miller
Ric McCullough
Susan McKee
Michael Sanders
Gerald Tibbs
Tony Vandecasteele
Eve Walstrum

Sinfonietta

Dedicat a la seva àvia
Stepánka Pestová

ESTRENA
9-6-1978, a l'Spoleto
Festival, Charleston
(EUA)

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Leos Janáček
(*Sinfonietta*, 1926)

ESCENOGRAFIA
Walter Nobbe

VESTUARI
Walter Nobbe

IL·LUMINACIÓ
Joop Caboot

BALLARINS
Roslyn Anderson
Arlette van Boven
Alida Chase
Nils Christie
Eric Hampton
Sabine Kupferberg
Leigh Matthews
Eric Newton
Susan McKee
Ric McCullough
Michael Sanders
Gerald Tibbs
Karen Tims
Eve Walstrum

En repertori també a:
Australian Ballet
American Ballet Theater
Bayerisches Staatsballett
Royal Swedish Ballet
Paris Opéra Ballet
Houston Ballet

Intimate Pages

ESTRENA
4-8-1978, per a
la televisió sueca

MÚSICA
Leos Janáček (*Quartet
de corda* núm. 2, 1928)

ESCENOGRAFIA
Jiří Kylián,
Torbjörn Ehrnvall

VESTUARI
Jiří Kylián,
Torbjörn Ehrnvall

IL·LUMINACIÓ
Jiří Kylián,
Torbjörn Ehrnvall

BALLARINS
Gerd Andersson
Niklas Ek
Jonas Käge

Rainbow Snake

ESTRENA
23-9-1978,
al Circustheater,
Scheveningen

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Erik Norby (*The
Rainbow Snake*, 1975)

ESCENOGRAFIA
Jiří Kylián

VESTUARI
Jiří Kylián

IL·LUMINACIÓ
Joop Caboot

BALLARINS
Roslyn Anderson
Arlette van Boven
Cathérine Dénisot
Kathleen Fitzgerald
Leigh Matthews
Ric McCullough
Karen Tims

Symphony of Psalms

ESTRENA
24-11-1978,
al Circustheater,
Scheveningen

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Igor Stravinsky
(*Symphonie de psaumes*,
1930)

ESCENOGRAFIA
William Katz

VESTUARI
Joop Stokvis

IL·LUMINACIÓ
Joop Caboot

BALLARINS
Shane Carroll
Alida Chase
Nils Christie
Glen Eddy
Marly Knoben
Sabine Kupferberg
Peter Lawrence
Leigh Matthews
Ric McCullough
Susan McKee
Michael Sanders
Pauline Schenk
Gerald Tibbs
James Vincent
Eve Walstrum
Joke Zijlstra

En repertori també a:
Stuttgarter Ballett

Glagolitic Mass

ESTRENA
15-6-1979, al Teatro
della Pergola, Florència

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Leos Janáček
(*Glagolitic Mass*, 1926)

ESCENOGRAFIA
Walter Nobbe

VESTUARI
Joop Caboot

IL-LUMINACIÓ
Joop Caboot

BALLARINS
Roslyn Anderson
Arlette van Boven
Shane Carroll
Alida Chase
Patrick Dadey
Catherine Dénisot
Glen Eddy
Kathleen Fitzgerald
Yvonne Jordans
Marly Knoblen
Peter Lawrence
Leigh Matthews
Ric McCullough
Susan McKee
Eric Newton
Michael Sanders
Gerald Tibbs
Karen Tims
James Vincent
Leigh Warren
Tiny Vandecasteele
Joke Zijlstra

Dream Dances

ESTRENA
7-12-1979,
al Circustheater,
Scheveningen

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Luciano Berio
(*Folk Songs*, 1964)

ESCENOGRAFIA
Walter Nobbe

VESTUARI
Willa Kim

IL-LUMINACIÓ
Joop Caboot

BALLARINS
Arlette van Boven
Alida Chase
Nils Christie
Catherine Dénisot
Glen Eddy
Kathleen Fitzgerald
Chris Jensen
Marly Knoblen
Sabine Kupferberg
Leigh Matthews
Eric Newton
Jeanne Solan
Karen Tims
James Vincent
Leigh Warren
Eve Walstrum
Joke Zijlstra

En repertori també a:
Ballet Wiener Staatsoper
Grand Théâtre
de Genève
National Ballet
of Canada

Soldatenmis/Field Mass

ESTRENA
13-6-1980,
al Circustheater,
Scheveningen

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Bohuslav Martinu
(*Polní Mše*, 1939)

ESCENOGRAFIA
Jiří Kylián

VESTUARI
Jiří Kylián

IL-LUMINACIÓ
Joop Caboot

BALLARINS
Nils Christie
Patrick Dadey
Glen Eddy
Chris Jensen
Peter Lawrence
Gérard Lemaitre
Ric McCullough
Eric Newton
Michael Sanders
Gerald Tibbs
Tony Vandecasteele
James Vincent

En repertori també a:
Prague National Ballet
National Ballet
of Canada

Overgrown Path

ESTRENA
13-11-1980,
al Circustheater,
Scheveningen

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Leos Janáček
(*On an Overgrown path*
part I, núm. 1-10)

ESCENOGRAFIA
Walter Nobbe

VESTUARI
Walter Nobbe

IL-LUMINACIÓ
Joop Caboot

BALLARINS
Roslyn Anderson
Jon Benoit
Arlette van Boven
Alida Chase
Mats Ek
Kathleen Fitzgerald
Chris Jensen
Sabine Kupferberg
Ana Laguna
Leigh Matthews
Ric McCullough
Gerald Tibbs
Karen Tims
Tony Vandecasteele
Joke Zijlstra

En repertori també a:
Cullberg Ballet
Scottish Ballet

Vergessenes Land

ESTRENA
12-4-1981, a la Grosses
Haus, Stuttgart

COMPANYIA
Stuttgarter Ballett

MÚSICA
Benjamin Britten
(*Sinfonia da requiem*
op. 20, 1939)

ESCENOGRAFIA
John F. Macfarlane

VESTUARI
John F. Macfarlane

IL-LUMINACIÓ
Hanns-Joachim Haas

BALLARINS
Sarah Abendroth
Christopher Boatwright
Dale Brannon
Richard Cragun
Tamás Detrich
Christian Fallanga
Birgit Keil
Hilde Koch
Teresina Mosco
Darryl Phillips
Claudia Shinn
Melinda Witham

Forgotten Land

ESTRENA
11-6-1981, al Circus-
theater, Scheveningen

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Benjamin Britten
(*Sinfonia da requiem*
op. 20, 1939)

ESCENOGRAFIA
John F. Macfarlane

VESTUARI
John F. Macfarlane

IL-LUMINACIÓ
Joop Caboot

BALLARINS
Roslyn Anderson
Shane Carroll
Patrick Dadey
Catherine Dénisot
Mats Ek
Chris Jensen
Leigh Matthews
Ric McCullough
Jeanne Solan
Karen Tims
Eve Walstrum
Leigh Warren

En repertori també a:
Stuttgarter Ballett
San Francisco Ballet
Australian Ballet
National Ballet
of Canada
Grand Théâtre
de Genève
Scottish Ballet
Compañía Nacional
de Danza

Nomaden

ESTRENA
1-10-1981,
al Circustheater,
Scheveningen

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Igor Stravinsky
(*Ebony Concerto*, 1945)

ESCENOGRAFIA
Jiří Kylián

VESTUARI
Willa Kim

IL-LUMINACIÓ
Joop Caboot

BALLARINS
Roslyn Anderson
Shane Carroll
Alida Chase
Nacho Duato
Glen Eddy
Jean-Yves Esquerre
Nora Kimball
Marly Knoblen
Sabine Kupferberg

Leigh Matthews
Ric McCullough
Michael Sanders
James Vincent
Eve Walstrum
Leigh Warren
Joke Zijlstra

Svadebka (Les noces)

ESTRENA
11-6-1982,
al Circustheater,
Scheveningen

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Igor Stravinsky
(*Les noces*, 1917-1923)

ESCENOGRAFIA
John F. Macfarlane

VESTUARI
John F. Macfarlane

IL-LUMINACIÓ
Jennifer Tipton

BALLARINS
Roslyn Anderson
Shane Carroll
Patrick Dadey
Catherine Dénisot
Glen Eddy
Jean-Ives Esquerre
Kathleen Fitzgerald
Jan Hanniford
Karin Heijnink
Hans Knill
Sabine Kupferberg
Gérard Lemaitre
Leigh Matthews
Michael Sanders
Gerald Tibbs
Tony Vandecasteele
Laurina van der Vusse
Leigh Warren
Eve Walstrum
Aryeh Weiner
Joke Zijlstra

En repertori també a:
Bayerisches Staatsbalett
München

Lieder eines Fahrennen Gesellen

ESTRENA
11-6-1982,
al Circustheater,
Scheveningen

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Gustav Mahler
(*Lieder eines fahrenden
Gesellen*, 1883-85)
ESCENOGRAFIA
John F. Macfarlane
VESTUARI
John F. Macfarlane
IL-LUMINACIÓ
Jennifer Tipton
BALLARINS
Cathérine Denisot
Nacho Duato
Jean-Ives Esquerre
Nora Kimball
Sabine Kupferberg
Ric McCullough
Jeanne Solan
Gerald Tibbs
Karen Tims
Tony Vandecasteele

Stamping Ground

ESTRENA
17-2-1983,
al Circustheater,
Scheveningen
COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater
MÚSICA
Carlos Chávez
(*Toccatà for percussion
instruments*, 1942)
ESCENOGRAFIA
Jiří Kylián
VESTUARI
Heidi de Raad
IL-LUMINACIÓ
Joop Caboot
BALLARINS
Nacho Duato
Glen Eddy
Nora Kimball
Marly Knob
Hélène Perback
James Vincent
En repertori també a:
Compañía Nacional
de Danza
Cullberg Ballet
Grand Théâtre
de Genève

Dreamtime

ESTRENA
5-5-1983,
al Circustheater,
Scheveningen
COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Toru Takemitsu
(*Dreamtime*, 1981)
ESCENOGRAFIA
John F. Macfarlane
VESTUARI
John F. Macfarlane
IL-LUMINACIÓ
Joop Caboot
BALLARINS
Nacho Duato
Sabine Kupferberg
Karen Tims
Leigh Warren
Joke Zijlstra

Curses and Blessings

Coproduïda amb
Christopher Bruce
ESTRENA
16-6-1983,
al Circustheater,
Scheveningen
COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater
MÚSICA
Petr Eben (*Curses and
Blessings*, 1983)
ESCENOGRAFIA
Walter Nobbe
VESTUARI
Walter Nobbe
IL-LUMINACIÓ
Joop Caboot
BALLARINS
Roslyn Anderson
Catherine Allard
Robert Benschop
Jean-Louis Cabané
Nacho Duato
Jean-Yves Esquerre
Timothy Gordon
Karin Heijninck
Nora Kimball
Marly Knob
Leigh Matthews
Karen Tims
Hélène Perback
Tony Vandecasteele
James Vincent
Leigh Warren
Aryeh Weiner
Joke Zijlstra

Wiegelied

ESTRENA
22-9-1983,
al Circustheater,
Scheveningen
COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater (amb ballarins
de l'NDT Junior)
MÚSICA
Alban Berg
(*Violinkonzert*, 1935)
ESCENOGRAFIA
John F. Macfarlane
VESTUARI
John F. Macfarlane
IL-LUMINACIÓ
Jennifer Tipton
BALLARINS
Brigitte Benning
Kristen Debrock
Lucas van Dapperen
Nacho Duato
François Gagnon
Karin Heijninck
Lionel Hoche
Michael Hodges
Daniela Luca
Brigitte Martin
Leigh Matthews
France Nguyen
Corine Offers
Jeff Ross
Jeanne Solan
Philip Taylor
Gerald Tibbs
Joke Zijlstra

Valencia

Pièce d'occasion
ESTRENA
7-4-1984,
al Circustheater,
Scheveningen
COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater
MÚSICA
José Padilla (*Valencia*)
ESCENOGRAFIA
Jiří Kylián
VESTUARI
Jiří Kylián
IL-LUMINACIÓ
Jiří Kylián
BALLARINS
Jean-Louis Cabané
Ric McCullough
Patrick Dadey
Kathleen Fitzgerald
Eve Walstrum
Leigh Warren

L'enfant et les sortilèges

Dedicada a la seva mare,
Markéta Kyliánová
ESTRENA
7-6-1984,
al Circustheater,
Scheveningen
COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater
MÚSICA
Maurice Ravel (*Fantasie
lyrique en deux parties*,
1920-1925)
LLIBRET
Colette
ESCENOGRAFIA
John F. Macfarlane
VESTUARI
John F. Macfarlane
IL-LUMINACIÓ
Jennifer Tipton
BALLARINS
Catherine Allard
Robert Benschop
Jean-Louis Cabané
Patrick Dadey
Kristen Debrock
Nacho Duato
Glen Eddy
Jean-Yves Esquerre
Kathleen Fitzgerald
Nora Kimball
Marly Knob
Sabine Kupferberg
Kevin Haigen
Karin Heijninck
Fiona Lummis
Leigh Matthews
Ric McCullough
Hélène Perback
Philip Taylor
Gerald Tibbs
Tony Vandecasteele
Eve Walstrum
Aryeh Weiner
James Vincent
Joke Zijlstra

Heart's Labyrinth I

ESTRENA
28-9-1984,
a l' Stadsschouwburg,
Amsterdam
COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater
MÚSICA
Arnold Schönberg
(*Begleitmusik zu einer
Lichtspielszene* op. 34,

1930); Anton Webern
(*Variationen für Orches-
ter* op. 30, 1940); Anto-
nín Dvořák
(*Notturmo* op. 40, 1870)
ESCENOGRAFIA
Jiří Kylián
VESTUARI
Jiří Kylián
IL-LUMINACIÓ
Joop Caboot
BALLARINS
Glen Eddy
Kevin Haigen
Nora Kimball
France Nguyen
Brigitte Martin
Teresina Mosco
Philip Taylor
Gerald Tibbs
Aryeh Weiner

Hearts's Labyrinth II

ESTRENA
21-2-1985,
al Circustheater,
Scheveningen
COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater
MÚSICA
Arnold Schönberg
(*Ein Stelldichein*, 1905);
Anton Webern
(*Stücke für Orchester*
op. 10, 1911-1913);
Witold Lutoslawski
(*Jeux vénitiens*, 1961)
ESCENOGRAFIA
Jiří Kylián
VESTUARI
Jiří Kylián
IL-LUMINACIÓ
Joop Caboot
BALLARINS
Catherine Allard
Robert Benschop
Jean-Louis Cabané
Kristen Debrock
Nacho Duato
Jean-Yves Esquerre
Kathleen Fitzgerald
Kevin Haigen
Marly Knob
Sabine Kupferberg
Fiona Lummis
Leigh Matthews
Stephen Sheriff
Jeanne Solan
Philip Taylor
Joke Zijlstra

Piccolo Mondo

ESTRENA
15-II-1985,
a l' Stadsschouwburg,
Amsterdam

COMPANYIA
Scapino Ballet
Rotterdam

MÚSICA
Michael Praetorius
(*Terpsichore*, 1612)

ESCENOGRAFIA
John F. Macfarlane

VESTUARI
John F. Macfarlane

IL-LUMINACIÓ
Joop Caboort

BALLARINS
Patrick Delcroix
Andreas Jüstrich
Johan Meijer
Marijke Schulte
Erika Trabi
Robin Woolmer

En repertori també a:
Grand Théâtre de
Genève

Silent Cries

Dedicada a Sabine
Kupferberg

ESTRENA
17-4-1986,
al Circustheater,
Scheveningen

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Claude Debussy
(*Prélude à l'après-midi
d'un faune*, 1892-1894)

ESCENOGRAFIA
Jiří Kylián

VESTUARI
Jiří Kylián

IL-LUMINACIÓ
Joop Caboort

BALLARINA
Sabine Kupferberg

L'Histoire du soldat

ESTRENA
29-5-1986,
al Circustheater,
Scheveningen

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Igor Stravinsky
(*L'Histoire du Soldat*,
1918); Llibret: Ch. F.
Ramuz

ESCENOGRAFIA
John F. Macfarlane

VESTUARI
John F. Macfarlane

IL-LUMINACIÓ
Jennifer Tipton

BALLARINS
Catherine Allard
Jean-Louis Cabané
Nacho Duato
Glen Eddy
Karin Heijninck
Victoria Jestyn
Sabine Kupferberg
Fiona Lummis
Brigitte Martin
Leigh Matthews
Teresina Mosco
France Nguyen
Stephen Sheriff
Christine Tanner
Philip Taylor
Gerald Tibbs
Karek Vandeweghe
Aryeh Weiner

Sechs Tänze/Six Dances

ESTRENA
24-10-1986, al Het
Muziektheater,
Amsterdam

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Wolfgang Amadeus
Mozart (*Deutsche
Tänze* KV 571, 1789)

ESCENOGRAFIA
Jiří Kylián

VESTUARI
Jiří Kylián

IL-LUMINACIÓ
Joop Caboort

BALLARINS
Simone Clifford
Martin Corri
Patrick Delcroix
Johan Inger
Karine Guizzo
Paul Lightfoot
Brigitte Martin
Joke Martin

En repertori també a:
Batsheva Dance
Company

Heart's Labyrinth

ESTRENA
22-1-1987,
al Circustheater,
Scheveningen

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Arnold Schönberg
(*Begleitmusik zu
einer Lichtspielszene* op.
34, 1930); Arnold
Schönberg
(*Ein Stelldichein*
op. 30, 1940); Anton
Webern
(*Stücke für Orchester*
op. 10, 1911-1913);
Antonín Dvořák
(*Notturmo* op. 40, 1870)

ESCENOGRAFIA
Jiří Kylián

VESTUARI
Jiří Kylián

IL-LUMINACIÓ
Joop Caboort

BALLARINS
Jean-Louis Cabané
Nacho Duato
Glen Eddy
Karin Heijninck
Lionel Hoche
Fiona Lummis
Brigitte Martin
Teresina Mosco
France Nguyen
Philip Taylor
Gerald Tibbs
Aryeh Weiner
Joke Zijlstra

Frankenstein!!

ESTRENA
5-3-1987,
al Circustheater,
Scheveningen

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Heinz-Karl Gruber
(*Frankenstein!!*, 1976-
1977)

ESCENOGRAFIA
Stephen Meaha

VESTUARI
Stephen Meaha

IL-LUMINACIÓ
Joop Caboort

BALLARINS
Catherine Allard
Jean-Louis Cabané
Simone Clifford
Patrick Delcroix
Victoria Jestyn
Marly Knobon
Philip Taylor
James Vincent
Joke Zijlstra

Sint Joris rijdt uit

Inauguració
del Danstheater aan't
Spui, la Haia

ESTRENA
9-9-1987, a l'AT&T
Danstheater, la Haia

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Claude Debussy
(*Fanfare for King Lear*);
Ludwig
Minkus (*La Bayadère*,
1877); Arne Mellnas
(*Succini à capella*);
Heitor Villa-Lobos
(*Bachianas
Brasileiras* núm. 59,
1938-45); Igor Stra-
vinsky (*Simfonia en tres
moviments*, 1945);
Raymond Langewen
(*Transitions*, 1987)

ESCENOGRAFIA
Michael Simon

VESTUARI
Férial Simon

IL-LUMINACIÓ
Jennifer Tipton

BALLARINS
DeAnn Duteil
Karine Guizzo
Karin Heijninck
Sabine Kupferberg
Fiona Lummis
Joke Martin
Brigitte Martin
Teresina Mosco
Pascale Mosselmans
France Nguyen
Elke Schepers
Joke Zijlstra

Evening Songs

ESTRENA
9-9-1987, a l'AT&T
Danstheater, la Haia

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Antonín Dvořák
(*Vier Lieder für
gemischtes Chor* op. 29)

ESCENOGRAFIA
Walter Nobbe

VESTUARI
Jiří Kylián

IL-LUMINACIÓ
Jennifer Tipton

BALLARINS
Shaun Amyot
Simone Clifford
Martin Corri
Lionel Hoche
Victoria Jestyn
Joke Martin
Elke Schepers

En repertori també a:
Prague Chamber Ballet
ITDansa

Kaguyahime

ESTRENA
2-6-1988, a l'AT&T
Danstheater, la Haia

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Maki Ishii
(*Kaguyahime*
op. 56b, 1985)

ESCENOGRAFIA
Michael Simon

VESTUARI
Férial Simon

IL-LUMINACIÓ
Michael Simon

BALLARINS
Catherine Allard
Shaun Amyot
Philippe Blanchard
Simone Clifford
Patrick Delcroix
Nacho Duato
Glen Eddy
Jean Emile
Karine Guizzo
Lionel Hoche
Victoria Jestyn
Sabine Kupferberg
Fiona Lummis
Joke Martin
Brigitte Martin
Teresina Mosco
Pascale Mosselmans
Martin Müller
France Nguyen
Philip Taylor
James Vincent

No More Play

ESTRENA
24-11-1988, a l'AT&T
Danstheater, la Haia

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Anton Webern (*Fünf
Sätze für Streichquartett*
op. 5, 1909)

ESCENOGRAFIA
Jiří Kylián

VESTUARI
Jiří Kylián

IL-LUMINACIÓ
Joop Caboot

BALLARINS
Shaun Amyot
Philippe Blanchard
Patrick Delcroix
DeAnn Duteil
Brigitte Martin

En repertori també a:
Stuttgarter Ballett

Tantz-Schul

ESTRENA
25-5-89, al Danstheater
aan't Spui, la Haia

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Mauricio Kagel
(*Ballet d'action*,
1985-1987)

ESCENOGRAFIA
John F. Macfarlane

VESTUARI
John F. Macfarlane

IL-LUMINACIÓ
Joop Caboot

BALLARINS
Catherine Allard
Shaun Amyot
Philippe Blanchard
Jean-Louis Cabané
Simone Clifford

Marin Corri
Patrick Delcroix
Nachó Duato
Rob Dungey
DeAnn Duteil
Jean Emile

Nancy Euverink
Karine Guizzo
Karin Heijninck
Lionel Hoche
Victoria Jestyn

Cora Kroese
Sabine Kupferberg
Paul Lightfoot
Fiona Lummis
Brigitte Martin
Joke Martin
Leigh Matthews
Pascale Mosselmans
Martin Müller
France Nguyen
Elke Schepers
Philip Taylor
Gerald Tibbs
James Vincent
Aryeh Weiner

En repertori també a:
Opéra de Paris

Falling Angels

ESTRENA
23-11-1989, a l'AT&T
Danstheater, la Haia

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Steve Reich
(*Drumming part 1*,
1970-71)

VESTUARI
Joke Visser

IL-LUMINACIÓ
Joop Caboot

BALLARINS
Catherine Allard
Simone Clifford
Jennifer Hanna
Cora Kroese
Sabine Kupferberg
Sol León

Fiona Lummis
Joke Martin

Sweet Dreams

ESTRENA
24-5-1990, a l'AT&T
Danstheater, la Haia

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Anton Webern (*Sechs
Stücke für Orchester* op.
6b, 1928)

ESCENOGRAFIA
Jiří Kylián

VESTUARI
Joke Visser

IL-LUMINACIÓ
Joop Caboot

BALLARINS
Shaun Amyot
Jean-Louis Cabané
Simone Clifford
Patrick Delcroix
DeAnn Duteil
Glenn Edgerton
Nancy Euverink
Karin Heijninck
Stephen Holfold
Cora Kroese
Paul Lightfoot
Fiona Lummis
Martin Müller
Elke Schepers

Sarabande

ESTRENA
13-9-1990, a l'AT&T
Danstheater, la Haia

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Johann Sebastian Bach
(*Partita* núm. 2,
Sarabande BWV 1004,
1720) i arranjaments
electrònics de Dick
Heuff

VESTUARI
Joke Visser

IL-LUMINACIÓ
Joop Caboot

BALLARINS
Martin Corri
Robert Dungey
Jean Emile
Johan Inger
Owen Montague
Philip Taylor

Feuillets d'automne

Espectacle per a una
gala. Carta blanca per
a Jean Guizerix

ESTRENA
23-10-1990, a l'Opéra
Garnier, París

MÚSICA
Wolfgang Amadeus
Mozart (*Quartet de flau-
ta en re major*,
KV 285, 1777)

ESCENOGRAFIA
Jiří Kylián

VESTUARI
Jiří Kylián

IL-LUMINACIÓ
Jiří Kylián

BALLARINS
Jean Guizerix
Wilfride Piolet

Un ballo

ESTRENA
17-1-1991, a l'AT&T
Danstheater, la Haia

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater II

MÚSICA
Maurice Ravel
(*Le tombeau de
Couperin*, *Minuet*, 1914-
17; *Pavane pour une
infante défunte*, 1905)

ESCENOGRAFIA
Jiří Kylián

VESTUARI
Joke Visser

IL-LUMINACIÓ
Joop Caboot

BALLARINS
Carolina Armenta
Gaby Baars
Bregje van Balen
Zane Booker
Ina Broeckx
Mathias Brühlmann
Ivan Dubreuil
Cristina Hortigüela
Keith Morino
Kevin O'Halloran
Ken Ossola
Paula Sánchez
Karina Silverio
Amalia Zorzano

Petite mort

ESTRENA
13-8-1991, al Kleines
Festpielhaus,
Salzburger Festspiele,
Salzburg

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Wolfgang Amadeus
Mozart (*Concert per a
piano en la major*, KV
488 (adagio), 1786;
*Concert per a piano
en do major*, KV 467
(andante), 1785)

ESCENOGRAFIA
irí Kylián

VESTUARI
Joke Visser

IL-LUMINACIÓ
Joop Caboot

BALLARINS
Lorraine Blouin
Jorma Elo
Nancy Euverink
Jennifer Hanna
Johan Inger
Cora Kroese
Sol León
Paul Lightfoot
Davide Luca
Bruce Michelson
Martin Müller
Elke Schepers

En repertori també a:
Rambert Dance
Company

Obscure Temptations

ESTRENA
8-11-1991, a l'AT&T
Danstheater, la Haia

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater III

MÚSICA
John Cage (*Sonata 14
& 15 for Prepared Piano*,
1946-1948)

ESCENOGRAFIA
Jiří Kylián

VESTUARI
Joke Visser

IL-LUMINACIÓ
Joop Caboot

BALLARINS
Alida Chase
Niklas Ek
Sabine Kupferberg

Stepping Stones

ESTRENA
23-11-1991, a la Grosses
Haus, Stuttgart

COMPANYIA
Stuttgarter Ballett

MÚSICA
John Cage (*Sonatas for
Prepared Piano* 5, 3, 11,
16; *Interludes* 1, 2, 1946-
1948); Anton Webern
(*Sechs Bagatellen für
Streichquartett* op. 9,
1911-1913)

ESCENOGRAFIA
Michael Simon

VESTUARI
Joke Visser

ILLUMINACIÓ
Michael Simon

ESTRENA
1-6-1993, a l'AT&T
Danstheater, la Haia

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
John Cage (*Sonatas
for Prepared Piano* 5, 3,
II, 16; *Interludes* I, 2,
1946-1948); Anton
Webern (*Sechs
Bagatellen für Streich-
quartett* op. 9, 1911-1913)

ESCENOGRAFIA
Michael Simon

VESTUARI
Joke Visser

ILLUMINACIÓ
Michael Simon

BALLARINS
Gaby Baars
Lorraine Blouin
Glenn Edgerton
Nancy Euverink
Paul Lightfoot
Fiona Lummis
Ulrike Lytton
Ken Ossola

En repertori també a:
Grand Théâtre
de Genève
Compañía Nacional
de Danza
Tokyo Ballet
Les Grands Ballets
Canadiens
The Australian Ballet
Melbourne
Royal Swedish Ballet

As If Never Been

ESTRENA
16-4-1992, a l'AT&T
Danstheater, la Haia

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Lukas Foss (*Orpheus
and Eurydice*, 1983)

ESCENOGRAFIA
Jiří Kylián

VESTUARI
Joke Visser

ILLUMINACIÓ
Joop Caboort

BALLARINS
Patrick Delcroix
Nancy Euverink

**No Sleep till
Dawn of Day**

ESTRENA
26-11-1992, a l'AT&T
Danstheater, la Haia

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater III

MÚSICA
Cançó de bressol
de les illes Salomó

ESCENOGRAFIA
Jiří Kylián

VESTUARI
Joke Visser

ILLUMINACIÓ
Joop Caboort

BALLARINS
Sabine Kupferberg
Martine van Hamel

Whereabouts Unknown

ESTRENA
1-6-1993, a l'AT&T
Danstheater, la Haia

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Arvo Pärt (*Perpetuum
Mobile für Orchester*,
1963; *Frates für
Streichorchester und
Schlagzeug*, 1977-1991);
Anton Webern (*Fünf
Stücke für Orchester*,
1911-1913); Steve Reich
(*The Four Sections*, part
4, 1987); Charles Ives
(*The Unanswered
Question*, 1908);
Michael de Roo
(*Orignan*, interludis
per a percussió, 1993)

ESCENOGRAFIA
Michael Simon

VESTUARI
Joke Visser

ILLUMINACIÓ
Michael Simon

BALLARINS
Carolina Armenta
Bregje van Balen
Lorraine Blouin
Zane Booker
Philippa Buckingham
Martin Corri
Patrick Delcroix
Ivan Dubreuil
Jorma Elo
Jean Emile
Nancy Euverink
Karine Guizzo
Jennifer Hanna
Cristina Hortigüela
Johan Inger
Cora Kroese
Susan Laraghy
Sol León
Fiona Lummis
Ulrike Lytton
Brigitte Martin
Paula Sánchez
Elke Schepers

Tiger Lily

ESTRENA
1-6-1994, a l'AT&T
Danstheater, la Haia

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
John Cage (*Four for
Stringquartett*, secció A,
1989); György Gurtág
(*Zwölf Mikroludies* op.
13, núm. 1, 2, 5; 1977-
78); Anton Webern
(*Sechs Bagatellen für
Streichquartett* op. 9,
núm. 4, 5, 6; 1911-1913);
Arnold Quartet
(*Improvisation*); Johann
Sebastian Bach (*Vari-
ations Goldberg* núm. 25,
adaptació per a trio
de cordes de Dimitri
Sitkovetzky); Dick
Heuff (efectes sonors)

ESCENOGRAFIA
Michael Simon

VESTUARI
Joke Visser

ILLUMINACIÓ
Michael Simon

BALLARINS
Lorraine Blouin
Patrick Delcroix
Nancy Euverink
Johan Inger
Cora Kroese

Brigitte Martin
Ken Ossola
Elke Schepers
Aryeh Weiner
Stefan Zeromski

Perfect Conception

ESTRENA
21-6-1994, al Tokyo
Bunka Kaikan

COMPANYIA
Tokyo Ballet

MÚSICA
Johann Sebastian Bach
(*Variations Goldberg*
núm. 1, 1741); John
Cage (*Sonatas and
Interludes for Prepared
Piano*, interludi
núm. 13, 1946-1948);
Johann Sebastian Bach
(*Variations Goldberg*
núm. 25); Leslie Stuck
(*Maxi-Zub*, 1994)

ESCENOGRAFIA
Michael Simon

VESTUARI
Joke Visser

ILLUMINACIÓ
Michael Simon

BALLARINS
Yukie Iwaki
Munetaka Liada
Yasuyuki Shuto
Mika Yoshioka

Double you

ESTRENA
26-10-1994, al Majestic
Theater, Nova York

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater III

MÚSICA
Johann Sebastian
Bach (*Allemande* de
la *partita* núm. 4 per a
clavicèmbal, BWV 828,
1725)

ESCENOGRAFIA
Michael Simon

VESTUARI
Joke Visser

ILLUMINACIÓ
Michael Simon

BALLARINS
Gary Chryst

Arcimboldo

Dedicada a Carel Birnie.
Una *pièce d'occasion*
de Jiří Kylián amb
la col·laboració dels
coreògrafs Patrick
Delcroix, Jorma Elo,
Karine Guizzo, Johan
Inger, Paul Lightfoot
i Martin Müller.

ESTRENA
13-4-1995, a l'AT&T
Danstheater, la Haia

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater I, II i III

MÚSICA
Piotr Ilitx Txaikovski
(*Polonesa* de la tercera
suite orquestral op. 55,
1884); Steve Reich
(*Music for a large
ensemble*, 1978); John
Taverner (*The Last
Sleep of the Virgin*,
1991); Michael Torke
(*Purple del Color Music*,
1985-1986); Aarre
Merikanto (*Largo
Misterioso*, 1930);
Johann Sebastian
Bach (*Suite per a
violoncel* núm. 1 BWV
1007, *Sarabanda*, 1720;
Suite per a violoncel
núm. 5, *Allemanda*
i *Sarabanda*, 1720);
Franz Schubert
(*Leiermann* del *Winte-
rreise* op. 89, núm. 24)

ESCENOGRAFIA
Michael Simon

VESTUARI
Joke Visser

ILLUMINACIÓ
Michael Simon

BALLARINS
Urtzi Aramburu
Carolina Armenta
Bregje van Balen
Lorraine Blouin
Zane Booker
Philippa Buckingham
Gary Chryst
Tessa Cooke
Patrick Delcroix
Lisa Drake
Ivan Dubreuil
Jorma Elo
Jean Emile
Shirley Esseboom
Nancy Euverink

Karine Guizzo
Martine van Hamel
Johan Inger
Yvonne Jacob
Joe Kanamori
Joeri de Korte
Cora Kroese
Václav Kunes
Sabine Kupferberg
Susan Laraghy
Gérard Lemaître
Sol León
Paul Lightfoot
Fiona Lummis
Sébastien Mari
Patrick Marin
Brigitte Martin
Yolanda Martin
Salvador Masclans
Fabrice Mazliah
Marin Müller
Megumi Nakamura
Dylan Newcomb
Chisato Ohno
Ken Ossola
Mário Radacovsky
Ramon Reis
Catherine Riesi
Miguel Rodríguez
Paula Sánchez
Elke Schepers
Yvette Schipper
Rei Watanabe
Aryeh Weiner
Stefan Zeromski

Bella Figura

ESTRENA
10-12-1995, a l'AT&T
Danstheater, la Haia
COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater
MÚSICA
Lukas Foss (*Salomon
Rossi Suite, Lento
i Andante*, 1975);
Giovanni Battista
Pergolesi (*Stabat
Mater*); Alessandro
Marcello (*Concert per
a oboè en re menor,
adagio*); Antonio
Vivaldi (*Concert per
a dues mandolines,
andante*); Giuseppe
Torelli (*Concerto
Grosso* núm. 6, *grave*)
ESCENOGRAFIA
Jiří Kylián

VESTUARI
Joke Visser
ILLUMINACIÓ
Jiří Kylián
BALLARINS
Lorraine Blouin
Philippa Buckingham
Johan Inger
Joeri de Krote
Brigitte Martin
Megumi Nakamura
Ken Ossola
Elke Schepers
Stefan Zeromski

Anna and Ostriches

ESTRENA
31-5-1996, al Lucent
Danstheater, la Haia
COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater
MÚSICA
Johann Strauss (*Freiku-
gel* op. 326, 1869; *Jockey
Polka* op. 228, 1871;
Unter Donner und Blitz
op. 324, 1868; *Furioso
Polka* op. 260, 1861);
Eduard Strauss
(*Mit Vergnügen* op. 228)

ESCENOGRAFIA
Jiří Kylián i Tom
Bevoort

VESTUARI
Joke Visser

ILLUMINACIÓ
Jiří Kylián i Tom
Bevoort

BALLARINS
Teresa Cooke
Ivan Debreuil
Jean Emile
Johan Inger
Cora Kroese
Susan Laraghy
Fiona Lummis
Sébastien Mari
Mario Radacovsky
Catherine Riesi

Trompe l'oeil

ESTRENA
10-10-1996, al Lucent
Danstheater, la Haia
COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater III

MÚSICA
Claudio Monteverdi
(*Obertura d'Orfeo*,
1607); Steve Reich
(*Clapping Music*, 1972);
Johann Sebastian Bach
(*Sarabanda* de la *Partita
en re menor*, 1720); Zap
Mama (*Ndje Mukani*,
1990); Piotr Ilitx
Txaikovski (*El llac dels
cignes*, introducció i *pas
de deux* del segon acte,
1877); Augustin
Saint-Colombe;
Thomas Morley
(*Madrigal*); Jiří Kylián
i Dick Heuff (*Collage*)

VESTUARI
Joke Visser

ILLUMINACIÓ
Jiří Kylián,
Tom Bevoort

BALLARINS
Giaconda Barbutol
David Krügel
Sabine Kupferberg
Gérard Lemaître

Compass

ESTRENA
10-10-1961, al Lucent
Danstheater, la Haia
COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater III
MÚSICA
Sergei Rachmaninov
(*Sonata per a violoncel
i piano* op. 19, *andante*,
1901)

ESCENOGRAFIA
Jiří Kylián

VESTUARI
Joke Visser, Jiří Kylián

ILLUMINACIÓ
Tom Bevoort, Jiří
Kylián

BALLARINS
Gary Christ
Martine van Hamel
Sabine Kupferberg
Gérard Lemaître

If Only (Tears of Laughter)

ESTRENA
10-10-1961, al Lucent
Danstheater, la Haia

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater III
MÚSICA
Sergei Rachmaninov
(*Sonata per a violoncel
i piano* op. 19, *andante*,
1901)

VESTUARI
Joke Visser, Jiří Kylián

ILLUMINACIÓ
Tom Bevoort,
Jiří Kylián

BALLARINS
Gérard Lemaître

Wings of Wax

ESTRENA
23-1-1997, al Lucent
Danstheater, la Haia

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Heinrich von Biber
(*Mystery Sonata*, 1676);
John Cage (*Sonatas
for Prepared Piano*,
1946-1948); Philip
Glass (*Quartet de cordes*
núm. 5, tercer
moviment, 1991);
Johann Sebastian Bach
(*Variacions Goldberg*
BWV 988, núm. 25,
1742)

ESCENOGRAFIA
Michael Simon

VESTUARI
Joke Visser

ILLUMINACIÓ
Michael Simon

BALLARINS
Patrick Delcroix
Nancy Euverink
Johan Inger
Cora Kroese
Brigitte Martin
Ken Ossola
Elke Schepers
Stefan Zeromsky

A Way a Lone

ESTRENA
20-2-1998, al Lucent
Danstheater, la Haia

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater III

MÚSICA
Morton Feldman
(*Triadic Memories*,
Obertura, 1981);
John Cage (*The Perilous
Night*, 1943-1944);
Henry Dixon Cowell
(*Aeolian Harp*, 1923);
Albert Ammons (*The
Boogie Rocks*); Johann
Sebastian Bach
(*Variacions Goldberg*
BWV 988, núm. 15,
1741-1742)

ESCENOGRAFIA

Jiří Kylián

VESTUARI
Joke Visser

ILLUMINACIÓ
Jiří Kylián,
Henk Palmers

BALLARINS
Gary Christ
Sabine Kupferberg
Gérard Lemaître

One of a Kind

Encàrrec per a la
celebració del 150è
aniversari de la
constitució holandesa

ESTRENA
5-5-1998, al Lucent
Danstheater, la Haia

COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater

MÚSICA
Carlo Gesualdo da
Venosa (*Llibre dels
Madrigals*, fragments
dels núm. 4 i 6); David
Hykes (*The Harmonic
Choir*); Brett Dean,
Simon Hunt i Michael
Askill (*Frame-Cut-
Frame*); Benjamin Brit-
ten (*Suite per a violoncel*
núm. 1 op. 72, *Lamento*);
Chiel Meijering
(fragments de *La Belle
dame sans merci*);
David Lumsdaine
(*Mutawindji*); John
Cage (*Sonatas and
Interludes for prepared
piano*); *Solo de violoncel*
de Pieter Wispelwey

ESCENOGRAFIA
Atsushi Kitagawara

VESTUARI
Joke Visser
ILLUMINACIÓ
Michael Simon
BALLARINS
–Acte I
Bregje van Balen
Ivan Debreuil
Patrick Delcroix
Shirley Esseboom
Johan Inger
Cora Kroese
Susan Laraghy
Ken Ossola
Miguel Rodríguez
Paula Sánchez

–Acte II
Urtzi Aranburu
Carolina Armenta
Teresa Cooke
Shirley Esseboom
Karine Guizzo
Joeri de Korte
Cora Kroese
Vaclav Kunes
Susan Laraghy
Patrick Marin
Dylan Newcomb
–Acte III
Lorraine Blouin
Jorma Elo
Nancy Euverink
Cora Kroese
Paul Lightfoot
Fiona Lummis
Ken Ossola
Stefan Zeromski

Indigo Rose

ESTRENA
II-II-1998, al Lucent
Danstheater, la Haia
COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater II
MÚSICA
Robert Ashley (*Factory
Preset*, 1993); François
Couperin (*L'Apothéose
de Lully*, 1725);
Ted Daffan, Les Paul
i Mary Ford (*I'm a fool
to care*); John Cage
(*Three dances for two
prepared pianos* núm. 1,
1945); Johann Sebastian
Bach (*Das Wohltempe-
rierte Klavier*, fuga
núm. 8)
ESCENOGRAFIA
Jiří Kylián

VESTUARI
Joke Visser
ILLUMINACIÓ
Michael Simon
Amos Ben-tal
BALLARINS
Jayne Cooper
Natasha Crook
Christofer Dozzi
Andrew Hurst
Rani Luther
Natasa Novotná
Shintaro O-ue
Mario Zambrano

Half Past

ESTRENA
27-I-1999, al Lucent
Danstheater, la Haia
COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater
MÚSICA
Anònim (*Tsmidao
Gmerto*); Johann
Sebastian Bach
(*Das Wohltemperierte
Klavier*, preludi núm.
22 BWV 867); Lown,
Grey, Hamm, Bennett
(*Bye-Bye Blues*)
VESTUARI
Joke Visser
ILLUMINACIÓ
Michael Simon
BALLARINS
Lorraine Blouin
Stefan Zeromski

Doux mensonges

ESTRENA
19-5-1999, a l'Opéra
National de París
COMPANYIA
Paris Opéra Ballet
MÚSICA
Carlo Gesualdo,
Claudio Monteverdi
ESCENOGRAFIA
Michael Simon
VESTUARI
Joke Visser
ILLUMINACIÓ
Michael Simon
BALLARINS
Fanny Gàida
Manuel Legris
Delphine Moussin
Nicolas Le Riche

Arcimboldo 2000

ESTRENA
10-5-2000, al Lucent
Danstheater, la Haia
COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater I, II i III
MÚSICA
Piotr Ilitx Txaikovski
(*Polonesa de la tercera
suite orquestral* op. 55,
1884); Steve Reich
(*Music for a large ensem-
ble*, 1978); Kevin Volans
(*White Man Sleeps*,
1985); Aram Kachatu-
rian (*Spartacus, Adagio*,
1954-58); Arthur Cune
(*Percussion Music*);
Giuseppe Torelli
(*Concerto Grosso* núm. 6
op. 8, *Grave*); Lukas
Foss (*Salomon Rossi
Suite, Lento*, 1975);
Giovanni Battista
Pergolesi (*Stabat
Mater*); música escocesa
tradicional; Robert
Ashley (*Factory Preset*,
1993); Arthur Cune
(*Intermezzo 1*); Michael
Torke (*Purple*, del *Color
Music*); Aarre Merikan-
to (*Largo Misterioso*,
1930); Morton Feldman
(Obertura de les *Triadic
Memories*, 1981); John
Cage (*The Perilous
Night*, 1943-1944);
Henry Dixon Cowell
(*Aeolian Harp for
piano*, 1923);
Albert Ammons
(*The Boogie Rocks*);
Johann Sebastian Bach
(*Variacions Goldberg*
núm. 15, 1741-1742);
Franz Schubert (*Der
Leiermann*, del *Winte-
rreise* op. 89, núm. 24)
ESCENOGRAFIA
Michael Simon
VESTUARI
Joke Visser,
Yoshiki Hishinuma
ILLUMINACIÓ
Michael Simon

BALLARINS
Urtzi Aranburu
Carolina Armenta
Cyril Baldy
Giaconda Barbuto
Amos Ben-tal
Lorraine Blouin
Lydia Bustinduy
Isabelle Chaffaud
Natasha Crook
Patrick Delcroix
Ivan Dubreuil
Jorma Elo
Shirley Esseboom
Nancy Euverink
Cristina Gallofré
Karine Guizzo
Johan Inger
Cora Kroese
David Krügel
Sabine Kupferberg
Ayman Harper
Sawako Iseki
Joeri de Korte
Vaclav Kunes
Susan Laraghy
Gérard Lemaitre
Sol León
Rani Luther
Patrick Marin
Jérôme Meyer
Megumi Nakamura
Ester Natziyl
Natasa Novotná
Miguel Oliveira
Kay Patru
Pierre Pontvianne
Gustavo Ramírez
Ramon Reis
Miguel Rodríguez
Paula Sánchez
Elke Schepers
Linda Schneiderová
Natalie Thomas
Mario Zambrano
Stefan Zeromski

Click-Pause- Silence

ESTRENA
30-II-2000, al Lucent
Danstheater, la Haia
COMPANYIA
Nederlands Dans
Theater
MÚSICA
Dirk Haubrich (sobre
una idea de Jiří Kylián);
Johann Sebastian Bach
(*El clavecí ben temperat*:
preludi núm. 24
Andante)

ESCENOGRAFIA
Jiří Kylián
VESTUARI
Joke Visser
ILLUMINACIÓ
Kees Tjebbes i Jiří
Kylián
BALLARINS
Vaclav Kunes
Patrick Marin
Elke Schepers
Stefan Zeromski

PREMIOS DE HONOR

6

Los Premios de Honor del Institut del Teatre tienen la finalidad de reconocer la trayectoria profesional de una personalidad del teatro o de la danza en cualquiera de sus facetas, especializaciones o modalidades.

El Premio de Honor de 1998 fue otorgado, en la categoría de danza y coreografía, a JIŘÍ KYLIÁN, cofundador y director del Nederlands Dans Theater, por su influencia en la aparición de una concepción de la coreografía que entrelaza, a través de la música, los cuerpos y las emociones, y como creador de un nuevo vocabulario que funde las técnicas clásicas con las contemporáneas a partir de la danza popular y, especialmente del folklore eslavo.

J IŘÍ KYLIÁN

SUMARIO

- | | | | |
|-----|---|-----|---|
| 112 | Jiří Kylián, soñador de danzas | 118 | Entrevista a Jiří Kylián |
| 113 | La música como punto de partida | | <i>Primera sesión</i> |
| 114 | Influencia de la pintura y las otras bellas artes | 118 | Praga, ciudad encrucijada |
| 115 | Hacia una nueva gestualidad | 120 | Londres, la efervescencia |
| 115 | El espectáculo como fragmento del espectáculo | 121 | Stuttgart, genio y figura de Cranko |
| 116 | El movimiento del bailarín completa la música | 122 | <i>Pas de deux</i> del refugiado |
| 116 | Proyección de imágenes | 123 | La Haya, renacer de las cenizas |
| 116 | El movimiento de los elementos escenográficos se convierte en parte de la danza | | <i>Segunda sesión</i> |
| 117 | La danza entendida como una forma de poesía | 125 | Música, gesto, oscuridad |
| 117 | Final de un ciclo | 126 | Una palmera bajo la nieve |
| | | 127 | Orad al Señor con trompetas y percusiones |
| | | 129 | Danzas de nómadas |
| | | | <i>Tercera sesión</i> |
| | | 131 | Laberinto y espejo |
| | | 132 | Jugar, jugar, morir |
| | | 133 | Danzar a partir de los cuarenta |
| | | 134 | El bailarín como individuo |
| | | 137 | Datos biográficos |

JIRÍ KYLIÁN, SOÑADOR DE DANZAS

En setiembre de 1980 Jirí Kylián viaja a Australia con el fin de asistir a un festival de danzas aborígenes. Queda sorprendido por la actitud de respeto y veneración que observa en los bailarines que participan en él, y se da cuenta de la trascendencia que tiene la danza para su cultura. Los aborígenes que se han reunido allí, cuya supervivencia está gravemente amenazada por la civilización moderna, son nómadas, no poseen, por lo tanto, el sentido de pertenecer a una tierra, y se desplazan con un equipo mínimo. No disponen de casas, ni cines, ni librerías, ni bibliotecas, ni museos, ni teatros, ni siquiera disponen de un lenguaje escrito. Pero poseen unas danzas. Estas danzas constituyen su patrimonio, explican sus leyendas, sintetizan su mitología, sus creencias, su conocimiento. Son lo que da sentido a su existencia. Así pues, las tratan con mucho cuidado, con el celo de quien venera las cosas sagradas. Y las transmiten de padres a hijos, sin modificarlas, porque las han recibido directamente de los dioses, a través de sueños reveladores.

Los aborígenes contemplan, por lo tanto, con mucho interés y curiosidad las danzas de otros grupos tribales hasta que, por fin, también dirigen su curiosidad hacia los visitantes europeos. Se acercan a Jirí Kylián y le piden que les muestre sus creaciones. Entonces él conecta un aparato de vídeo y les enseña las últimas coreografías de su repertorio. Los aborígenes las observan con atención. Después, sin decir nada, se van. Al día siguiente vuelven y le dicen: «Eres un buen soñador.»

Para los aborígenes las danzas no se hacen, se sueñan. Ser un buen soñador quiere decir, por lo tanto, ser un artista inspirado, un médium, alguien que ha tenido el privilegio de poder materializar un determinado sueño que le han enviado los dioses.

Kylián es, efectivamente, un buen soñador. Sólo así se entiende su extraordinaria capacidad de creación. *Sinfonietta*, por ejemplo, la obra que le lanzó a la fama internacional, fue creada en tres semanas, durante una gira de la compañía por Israel.

El hecho es que este hombre de imaginación desbordante y discurso fluido, este buen soñador, se ha convertido en un

punto de referencia obligado para entender la historia de la danza de finales del siglo xx.

Jirí Kylián nació en Praga en 1947. Su abuelo fue director de orquesta, su madre bailarina y su padre cantaba en un coro. Rodeado, por lo tanto, de un ambiente favorable al cultivo de las artes, estudia piano a partir de los seis años y, a partir de los nueve, danza clásica en la escuela del Teatro Nacional. A los quince años ingresa en el Conservatorio de Praga para continuar sus estudios de danza. Es en este contexto donde pronto realizará sus primeras composiciones coreográficas. Durante estos años, además de estudiar ballet sigue clases de danza moderna, concretamente de técnica Graham, ve por primera vez películas de Bergman, Fellini y Buñuel, así como un cortometraje que, según cuenta, le influye profundamente, en el que se puede ver a Maurice Béjart bailando la *Symphonie pour un homme seul*, con música de Pierre Henry.

En 1967 obtiene una beca del British Council para estudiar en la escuela del Royal Ballet, en Londres. Con veinte años, pues, aterriza en un Londres en plena ebullición cultural, donde tiene la oportunidad de ver coreografías más clásicas, menos clásicas y decididamente modernas; es decir, desde trabajos de Frederik Ashton y Kenneth MacMillan hasta coreografías de George Balanchine, Jerome Robbins, Maurice Béjart o Martha Graham.

Al año siguiente, cuando se le termina la posibilidad de continuar estudiando en la Royal Ballet School, John Cranko le invita a formar parte del Stuttgarter Ballett sin ni siquiera haberle visto bailar. Y es aquí, en esta compañía que Cranko dirige desde 1961 y que ha convertido en uno de los grupos más prestigiosos del momento, donde coincide con John Neumeier y William Forsythe, entre otros.

Cranko era una persona muy dinámica y entusiasta, que mantenía un trato humano muy cercano con los bailarines y las bailarinas de la compañía. Se preocupaba mucho de ellos y les ayudaba a desarrollar sus talentos y capacidades. En esta compañía es donde Kylián crea, ensaya y estrena sus primeros trabajos profesionales. También es aquí donde conoce a su mu-

jer, la bailarina Sabine Kupferberg, quien, a partir de entonces, le acompañará en su larga y prolífica carrera artística.

En 1973 Cranko muere en pleno vuelo de retorno de una gira por Estados Unidos. Además de una terrible tragedia humana, la muerte de Cranko supone un duro golpe para la trayectoria del Stuttgarter Ballett, y del que la compañía tardará años en recuperarse.

Poco antes de este lamentable suceso, Jirí Kylián había recibido una oferta para coreografiar para el Nederlands Dans Theater, una compañía formada en 1959 por un grupo de bailarines disidentes del Het National Ballet que, a pesar de haber obtenido un importante reconocimiento gracias al trabajo de Hans van Manen y Glen Tetley, se encuentra sumida en momentos de una cierta decadencia.

En 1973, pues, prepara y estrena la que constituirá su primera coreografía para el NDT; la primera de una larga serie de cerca de sesenta. La titula, primero, *Pictures Turned Round*, y, después, *Viewers*. Uno de los bailarines que participan en ella, Gérard Lemaître, le acompañará a partir de entonces en su trayectoria artística, bailando en muchas de sus posteriores creaciones, hasta la fecha actual. Hoy en día, Lemaître forma parte de la compañía que Kylián creó para bailarines de más de cuarenta años, a la que puso por nombre NDT III.

Sin dejar de coreografiar para el Stuttgarter Ballett, en 1974 monta dos piezas más para el NDT: *Blue Skin* y *Stoolgame*. La buena aceptación que obtienen sus obras provoca que, en 1975, Jirí Kylián sea nombrado codirector del NDT.

Después de un par de años difíciles, durante los cuales la compañía atraviesa por todo tipo de dificultades a causa de las rivalidades internas, en 1978 asume la plena dirección artística. A partir de este momento, la compañía consigue de nuevo ocupar un lugar destacado en el panorama internacional.

Durante el año 1978 Kylián estrena *Kinderspelen*, *Sinfonietta*, *Intimate Pages*, *Rainbow Snake* y *Symphony of Psalms*. Tanto *Sinfonietta* como *Symphony of Psalms* son actualmente consideradas dos de sus obras maestras. Hay que señalar, en cualquier caso, que en este momento ya han pasado

a formar parte del repertorio del NDT coreografías de Kylián tan significativas como *Return to a Strange Land* (1974), *Stoolgame* (1974), *Verklärte Nacht* (1975), *La Cathédrale Engloutie* (1975), *Torso* (1975), *Symfonie in D* (1976) o *Ariadne* (1977).

Symphony of Psalms, con música de Stravinski y escenografía de William Katz, es una coreografía que hay destacar muy especialmente. En ella encontramos algunas de las características más celebradas del discurso artístico de Kylián: dominio magistral del espacio escénico; precisión, intensidad y velocidad en el gesto de los bailarines; trabajo coral del grupo; fusión sin fisuras del lenguaje clásico y el lenguaje contemporáneo; contrapuntos rítmicos y musicalidad exquisita. A todo ello hay que añadir una gran cohesión de todos los componentes del espectáculo: música, luz, escenografía, vestuario. En las obras de Kylián todo encaja, nada resulta superfluo, hay un especial cuidado en todos y cada uno de los detalles. Además de un buen soñador es un buen observador, y sabe trabajar a fondo los puntos de partida y llegar a los resultados deseados. *Symphony of Psalms* permite, como la mayoría de las creaciones de Kylián, más de una lectura. El hecho de que el telón de fondo esté formado por alfombras, por ejemplo, convierte el retablo al que se dirigen las oraciones de esta danza en la superficie de la tierra o, mejor, en la Tierra misma. La espiritualidad de esta obra no excluye, por lo tanto, un cántico al hombre en todas sus dimensiones.

A partir de 1981 Kylián colabora con el escenógrafo John F. Macfarlane en trabajos tan memorables como *Forgotten Land* (1981), *Svadebka* (1982), *Dreamtime* (1983), *L'enfant et les sortilèges* (1984), *L'Histoire*

du soldat (1986) o *Tantz-Schul* (1989). Macfarlane ayudará a dar a las producciones de Kylián un alto nivel desde el punto de vista estético y visual. *L'enfant et les sortilèges*, con una excelente escenografía suya, es galardonada con el Hans Christian Andersen Ballet Award, de Copenhague. La lista de premios que Kylián recibe a lo largo de su carrera artística es, por otro lado, inacabable: el Westend Theatre Award, de Londres; el Nederlandse Choreografie Prijs; el Grand Prix International Vidéo-Danse, de Nimes; el Premio Danza&Danza, de Milán, el Benois de la danza, de Moscú; el Premio di Teatro di Roma; el Angel Award del Festival de Edimburgo, tres premios Nijinsky de Mónaco, sin olvidar, por supuesto, el Premio de Honor de Danza del Institut del Teatre, de 1998.

Jiří Kylián es un hombre del renacimiento en pleno siglo xx: además de coreografiar compone, cuando es necesario, su propia música, toca el piano, diseña sus escenografías, el vestuario o las luces. Incluso acompaña las clases de danza cuando no hay pianista. Le gusta leer, aprender constantemente, ir al teatro, asistir a conciertos, hablar con otros artistas, viajar. Seguramente por ello su obra es tan diversa. Su espíritu inquieto le lleva a crear piezas de planteamientos muy distintos. Hay que añadir que a menudo estas piezas tan distintas han sido creadas de una forma simultánea, lo cual resulta, hasta cierto punto, sorprendente. Coinciden en el tiempo, por ejemplo: *Overgrown Path* (1980), un poema coreográfico profundamente lírico, creado a partir de la música de piano que Janáček compuso con motivo de la muerte de su hija, y *Nomaden* (1981), donde incorpora la gestualidad de los abori-

genes australianos; *Torso* (1975), mucho más dramática, y *Symphony in D* (1976), una parodia sobre la danza clásica; *Evening Songs* (1987), envuelta de una delicada aura espiritual, y *Frankenstein!!* (1987), con escenas y gags propios del lenguaje de los cómics. Compone, por lo tanto, en terrenos siempre diversos. Su curiosidad es inacabable; su capacidad de crear, también. «Intento trabajar en dos producciones a la vez», nos cuenta, «cuando estoy acabando una ya estoy empezando la siguiente.» Kylián necesita expresar al mismo tiempo, por lo tanto, aspectos diversos de su yo. Le gustan los contrastes y, si no los puede incluir en una misma obra, lo hace en dos que compone al mismo tiempo. En algunas de sus creaciones se acerca al lenguaje teatral incluyendo gags cómicos (*Piccolo Mondo*, *Sechs Tänze*, *Arcimboldo*) o bien abordando ballets narrativos como *L'Histoire du soldat* o *L'enfant et les sortilèges*; en otras se recrea en un discurso mucho más poético, hermético o formal. En algunas podemos apreciar una cierta expresividad oriental (*Kaguyahime*, *Dreamtime*, *November Steps*, *One of a Kind*), en otras se acerca a un barroquismo sensual y festivo (*Arcimboldo*). En algunas se respira un fuerte sentimiento de vitalidad (*Sinfonietta*), en otras se puede oír la presencia trágica de la muerte (*Overgrown Path*, *Heart's Labyrinth*, *Half Past*). Algunas crean atmósferas intensamente eróticas (*Petite Mort*, *Bella Figura*, *Sweet Dreams*), otras, interpretadas en un espacio oscuro, sin límites, adquieren una extraña profundidad filosófica (*Whereabouts Unknown*, *Stepping Stones*) y parece que la escena se convierta entonces en un microscopio que Kylián enfoca sobre la vida.

La música como punto de partida

La relación de Jiří Kylián con la música se caracteriza por un profundo conocimiento y respeto por las obras que escoge. En algunos casos, especialmente en los primeros años de su carrera, la coreografía emerge directamente de la música; en otros, no es así. La pieza de Arne Nordheim que escoge para *Stoolgame* (1974), *Solitaire*, tiene un título claramente relacionado con la temática central de la obra: la crueldad de la juventud hacia los ex-

cluidos y los marginados del grupo de amigos. La coreografía hace referencia al juego de dar vueltas alrededor de unas sillas, con música. La figura del que se queda sin silla cuando se para la música, Kylián la asociará con la del excluido que, humillado por el grupo, acaba convirtiéndose en una víctima propiciatoria sobre la cual se puede descargar la propia agresividad. Lo que Kylián no conocía cuando escogió esta pieza es que Nordheim la había com-

puesto en 1968, durante un viaje por la frontera entre Polonia y Checoslovaquia mientras veía como las tropas soviéticas se preparaban para entrar en Praga. Tampoco sabía que lo acabaría conociendo personalmente y que colaboraría con él creando la música para *Ariadne* (1977).

También es la música, y el poema de Dehmel en el cual está basada, el punto de partida de *Verklärte Nacht* (1975). Kylián se muestra respetuoso con la idea ge-

neradora de la obra musical, y la utiliza, también él mismo, como punto de partida. El tratamiento que luego le dé, así como el resultado al que por fin llegue, sin embargo, no coincidirán necesariamente con los del compositor de la música. *Verklärte Nacht* (*La noche transfigurada*) trata de un hombre y una mujer que pasean por el bosque de noche. En un momento dado ella le confiesa que espera un hijo de un amor anterior. Kylián lo que hace en este caso es duplicar los personajes con el fin de proporcionarle al espectador una lectura más compleja de la situación: ella, el amor actual y el anterior tienen un personaje *alter ego*. Habrá, por lo tanto, seis bailarines en escena en vez de tres. A partir de ahí establece una serie de pasos a dos, y a tres, jugando con estas variables afectivas, los conflictos de cada uno y sus dualidades sentimentales.

Kylián coreografía en diversas ocasiones a partir de músicas de su compatriota Leoš Janáček. Concretamente, en *Return to a Strange Land* (1974), *Sinfonietta* (1978), *Intimate Pages* (1978), *Glagolitic Mass* (1979) y *Overgrown Path* (1980). También en estos casos el motivo de inspiración de la partitura musical es un referente claro para el trabajo coreográfico.

Cuando compone sobre música de Stravinski, es decir, en el caso de *Symphony of Psalms* (1978), *Nomaden* (1981) (sobre el *Ebony Concerto*), *Svadebka* (1982) y *L'Histoire*

du soldat (1986), notamos un extraordinario esmero en respetar lo que podríamos llamar el espíritu de la obra. Allí donde Stravinski, influido por el jazz, se aleja de la sonoridad clásica para componer el *Ebony Concerto*, Kylián acude a formas de raíz aborigen para crear *Nomaden*, y establece con ello un paralelismo mucho más interesante que si, pongamos por caso, hubiera adoptado la gestualidad propia de la danza jazz. Sus profundos conocimientos musicales le permiten, por otro lado, construir fácilmente a partir de los ritmos sincopados del compositor ruso en *Svadebka*, y consigue así una coreografía de una gran intensidad y fuerza, llena de contratiempos y cánones, que completan la partitura y crean una o más voces adicionales. Lo mismo consigue en *L'Histoire du soldat*, tanto en las partes musicales como, incluso, en las que los bailarines danzan sobre el texto que pronuncia el narrador.

El músico japonés Toru Takemitsu ha sido un colaborador habitual, además de amigo personal de Kylián. En *Der Stumme Orpheus*, una de sus primeras coreografías, ya utilizaba música de Takemitsu. Lo encontramos en *Torso* (1975), *November Steps* (1977) y *Dreamtime* (1983), con músicas compuestas, en estos casos, por encargo. Ahora ya no se trata, por lo tanto, de tomar la música como punto de partida sino más bien de colaborar en una creación conjunta entre coreógrafo y músico.

Jiří Kylián ha coreografiado, por otro lado, sobre músicas de Alban Berg, Anton Webern y Schönberg. A pesar de la dificultad que esto supone, por el hecho de no disponer de los puntos de referencia melódicos, y a menudo rítmicos, más habituales, Kylián no sólo se mueve con comodidad en este universo sino que, además, se permite llenar los silencios, completar las frases, establecer, en definitiva, un nuevo diálogo entre la música y la danza. Este nuevo diálogo lo reencontraremos en las obras que utilizan músicas de John Cage (*Obscure Temptations*, *Stepping Stones* y *Tiger Lily*), o de Arvo Pärt (*Whereabouts Unknown*); y en *One of a Kind*, cuya música fue compuesta expresamente por Brett Dean, en estrecha colaboración con Jiří Kylián.

Otra fuente de inspiración musical para Kylián estaría formada por la obra de los impresionistas franceses, concretamente Debussy y Ravel, presentes en los trabajos de la primera época (*La Cathédrale Engloutie*, *Nuages*, *L'enfant et les sortilèges*, *Silent Cries* y *Un ballo*).

Finalmente, hay que señalar la utilización de música barroca (*Bella Figura*, *Sarabande*, *Perfect Conception*), así como de algunas obras de Mozart (*Sechs Tänze*, *Petite Mort*) y Haydn (*Symfonie in D*). En todos estos casos Kylián demuestra de nuevo un gran respeto por la obra y un profundo conocimiento de la partitura.

Influencia de la pintura y las otras bellas artes

Algunas coreografías de Kylián se basan en cuadros o esculturas. La relación entre la obra coreográfica y la plástica es, en todo caso, mucho más indirecta y sutil que la que el coreógrafo establece con la música. *Kinderspelen* (1978), por ejemplo, surge a partir de la visión de un cuadro de Bruegel. En el cuadro vemos a unos niños, que parecen adultos, jugando con aros, botas de vino, etc. En la coreografía de Kylián hay adultos que juegan como niños y niños que atraviesan la escena, todos vestidos de blanco. La relación no es visual, sino temática. Kylián no pretende, en este caso, que el resultado final sea fiel a la pintura. La referencia a la obra de Bruegel funciona simplemente como pretexto generador del proceso creativo.

En *No More Play* (1988), sin embargo, consigue una interrelación mucho más estrecha. La obra se basa en una escultura de Giacometti que no pertenece al conjunto de esculturas de figuras humanas estilizadas. Se trata, en este caso, de una especie de tablero de juego hecho de mármol, con una serie de cráteres semiesféricos separados por una zona central donde hay unas cavidades rectangulares con unas tapas abiertas. A uno y otro lado, en el interior de los cráteres, podemos ver dos figuras pequeñas. Un cierto parecido con las fichas de ajedrez nos lleva a inferir que una es masculina (el rey) y la otra femenina (la reina). El conjunto produce un extraño efecto de aislamiento entre las figuras, a pesar de que aparentemente participan del mismo juego. Lo que le inte-

resa a Kylián es que sea un juego sin reglas conocidas. El título que escoge para su obra, de resonancias beckettianas, subraya el carácter trágico de su lectura, justificado, en todo caso, por el hecho de que las cavidades centrales, con tapas de mármol, a manera de lápidas, pueden hacernos pensar en tumbas. Hay pues que reconocer que en este caso existen muchas más correspondencias entre las dos artes. No sólo porque Kylián reproduce con un juego de luces la separación de los dos espacios del tablero, sino también sobre todo, por las imágenes que aparecen en escena: su carácter oscuro, estilizado y extraño. La música de Webern ayuda a completar este juego de vacíos y silencios, este discurso hermético, amenazador, casi apocalíptico.

A Kylián le interesan, y así lo ha manifestado en más de una ocasión, las pinturas de Malevič, Munch y Chagall. Con Malevič habría que relacionar sus obras más oscuras y esenciales. Aquellas en las que los bailarines aparecen, efectivamente, como grietas en la oscuridad (*No More*

Play, As if Never Been, Whereabouts Unknown). Con Munch, la fuerza expresiva de sus obras que hablan de hombres y mujeres, de sus deseos, ilusiones, sufrimientos y pasiones, como *Verklärte Nacht, Forgotten Land* o *Symphony of Psalms*. Finalmente, en relación con la pintura de Chagall po-

dríamos considerar –y en este caso hay que utilizar el condicional porque la relación no es del todo evidente– las obras más oníricas de Kylián: *Sweet Dreams, Heart's Labyrinth* o *Sarabande*.

Hacia una nueva gestualidad

Con el tiempo, el discurso de Kylián evoluciona hacia formas más esenciales y abstractas. A partir de *Whereabouts Unknown* (1993), el lenguaje coreográfico de Kylián se abre hacia una nueva gestualidad, cuya característica principal es la incorporación de una mayor gama de cualidades de movimiento. A la pureza de las formas clásicas y modernas se añaden pequeños espasmos, temblores, cambios repentinos de tono, acentos inesperados. Si durante los ochenta Kylián ya incorporó combinaciones de registros gestuales de procedencia tan diversa como las danzas étnicas, la danza jazz, las técnicas de danza moderna (principalmente las llamadas técnicas Graham y Limón), los bailes de salón

o el mimo, a partir de mediados de los noventa su lenguaje coreográfico manifiesta cada vez más lo que podríamos llamar una emergencia puntual del desorden. Este hecho es la consecuencia directa de una nueva manera de trabajar con los bailarines. El coreógrafo ya no se limita a determinar secuencias de movimiento y a situar éstas en el espacio escénico, sino que da indicaciones generales a los intérpretes y deja, por lo tanto, un mayor margen para la improvisación. A menudo las pautas para esta improvisación se establecen en términos de cualidades de movimiento. Uno de los fragmentos más destacados de *Bella Figura* (1995), en el que dos bailarinas con el torso desnudo alargan los brazos al

mismo tiempo que se inclinan alternativamente la una hacia la otra, es una improvisación que se renueva cada día de representación a partir de determinadas pautas básicas que establecen las características del movimiento, pero no su forma concreta. Y lo mismo podríamos decir de los entreactos de *One of a Kind* (1998), donde una bailarina se queda en escena improvisando mientras se realiza el cambio de escenografía. El nivel artístico de esta improvisación es tan alto por lo que se refiere a calidades de movimiento, que, efectivamente, en algunos teatros donde la obra fue presentada el público decidió no salir de la sala incluso cuando se le sugirió que lo podían hacer.

El espectáculo como fragmento del espectáculo

En las últimas producciones de Jirí Kylián, y muy especialmente en *One of a Kind* (1998), *Half Past* (1999) y *Click-Pause-Silence* (2000), el espectáculo que se ve es sólo un fragmento del espectáculo interpretado. En consecuencia, y podría parecer paradójico pero no lo es, el espectáculo que cada espectador imagina o vive es, a fin de cuentas, un espectáculo más grande y complejo que el espectáculo presentado. El nivel de connotación aumenta porque Kylián no sólo ha ido a buscar los recursos más esenciales y cargados de sentido en relación con el mensaje que quiere transmitir, sino que además no los muestra frontalmente. El hecho de utilizar, por un lado, más acciones simultáneas, y, por otro, el hecho de situar algunas de ellas fuera de foco, poco o nada iluminadas, ayuda a potenciar, en este caso, la dimensión poética del espectáculo. No sabemos sobre qué trata pero nos mantiene completamente atrapados. Las imágenes, los

gestos, el movimiento, al ser mostrados a partir de una lógica más onírica o poética que narrativa, disparan la imaginación del espectador y provocan un extraño efecto de fascinación. Al acabar la obra, no sabemos explicarla. Sabemos, en todo caso, que alguna cosa ha cambiado dentro de nuestro universo emocional y que, a pesar de no haber estado sujetos a ninguno de los procedimientos aristotélicos de identificación con los personajes, la percepción del espectáculo ha producido un evidente efecto catártico en nosotros.

A partir de *Bella Figura* (1995), Kylián rompe la separación que determina el principio del espectáculo. En esta obra ya hay bailarines que ensayan en escena cuando el público entra en la sala. Un efecto parecido se produce durante los entreactos de *One of a Kind*. En este caso el telón no se cierra, lo que prolonga la presencia de los bailarines en escena más allá de los límites de cada parte. También en *Click-*

Pause-Silence vemos a un bailarín delante del telón antes de empezar, mientras el público ocupa sus butacas. Este hecho ayuda a acentuar la visión del espectáculo como fragmento.

La gestualidad cotidiana se incorpora, por otro lado, al lenguaje coreográfico. Andar, correr, ir a buscar un objeto, ensayar movimientos; cuando estas acciones son realizadas en medio de frases mucho más estilizadas o coreografiadas se produce igualmente un efecto de fragmentación. El movimiento más sublime y técnicamente difícil se produce al lado de una acción cotidiana. Las líneas apolíneas, limpias y sostenidas, de un paso a dos clásico, son contaminadas por reacciones y gestos casi reflejos. Entrar y salir de la cotidianidad acentúa los contrastes y genera, al sumarse a la percepción fragmentada de la acción principal, desconcierto y, al mismo tiempo, fascinación.

El movimiento del bailarín completa la música

En los últimos espectáculos que he citado, Kylián establece una nueva relación con la música. Parece como si el protagonismo de la voz musical se desplazara del músico hacia el bailarín. Podemos decir, pues, que la musicalidad, entendida como la capacidad del bailarín de generar ritmos y dinámicas gestuales en el tiempo, se incorpora completamente a la coreografía, y que ésta destaca entonces por encima de una base sonora menos determinante. En el primer acto de *One of a Kind*, por ejem-

plo, la música establece un cojín sonoro continuo, una masa sonora con más elementos armónicos que melódicos, sobre la cual los bailarines pueden dibujar todo tipo de ritmos. Las frases gestuales aparecen, entonces, como una voz solista que, a pesar de ser inaudible, escuchamos con atención y reproducimos en nuestro interior. Sacuden, en fin, nuestro diafragma. Cada nuevo impulso, cada retención del movimiento, cada pausa, cada temblor, cada acento alto y cada desenlace, perfec-

tamente pronunciados, perfectamente cantados con las manos, los brazos y las piernas, con el cuello y la columna, con cada rincón del cuerpo y también desde cada rincón del cuerpo del bailarín o la bailarina que lo interpreta, viaja con la música, se inserta en la partitura musical como si se tratara de un instrumento más, del instrumento ausente, el que completa y da sentido a la música.

Proyección de imágenes

Al principio de *Half Past*, un bailarín y una bailarina, tumbados en el suelo, realizan una danza que es reproducida en una gran pantalla que está situada detrás de ellos. La cámara los graba desde arriba, de tal forma que el efecto visual de la danza que se está desarrollando en el suelo, al ser proyectada en la pantalla, es de ingravidez. Parece que los bailarines floten en una pared, que no toquen el suelo. Cuando acaban lo que podríamos interpretar como una escena de amor quedan agachados y quietos. A continuación volve-

mos a ver en la pantalla las imágenes de antes, pero ahora nos llegan como un recuerdo, como un recuerdo inmediato de unos movimientos que acabamos de ver en el momento de su creación. La utilización de proyecciones, que es, por otro lado, una característica predominante de la danza contemporánea de finales del siglo XX, sirve en este caso a Jiří Kylián para conseguir una obra de una gran intensidad emocional. Creada en memoria de una exbailarina de la compañía que se suicidó lanzándose al mar desde un acantilado,

acaba con una imagen, en cámara lenta, de un cuerpo que entra en el agua, grabado desde debajo del agua, muy parecida a la imagen central del *Tríptico de Nantes*, de Bill Viola. Una referencia nada gratuita si tenemos en cuenta la fuerte reflexión, quizás descarnada, que suscita la vídeo-instalación de Viola, que muestra en un mismo momento imágenes del nacimiento de un bebé y la muerte real de su madre, mientras él se hunde a cámara lenta en el agua.

El movimiento de los elementos escenográficos se convierte

En *Kaguyahime* (1988) Kylián inicia un nuevo tratamiento de la escenografía. Se puede considerar que a partir de 1988 se produce un relevo por lo que se refiere a su escenógrafo habitual: *Kaguyahime* (1988) es el primer trabajo escenográfico de Michael Simon, inicio de una larga colaboración que seguirá hasta la fecha actual, mientras que *Tantz-Schul* (1989) es el último de John F. Macfarlane. Hay que señalar que Michael Simon ha sido, también, escenógrafo de William Forsythe.

Según Kylián, la escenografía de *Kaguyahime* se creó utilizando los objetos que ya se encontraban alrededor del escena-

rio. Dejando de lado si esta afirmación es del todo exacta, es interesante notar como algunas ideas presentes en *Kaguyahime* reaparecen en obras posteriores. En primer lugar, los objetos que cuelgan encima del escenario; en este caso, las barras mismas del telar. Este mismo recurso, o sea el de colocar importantes elementos escenográficos colgados encima del escenario, reaparece en *Sarabande* (1990), con unos grandes vestidos barrocos, en *Un ballo* (1991), con un techo de luces a modo de velas, en *Whereabouts Unknown* (1993), con una gran estructura triangular con un agujero circular en el centro, en *Wing of*

Wax (1997), con un árbol seco, con raíces incluidas, colgado cabeza abajo, y en el segundo acto de *One of a Kind* (1998), donde un cono inclinado cuelga sobre el escenario.

En segundo lugar, el hecho de que la escenografía también se mueva, y se convierta prácticamente en un bailarín más, durante la danza. En el caso de *Kaguyahime* se trata de tres coches que avanzan lentamente por el fondo de la escena con los faros encendidos. Tanto en *Whereabouts Unknown* como en *One of a Kind*, los elementos escenográficos que se mueven son, además, elementos que cuelgan sobre el

escenario, y su movimiento se integra, efectivamente, como una parte más del espectáculo. El que, por otro lado, estos objetos creen sombras en el suelo y que, en consecuencia, estas sombras también se desplacen produce en el espectador la sensación de que existe una presencia superior que interactúa con el discurso coreográfico. ¿Qué significado tiene la estructura colgada del techo en *Whereabouts Unknown*? Probablemente la sombra del pasado co-

mún de la humanidad que planea sobre su presente y determina su futuro. Es un movimiento inquietante. Existe, en cualquier caso, una luz que atraviesa el agujero circular y proyecta un círculo iluminado en el suelo. ¿Se trata de un signo esperanzador? ¿Hay que leerlo en clave espiritual? Cualquier interpretación literal de un espectáculo de Kylián siempre resultará parcial, como lo es cualquier interpretación de un buen poema. Quedé-

monos, si es necesario, con un sentido intuitivo. Aquello que no le podemos negar, por otro lado, es la extraordinaria fuerza poética de los movimientos de algunas de estas estructuras. Por ejemplo, el cono inclinado girando lentamente al principio de la segunda parte de *One of a Kind*, o el espejo dando vueltas sobre sí mismo del final de *Click-Pause-Silence*.

La danza entendida como una forma de poesía

En los últimos trabajos (*Half Past*, *One of a Kind* y *Click-Pause-Silence*) Kylián parece avanzar hacia una nueva poética de la danza. Utiliza los elementos mínimos indispensables, aquellos que resultan de un proceso de eliminación de todo lo superfluo, y apuesta decididamente por la calidad enfrente de la cantidad. Parece haber abandonado el trabajo coral, las formaciones de veintitantos bailarines de *Symphony of Psalms* (1978), *Soldatenmîs* (1980), *Nomaden* (1981) o *Svadebka* (1982), para centrarse más en personas concretas. En cada una de estas tres obras una persona juega un papel central. En los últimos tiempos, Kylián asegura estar más interesado por la individualidad de cada bailarín de la compañía. Una de las caracterís-

ticas de la danza contemporánea es la desaparición del personaje a favor de la persona. La danza se aleja cada vez más de los ballets pantomímicos de los siglos XVII y XVIII. Los bailarines de la *post-modern dance* americana o de la *nouvelle danse* europea –incluso los de la danza teatro alemana– se muestran tal como son, no interpretan, de hecho, ningún personaje. La fascinación que ejercen sobre el público Megumi Nakamura o Cora Kroese (según el reparto) en *One of a Kind*, o Elke Schepers en *Click-Pause-Silence*, procede precisamente de la sinceridad que transmiten a través del movimiento y la expresividad extraordinaria de sus cuerpos.

En los últimos espectáculos de Kylián, la luz, la música, la escenografía, el movi-

miento de los bailarines, todo se separa, se independiza, se depura hasta lo esencial e interactúa de nuevo para crear un universo poético más evocador y sublime. Al final de *Click-Pause-Silence* –dedicada a una bailarina (Elke Schepers) que deja la compañía después de muchos años de trabajar en ella–, un espejo da vueltas delante de un monitor de vídeo, también en rotación. Un bailarín en el suelo sostiene a una bailarina mientras otro bailarín los hace girar. Los círculos se prolongan hacia el final de la obra. Ciertamente la obra habla del final de un ciclo. Podríamos decir, sin embargo, que Kylián nos quiere mostrar, con este desenlace, que detrás de cada final se esconde un principio, y que en muchos procesos se avanza describiendo círculos.

Final de un ciclo

A finales de 2000 parece que se ha cerrado un ciclo en la vida artística de Kylián. En 1999 dejó la dirección artística del Nederlands Dans Theater, i apenas coreografió. Últimamente, la compañía está cambiando. Algunos bailarines y bailarinas se van. Al mismo tiempo, no obstan-

te, otras caras y otros cuerpos ocupan el lugar de los que se han ido. «Hace falta una renovación», asegura Kylián al final de la entrevista, «ahora hay que empezar una nueva etapa.» Él sigue, sin embargo, ejerciendo un papel muy importante en la compañía, y no sólo como coreógrafo, si-

no también como asesor. Pero todo hace pensar que pronto llegarán aires nuevos a La Haya. Kylián es un artista que no se duerme en los laureles. Su inquietud de creador y su humildad le llevan a alejarse de las posiciones demasiado confortables.

ENTREVISTA A JIŘÍ KYLIÁN

Llego a La Haya a media tarde. Hace un día claro y frío. Los canales están helados. Hay gente que patina por encima del hielo. Por las calles sueñan, de vez en cuando, las bocinas de las bicicletas. Ulf Esser, el director de la Fundación Jiří Kylián, me acoge amablemente en el edificio que el Nederlands Dans Theater (NDT) tiene en el centro de la ciudad. Me enseña las salas de ensayo, las oficinas, el teatro. Aquí es donde se han estrenado las coreografías que han constituido la historia de los últimos catorce años del NDT: las obras de Jiří Kylián, naturalmente, pero también las de Van Manen, William Forsythe, Christopher Bruce, Mats Ek, Ohad Naharin, Nacho Duato, etc. Después, me muestra la antigua capilla donde se halla la sede de la Fundación Jiří Kylián. Se trata de un espacio muy bien arreglado, con todas las comodidades y facilidades técnicas necesarias. Me enseña donde se encuentra la videoteca. Hay cerca de mil cintas de coreografías de Kylián y otros autores contemporáneos. Me muestra cómo encender el ordenador y cómo entrar en la base de datos. Luego, me da las llaves.

El sábado me hartó de ver vídeos y tomar notas.

El domingo, más o menos lo mismo. Pero de repente empieza a nevar. Y parece que está nevando bastante. En la calle la gente parece contenta, sacan los perros a pasear, se tiran bolas de nieve unos a otros, tanto si se conocen como si no, o se dedican a bombardear los tranvías. Algunos construyen muñecos de nieve, otros dibujan con las ruedas de sus bicicletas líneas curvas en las calles nevadas. Hay como una especie de euforia.

El vídeo de una de sus coreografías, *One of a Kind* (1998), me ha impresionado. Una bailarina, Cora Kroese, evoluciona sobre una pasarela hecha de planos inclinados. Al fondo, los volúmenes de la escenografía del arquitecto japonés Atsushi Kitegawara, parcialmente iluminados con luz blanca, flotan como en un paisaje oriental entre la niebla. Durante los entreactos, Kroese improvisa en escena mientras los técnicos cambian la escenografía. Cada uno de sus movimientos, intensos y espontáneos, se acerca a la perfección. Traslada admirablemente los impulsos hacia los rincones más ínfimos de su cuerpo. A pesar de la eventualidad del momento, sus acciones, que no hace sino que simplemente ocurren, la sitúan directamente en el

centro del universo. Sus pausas, sus cambios de dinámica, la articulación de sus gestos, todo resulta deslumbrante.

El lunes entrevisto a Kylián durante un par de horas. Le felicito por *One of a Kind*, coreografía que, por otro lado, acaba de ser premiada con un premio Nijinsky, en Mónaco. Le confieso mi admiración por la bailarina que improvisa en los entreactos. Me comenta que la coreografía en realidad tiene dos repartos, que a veces interpreta el papel principal Megumi Nakamura, y otras veces, Cora Kroese. Al cabo de cinco minutos hablamos como si ya nos conociéramos. Antes de empezar a grabar, él se excusa por no tener un discurso brillante. Dice: «No soy como Béjart, que siempre utiliza la palabra justa; a mí me cuesta encontrar la forma de expresar con exactitud lo que quiero decir.» Por mi parte, yo también pido disculpas por mi inglés más bien poco fluido. «Se trataría de seguir un guión cronológico», digo, «pero, a la vez, irlo rompiendo de vez en cuando. Si nos apetece hablar más extensamente de algún tema que nos parezca interesante, adelante.»

PRIMERA SESIÓN

Praga, ciudad encrucijada

—Tu infancia transcurre principalmente en Praga. ¿Qué recuerdas de esa ciudad?

—Praga es una ciudad muy fuerte. Si conoces la ciudad, enseguida quedas cautivado no sólo por su belleza sino también por sus cualidades espirituales. Creo que hay ciudades que no podrían existir sin formar parte de una determinada nación y, en cambio, otras parece que se aparten de ello. Por ejemplo, decir «he nacido en Checoslovaquia» es completamente distinto de decir «he nacido en Praga». Es como decir que Nueva York no es Estados

Unidos... Praga es un lugar muy especial. Y lo es porque las dos principales culturas europeas se encuentran en el centro de Europa. Por cierto que mucha gente cree que Praga pertenece a la Europa del Este cuando en realidad está más al oeste que Viena. Checoslovaquia es una nación eslava rodeada prácticamente por tres naciones de lengua germánica. Se produce, por lo tanto, una inevitable colisión de ideologías y, al mismo tiempo, una mezcla de culturas. En Praga puedes encontrar, por lo tanto, el ejemplo perfecto de una

mezcla de culturas orientales y occidentales en un contexto europeo. Si a esto le sumamos todos los valores espirituales que han pasado por la ciudad, nos encontramos con un paisaje cultural muy rico y diverso. Yo mismo considero que he sido influido por dos figuras que han jugado un importante papel en Praga. Una es Mozart, porque hay que señalar que Mozart fue reconocido en primer lugar por el pueblo checo. Mozart representa para mí la Praga musical, la ciudad en donde casi todo el mundo puede tocar algún instru-

mento, la Praga solar. Al otro lado, sin embargo, tenemos una Praga lunar, mucho más fuerte y oscura, que viene representada por Kafka. Y entre el sol y la luna existe una gran cantidad de cosas que hacen que Praga sea una ciudad muy diversa e interesante. Cuando yo era pequeño, para mí Praga era gris y marrón, no tenía color. La Praga actual no tiene nada que ver con la de antes. En cuanto a mi educación hay que decir que..., en fin, yo nací en un régimen comunista, pero nuestros profesores habían nacido en otro régimen. Su forma de pensar venía de un régimen democrático, no habían sido educados por gente ignorante, en absoluto. Por lo tanto, siempre tuvimos una ventana abierta al pensamiento libre. No era como en la antigua Unión Soviética, o en otros países comunistas.

—**¿Sufriais dificultades económicas en aquellos tiempos?**

—Sí, muy graves... Lo que le pasó a mi padre es realmente extraño. Él estudió antes de la guerra para llegar a ser un banquero destacado. Trabajó toda su vida en este sentido, y lo consiguió. Llegó a ser el director del banco más importante de Praga. Pero en aquel momento esto ya no significaba nada, porque el dinero dejó de tener valor y ya no era posible el intercambio de divisas. Por lo tanto, él consiguió el sueño de su vida en el momento equivocado. Se acababa de establecer la igualdad en la sociedad checa. Incluso siendo una igualdad relativa en la que unos eran más iguales que otros, mi padre ganaba, a fin de cuentas, la misma cantidad de dinero que un cajero. Mi madre tenía que trabajar para completar la economía familiar. De hecho no sufrimos miseria, pero imagínate qué diferencia si mi padre hubiera sido un director de banco como los de ahora.

—**Sí, tiene algo de paradójico esto de ser director de banco en un país comunista... Tu madre fue, por otro lado, bailarina en una compañía rusa llamada Bolgarov.**

—Sí. Era una compañía ruso-judía que viajaba por toda Europa. No era una compañía de danza clásica. Era más bien un grupo que interpretaba todo tipo de danzas diversas, para entretener. Tenían alguna pieza de repertorio clásico, pero a muy pequeña escala, y algunas danzas folclóricas rusas y españolas. Mi madre era famosa por su forma de bailar la jota.

—**Según parece, la llamaban Rita Rita.**

—(Riendo.) Sí. Rita Rita. Lo que le llevó a

estudiar danza española fue ver a La Argentina. Cuando vio a La Argentina se quedó impresionada por la radiante fuerza de aquella mujer.

—**¿Estaba a menudo de gira, pues?**

—Cuando yo nací lo dejó. Mi padre no era ningún fan de la danza. De hecho, no quería que ella bailara. Mi padre no quería que ninguno de sus hijos, ni mi hermano ni yo, fuera soldado o artista. Mi hermano se hizo oficial y yo bailarín. O sea, todo al revés.

—**Antes intentaste ser acróbata.**

—Bien, sí, pero creo que si en aquel momento hubiera existido algo así como el *Circ du Soleil* habría acabado siendo artista de circo.

—**Tenías seis años.**

—Sí. Además de acrobacia empecé a estudiar piano. Tengo que decir que la educación en estas naciones de Europa central era muy desarrollada y avanzada. A los alumnos que tenían algún tipo de talento muy reducido. Estuve estudiando en una escuela donde los profesores eran ciegos. Recuerdo que eran gente con una gran sensibilidad artística.

Por otro lado, siempre me han gustado las actividades físicas. Me ha gustado todo lo que tuviera que ver con cuestiones físicas. De los diversos deportes que conocí, la gimnasia era el que más me atraía. ¿Sabes qué? Cuando era pequeño llegué a ser el mejor gimnasta de Praga. Pero después la escuela de acrobacia quebró. La tuvieron que cerrar y entonces mi madre me propuso que estudiara danza clásica. Y así fue como empezó todo.

—**A los nueve años, pues, entraste en la Escuela de Ballet del Teatro Nacional. Estudiaste allí hasta los quince, y entonces pasaste al Conservatorio de Praga. En el Conservatorio no sólo estudiabas danza clásica, sino que también recibías clases de piano, danza folclórica y técnica Graham. Fue allí donde compusiste tu primera coreografía, una pieza corta llamada *Nine-Eights*.**

—Sí, y otra coreografía que se llamaba *Quartet*, con música de Bartók. Tuve mucha suerte porque Jenny Lee, que entonces era la ministra de Cultura de Inglaterra, vino a Praga para inaugurar una exposición de escultura. Por alguna razón visitó el Conservatorio. Mis profesores le dijeron: «Tienes que ver una coreografía de Jiří Kylián.» Se interesó por mi trabajo. Más tarde resultó de gran ayuda para viajar a Londres con el fin de estudiar en

la escuela del Royal Ballet. Era una bellísima persona.

—**Una de las profesoras que tuviste en el Conservatorio fue Zora Semberova. ¿Cómo la recuerdas?**

—Como una mujer extraordinaria. Creo que fue la primera Julieta del mundo; o sea, que bailó el papel de Julieta cuando se estrenó el ballet... Era una crítica realmente muy severa, dura y honesta. Por una verdad artística podía morir, pero también matar. Era una persona llena de amor, una persona verdaderamente apasionada. De hecho, aún está viva. Creo que vive en Australia... Como profesora intentaba despertar en nosotros el amor por la verdad artística. Decía: «Cualquier cosa que hagas en escena la tienes que hacer de tal forma que yo me la pueda creer. No puedes hacer trampas.» Y su frase preferida después de verte bailar algo era: «No me lo creo». «Haces trampa», añadía. «No es verdad, no estás sintiendo lo que dices. Si no tienes suficiente experiencia porque eres joven, entonces tienes que utilizar tu fantasía, pero quiero que me convenzas.» Y ésta fue la lección principal que nos dio. A menudo discutíamos sobre cuestiones coreográficas, porque yo tenía mis propias ideas, pero siempre con mucho respeto y amor. También me ayudó a no tener que hacer el servicio militar. Era una persona que tenía un carácter muy intenso.

—**Durante estos años pudiste ver algunas películas de Buñuel, Bergman y Fellini, que te causaron una especial impresión. ¿Qué recuerdas haber visto de Buñuel?**

—*Tristana*, naturalmente, y otras como *El perro andaluz*. No deja de resultar divertido pensar que me han influido más otras formas artísticas que la misma danza. Acostumbro a ir más a menudo al teatro, al cine o a las salas de exposición que a ver espectáculos de ballet. En cualquier caso es Ingmar Bergman aquél en quien puedo reconocer una cierta influencia en mi obra posterior. Algunas de sus películas las vi cuando apenas tenía dieciséis o diecisiete años. Naturalmente, no las entendí, o quizás las entendí a otro nivel, pero tenían tanta fuerza, tanto poder, que fue como sembrar unas semillas en mi interior que, con el tiempo, crecerían de diferente forma. Más tarde, cuando volví a ver aquellas películas, uno o dos años más tarde, era como si fueran otras películas, de tanto como las había cambiado mi fantasía. Esto me parece muy interesante.

Londres, la efervescencia

—En 1967 obtuviste una beca del British Council para estudiar en la escuela del Royal Ballet, en Londres. ¿Cómo fue aquel año en Londres?

—Fue muy importante. Era la primera vez que salía del país. Tenía veinte años y supuso la posibilidad de respirar de una forma distinta. De repente te encuentras que puedes respirar en libertad, ves que todo es posible en una ciudad como Londres. En aquella época Londres era, efectivamente, el centro cultural de Europa. Existía el movimiento pop: los Beatles, los Rolling Stones, lo The Who, y de todo. Era un gran centro de la vida musical. Fui a muchos conciertos. Escuché Messiaen por primera vez, vi a Otto Klemper mientras él estaba dirigiendo, el grupo de percusionistas de Estrasburgo y muchas otras formaciones importantes. Esto, por lo que se refiere a la vida cultural, pero la libertad que podía experimentar, viniendo de un país comunista, era la locura. Era una cosa difícil de creer. Por otro lado, al mismo tiempo, y esto también resultaba sorprendente, empezaban a producirse algunos cambios en mi país. Era el año 1968, y Dubček accedía al poder. Se iba preparando lo que llevaría a la primavera de Praga. No podría describir aquel cambio tan impresionante. Y, de golpe, todo fue aplastado en agosto de 1968. Yo estaba en Praga en aquel momento. Fue como haber subido al monte Everest y, una vez arriba, descubrir que estabas encima de un volcán.

—Aquel año, en Londres, preguntaste a NINETTE DE VALOIS dónde se tenía que ir a estudiar para ser coreógrafo. Y ella te respondió que a ninguna parte, que tenías que mirar las obras de los grandes maestros.¹

—Sí, de hecho aún hoy prácticamente no hay estudios de coreografía. Y los que hay no forman realmente a los coreógrafos. Los coreógrafos somos amateurs, autodidactas. Tenemos que estar siempre observando, estudiando, escogiendo y buscando inspiración en otras artes. La coreografía es una cosa tan personal... Yo siempre digo que nuestro instrumento es el cuerpo, que tiene doscientos seis huesos

y ciento ochenta y cinco articulaciones; por lo tanto, entre los huesos y las articulaciones las posibilidades de movimiento son ilimitadas. También tenemos el cerebro, que es, creo, como un universo en miniatura, es el centro espiritual e intelectual. Y nuestro trabajo consiste en juntar la espiritualidad y la intelectualidad con la movilidad del cuerpo, y hacer poesía. Sólo así podemos obtener algo único. Y si conseguimos equilibrar espiritualidad e intelectualidad, entonces estamos preparados para hablar de una manera distinta, especial. Creo que este equilibrio aplicado a la mecánica de movimiento del cuerpo es lo que hace que una danza sea o no válida.

Me gusta la idea de las posibilidades ilimitadas del cuerpo. En cierta manera es como cuando Miguel Ángel se situaba delante de un bloque de mármol y veía en su interior la escultura que quería hacer. Entonces se limitaba a sacar el mármol que sobraba. También en el cuerpo cada movimiento ya está allí. Sólo hay que escoger. Pero lo difícil es justamente hacer la elección apropiada.

—Durante el año que estuviste estudiando en Londres tuviste la oportunidad de ver coreografías de MacMillan, Balanchine, Martha Graham, Maurice Béjart y Jerome Robbins, entre otros. Anteriormente, no obstante, ya habías visto la *Symphonie pour un homme seul*, de Béjart, que te había causado una fuerte impresión.

—Sí, en Praga, bailada por él mismo. Alguien trajo la cinta de fuera y me la enseñó. Y fue increíble lo que representó para mí. En aquel momento era tan innovador y tan fantástico lo que estábamos viendo... Más tarde le he comentado a Béjart que había visto esta película y lo curioso del caso es que él abomina este trabajo. Dice que es espantoso. Pero cuánta influencia puede tener en la gente una cinta como aquella! Esta es la razón por la que empecé a coleccionar vídeos de los trabajos de los coreógrafos contemporáneos. Empecé a crear una videoteca aquí y, después, en Praga. De esta forma la gente puede ir allí y ver todo tipo de coreo-

grafías interesantes. No sólo mis trabajos —los míos también están incluidos—, sino también el trabajo de otros coreógrafos de todo el mundo. Recuerdo el momento en que estaba viendo la película de Béjart y cómo aquella pequeña pieza me descubrió un mundo completamente nuevo.

—Y por lo que se refiere a los otros coreógrafos que he citado... De Balanchine, por ejemplo, ¿qué piensas?

—Bien, siempre he admirado la racionalidad de Balanchine, la forma como organiza sus danzas desde la lógica, con una precisión casi matemática. En sus coreografías todo está determinado, desde el principio hasta al final, no hay nada dejado al azar. Por otro lado, es extremadamente musical. Él había sido también director de orquesta. Estos fueron los aspectos que admiré de Balanchine cuando lo vi por primera vez, pero recuerdo haber quedado decepcionado por lo frío de su discurso. «Esto no me dice nada a mí», pensé.

—Anthony Tudor dijo: «Balanchine trata sobre el movimiento (*motion*), yo la emoción (*emotion*) y Kylián las dos cosas a la vez.»²

—Por cierto que cuando lo conocí, Tudor estaba muy enfadado porque Balanchine había montado *Apollon musagète* prescindiendo del principio. Empezaba con el solo de Apolo. Por lo tanto, él sólo estaba interesado en la abstracción, en la pureza del movimiento. Todo el principio, con el nacimiento de Apolo, lo cortó. Tudor creía que estaba completamente equivocado, porque deshumanizaba el ballet, y el principio, que era tan bello, simplemente lo eliminaba. Los planteamientos de MacMillan, en cambio, eran mucho más psicológicos, le gustaba contar historias. Vi trabajos muy bellos que él había coreografiado. Adoro el *Canto de la Tierra*, con música de Mahler. Fue una de las mejores danzas que había visto hasta entonces. También había una obra preciosa llamada *Invitation*, que nunca olvidaré. Tenía un punto de vista mucho más psicológico y poético, y algo freudiano.

1. Mannoni, G.; Kylián, J., p. 29.

2. Lanz, I. A. *Garden of Dance*, p. 81.

Stuttgart, genio y figura de Cranko

—**Cuando ya se estaba acabando el curso en la escuela del Royal Ballet, aparece John Cranko y te invita a formar parte de su compañía, el Stuttgarter Ballett.**

—Sí, efectivamente. Tengo que decir que nunca me había visto bailar. Le había sido recomendado y él estuvo de acuerdo. Cranko era un magnífico mentiroso. Me dijo: «Ven a Stuttgart, allí siempre brilla el sol.» Y cuando llegué estuvo lloviendo durante días sin parar. Fue toda una enseñanza sobre el sentido de la verdad de los coreógrafos y directores. Pero, en cualquier caso, era una persona maravillosa. Y el tiempo finalmente era mejor que en Londres. Stuttgart fue una experiencia muy interesante para mí. En aquellos tiempos Cranko no era muy bien recibido en Londres. Con Ashton y MacMillan, el Royal Ballet ya tenía suficiente. O sea que Cranko necesitaba su propio espacio. Fue invitado por Erich Walter, que además de un gran bailarín era una persona muy eficaz, que resultó clave para llevar a Cranko a Stuttgart. En realidad Cranko necesitaba tener su propio reino. Como era un hombre tan carismático —era un hombre del renacimiento, muy culto, muy intelectual—, era como un imán que atraía a las personalidades y a la gente creativa. Y así creó esta compañía tan extraordinaria. Aunque, de hecho, era un poco pasada de moda. Siempre he pensado que Cranko era un coreógrafo del siglo XIX. Sus ballets más importantes, *Onegin*, *The Taming of the Shrew*, *Romeo and Juliet*, estaban basados en el modelo clásico de ballet del siglo XIX. Pero él era suficientemente libre como para dejar espacio y tiempo para que se desarrollaran otras ideas, y yo me beneficié de ello. De manera que pude crear diversas coreografías gracias a su generosidad.

—**En el verano de 1968 vuelves a Praga con la idea de salir después hacia Stuttgart. Pero el 21 de agosto entran los tanques rusos...**

—Sí, la invasión empezó muy de madrugada. Creo que eran las cinco de la mañana. Primero se oyeron aviones que aterrizaraban uno tras otro, e inmediatamente después los tanques ocuparon las calles. Fue un día realmente triste para la democracia, pero también para el comunismo, porque, de hecho, Dubček había estado intentando hacer un comunismo con una cara humana. Todo el mundo se dio

cuenta de que probablemente aquello no era posible, aquel tipo de comunismo, y esto fue un duro golpe para muchos verdaderos comunistas. Así pues, salimos a la calle a manifestarnos, a enfrentarnos a los rusos y a realizar otras acciones del todo inocentes. Fue devastador. Mi país había sido ocupado por segunda vez en el siglo XX por las fuerzas del Este. La primera vez por Hitler, la segunda por Breznev. En los dos casos se trataba de fuerzas fascistas, aunque de signo distinto.

—**Finalmente, no obstante, tomaste el último tren que salía de Praga hacia Stuttgart.**

—Sí, fue terrible. Llovía y toda la familia estaba llorando en la estación...

—**No sabías si algún día podrías volver a entrar en tu país.**

—Sí. El comunismo en aquellos tiempos era tan sólido... De hecho, todo el mundo creía que duraría para siempre. No podías llegar a pensar que un día se acabaría. Incluso cuando efectivamente se acabó, en 1989, fue toda una sorpresa para mí. Los fundamentos estaban tan podridos... Y de golpe me di cuenta de que ya no existían. En aquellos días de 1968, sin embargo, yo creía que el comunismo continuaría allí para siempre. Por lo tanto, yo pensaba que seguramente ya no podría volver nunca a casa. Pero finalmente ello fue posible ya que tenía un contrato con una agencia oficial llamada Progo Concert, que se dedicaba a enviar artistas al exterior con la única condición de que al volver pagaran un porcentaje de los beneficios a la agencia. Era una especie de mafia. Aún existe, pero con un funcionamiento distinto. Así pues, yo tenía un contrato con esta agencia. Un día recibí una carta suya que decía que tenía que volver a Praga y quedarme allí. Pero yo no lo hice. De forma que automáticamente mi pasaporte dejó de valer, y me convertí en un emigrante. En Stuttgart me hicieron, por lo tanto, un pasaporte de refugiado, una modalidad aprobada en la Convención de Ginebra que se aplica a las personas que no pertenecen a ningún país pero que pueden vivir en determinados países. El pasaporte era gris con un ángulo ribeteado de color negro. Como si fuera una señal de luto. Incluso cuando ya era director del Nederlands Dans Theater tenía que viajar con aquel pasaporte. Como estábamos constante-

mente de gira tenía que pedir un visado para cada país. Era de locos.

—**En el Stuttgarter Ballett coincidiste con William Forsythe y John Neumeier. Los tres como bailarines de la compañía...**

—Sí. Neumeier ya estaba a punto de irse, y Forsythe llegó después. Con Neumeier fue una experiencia muy buena; trabajé con él en una pequeña pieza que creó, llamada *Separate Journeys*. Forsythe, en cambio, bailó en dos de mis primeras coreografías. Creo que él entró el año siguiente a la muerte de Cranko. Cranko firmó su contrato, pero murió antes de que él ingresara en la compañía. De modo que no llegó a trabajar con él. Neumeier, en cambio, trabajó intensamente en la compañía, con Cranko, durante muchos años.

—**¿Quién consideras que es el heredero artístico de Cranko?**

—No estoy seguro, pero quizás Neumeier, que fue el más cercano a su trabajo.

—**Así pues, tú estabas en el avión donde Cranko murió de repente.**

—Sí. Fue terrible. Realmente terrible. Había estado hablando con él no mucho antes de su muerte. Yo estaba contento porque había comprado las obras completas de Shakespeare en una antigua librería de Washington, se trataba de una edición de 1753. Se la estaba enseñando muy orgulloso, y él se la miraba con mucho interés porque era un hombre que leía constantemente. De repente se puso muy enfermo. Tenía que ver con el hecho de que acababa de dejar de beber y estaba tomando algún tipo de medicamento para compensarlo. Y aparentemente se tomó demasiada medicación. Se encontraba en una situación desesperada. Dejó de respirar, de forma que tuvo que recibir respiración artificial. Es curioso como funciona el destino. El capitán del avión se dio cuenta de la gravedad de la situación e intentó aterrizar en un aeropuerto a medio camino, pero estaba cayendo una tormenta y fue imposible. O sea que nos dirigimos hacia Dublín. Aterrizamos por fin a primera hora de la madrugada, a las seis. El día estaba cubierto de niebla y llovía. Estuvimos esperando durante una o dos horas. Después, volvimos al avión y el capitán nos dijo: «Me duele tener que comunicaros que vuestro director ha muerto.» Esto fue terrible. Todo el mundo empezó a llorar, todo el mundo. Estába-

mos agotados por el viaje y por ser tan de madrugada. Fue muy duro. No nos esperábamos que muriera, porque era un hombre joven, tenía, creo, cuarenta y seis años. Podía haber hecho tantas cosas todavía. Era un hombre con un magnetismo especial, que disfrutaba hablando con la gente. Hablaba con la mujer de la limpieza, con el portero o con los artistas. Estaba siempre en medio de lo que estaba

pasando. Era muy simpático y muy querido por toda la compañía. Una buena persona.

—**Tu mujer, Sabine, también era bailarina del Stuttgarter Ballett.**

—Sí, era una bailarina de la compañía joven.

—**¿Y también estaba en el avión?**

—Sí, claro.

—**Aunque todavía no erais novios.**

—La relación estaba empezando. En realidad empezamos trabajando juntos. Aunque no salíamos, a mí ya me gustaba como bailarina, y por su personalidad. Hice, por lo tanto, dos o tres coreografías con ella, como bailarina, antes de que empezáramos a estar enamorados. Después empezamos a salir. Fue justo después de la muerte de Cranko cuando empezamos a vivir juntos.

Pas de deux del refugiado

—**Fue en Stuttgart donde creaste tus primeras coreografías profesionales. ¿Paradox es la primera?**

—Sí, la bailaba yo mismo porque en aquella época Cranko me utilizaba poco como bailarín. En realidad yo no era un buen bailarín. Lo tengo que decir. Interpreté algunos solos, pero nunca me gustó como bailaba. No creo que hubiera cogido nunca a un bailarín como yo en la compañía, no tenía suficiente técnica ni talento. Pero los coreógrafos normalmente pueden bailar sus propias creaciones bastante bien, incluso siendo malos bailarines. Cranko no era un buen bailarín. MacMillan estaba bien... Pero, en cualquier caso, decía que los coreógrafos pueden bailar sus propios pasos correctamente. Así pues, yo podía llegar a bailar aquella coreografía, *Paradox*, y la interpreté con una novia que entonces tenía llamada Leigh-Ann Griffiths, una chica sudafricana. Era una buena bailarina y una persona bella, muy alta, de mi altura. *Paradox* es un trabajo curioso porque parece una especie de combate de gladiadores, siempre en el perímetro del área de combate, sin saber quién gana espacio ni quién persigue a quién. Al principio, cuando los movimientos son más agresivos, la música es más amable, pero a medida que se van atrayendo más y la relación se convierte en más armónica, entonces la música se vuelve más agresiva.

—**Que, por cierto, compusiste tu mismo.**

—Sí, utilizaba una *box machine*, que generaba como una especie de gritos. La coreografía habla de dos personas que se encuentran y, finalmente, se vuelven a separar a causa de la hostilidad del entorno. En cualquier caso, no sé si estaba muy bien, pero llegó a impresionar a Cranko, y también a Margot Fonteyn. Ella estuvo

muy amable conmigo. Era una magnífica persona.

—**¿Cómo fue que viera Paradox en Stuttgart?**

—Vino a bailar en un espectáculo de gala. El hecho es que Cranko, que, como he dicho, apreciaba aquella coreografía, había incluido *Paradox* en el programa de la gala. De modo que bailamos, y Fonteyn nos vio. Me gustaría decir de Fonteyn que era una mujer extraordinaria. Nos ayudó. Era muy modesta, nada arrogante. En aquel momento era la *prima ballerina* del mundo. Le gustaba ayudar a la gente con talento. Fue muy generosa. Incluso me solucionó los problemas de visado para que pudiéramos ir a Londres en un par de días. Habló directamente con el embajador. Si observo mi vida, me doy cuenta de que siempre he estado rodeado de gente buena que me ha ayudado a hacer lo que necesitaba hacer.

—**¿Crees que has tenido suerte?**

—Sí, creo que la suerte me ha favorecido. He trabajado duro, pero creo que las circunstancias me han ayudado mucho.

—**En 1970 coreografiaste *Kommen und Gehen*.**

—Sí, ¿sabes qué significa?

—No.

—Viniendo y yendo.

—**En esta coreografía bailaban Richard Cragan y Marcia Haydée.**

—Efectivamente. Aunque también había más bailarines. La componían dos *pas de quatre* y, al final, un *pas de deux*. Era, en cierto modo, una pieza más ecléctica que *Paradox*. A pesar de que siempre me he visto a mí mismo como un coreógrafo ecléctico. Quizás tengo un determinado estilo, un tipo de movimiento que parte de mí, pero siempre he pensado que en realidad tomo la inspiración de fuentes

que contrastan mucho. Un crítico escribió que esta pieza era una batalla formal ecléctica, no le gustó nada, y añadía que deberían encerrarme en la prisión para que así no volviera a coreografiar nunca más. Bien, el caso es que mi madre estaba presente el día del estreno, y después se enteró de lo que había dicho aquel crítico. Mi madre es una persona muy directa. «Diré la verdad a los ojos de la gente tanto si les gusta oírlo como si no», decía. Estaba muy enfadada porque había leído la revista donde salía aquella crítica. Pensaba que aquello significaría el final de mi carrera artística. Diez años más tarde, yo era el director artístico del Nederlands Dans Theater. Fuimos a Stuttgart con un repertorio muy importante: *Sinfonietta*, *Symphony of Psalms* y *Symphony in D*. Actuamos en el mismo teatro, en Stuttgart, y mi madre estaba allí, de nuevo. Fue un gran éxito. Después del espectáculo, la compañía ofreció una fiesta. Vino mi madre y también el crítico que me había dejado tan mal la primera vez. Me dijo: «Fantástica, una actuación extraordinaria.» Y yo le dije a mi madre: «¿Quieres conocer a M.S., el crítico que escribió sobre *Kommen und Gehen*?»

—**¿En serio?**

—Sí. Le saltó encima, le puso las manos en el cuello y, mientras lo sacudía contra la pared, decía: «¿Por qué hiciste aquello?» Y él no sabía de qué estaba hablando, porque habían pasado diez años y ya no se acordaba. Murió al cabo de medio año, aunque no a causa de las heridas de mi madre. Es toda una anécdota, me encanta.

—**Puedo imaginarlo.**

—Bien, en todo caso, *Kommen und Gehen* fue de alguna forma una obra importante para mí. Debo decir que intenté explo-

tar el talento de Richard Cragun y de Marcia Haydée, porque eran una pareja genial, podían hacer lo que fuera, y les pedí que hicieran lo que fuera. Tenían un gran respeto por el coreógrafo. Para ellos la palabra del coreógrafo era muy importante. Cranko les había enseñado a actuar así. Me quedé muy impresionado, porque me encontré con dos personas tan importantes, y, a pesar de ello, hacían exactamente lo que les pedía. Las grandes estrellas siempre tienen su propia opinión sobre lo que se puede hacer y lo que no se puede hacer. En este caso, en cambio, todo era posible.

—**¿Cómo trabajas los pas de deux? ¿Partes de una idea, los has probado antes con alguien?**

—Bien, esto ha ido cambiando con el paso del tiempo. Al principio me sentía tan inseguro que lo quería saber todo antes de ponerme a ensayar. Cuando llegaba al estudio ya lo tenía todo preparado. Había probado los pasos con alguien y sabía, por lo tanto, que era posible realizarlos. Pero yo no era un buen *partner*. Y no deja de ser curioso que una parte importante de mi trabajo esté basada en el *pas de deux*. Quizás ésta es precisamente la razón, mi propia dificultad, porque yo no era ninguna maravilla... En realidad, sin embargo, pienso que si tienes algún tipo de conocimiento, éste no tiene ningún valor si no eres capaz de compartirlo. Por esto en mis trabajos casi nunca se ven bailarines bailando para sí mismos, sino siempre relacionándose con alguien o algo. Ésta es mi filosofía. A veces es interesante ver cómo llegas a nuevas soluciones. Em-

piezas por alguna cosa que conoces y luego vas cambiando una parte y otra hasta que llegas al resultado, que puede no parecerse mucho al punto de partida inicial. Había un escritor polonés que siempre encontraba nombres muy originales para sus novelas, y le preguntaron: «¿Cómo lo haces para encontrar nombres tan originales?» «Es muy simple», respondió, «cojo un nombre muy común: Kowalsky. A continuación cambio la primera letra, Rowalsky, y después cambio otra, y otra y llego a un nombre completamente original.» Por lo tanto, a veces funciona así. El proceso creativo consiste en una especie de simplificación. En otras, sin embargo, los hallazgos de movimiento llegan directamente de una inspiración original, de algo que sale del estómago, o de la cabeza, quién sabe, y estos momentos de descubrimiento son los más importantes.

—**En 1971 hiciste *Incantations*.**

—Casi no me acuerdo. Fue quizás el trabajo más puro de aquella época. Con música de André Jolivet, interpretada por Jean Pierre Rampal, era una coreografía limpia, bastante clara en sus planteamientos. Me gustaba.

—**Y después vino *Der Einzelgänger*, en 1972. También en este caso creas la parte musical.**

—Sí. Fue la obra más larga que compuse durante aquel período. Incluí, de hecho, la coreografía de *Paradox*. Creo que aprendemos nuestro oficio a base de cometer errores, y de aprender de los errores. ¡He cometido tantos errores! Porque estaba lleno de ideas y quería explotarlas. Y a veces el aprendizaje se produce caminando. A menudo te encuentras, por lo tanto, en

situaciones algo comprometidas. *Der stumme Orpheus*, por ejemplo, fue una obra que yo calificaría de mala. No estaba en absoluto contento de ella.

—**Tenías veinticinco años.**

—Sí, pero ha habido gente que ha creado obras maestras a los veintiséis o veintisiete. Kurt Joos, por ejemplo, creó *The Green Table* cuando tenía veintiséis, si no me equivoco.

—**Fue la primera vez que utilizaste música de Toru Takemitsu.**

Sí, pero insisto que era una obra muy mala, a pesar de basarse en una buena idea. Era una idea muy poética. Orfeo era el verdadero poeta, el verdadero cantante. El problema era que no podía cantar. No podía sacar la música fuera de sí mismo. Y esto era una idea que estaba bastante bien. Pero la traicioné completamente. Quizás algún día vuelva a recuperar esta idea, que me sigue pareciendo muy interesante. En cualquier caso, lo que puede destacarse de este trabajo es que me confronté por primera vez con la música de Takemitsu, a pesar de que como músico ya lo conocía de antes. Él había trabajado, por ejemplo, en la banda sonora de algunas películas de Kurosawa, como *Ran* y otras. Era sin lugar a dudas el mejor compositor japonés del momento. Tuve mucha suerte de conocerlo y ser su amigo. Era fenomenal.

—**¿Compuso la música expresamente para la coreografía?**

—No. Era una música que ya existía. Takemitsu fue escogido por Stravinski como el mejor compositor de Japón. Y él siempre le estuvo agradecido por ello.

La Haya, renacer de las cenizas

—**En 1972 Jaap Flier y Hannie Bouman te ofrecen la posibilidad de coreografiar para el Nederlands Dans Theater. Aceptas la oferta y, en 1973, compones *Viewers*, con Gérard Lemaître, Roslyn Anderson y Mea Venema, entre otros.**

—Cranko fue quien me proporcionó la música para este trabajo. Me dio un disco antes de morir. Era la *Petite symphonie concertante*, de Frank Martin. Me dijo: «Quizás puedas hacer algo con esto algún día.» Y la utilicé para mi primer trabajo para el Nederlands Dans Theater. No creo,

de nuevo, que fuera un trabajo realmente interesante. Pero me abrió la puerta que llevaba a Holanda y a esta compañía. Fue un éxito aunque, francamente, no creo que fuera muy interesante. La idea de hacer una exposición de pintura con todos los cuadros girados cara a la pared era mi punto de partida. Eso sí, con los títulos correctos. Tal pintura de tal autor, etc. Los cuadros presentes, pero las pinturas escondidas. Era una especie de fantasía sobre la gente que tiene ojos para ver aquello que está al otro lado. Pero también esta

vez la idea era mejor que lo que finalmente hice. Fue importante porque fue mi primer trabajo aquí. Creo que las creaciones posteriores que hice para el NDT fueron mucho más interesantes. *La Cathédrale Engloutie* o *Stoolgame* fueron obras mucho más significativas. Por otro lado, fué la primera vez que trabajé como creador original, si se puede llamar así. Porque normalmente creamos a partir de la música, a menudo la primera inspiración viene de la música, sobre todo en aquella época. Esta vez, sin embargo, quiero decir en *La*

Cathédrale Engloutie, trabajé con ruido de olas y un pequeño prelude de Debussy llamado *La Cathédrale Engloutie*. La mayor parte de la danza, en todo caso, ocurría sobre ruido de mar. Y en *Stoolgame*, de nuevo, una parte importante de la coreografía era sobre silencio y, sólo al final, había música de Arne Nordheim. Lo más curioso es que él había sido inspirado, en el momento de crear aquella pieza, por la visión que tuvo, durante un viaje por la frontera polonesa, de las tropas rusas que se preparaban para entrar en Checoslovaquia. Y lo sorprendente es que esto yo no lo sabía cuando escogí aquella pieza.

Por lo que se refiere a los primeros contactos con el NDT tengo que decir que se produjeron a través de mi mujer, Sabine. Les gustaba ella, no yo. La querían a ella como bailarina, pero entonces alguien les dijo que estaba con un coreógrafo loco, de forma que desistieron. No le llegaron a pedir nunca nada. Más tarde, cuando me propusieron venir a La Haya, les respondí que sí, pero que quería venir con mi mujer. Y fue entonces cuando aceptaron y nos contaron cómo había ido todo. Es realmente curioso... Por otro lado, tuve mucha suerte porque cuando llegué a Holanda, el NDT, que había llegado a ser una compañía importante, estaba pasando una crisis, debido a la salida de Hans van Manen y a otros problemas internos. En realidad, sin embargo, resultó mejor llegar en un momento bajo. Aunque tuve mucho trabajo para remontar la situación.

—De 1973 a 1975 coreografiaste para el NDT, pero todavía formabas parte del Stuttgarter Ballett. No fue hasta 1975, cuando te nombraron codirector artístico, que te mudaste.

—Sí, al principio aún seguía en Stuttgart. Por cierto que Glen Tetley, que era entonces el director del NDT, asumíó la dirección del Stuttgarter Ballett después de la muerte de Cranko. De modo que cuando yo iba hacia Holanda él se iba hacia Stuttgart. Nos cruzamos.

—En 1974 montaste *Blue Skin*.

—Es una alegoría sobre las cuatro razas: blanca, negra, roja y amarilla. La música consistía en solos de flauta de procedencia diversa, que al final sonaban al mismo tiempo, y creaban una bella polifonía. Por otro lado, utilizaba luz negra para iluminar la escena, de manera que desaparecían las caras y sólo se veían los cuerpos. Era un trabajo con un fuerte componente simbólico. En aquellos días todavía no sabía que todos procedemos de África.

—También de 1974 es *Der Morgen danach*.

—Sí, significa *La mañana siguiente*. Era un solo que creé para mí mismo, pero que finalmente bailó Egon Madsen. Utilicé la *Música para cuerda, percusión y celesta*, de Bartók. De hecho quería hacer un trabajo sobre *Crimen y castigo*, de Dostoyevski, y éste era el solo que debía formar parte de la coreografía, el solo de Raskólnikov después de haber cometido el asesinato. Pero nunca pasé de aquí. En el fondo no creo que me interese mucho contar historias a través de la danza.

—El otoño de 1974 estrenas *Rückkehr ins fremde Land*, todavía para el Stuttgarter Ballett. Esta obra sería revisada y montada de nuevo en 1979, para el NDT, con el título inglés de *Return to a Strange Land*.

—Es una obra que está en el repertorio de muchas compañías. Fue creada en memoria de John Cranko. La idea central es muy simple: nuestro cuerpo consiste en partes que pertenecen a otros lugares que existían anteriormente. Nos convertimos en lo que somos, un cuerpo, en nuestra conciencia, y luego todas estas partículas vuelven a la tierra. Vuelven al lugar de donde provienen, pero que ahora es una tierra extraña porque no la conocemos, no la recordamos. Ésta es la idea.

—Nada que ver, por lo tanto, con un sentimiento de añoranza, como se ha dicho alguna vez, hacia un país lejano, tu país.

—No, nada que ver. Se estructura en dos *pas de trois* y dos *pas de deux*, que bailan y bailan, y al final se convierten en una cosa abstracta, como una orquídea o un ave del paraíso. De nuevo la idea que he expuesto antes. La estructura es, pues, bastante simple. Pero es curioso recordar que William Forsythe bailaba el día del estreno, y en *Blue Skin* también. Era muy divertido trabajar con él, siempre reíamos mucho.

—Algunos críticos han señalado la influencia de la danza folclórica en tu lenguaje coreográfico. ¿Qué piensas de ello?

—Lo que me gusta del folclore es la unión que existe entre la música y la danza. No sabes si ha aparecido antes la música o la danza, o si fueron creadas al mismo tiempo. Esto es muy claro en la danza flamenca, por ejemplo. He procurado que en mis coreografías exista una cohesión o fusión parecidas. Ésta es mi experiencia con el folclore. No el hecho de que utilice pasos parecidos.

—Igualmente de 1974 es *Stoolgame*.

—Sí. Los directivos del NDT me sugirieron crear una nueva coreografía con música que pudiera tocar la orquesta. Estuve

buscando durante mucho tiempo, pero no encontraba nada que pareciera realmente apropiado. Iba a coger el avión con la intención de decirles que no lo podía hacer. Antes de salir, sin embargo, escuché la pieza de Arne Nordheim *Solitaire*, y pensé que quizás sería útil a pesar de no ser para orquesta. De forma que ideé todo el argumento de la obra en el avión. Y cuando llegué se lo expuse. Me dijeron que era una lástima que no quisiera utilizar la orquesta, pero lo aceptaron. No fue un trabajo fácil. Tenía, en cualquier caso, un ayudante extraordinario, que después sería mi codirector, Hans Knill. Cuando yo volvía para Stuttgart, él se quedaba ensayando con la compañía de una forma muy especial, estaba tan convencido de la verdad del trabajo que se entregaba en cuerpo y alma. Yo estaba completamente sorprendido de la fuerza que aportó. La pieza empieza con este juego que casi todo el mundo ha jugado alguna vez, con las sillas y la música, que consiste en ir eliminando al que se queda sin silla. Para mí se trataba algo así como de una historia bíblica, sobre el sacrificio. De hecho, este juego en Alemania se llama *Reise nach Jerusalem*, es decir, viaje a Jerusalén. El cristianismo está lleno de mártires, pero este mecanismo de exclusión y sacrificio propiciatorio está presente también en muchas otras religiones y culturas.

Al día siguiente voy a visitar los archivos fotográficos de la compañía. En la planta baja están tomando clases los bailarines del NDT II. Los observo por la ventana. Reconozco tres antiguos alumnos del Institut del Teatre.

Me paso la mañana en los archivos de prensa y relaciones públicas escogiendo fotografías, y a pesar de ello hay una docena de coreografías importantes de las que no he encontrado ninguna. Son las más antiguas, o las que no tienen en repertorio. Me prometen que al día siguiente me llevarán a unos almacenes donde hay más.

Al mediodía comemos con Ulf Esser en un bar de tapas, a la española. Al cabo de poco rato llega una bailarina. Se trata de Megumi Nakamura. La invitamos a sentarse con nosotros. Sus movimientos son muy precisos y delicados. Según parece está trabajando en la nueva producción de Jiri Kylián.

Por la tarde busco fotografías en la azotea de la Fundación. Al cabo de

poco empiezo a descubrir pequeñas maravillas. Kylián tocando el piano, el NDT en Praga, fotografías de gran formato de *Svadebka*, de *Soldatenmis*, de *Bella Figura*, los figurines de John F. Macfarlane para *Tanz-Schul*, bocetos de la escenografía de *L'enfant et les sortilèges*, fotografías de grupo de formaciones antiguas del NDT, calendarios, fotografías para exposiciones, etc.

A la mañana siguiente vuelvo a la

sede del NDT.

Me acompañan a los almacenes del piso superior. Finalmente hemos encontrado las cajas que estábamos buscando. Sí, parece que hay algunas fotografías en color y material referente a coreografías antiguas, con bailarines que han dejado la compañía. Me quedo solo. Empiezo a hurgar en todas las cajas. Resulta sumamente excitante. Debo contenerme o me acabaré llevando quilos de fo-

tografías. Al final encuentro una caja vacía, y las guardo.

Por la tarde he quedado para hacer una segunda entrevista a Jiří Kylián. Está lesionado de un pie, cojea. Cuando le pregunto sobre sucesos importantes de su vida, se conmueve, y su voz se transforma; cuando le elogio alguna coreografía que me parece más destacada, se ruboriza.

SEGUNDA SESIÓN

Música, gesto, oscuridad

—*La Cathédrale Engloutie* se estrenó en enero de 1975. Se trata de una coreografía inspirada, según tengo entendido, en un recuerdo del verano de 1973, cuando fuiste con Sabine a pasar las vacaciones a la isla de Elba. De noche no se veía nada y sólo se oía el mar. Esto explica que una parte importante de la pieza la montarás sobre ruido de olas.

—Sí. La obra nace de esta experiencia y, también, de una leyenda bretona sobre una catedral que desapareció bajo el mar porque la gente vivía una vida poco piadosa. Este hecho nos debería llevar a recordar la luz espiritual que todos llevamos dentro. Es la misma idea que dio lugar al preludio de Debussy que tiene este nombre. Efectivamente creo que casi un noventa por ciento de la pieza está montada sobre ruido del mar.

—Cuando veo esta obra pienso que existe algo así como una musicalidad en el movimiento de los bailarines. Los ritmos que crean, la forma de decir las frases de movimiento, parece como si fueran audibles.

—Creo que lo que acabas de decir es muy importante. En realidad se puede ver si una persona es musical incluso sin tener que bailar sobre una música. Se trata de una forma de entender el movimiento, de un cierto ritmo y una cierta armonía en el movimiento. Lo que estoy buscando cada vez más es una independencia del movimiento con relación a la música. Anteriormente acostumbraba a coreografiar buscando, como te he dicho, una fusión entre la música y la danza, pero recientemente estoy mucho más interesado en crear un diálogo con la música, o, inclu-

so, a contradecir la música. Ahora bien, si quieres contradecir a alguien es necesario que escuches con mucha atención lo que está diciendo. Es cierto que en esta obra, *La Cathédrale Engloutie*, la gente puede imaginar una música cuando ve los movimientos sobre el ruido de mar, sobre todo la gente muy sensible. Creo que a veces el movimiento tiene el poder de generar una música. Sería interesante ver cómo un compositor puede generar una música a partir de lo que siente observando un movimiento. Es una cosa que en alguna ocasión propuse a Toru Takemitsu. Desgraciadamente ahora ya no lo podremos intentar. Murió hace tres años.

—Otro aspecto que me parece remarcable de *La Cathédrale Engloutie* son los pasos a dos que incluyen el uso del suelo. Los bailarines pueden bajar y levantarse de nuevo en un diálogo con el suelo que hace pensar en las aportaciones de la técnica Graham.

—Sí, así es. Estudié la técnica Graham cuando era joven. El uso del suelo es uno de los descubrimientos más importantes de Martha Graham. Siempre he pensado que el suelo es nuestro amigo, es una referencia indispensable para bailar, tanto si nos queremos acercar a él como separarnos de él, tanto en los saltos como en las caídas. Es importante desde un punto de vista físico, pero también filosófico. Lo necesitamos para nuestra estabilidad. Necesitamos saber dónde está nuestro sitio. Para mí el suelo del escenario es como el cuerpo humano. No podemos hacer el mismo paso en cualquier lugar del esce-

nario. Cada paso corresponde a una zona concreta. Aquí están los riñones, aquí los pulmones, aquí el corazón, aquí los órganos sexuales. Para mí el suelo del escenario no es un rectángulo simétrico sino un organismo vivo. Y además un organismo vivo que cambia. Incluso las correspondencias entre pasos y espacio cambian. Para mí esto es un misterio.

—La escenografía de *La Cathédrale Engloutie* la diseñaste tú. Hay cuatro postes verticales en escena y, al fondo, una imagen del mar, que parece visto desde debajo del agua.

¿Qué significado tienen los cuatro postes?

—Bien. Todas las cosas vienen de algún lado. Como he dicho, a menudo la idea original es muy diferente de la final. Cuando empecé a pensar cómo tenía que ser la escenografía de *La Cathédrale Engloutie* quería utilizar postes venecianos, donde se amarran las góndolas, quiero decir, pintados de color; y para el suelo quería una reproducción del pavimento de la plaza de San Marco, un pavimento completamente roto. Ésta era la idea, pero es evidente que esto puede servir para una película o para una ópera, pero no para una danza. Progresivamente fui simplificando hasta que me quedé con los cuatro postes, que quizás simbolizan las cuatro personas que interpretan la danza. Y efectivamente utilicé la imagen de la superficie del mar, pero vista desde el interior, de forma que parece el cielo.

—Es como si la coreografía se desarrollara bajo el agua, pero esto de poder moverse y respirar debajo del agua sólo ocurre en los sueños. Quizás por esto la escenografía pro-

voca esta sensación tan extraña, vagamente onírica...

El mismo año 1975 coreografiaste *Verklärte Nacht* (Noche transfigurada), que Schönberg compuso a partir de un poema de Richard Dehmel.

—Sí. La verdad es que el poema no me gusta nada, a pesar de que me interese lo que dice.

—**El poema trata de una mujer que confiesa a su amor, durante un paseo nocturno, que está embarazada de una relación anterior. El amante acepta la voluntad de ella de tener un hijo y considera que su amor triunfará, y este hijo será una prueba de ello.**

—Es un poema típico del expresionismo

alemán. El hecho es que yo aún lo comliqué más, porque dupliqué a cada uno de los personajes: él, ella y el amante anterior. Seis bailarines. Cada personaje tiene, pues, un *alter ego*. Resultaba bastante complicado de seguir. En realidad nadie lo podía llegar a entender del todo, pero esto nunca me ha preocupado demasiado... Tiene que ver con una determinada sensibilidad alrededor de tres personajes que comparten un aspecto esencial de la vida. Uno de ellos se está alejando y los otros dos continúan. Básicamente la obra trata de esto. Es una situación que todos conocemos o hemos conocido. Mucha gente ha vivido en determinados períodos en un

parámetro de tres. Pocas personas se enamoran de alguien cuando son adolescentes y siguen con esta persona toda su vida. Siempre hay una rotura. El inicio de una nueva relación a menudo se sobrepone al final de la anterior. Es, por lo tanto, un tema humano y sencillo. A todo el mundo le ha ocurrido alguna vez. A menudo nos movemos de una persona a otra y dejamos a alguien fuera de nuestra vida, o esta persona nos recuerda algo de nuestro pasado, de nuestra historia. Forma parte de las relaciones entre hombres y mujeres.

Una palmera bajo la nieve

—**En 1975 te nombraron codirector del Nederlands Dans Theater. Cuando creaste *Torso* estabas viviendo con Sabine en un rincón de un almacén de la compañía, más o menos como en el escenario de la coreografía.**

—*Torso* es un trabajo muy personal. Trata sobre los refugiados. Las raíces son arrancadas del país de origen y hay que plantarlas de nuevo en algún sitio donde haya algo así como una tierra común. Pero es realmente difícil porque es como si cogiéramos una palmera de en medio del desierto del Sahara y la trajéramos aquí, en medio de La Haya. Probablemente habría algunos problemas. La adaptación de los refugiados no es, por lo tanto, nada fácil.

En relación con lo de vivir en un almacén, era realmente así. Y, además, era en una parte del barrio donde había prostitución. Mi mujer no era una refugiada, pero ella venía de Alemania. De hecho, es medio italiana medio alemana. Pero yo sí que era un refugiado. Y si lo eres te das cuenta de que esta situación de no poder volver nunca a tu país te condiciona de tal modo que es necesario que te plantees muy en serio cómo vivirás, qué tipo de nuevas raíces espirituales establecerás con el lugar donde has decidido trabajar. Te encuentras en una extraña situación porque ya no puedes seguir siendo la persona que antes habías sido. Experimentas otro yo, y esta otra persona reacciona con mucha fuerza. De algún modo en esta obra, en *Torso*, se cuenta la destrucción de una pareja de refugiados por el hecho de que sus raíces han sido arrancadas y plantadas en un entorno artificial. La obra aca-

ba, pues, con la huida de ella de la habitación, y con el final, como consecuencia de ello, de su relación.

—**¿Estabas, por lo tanto, intentando exorcizar lo que os podía haber ocurrido a vosotros?**

—(Ríe.) Probablemente: sacarlo de mi mundo. Además, era una época en que todo era muy provisional. La compañía aún no me conocía. Hubo muchos problemas porque eso de ser director artístico de una compañía tan importante a los veintiocho años no era nada sencillo. Nadie confiaba realmente en mí. El Consejo de Dirección no estaba seguro de que yo fuera la persona apropiada. El gerente intentó establecer una doble dirección con la coreógrafa Jennifer Muller, y yo no estaba de acuerdo con ello. Por lo tanto fue una época muy desagradable. Lo podía sentir en mi piel. No me sentía a gusto con mi alrededor, con mi profesión. Creo que esta pieza, *Torso*, refleja muy bien el caos que yo tenía en el interior de mi cuerpo.

—**Pero al mismo tiempo estabas trabajando en *Symfonie in D*, una obra donde predomina el sentido del humor. ¿Se trataba de compensar todas estas experiencias dolorosas?**

—Sí. De hecho siempre acostumbro a trabajar en dos producciones a la vez. O casi siempre. Intento renovar los planteamientos, lo cual generalmente tiene como consecuencia que se trate de dos producciones muy contrastadas. No me gusta estarme demasiado tiempo en una misma área o sentimiento, necesito compensarlo. En realidad por eso compuse esta pieza llamada *Symfonie in D*. Se ha converti-

do en un trabajo muy popular. Parodia todos los clichés de la danza clásica. Es muy simple pero muy difícil de interpretar porque el tiempo de la broma tiene que corresponderse a la perfección con el tiempo de la música, el espacio y las personas que están en escena. Está llena de cánones, de bromas intercaladas en la danza. Creo que, en todo caso, me hacía falta una base sólida como *Torso* para saltar al mundo del humor y de lo ridículo.

—**En 1976, además de *Symfonie in D*, compones *Nuages* y *Elegia*. *Nuages* es una de las pocas piezas de tu repertorio que se baila sobre puntas.**

—Esto es debido a que fue compuesta para el Stuttgarter Ballett, para una bailarina y su pareja. Era una *pièce d'occasion* para un espectáculo de gala.

—**¿Fue en este año cuando dejaste de bailar?**

—No, fue antes. En el momento en que fui nombrado director del NDT dejé de bailar... Yo no puedo combinar el bailar y el coreografiar. Sé que hay gente que lo puede combinar, pero no es éste mi caso. Además, no me gusta como bailo.

—**¿También dejaste de tomar clases?**

—Sí. Sólo hago coreografías. Me doy cuenta de que mi cuerpo no es lo suficientemente bueno para hablar y que hay otros cuerpos que lo pueden hacer mejor. Me puedo expresar mejor a través de otros cuerpos.

—**En 1977 creas *Ariadne*. Está basada en la visión de un fresco de Pompeya en el que se ve a Ariadna en un ritual dionisiaco.**

—Sí. Fue un proceso muy interesante. La

pintura, anónima naturalmente, se encuentra en una villa llamada Villa della Mysterii. Es impresionante. Describe un ritual dionisiaco en el que se pueden ver a Dionisio y las ménades. Creé *Ariadne* sólo para un grupo de mujeres, siete bailarinas concretamente. Se trataba de un proceso trascendental. Se trataba de descubrir partes secretas de uno mismo, aspectos peligrosos. Expandirse uno mismo, poner los pies en una habitación prohibida. Andar más allá de lo permitido. Esto es lo que intentamos todos en cierta manera... Es lo que buscamos cuando tomamos alcohol, drogas, o a través de algunas meditaciones, con el fin de alcanzar determinadas áreas que no son accesibles normalmente. En aquella época se buscaba a través del trance religioso y del alcohol, del vino. Hay un momento que representa a Ariadna, seguidora de Dionisio, que se acerca a los límites de la locura. Y después vuelve a la tierra. Pero quizás lo más interesante fue el proceso de investigación a partir de los textos de Ovidio, así como la música que realizó el compositor Arne Nordheim, realmente bella y especial, para orquesta sin-

fónica, soprano y alto solistas, y cinta electrónica. Era una forma muy interesante de trabajar. Por otro lado pasó algo muy curioso: la música tardó mucho en llegar. De forma que tuvimos que trabajar durante los cuarenta primeros días sin música. Así pues, utilicé de nuevo el ruido del mar como fondo sobre el cual componer los primeros minutos de la coreografía. Por fin la música llegó. Se produjo un momento muy especial cuando dije a las chicas: «De acuerdo, empezad a bailar y yo pondré la música, pero no paréis, continuad bailando pase lo que pase.» ¡Y fue como si hubiera sido coreografiada a partir de la música! Era perfecto. Me quedé completamente sorprendido. ¿Cómo era posible? Pero está claro que música y danza habían sido creadas a partir del mismo espíritu, de la misma intención. Se había producido algún tipo de vibración común, de efecto telepático, entre el compositor y yo mismo, porque era como un todo perfecto. No tuve que cambiar nada. Fue una forma arriesgada de trabajar, que resultó muy satisfactoria.

—También de este año es *November Steps*,

con música de Toru Takemitsu. Es la segunda vez que trabajas con Takemitsu.

—Sí. Es un trabajo algo abstracto. Takemitsu es un hombre que se siente atraído por la cultura occidental, pero que tiene unas raíces orientales muy fuertes, japonesas. Su ambición era hacer una pieza para dos instrumentos tradicionales japoneses: la flauta de bambú o *shakuhachi*, y la *biwa*, un instrumento de cuerda, con una orquesta occidental simple.

—No recuerdo que hubiera orquesta.

—Lógicamente no lo recuerdas, porque sólo la utiliza para el primer minuto y para el último. Se dio cuenta de que estos dos mundos no se podían mezclar, había que mantenerlos separados. Para mí fue un trabajo donde pude explorar el erotismo, pero de una forma muy estilizada, casi abstracta. Creo que es mi trabajo preferido de este período. Pero hay que reconocer que es bastante abstracto.

—La organización en el espacio y la simultaneidad de acciones que contiene hacen pensar en Cunningham.

—Bien, no. Entonces todavía no había visto nada de Cunningham.

Orad al Señor con trompetas y percusiones

—En 1978 creas algunas coreografías que van a ser muy importantes en tu carrera artística.

—1978 fue el año más desastroso. Fue cuando mi codirector, Hans Knill, se puso enfermo y tuvo que dejar la compañía durante un año. Por lo tanto, me tuve que encargar de todo. Cuando empecé a trabajar en *Children's Games*, el maestro de ballet nos dejó, y, además, no teníamos pianista para acompañar las clases, de forma que tenía que tocar el piano yo mismo. Por otro lado, tuvimos un maestro de ballet que no era lo suficientemente bueno y tuve que despedirlo. Por lo tanto, la situación era muy complicada. Hay que añadir que los bailarines no confiaban mucho en mí. Unos cuantos se fueron, de golpe, sin previo aviso. Estuve cayendo constantemente. Encima, el gerente estaba en contra mío. Fue una época terrible.

—Y a pesar de ello hiciste *Children's Games*, *Sinfonietta*, *Intimate Pages*, *Rainbow Snake* y *Symphony of Psalms*, una auténtica obra maestra.

—Sí, en algunos períodos de la vida te sientes como en la primavera. Vas tan abajo, que ya no puedes caer más, y entonces todo explota hacia afuera. Y eso es lo que ocurrió.

—*Sinfonietta*, que obtuvo un gran éxito internacional, fue creada durante una gira de la compañía por Israel.

—Efectivamente. Era realmente un período muy complicado. A pesar de que mi gerente me dijo: «no lo hagas, porque no hay tiempo suficiente», decidí, en contra de su consejo, hacerla. Pero éste fue precisamente el *turning-point*, el cambio decisivo en la relación entre el gerente y yo, porque era una gran persona, sólo que se producían muchos enfrentamientos. Ahora bien, cuando decidí hacer *Sinfonietta* a pesar de disponer de poco tiempo, nos sentamos y me dijo: «De acuerdo, lo haremos juntos y nos esforzaremos los dos tanto como haga falta.» Sólo quedaban tres semanas para la fecha del estreno. Pero me parecía que la compañía necesitaba un impulso, una ventana abierta. No podíamos seguir

cayendo más. Así pues, hicimos un esfuerzo para salir adelante. De hecho, creo que *Sinfonietta* es una celebración de la fuerza positiva y constructiva de los seres humanos. Curiosamente la música, de Janáček, fue concebida como una sinfonía militar, porque él pensaba que las pequeñas naciones, como la mía, necesitaban un ejército fuerte para defenderse de posibles invasiones, que es exactamente lo que ocurrió durante la Segunda Guerra Mundial. Así pues, a pesar de que éste era el espíritu de la obra, yo la adopté como una obra muy positiva, y la coreografía expresa exactamente este sentido. Fue creada con un corazón muy abierto y optimista. Seguramente por esto fue recibida con los brazos abiertos, con gran generosidad. Y a partir de entonces la compañía empezó a recuperarse y se abrieron muchas puertas. Quizás no es una coreografía clave para entender mi obra, pero es evidente que sí lo fue para la compañía.

—También creaste *Symphony of Psalms*. A propósito de esta pieza Martha Bremser

dice: «La música de Stravinski tiene un carácter de oración. A pesar de ello la coreografía de Kylián, claramente sublime, tiene que ver con una sensualidad terrenal, acentuada por el hecho de ser bailada delante de un telón de fondo constituido por suntuosas alfombras orientales.»³

—Bien. Te diré una cosa: en este canto se dice: «Orad al Señor con trompetas, percusiones y todo tipo de instrumentos.» En esto se inspiró Stravinski. Hay muchas culturas que oran a través de la danza. Por lo tanto pensé: ¿por qué no orar a través de la danza, también? Coloqué, pues, esas dos ideas juntas y creé *Symphony of Psalms*. Por otro lado pienso que las alfombras son obras de arte que tienen un fuerte carácter espiritual. De hecho, ahora mismo estamos trabajando con Megumi sobre patrones parecidos, que se pueden encontrar en los dibujos abstractos de los místicos sufíes. En cierta manera utilicé las alfombras como decorado, pero tengo que decir que también la coreografía en muchos momentos parece que ondee encima de las alfombras, que haga afirmaciones espirituales a partir del movimiento físico. Pienso que ésta es la base del trabajo. No creo que se trate de un movimiento terrenal, sino que los pies están en el suelo, pero las cabezas están en las nubes. A mí esto me parece muy comprensible. No se trata solamente de tener los pies en el suelo. Es, pues, una pieza altamente espiritual, una pieza que acepta, por primera vez en mi trabajo, el escenario como límite del espacio. Muchas danzas permiten entradas y salidas de los bailarines, de tal forma que la coreografía se convierte, en consecuencia, en un fragmento de la vida. Pero en este caso fue distinto. Se estableció que los límites serían los del escenario, no habría ni entradas ni salidas. Pero dentro de estos límites tendríamos de toda la libertad. Porque podemos ir tan arriba y tan abajo como queramos sin salir de este rectángulo. Me parece que esta obra supuso mi debut real como coreógrafo. Quizás estoy volviendo hacia estas ideas de nuevo. Es posiblemente la pieza que todavía podré ver cuando me acerque a la muerte... No soy ateo. Creo en algo superior, sin pertenecer a ninguna iglesia. No creo que haya que pertenecer a ninguna organización religiosa para orar... Pero la compañía sí constituye algún tipo de organización. *Symphony of Psalms* se convirtió prácticamente en el símbolo de la compañía. Ellos trabajan juntos y se relacionan entre ellos.

Si no tienen claras las bases, alguna cosa se pierde... Las cosas suceden por algún motivo, no son coincidencias. La verdad es que me sentí como guiado. No fue un trabajo hecho a voluntad, sino que fue como si pasara a través mío. Fue una experiencia extraordinaria.

—¿En cuánto tiempo la compusiste?

En unas cuatro semanas. Una vez me preguntaron en una entrevista cuánto tardaba en crear una coreografía. Y respondí: «Una pastilla de jabón.» Porque recuerdo que cuando empecé a crear esta pieza me compré un jabón que me duró hasta que la acabé.

—De 1979 son *Glagolitic Mass* y *Dream Dances*.

—Bueno. *Glagolitic Mass* no me gusta. *Dream Dances* tampoco me parece muy interesante a pesar de que haya tenido tanto éxito. Me lo pasé francamente bien trabajando en ello, pero no me parece que el resultado lleve a ninguna parte.

—Al año siguiente, en 1980, creaste *Soldatenmis* y *Overgrown Path*. Según Christian Harvey, «*Soldatenmis* es un saludo a los soldados que murieron demasiado jóvenes, para los cuales el verdadero memorial debería ser una palabra de paz.»⁴ ¿Qué piensas de esto?

—Las guerras son muy extrañas. La gente se mata sin odiarse, sólo porque lleva uniformes distintos. Y si alguien no mata a quien lleva un uniforme distinto, lo matan a él. Éste es un principio de locos. Si los dirigentes de los países deciden que hay que hacer la guerra, los jóvenes tienen que matarse los unos a los otros. ¿No sería más simple que hicieran un duelo? Nuestra naturaleza agresiva acaba por provocar este tipo de conflictos, como las guerras. La crueldad que supone utilizar a los jóvenes para luchar por ideas en las que quizás no creen es una forma de locura. Por otro lado he de añadir que a menudo las compañías de danza se basan en principios autoritarios, en una disciplina excesiva. Por esta razón se producen todo tipo de problemas, como en las guerras. Por suerte, en la época en que creé esta coreografía, la compañía se había consolidado, y estaba mucho más fuerte, lo cual permitió realizar un trabajo como éste. La estructura de *Soldatenmis* es similar a la de *Symphony of Psalms*: toda la obra sucede en escena, sin entradas ni salidas.

—En *Soldatenmis*, como en la mayoría de tus trabajos, no hay solistas. Tiene un carácter coral. Parece que te propongas fomentar más un trabajo de grupo, con una participación más equilibrada de los bailarines.

—Bueno. Es bastante difícil encontrar un buen equilibrio dirigiendo una compañía de esta manera. De hecho, si tienes una compañía organizada según el esquema tradicional, con las estrellas, los solistas, etc., todo el mundo sabe perfectamente lo que tiene que hacer. Pero en el NDT cada bailarín ha de ser capaz de ser un solista y aguantar la fuerza de un espectáculo solo en escena. Por lo tanto, yo les pido que den su talento como una ofrenda a la compañía. Y después, en algún momento, tendrán que ocupar el centro del escenario, o bien un lado, pero en la mayoría de los casos deberán realizar un trabajo de grupo. Tengo que añadir, por otro lado, que cada vez trabajo menos sobre esta base... Actualmente prefiero ver a los bailarines como individuos. Un ejemplo muy claro de esto es *One of a Kind*. En esta coreografía casi no hay movimiento de grupo, y a pesar de ello sale toda la compañía. No es tanto que todos sean solistas como que todos sean considerados como individuos, y que ellos mismos lo sientan así, con todas sus características y diferencias. Por lo tanto, las cosas van cambiando mucho con los años. Últimamente prefiero más bien pedir a los bailarines que creen conmigo, que no que sea yo quien cree para ellos. De esta manera participan en el proceso creativo, lo cual hace que la vida de la compañía sea mucho más interesante. **—*Overgrown Path* se basa en una música de piano que Janáček compuso a los cincuenta años, después de la muerte de su hija Olga, que tenía veintiuno, y mucho después de la muerte de su hijo Vladimir. Se trata de un lamento por la muerte de sus hijos. ¿Cómo creaste tu coreografía a partir de esta música?**

—Establecí un ciclo. Empieza cuando una de las dos bailarinas no se encuentra bien y suceden una serie de escenas alrededor de esto, tratadas desde un punto de vista espiritual. Al final hay un dueto, creo que bastante importante, durante el cual ella muere. En este caso, establecí que el escenario era realmente un fragmento de la vida, un lugar a través del cual la gente pasa momentáneamente. Puede ocurrir que la parte más importante de la coreografía transcurra fuera de la escena, en otro lugar, y que lo que se ve quizás no sea la más importante. Como espectador nunca llegas a tener una visión completa de lo que está pasando. Sólo puedes ver las cosas parcialmente. Era así. Había esta terrible catástrofe que le pasó a Janáček, la muerte de su hijo y de su hija, que ocurría en

3. BREMSER, M. *Fifty Contemporary Choreographers*, p. 136.

4. Holland Festival 1991. *Jíz Kylián Retrospective*, p. 32.

otro lugar... También me influyó un cuadro de Bruegel, *La caída de Ícaro*, donde se ve a un hombre labrando un campo, como figura principal, y, después, al fondo, un gran mar con una pierna saliendo del agua. Es Ícaro, que acaba de caer. No es, por lo tanto, el suceso principal, lo importante es que este señor está haciendo el pan para su gente. Esta pintura me pro-

dujo una fuerte impresión. Es una imagen tan bella la historia de Ícaro, que procura escapar volando de la prisión y buscar la libertad, pero sus alas se funden y se cae, que no es necesario ponerla en un primer plano. El equilibrio entre lo que es importante y lo que no lo es me interesaba especialmente. La última parte de la coreografía, donde la chica muere, se llama

«El pájaro no emprende el vuelo», lo cual hace referencia a una historia real que le ocurrió a Janáček. Durante la enfermedad de su hija acudía una lechuza a posarse en la ventana. Esto, en nuestro país, se interpreta como un signo de que algo malo ocurrirá. Después de su muerte, sin embargo, el pájaro no se fue. Se quedó en la ventana.

Danzas de nómadas

—En setiembre de 1980 viajas a Australia, para un festival de danzas aborígenes. Se trata de un encuentro de veinticuatro tribus diferentes durante el transcurso del cual puedes ver una nueva manera de concebir, vivir e interpretar la danza.

—Sí, fue una experiencia que cambió mi forma de mirar la danza. No se trata tanto de considerar la influencia de esta experiencia en trabajos como *Nomaden* o *Stamping Ground*, que es evidente, sino de la transformación que supuso en mi concepción de la danza. Los aborígenes que viven en el desierto no poseen nada, no tienen casas, viven en la arena, no tienen ni siquiera un territorio fijo, constantemente están viajando, son nómadas. Sus únicas posesiones son las leyendas, las canciones y las danzas. Pero ésta es una verdadera cultura viva, porque sólo existe cuando la hacen, cuando la dicen, cuando la cantan, cuando la danzan. Cuando cuentan su verdad a través de las leyendas es cuando la cultura está viva. No tienen ningún tipo de escritura, no tienen partituras. Y lo mismo ocurre con la danza. Es lamentable, por otro lado, ver como esta tradición está a punto de desaparecer. Una cultura que tiene unos cincuenta mil años. Y que nunca ha cambiado. Se esfuerzan para que no cambie. Es, por lo tanto, una manera de pensar, de vivir, completamente distinta de la nuestra. Nosotros queremos ser mejores, vivir mejor, crecer; ellos quieren ser exactamente lo mismo. Me chocó. No entendía cómo era posible que un grupo de gente viviera de esta manera. Para ellos la danza es el centro de la estructura social. Tienen danzas para narrar sus leyendas, sus sueños, sus mitos religiosos, pero también tienen algunas que son muy profanas, muy divertidas, e incluso tienen nuevas danzas que cuentan hechos de la historia reciente, co-

mo el bombardeo realizado por la aviación japonesa sobre Darwin. En este caso hicieron como una especie de danza de los aviones porque era la primera vez que veían aviones de guerra... Le pregunté a una muchacha por qué bailaba. Y me dio una respuesta bien simple: «Es porque mi padre me lo enseñó, y yo tengo que enseñarlo a mi hijo.» No pueden vivir sin las danzas. No pueden imaginar la vida sin las danzas. Si desaparecen, se pierde su razón de ser desde un punto de vista social y espiritual. Me quedé totalmente impresionado. De manera que empecé a entender la danza de otra forma. Para nosotros la danza es un arte que vive en la periferia, a pesar de que esto actualmente esté cambiando y la danza empiece a ocupar un lugar más importante como forma artística. Ellos me enseñaron que la danza es una forma artística completamente libre. Puedes hacer lo que quieras. No tienes que ceñirte a ningún estilo o forma de pensar. Es una expresión múltiple sobre lo físico y lo espiritual del hombre.

—Al parecer tú también les enseñaste tus coreografías, aunque fuera a través de un monitor de vídeo. Y que te dijeron que eras un «buen soñador».⁵

—(Ríe.) Sí. Es fantástico, ¿no? Para ellos la vida y el ser son un sueño. Todo es parte de un gran sueño, con buenos y malos soñadores. Parece ser que yo pertenezco a los buenos soñadores. Fue increíble. Imagínate, en medio del desierto, con todos los jefes de la tribu sentados mirando el monitor. Y lo más curioso es que cuando se terminó, todos se levantaron y se fueron sin decir nada. La próxima vez que me los encontré, se me acercaron y me dijeron: «Buen soñador.»

—En 1981 coreografías *Forgotten Land*, con música de Britten, la *Sinfonía da requiem*, concretamente. ¿En qué te basas?

—Es una historia muy simple, que se inspira en una litografía de Edvard Munch llamada *Alfa y Omega*. Representa una planta con tres flores, que son la cabeza de una chica joven, una mujer y una vieja. Una litografía muy bonita. Éste es un punto de partida. Otro, es el hecho de que en la costa inglesa de la región de East Anglia, donde creció el músico Benjamin Britten, la gente está constantemente amenazada por el mar. El mar inunda gradualmente la tierra, de manera que la gente se desplaza cada vez más hacia el interior de la isla. Lo curioso es contraponer este hecho con lo que ocurre en Holanda, donde la civilización precisamente se adentra cada vez más en el mar, y gana terreno.

—En esta obra el color del vestuario parece que tenga un contenido simbólico. Me refiero al blanco, al negro y al rojo de las tres parejas principales.

—Sí. Estos colores provienen de Munch. La chica joven viste de blanco, la mujer viste de rojo y la vieja de negro. Y esto se invierte. La obra establece un ciclo, de nuevo. Empieza por la vejez, pasa hacia la madurez y acaba en la chica joven.

—En 1981 creas *Nomaden* y, al año siguiente, *Svadebka (La boda)*, ambas con música de Stravinski. También en 1982 compones *Lieder eines fahrenden*, con música de Mahler, y, después, en 1983, *Stamping Ground* y *Dreamtime*. Dos de estas obras (*Nomaden* y *Stamping Ground*) incorporan una nueva gestualidad, a medio camino entre la danza moderna y algunas formas de inspiración aborígen. Pero *Dreamtime*, con música de Toru Takemitsu y escenografía de John F. Macfarlane, parece mucho más próxima a una poética zen.

—*Dreamtime* fue una creación muy peculiar. Trabajé más en el sentido de sacar cosas que en el de añadir. Cuando está-

5. LANZ, I. *A Garden of Dance*, p. 69.

bamos en Australia pregunté a Toru Takemitsu cómo componía. Y me respondió que tenía relación con las cosas que sientes y las que no sientes, con las que son visibles y las que son invisibles. Y añadió: «Puedes compararlo con andar por un jardín japonés. Entrás en el jardín y ves una pequeña piedra, pero quizás sea la punta del Everest, o quizás debajo haya un enorme monolito. Puedes ver un poco de agua, pero quizás sea parte de un gran río, una pequeña vena de un gran río. Puedes ver un gran árbol, y lo ves poderoso, y al lado ves un pequeño arbusto, pero después de una fuerte tormenta, el árbol se ha roto y el pequeño arbusto ha sobrevivido entero. Por lo tanto se trata de lo que se revela y lo que se esconde, lo que muestras a la gente y lo que dejas fuera.» En cierto modo *Dreamtime* posee este tipo de ambigüedad. Toru Takemitsu también decía que algunas personas construyen casas poniendo una piedra encima de la otra, pero que otras toman una gran roca y sacan lo que sobra. Ésta es la vía que seguí para crear *Dreamtime*. No añadir, sino sacar hasta llegar a la esencia. Este planteamiento tiene mucho que ver, en efecto, con el zen.

—**Por lo que se refiere a las dos obras que creas con música de Stravinski, hay que señalar que utilizas un lenguaje bastante distinto, justificable, por otro lado, por el hecho de que las dos piezas musicales pertenecen a estilos muy distintos de Stravinski: el *Ebony Concerto* y *Svadebka*. En *Nomaden* incorporas un lenguaje coreográfico mucho más diverso, que incluye aspectos de las danzas aborígenes australianas y que, a fin de cuentas, concuerda perfectamente con el lenguaje jazzístico del *Ebony Concerto*. Por otro lado, en *Svadebka* yo diría que hay que señalar una cierta fidelidad a la gestualidad de la coreografía original de Nijinska.**

—Encuentro adorable la coreografía de Nijinska, me gusta mucho. Y la música es muy potente. De todas formas pienso que en este trabajo, en *Svadebka*, es como si diera un paso atrás. Recuerda creaciones del período anterior. Es una obra basada completamente en la música, estructurada a partir de la música, y que narra una pequeña historia sobre una boda obligada, establecida por acuerdo de los padres, en la que los novios apenas se conocen. Así se hacía antiguamente en muchos países. El matrimonio que de ahí salía podía funcionar, por azar, o bien resultar del todo imposible.

—**Pero parece que en este caso tú haces una lectura bastante optimista.**

—Sí. Quizás porque la música también es bastante optimista. No estoy, sin embargo, en absoluto a favor de los matrimonios a la fuerza, que quede claro. En fin, *Svadebka* no me parece un trabajo muy significativo.

—**En 1982 vuelves a Praga, por primera vez con el NDT, y actuáis en el teatro Smetana.**

—Sí, fue un hecho excepcional. En realidad en aquellos momentos todavía tenía pasaporte de refugiado. Aún no entiendo cómo fue posible que pudiera ir, porque de hecho no estaba permitido. Que un emigrante se hubiera convertido en director de una compañía importante de danza era inconcebible para un régimen comunista. Por algunas extrañas razones burocráticas, sin embargo, fue al fin posible. Actuamos en Praga, con un coro maravilloso, el de la orquesta filarmónica checa. Actuamos en el teatro más grande de Praga, que antes se llamaba Smetana y ahora se llama Ópera de Praga, con acompañamiento de la orquesta filarmónica de Brno. Presentamos un doble programa que incluía *Symfonie in D*, *Sinfonietta*, *Soldatenmús*, *Overgrown Path*, *Dream Dances*, entre otras. El teatro estaba más lleno de su cabida. Había unas trescientas personas de más, de pie por los pasillos y los rincones. El espectáculo causó una fuerte impresión en el público checo. No sólo porque les gustara lo que estaban viendo, sino también porque les gustaba lo que a mí me había pasado. Era posible, por lo tanto, que alguien se marchara del país, hiciera su carrera fuera y volviera para enseñar lo que había hecho... Ahora esto ya se ha normalizado, pero en aquel momento era del todo imposible. La gente manifestaba su apoyo. Los aplausos fueron inacabables. Tuvimos que bajar el telón de hierro, porque los aplausos no se acababan. Y esto resultó ser como una metáfora sobre el otro telón de acero, que separaba el Este del Oeste... Fue emocionante, agotador y apasionante.

—***L'enfant et les sortilèges* es quizás tu primer ballet que ocupa todo un espectáculo. Con música de Ravel y escenografía de John F. Macfarlane, encontramos una teatralidad que recuerda los ballets románticos tradicionales, pero el tratamiento del espectáculo no cae en ningún momento en el sentimentalismo o la cursilería. Por el contrario, la atmósfera, las ideas coreográficas, el montaje, mantienen todo el rato un alto nivel dramático.**

—Efectivamente es un trabajo que parte de unos planteamientos más bien tradicionales. Para mí es como la fantasía de

un niño. Se trata, por lo tanto, de coreografiar a través de la mirada de un niño. Incluso pienso que es un espectáculo básicamente para niños, a pesar de que lo dediqué a mi madre. Todo está exagerado: los colores, el tamaño de los muebles. Fue muy difícil trabajar en esta producción. Me gustó, de todos modos, viajar a mi infancia. Mi madre es una gran amante de la naturaleza, y pasé muchos años con ella yendo a la montaña. Creo que *L'enfant et les sortilèges* es una pieza muy nostálgica.

—**¿Qué le ha parecido a ella cuando la ha visto?**

—La estuvieron haciendo hace una semana en Praga. Y la ha ido a ver cada noche de función. Tiene ochenta y nueve años, y la tratan como a una reina. Sí, le gusta mucho volverla a ver.

—**En el verano de 1984, la compañía va de gira a Reggio Emilia. Actúa con éxito y acaba las actuaciones el 12 de julio. Al día siguiente, la bailarina Karen Tims intenta suicidarse. Queda gravemente herida y muere cinco días más tarde. ¿Cómo te afectó esto?**

—Fue el desastre más grande de mi vida. Me afectó profundamente. Me sentí responsable de ello como director de la compañía y por no haber sabido detectar con la suficiente antelación los signos que estaba dando... La gente que se va a suicidar siempre envía signos... Tuvo un efecto demoledor en mí, personalmente. Fue un factor decisivo del período depresivo en que caí en 1987. Y es una cosa que me acompañará hasta la muerte. Me resulta muy difícil de superar y hablar sobre ello. Un hecho así te enseña algo importante sobre qué tipo de conocimientos y preparación tiene que tener un director artístico: tiene que saber psicología, tiene que haber estudiado el comportamiento humano, porque se puede hacer mucho daño y pueden suceder auténticos desastres. Como bailarín declaras tu cuerpo pieza de arte. Y tendrás que mirarte en el espejo toda tu vida. Por lo tanto, es necesario que te sepas aceptar tal como eres. Existen demasiados complejos entre los bailarines. Y siempre hay alguien que les está diciendo: «Esto está mal, esto debería ser distinto.» Después de un tiempo, si no has sabido acompañar tu desarrollo en un sentido positivo, te acabas viendo a ti mismo como un error. Te sientes como un error desde el principio hasta el final. Esto es enormemente negativo. Pero lo cierto es que cuando te conviertes en director artístico no sabes lo suficiente de todo esto. No estás preparado. No tienes estudios de psicología, de psiquiatría o de medicina.

Es una profesión que no está lo suficientemente bien preparada.

—Por otro lado, en las escuelas se podría preparar mejor a los bailarines para evitar que cayeran en comportamientos excesivamente narcisistas.

—Sí. Habría que enseñar a los bailarines y a las bailarinas a ser íntegros. Y esto es lo último que se les enseña. Te enseñan cómo deberías ser pero no te enseñan a aceptarte tal como eres. Y esto es un gran error. Se habla demasiado sobre competir. Y esto es terrible. En vez de competir con alguien, ¿por qué no buscar el nivel más alto en uno mismo? No en relación con el otro. Encuentra tu propia integridad, tu propio cuerpo, y explóralo y preséntalo.

Esto es lo que estoy intentando transmitir, al menos en los últimos años, a la compañía. Encontrar belleza en ti mismo, en tu particularidad y diferencia.

A media tarde aparece por la fundación la bailarina japonesa Megumi. Se espera tendida en el sofá mientras continuamos la entrevista. Después, vamos los tres a cenar. Ellos van en bicicleta y yo andando, dando zancadas a su lado. Seguimos hablando por la calle mientras nos cruzamos con peatones, bicicletas y tranvías.

Al terminar de cenar me invitan al Lucent Theater. El programa de hoy está compuesto por *Stepping Sto-*

nes, de Jiri Kylián, *Enemy in the Figure*, de William Forsythe, y *Click-Pause-Silence*, la última creación de Jiri Kylián para el NDT. El teatro, que tiene un aforo de 1001 personas, está lleno.

Jiri Kylián me comenta que esta noche, después de la función, tiene una reunión de trabajo. La idea inicial era hacer otra entrevista mañana a las diez. Quedamos, sin embargo, que le llamaré temprano por la mañana. Cuando le llamo, responde con voz de sueño. Se excusa y me pide aplazar la entrevista hasta las doce, en el edificio del NDT.

TERCERA SESIÓN

Laberinto y espejo

—A finales de setiembre de 1984 estrenas *Heart's Labyrinth*. Una obra hermética, llena de símbolos que parecen referirse a la muerte de Karen Tims.

—Sí. Es una pieza que está directamente ligada a la muerte de Karen Tims. Evidentemente, cuando un hecho tan trágico ocurre, como la muerte por suicidio de una persona, se producen todo tipo de dudas y consideraciones. Intentas mirar hacia adentro, hacia tu alma, y descubrir cuál ha sido el papel que has jugado en la tragedia. Si lo hubieras podido prevenir en cierta manera. Qué le pasó a esta persona durante las últimas semanas para que decidiera hacer esto, cómo llegó hasta el extremo de tomar una decisión tan violenta. Este hecho tuvo una fuerte influencia en todo lo que creé después. Me llevó a limpiar mis coreografías de elementos innecesarios. En la escenografía y el vestuario empezaron a dominar el blanco y el negro. Fui ciñéndome a aquello que era estrictamente indispensable. Creo que a partir de este momento empieza una nueva etapa en mi producción coreográfica. Fue un período muy duro, que me hizo replantear muchas cosas.

—En 1985 creas *Piccolo Mondo*. De nuevo un espectáculo que contrasta con el anterior. Siempre me ha gustado saltar de un mundo a otro. Es una pieza que tiene mucho de *commedia dell'arte*. *Piccolo Mondo* fue creado para el Scapino Ballet. Y el Scapi-

no Ballet nació como una compañía para niños hace más de cincuenta años. Es, de hecho, la compañía de danza más antigua de Holanda. Me pidieron que les coreografiara algo y decidí basarme en los personajes clásicos de la *commedia dell'arte*. Durante aquel período tenía que ir cada día a Amsterdam para ensayar. Me pasaba, por lo tanto, tres cuartos de hora en el tren antes de los ensayos. Aprovechaba este rato para crear la historia. Cada día un trozo más. Es un ballet argumental. Un tipo de trabajo que no acostumbro a hacer, pero que me divirtió mucho.

—Al año siguiente, en 1986, montas *Silent Cries, L'Histoire du soldat* y *Six Dances*. Sobre *Silent Cries* escribiste un texto magnífico, que termina con las palabras: «Creé este trabajo en estrecha colaboración con mi mujer —Sabine—, con quien hemos compartido buenos y difíciles momentos durante más de dieciocho años. Ha sido coreografiado en su honor, celebrando su belleza, sus imperfecciones y sus dudas».⁶ Permíteme que te diga que la última frase me parece muy honesta.

—Sí. Habla de la necesidad de aceptar a las personas íntegramente. Me parece importante no sólo para una pareja, sino también para los bailarines y las bailarinas en general. Naturalmente has de querer superarte, pero creo que lo que ocurre muy a menudo es que los coreógrafos o los directores artísticos pretenden cambiar completamente a los bailarines. Me parece que

esto es totalmente equivocado. Muy al contrario, creo que habría que mirar hacia el interior de cada bailarín y buscar las cualidades especiales que, finalmente, todo el mundo tiene. *Silent Cries* habla sobre el hecho de que los bailarines están constantemente delante del espejo, y es necesario que sean capaces de aceptarse. Nosotros siempre encontramos defectos en nosotros mismos. Los bailarines se obsesionan con los errores porque son increíblemente autocríticos, se centran en sus defectos y no ven la belleza que tienen, porque al fin y al cabo todos tienen belleza; sólo hay que saber encontrarla. Fue una obra muy difícil de realizar porque estuvimos trabajando delante del espejo durante días y días. Muchas veces Sabine se hundía y se ponía a llorar.

—El vidrio tras el que ella danza representa, por lo tanto, un espejo.

—Exactamente.

—Por lo que se refiere a *Six Dances*, coreografiada sobre música de Mozart, has dicho: «A pesar de que el carácter festivo de las *Deutsche Tänze* de Mozart las hizo muy populares, no hay que percibir las como burlescas. Su humor nos tiene que servir como vehículo para poner de manifiesto la relatividad de nuestros valores.»⁷ ¿Es eso lo que intentabas provocar en el espectador al utilizar, entre pieza y pieza, un ruido de fondo inquietante, que podría recordar un bombardeo lejano?

6. Holland Festival 1991. *Jiri Kylián Retrospective*, p. 40.

7. Holland Festival 1991. *Jiri Kylián Retrospective*, p. 45.

—En este caso el escenario es como una pequeña ventana por donde se puede ver una parte de la vida, pero, mientras, existen toda una serie de cosas que pasan alrededor. Constantemente vuelvo a esta idea según la cual nuestro mundo individual es muy reducido. *Six Dances* fue creada dos años antes del centenario de la Revolución Francesa, me parecía ver en aquellos años una cierta crueldad, un cierto menosprecio por la existencia humana, una arrogancia de las clases altas hacia las humildes. Todo esto estaba presente en mi mente cuando coreografiaba *Six Dances*. Hay que decir que estas seis danzas Mozart las compuso en Praga, mientras estaba trabajando en *Don Giovanni*.

—En 1987 creas *Frankenstein!!*, *Sint Joris rijdt uit* y *Evening Songs*.

—En efecto. Tengo que decir que durante el año 1987 sufrí una grave depresión. También durante este año fue cuando inauguramos el teatro del nuevo edificio. Había estado trabajando intensamente con Luciano Berio. Es un compositor extremadamente creativo, muy importante. Estábamos creando una obra titulada *Compass*, una obra muy compleja para orquesta, coro y solistas, para cuya composición había pedido a Berio algo así como un collage de sus obras existentes. La verdad es que a él le hacía mucha ilusión y estaba co-

laborando con entusiasmo. Pero justo en el momento de ponernos a trabajar caí en una terrible depresión. Para mí fue una experiencia muy dura y difícil. La razón volvía a ser la muerte de Karen Tims. Lo que ocurrió es que yo estaba en las Bahamas pasando las vacaciones y, de golpe, me vino esta crisis, de tal forma que no podía estar ni dentro ni fuera de una habitación, una claustrofobia totalmente insoportable. Entonces caí en la cuenta de que no podía coger un avión, no podía entrar en un avión. Por lo tanto decidimos tomar un barco. Lo cual significaba dedicar muchos días a un viaje que, efectivamente, resultó muy tranquilo, el agua es muy relajante. Pero cuando llegué, el teatro ya estaba prácticamente terminado y yo apenas había empezado lo que tenía que ser una gran producción para celebrar su inauguración. Estaba completamente perdido, me costaba mucho comunicarme con la gente. Lo pasé realmente mal... Pero alguien tenía que encargarse de la inauguración. Así que decidí hacer una cosa completamente diferente: una parodia, una danza sarcástica que titulé *Sint Joris rijdt uit*. Era una mirada cómica sobre mí mismo. Joris (Jorge) es Jirí en holandés. La verdad es que no era nada del otro mundo. Pero al mismo tiempo compuse una pieza corta llamada *Evening Songs*, y esta obra terminó por ser

una especie de pieza curativa. Fue realmente bonito el proceso creativo en este caso. El coro está en escena cantando una bellísima coral de Dvořák (*Vier Lieder für gemischtes*). Esto resultó ser una auténtica curación para el alma. Acababa de pasar el año más difícil de mi vida.

—Al año siguiente, en 1988, sin embargo, emprendes una gran producción sobre una leyenda oriental, que titulas *Kaguyahime*.

—Sí. Quizás lo más interesante de esta creación era el hecho de que la escenografía fuera realizada con los elementos que ya se encontraban en el escenario. Por ejemplo, las barras de subir y bajar telones, vacías, a un metro del suelo, son la base de la escenografía inicial. Parecía una escenografía muy complicada pero, en realidad, no había escenografía en absoluto.

—A pesar de que colocaste tres coches en el fondo del escenario.

—Sí. (*Riendo*.) No tienen nada que ver con nada, excepto que eran japoneses. Tienes razón. Exceptuando los coches, todos los accesorios estaban por allí, alrededor del escenario: las cajas de diversos tamaños que utilizábamos eran las cajas para el vestuario, etc. Pero de nuevo no considero este trabajo como algo característico de mi obra, porque cuenta una historia y, al fin y al cabo, he tendido a moverme mejor en el terreno de la abstracción.

Jugar, jugar, morir

—En noviembre de aquel mismo año estrenas *No More Play*. Una pieza con título beckettiano, inspirada en una peculiar escultura de Giacometti.

—Bueno, Beckett es importante para mí. *No More Play* está basada en una escultura atípica de Giacometti, que representa el tablero de un juego desconocido hecho de mármol, con una pequeña figura en cada uno de los campos que lo componen. Nadie conoce las reglas de este juego. Y esto me parecía una especie de metáfora de la vida. Cuando nacemos no sabemos cuáles son las reglas del juego que vamos a jugar nosotros ni las que van a jugar los demás. Y te limitas a aprender, a menudo cometiendo errores increíbles. Sólo cuando rompes la regla te das cuenta de que lo era. Juegas sin saber las reglas y cuando empiezas a descubrir cuáles son las reglas, el juego ya se ha terminado. Más o menos como

en la vida. Es una coreografía muy exacta, como lo música de Anton Webern. De esta obra no cambiaría ni un paso. Está bien como está y así se tiene que quedar.

—En esta coreografía empleas una iluminación concentrada sobre los bailarines, que no permite ver los límites del escenario. Un escenario precisamente cerrado por una cámara negra. Esta es una opción que has utilizado en otros espectáculos. Produce la sensación de que lo que está pasando ocurre en un gran espacio oscuro e ilimitado. En *Tantz-Schul*, la escenografía de John F. Macfarlane tiene, sin embargo, un fuerte protagonismo. Pero un planteamiento escenográfico parecido, o sea la acción en medio de la oscuridad, lo encontramos en *Falling Angels*, tu siguiente producción. Por cierto, ¿qué significado tiene este título?

—En inglés significa «prostitutas». Es una pieza divertida que creo que tiene que ver

con nuestra profesión. Pienso que somos una especie de payasos de Dios.

—Como dijo Nijinsky.

Exactamente. Los bailarines son, según como, ángeles de Dios que viven en una caída constante, porque su carrera es muy corta. Y todo ocurre antes de caerse. El trabajo en relación con la música de Steve Reich fue muy interesante. La música es en este caso como una bella alfombra sobre la que puedes bailar. Te da mucha libertad. Y la verdad es que cada vez más necesito músicas de este tipo, que no me fuercen a hacer nada, pero que me permitan hacer muchas cosas. Esta música fue un gran descubrimiento para mí. Un chiste judío cuenta que un hombre que quiere vender su jardín pone un anuncio que dice: «Gran jardín en venta.» Acude el primer cliente y se da cuenta de que el jardín apenas mide unos metros cuadra-

dos. O sea que le pregunta por qué ha anunciado un gran jardín si, en realidad, es un jardín pequeño. Entonces el vendedor responde: «No es muy ancho ni muy largo, es cierto, pero, ¡mire qué alto es!» La música tiene unos determinados límites pero al mismo tiempo te da una libertad inmensa. De esto me di cuenta cuando realizaba esta coreografía.

—En 1990 compones *Sweet Dreams*, una obra que contiene delicadas imágenes oníricas, como cuando al principio se ve a una bailarina andando sobre unas manzanas.

—Las manzanas son, por un lado, un símbolo erótico evidente, y también el símbolo cristiano por excelencia del pecado de la lujuria, el pecado relacionado con el amor y el sexo. Por otro lado, en esta coreografía encontramos una música de Webern muy seria, tan seria que por momentos parece que puede llegar a ser có-

mica. En esta obra, sin embargo, hay mucho dolor, porque Webern la escribió después de la muerte de su madre. En las *Sechs Stücke für Orchester* se ahonda tanto en la tragedia que aflora la comedia. Puedes llorar tan profundamente que en un momento dado irrumpa la risa. La obra habla de estas transformaciones, de estos equilibrios en el límite. La tragicomedia es mi género preferido. Tiene mucho que ver con la obra de Kafka o de Beckett. Una vez, en París, Beckett fue a ver una de sus obras. Parece ser que no podía parar de reírse, mientras el resto del público intentaba hacerlo callar diciendo: «Señor, es una pieza seria, no puede reírse de esta forma.» Kafka, asimismo, tiene un sentido del humor muy agudo. Encuentro adorable este punto donde una cosa puede ser muy trágica o bien provocar grandes risas.

—*Sarabande*, también de 1990, es una obra inspirada en un tipo de danza considerada obscena durante el siglo XVI. Por otro lado, durante los rituales aztecas la bailaban los indios vestidos de mujer. ¿Era éste, en efecto, uno de los puntos de partida de esta creación?

—Bien, sí. Éste era uno de los puntos de partida. Los resultados, sin embargo, a veces son otra cosa. Esta obra pone en duda el liderazgo del hombre. Todos hemos nacido de una mujer, y lo primero que hemos hecho es llorar lo más fuerte posible. Ésta es una imagen presente en la obra. Quería ridiculizar la masculinidad chovinista que siempre hace ver que sabe lo que hay que hacer pero que cuando se enfrenta con la realidad se pierde, dice cualquier cosa, y no tiene ni idea de qué camino tomar.

Danzar a partir de los cuarenta

—1990 es el año durante el cual creas una tercera compañía, el NDT III, para bailarines de más de cuarenta años. Se trata de una iniciativa insólita en el mundo de la danza, y que, precisamente por eso, adquiere un especial significado: también se puede bailar a partir de los cuarenta en una compañía occidental de repertorio.

—Bueno. De hecho era una acción que era muy evidente que había que tomar. Cuando creé el NDT II, para jóvenes bailarines, era una necesidad, una forma de preparar a los futuros bailarines de la compañía y, al mismo tiempo, dar salida a jóvenes bailarines con talento. El caso del NDT III es el mismo. Si trabajas como coreógrafo o director artístico durante un largo período de tiempo, te ves obligado a despedirte de bailarines excelentes en el momento en que, de hecho, llegan a un tipo de madurez especial, como artistas y también como personas. Esto es una tragedia. Somos una compañía que no tiene papeles de carácter, como ocurre en las grandes compañías: chachas, reinas, etc. Por lo tanto, me pareció que era el momento de empezar a crear un repertorio para estos bailarines. Empezamos hace diez años, y la verdad es que esta compañía se ha convertido en algo muy popular, concretamente en Holanda, un país

con una fuerte consciencia social. El que determináramos continuar dando la oportunidad de salir a escena a los bailarines mayores fue muy bien recibido. Esta compañía está realizando giras internacionales cada año, por América, Australia, Japón, por toda Europa. Y, al fin y al cabo, es una compañía muy reducida: sólo cuatro bailarines, dos hombres y dos mujeres. Ha habido importantes coreógrafos que han creado obras para esta compañía: William Forsythe, Hans van Manen, Maurice Béjart, Carolin Carlson, y muchos otros. Es una compañía para bailarines que tengan entre cuarenta años y la muerte. A veces pienso que me gustaría tener bailarines de ochenta años. Creo que es un proyecto muy interesante. A pesar de que mucha gente predijo su muerte, al cabo de un año sigue funcionando al cien por cien, y con mucho éxito.

—En 1991 creas *Stepping Stones* para el Stuttgarter Ballett. El título hace referencia a unas huellas fósiles encontradas en unos charcos de Japón. No deja de ser curioso la importancia que tiene Japón en tu obra.

—Me gusta mucho la cultura japonesa. Me siento como en casa cuando voy a Japón. Particularmente, su forma de simplificar, de buscar la esencia. En el budismo zen podemos encontrar a menudo esta bús-

queda del universo en un detalle, en una hoja, en una piedra. En este sentido, me interesa especialmente el trabajo de eliminación de lo que es superfluo, innecesario, en una obra de arte. Nuestra sociedad tiende a una acumulación excesiva de cosas. A partir del momento en que me puse a trabajar en la simplificación y la búsqueda de los elementos esenciales empecé a encontrar cada vez más admirable la manera cómo los japoneses eliminan todo lo que es innecesario. Se puede ver en la música, en la pintura, en la arquitectura, en la ceremonia del té, en la caligrafía, en las artes marciales. Por todas partes encontramos este sentido de economía de recursos y de perfección. He aprendido mucho de ellos. Por eso he coincidido con tantos artistas japoneses en mi vida.

—También de 1991 son *Obscure Temptations*, con música de John Cage, para el NDT III y *Un ballo*, con música de Ravel, para el NDT II. Has definido *Un ballo* como una danza para una música, solamente.

—Así es. No hay ninguna otra pretensión. Fue creada para los jóvenes bailarines del NDT II. Me interesaba trabajar sobre la sensibilidad de bailar juntos, por parejas, un hombre y una mujer. Un ejercicio sobre cómo estar, cómo bailar, con otra persona.

El bailarín como individuo

—En 1992 creas *As If Never Been*, dedicada a Beckett, nuevos trabajos para el NDT III y *Perfect Conception* para el Tokyo Ballet. Y en 1993 *Whereabouts Unknown*, con música de Arvo Pärt. Creo que a partir de este momento se produce un cambio en tu lenguaje coreográfico. Adoptas un vocabulario más rico en cualidades de movimiento. Podemos encontrar cambios de registro que van desde una gestualidad cotidiana hasta la máxima estilización del movimiento. Esto está presente, por ejemplo, en *Bella Figura*, una pieza de 1995, cuando se incluyen movimientos relativamente improvisados a partir de unas determinadas pautas. Me refiero al dueto de bailarinas que constituye la parte central de la obra.

—Sí. Creo que tienes razón. Esto tiene que ver con el reconocimiento de la individualidad de los bailarines. Ésta es la clave que explica estos cambios. Significa dejar de coreografiar según figuras, líneas y movimientos de grupo. O sea, según la forma predominante de los siglos XVIII y XIX. Pienso que es mucho más interesante ver qué quiere esta persona y descubrir qué puede aportar. Por lo tanto, pido a la gente que me ayude a crear. Ver qué sucede cuando dos personas unen sus mentes. Por lo tanto, no se trata de ver al coreógrafo como alguien que dicta a los bailarines lo que tienen que hacer. En realidad empieza a haber mucha gente que trabaja así, no en las grandes compañías, pero sí en las más reducidas. Por lo tanto, quizás porque tengo treinta y dos bailarines en la compañía principal puedo utilizar todo su talento creativo. Todos pueden contribuir en el proceso creativo. Y esto, efectivamente, enriquece el lenguaje coreográfico. He aprendido mucho de ellos. Pienso que como coreógrafo si ya no puedes aprender más tienes que parar. La creación debería ser para el coreógrafo un proceso de aprendizaje y no sólo un proceso de enseñanza. Y espero seguir aprendiendo hasta que muera.

—*Tiger Lily*, estrenada en 1994, es un homenaje a la pintura de Mondrian.

—Sí, fue un proyecto muy interesante porque se me pidió que creara algo sobre Mondrian. Lo curioso es que Mondrian se hizo famoso por sus cuadros abstractos compuestos de rectángulos y cuadrados con colores primarios. Y realmente creó una obra extraordinaria a partir de

estos parámetros. Pero el hecho es que ni en el hombre ni en la danza no hay nada que sea cuadrado. En realidad sólo podemos hacer movimientos curvilíneos. Nuestro movimiento está basado en el funcionamiento de las articulaciones, que es curvilíneo o circular. Sólo compensando el movimiento circular de diversas articulaciones podemos crear un movimiento rectilíneo. Trabajar en esta obra, *Tiger Lily*, me llevó a la conclusión de que es imposible hacer una coreografía basada en Mondrian. El ángulo recto va contra la naturaleza del hombre.

—*Arcimboldo*, de 1995, es una *pièce d'occasion*, una obra muy barroca, creada para conmemorar tus veinte años al frente del NDT.

—Sí, excesiva, una locura. Nos lo pasamos muy bien creándola. En la compañía tenemos muchos coreógrafos realmente buenos. O sea que les pedí a cinco de ellos que me ayudaran a coreografiar. Me sentía como si hubiera caído dentro del ojo del huracán. Yo estaba completamente quieto y a mi alrededor todo estaba volando. Básicamente la idea de *Arcimboldo* es convertir la totalidad del teatro en un escenario. El teatro entero es para todo el mundo. El espectáculo envuelve e incluye, por lo tanto, el espacio del público. Los bailarines, cuando no actúan, se convierten en público. Hay, por otro lado, una mesa con bailarines del NDT III que también actúan, primero como actores, y después como observadores de lo que está pasando en el espacio central. Se trataba de acabar consiguiendo que los espectadores se sintieran también protagonistas del espectáculo. Pedí a los críticos que no escribieran sobre *Arcimboldo*, porque en definitiva era una celebración conjunta de un cumpleaños, un regalo que queríamos hacer a nuestros espectadores. Pero evidentemente hubo muchas revistas y muchos artículos que hablaron de ello.

—Gracias a tu iniciativa, en el NDT se ha promovido el surgimiento de nuevos coreógrafos. Tengo entendido que cada año se programan talleres de coreografía donde das la oportunidad a los bailarines con inquietudes coreográficas para que hagan y presenten sus creaciones.

—Sí, cuando un bailarín manifiesta su voluntad de coreografiar, le propongo, por ejemplo, que cree una pieza para la compañía joven, el NDT II. Sigo con atención

su trabajo y si veo que tiene cosas originales que decir, le doy la oportunidad de coreografiar con la compañía principal, y dar con ello salida a su obra. Pero en primer lugar busco creadores originales, con personalidad. Los necesito. He tenido la suerte de tener extraordinarios coreógrafos que todavía están trabajando con nosotros. Creo que es una tarea importante para un director artístico estimular el talento creativo. Puede parecer contradictorio que precisamente cuando he llegado a saber qué es ser director artístico, después de unos veinte años, haya dejado el cargo. Es extraño. Pero la verdad es que ahora que lo he dejado sé muy bien qué es ser director artístico. Tienes que procurar honestamente detectar dónde está el talento en una persona y, cuando lo has encontrado, darle todo tipo de oportunidades para desarrollarlo. Lo que pasa normalmente es que la gente cree que su talento va en otra dirección. En muchos casos creen que tienen que hacer lo que les resulta más fácil de entrada, en vez de buscar aspectos con raíces más profundas y procurar hacerlos salir. Ésta es nuestra función, creo. Mirar a las personas con rayos X, descubrir su talento potencial y darles una oportunidad de manifestarse. Este trabajo da, finalmente, muchas compensaciones, porque algunos de los coreógrafos que hemos ayudado se han acabado convirtiendo en creadores destacados o directores artísticos de otras compañías. Todo esto genera, por otro lado, un entorno muy estimulante, mucho más interesante para una compañía.

—*Bella Figura* es una obra que se podría decir que trata sobre la belleza y el amor, y que en cualquier caso contiene músicas barrocas extremadamente bellas, como por ejemplo el *Stabat Mater* de Pergolesi, con el que empieza y termina la coreografía. Otros elementos que hay que destacar son la presencia del color rojo y del fuego.

—Son dos símbolos importantes. El rojo es el color del amor, de la sangre, de la muerte, del fuego. Quizás sea el color más agresivo. También era el color de los reyes. Es el color más poderoso. Tiene un poder simbólico muy importante. Y el fuego, evidentemente, también funciona como símbolo del coraje y del deseo.

—Hay este momento tan especial donde dos bailarinas, con grandes faldas rojas y el torso

desnudo, en un espacio que queda abierto entre dos cortinas, en el centro del escenario, acercan sus manos hacia la otra, muy lentamente, mientras la otra se inclina y se aleja, para después devolver el gesto de aproximarse para tocar, sin llegar a hacerlo. En todo ello hay una delicadeza extrema del gesto. —Sí. Esto está improvisado. Cada noche es distinto. Está muy ensayado, por otro lado. Pero las pautas para este fragmento eran una descripción general sobre qué quería. Tiene una dimensión espiritual. Tiene diversos niveles de simbolismo y todos los puedes sentir tú mismo. Efectivamente este fragmento habla de un deseo de conseguir más, o de la imposibilidad de obtener completamente lo que deseas. Tiene que ver con el horror humano y la sensibilidad. Hasta dónde podemos llegar con nuestra sensibilidad. Y esto tiene que ver con algunos aspectos de la cultura barroca. Pero hay que añadir que la pieza no sólo trata sobre esto. Contiene también muchos niveles de espiritualidad.

—A continuación, durante el año 1996, compones *Anna and Ostriches*, *Trompe l'oeil* y *Compass*, ¿la obra que no habías podido acabar en el año 1987?

—Sí.

—Pero la lista continúa: *If Only (Tears of Laughter)*. Algunas para el NDT I, otras para el NDT II o bien para el NDT III.

—Sí. Demasiadas cosas. Es terrible. (*Rien-do*.) Es como una tortura china estar en medio de esta locura de actividad.

—Y al año siguiente *Wings of Wax*.

—Bueno, en realidad para *Wings of Wax* utilicé algunos pasos a dos de *Tiger Lily*. *Wings of Wax* es una de mis obras preferidas. Creo que es una buena coreografía, una de esas que todavía podré mirar cuando sea viejo. Y quizás sea la pieza más significativa de este período. La escenografía es un árbol seco colgado en posición invertida, encima del escenario, con todas las raíces al descubierto. *Wings of Wax* trata del mito de Ícaro. Su deseo de libertad y su intento de desafiar la gravedad con unas alas de cera. Constituye, por lo tanto, un símbolo de la danza, porque los bailarines desafían constantemente la gravedad. Pero sus cuerpos son, al fin y al cabo, muy vulnerables, frágiles y sujetos a la posibilidad de una lesión o accidente. Por lo tanto, los bailarines tienen muy presente el valor de su cuerpo, y lo tienen que saber apreciar y disfrutar para poder llegar a ser felices. Es, pues, una pieza que habla sobre la danza y los profesionales de la danza. Y el árbol que cuelga cabeza

abajo simboliza este desafío de la gravedad. Crea un juego visual sobre lo que está arriba y lo que está abajo.

—En 1998 compones *A Way A Lone*, para el NDT III, *Indigo Rose*, para el NDT II, y *One of a Kind*, con escenografía del arquitecto japonés Kitegawara, para el NDT I, que, según mi opinión, es otra de tus obras maestras. Se trata de un encargo del Ministerio de Asuntos Interiores, para la celebración del 150 aniversario de la constitución holandesa.

—Me pidieron que hiciera una coreografía sobre la constitución. Y esto era un encargo prácticamente imposible. La constitución es un documento legal extenso donde se especifican los derechos de los ciudadanos y toda una serie de regulaciones muy complejas. Así pues, me encontré delante de un encargo tan imposible como lo fue el de hacer una coreografía sobre Mondrian. Por lo tanto, me limité a tomar como punto de partida la primera frase de la constitución holandesa, que dice: «Todo el mundo será tratado y aceptado como un individuo, y las libertades de esta persona serán garantizadas por la ley.» La libertad de expresión, la libertad de orientación sexual, etc. O sea que me ceñí a estas ideas. En primer lugar, que cada persona tenía que ser tratada como un individuo. Así pues, el espectáculo empieza cuando una bailarina que está entre el público es iluminada por un foco. Se levanta y sube al escenario para actuar como protagonista. Los bailarines que aparecen durante la obra también recibirán, sin embargo, un trato individual. Es como si fuéramos a Nueva York, al Times Square, se apagaran las luces y viéramos a todo el mundo haciendo sus cosas: como si un foco siguiera la trayectoria de una persona, y pudiéramos ver todas las personas de su alrededor, pero sólo gracias al reflejo de la luz que cae encima de esta persona. Podrías pensar que la persona ha sido escogida por azar, pero no es cierto, ha sido escogida porque es muy especial. Se inicia la obra, por lo tanto, con una persona que sale de entre el público vestida de una manera normal y sube al escenario a través de una complicada pasarela. Y está todo el rato en el escenario, incluso durante los entreactos. Al final, esta persona continúa su camino y se va. Es tan simple como esto. Por otro lado, el trabajo de Kitegawara resultó muy interesante. Él trabaja con programas de ordenador que generan formas a través de un sistema aleatorio. No deja de resultar sorprendente pensar que todas estas superficies rectas

unidas por anillos extraños, tan bellas, que se ven en el primer acto, han sido producidas por azar, con el ordenador. Dan la impresión de que no se pueden sostener entre ellas. Parecen formas imposibles que son posibles. Esto es para mí una aproximación filosófica al sentido de la danza. Hay infinitas posibilidades. Hasta dónde puede llegar y de qué forma sigue siendo posible ir más lejos. Siempre buscando el equilibrio en el límite. Y si dejas a los bailarines la libertad de explorar lo lejos que pueden ir, llegan más lejos de lo que tú les podrías pedir que hicieran. Ésta es una manera muy interesante de investigar las posibilidades de los bailarines y aprovechar su fantasía y creatividad. La producción de *One of a Kind* no fue nada fácil. Tuvimos mucho trabajo al crear la música. Estuvimos trabajando muchas horas conjuntamente con el músico, en más de una ocasión hasta las seis de la madrugada. Fue un trabajo muy duro, pero muy satisfactorio. La verdad es que participé muy activamente en todos los elementos del espectáculo, especialmente en la música. Por ejemplo, en la idea de incorporar músicas de culturas muy diversas, como los cantos de los lamas tibetanos, las canciones inuit, los cantos de los viejos de Burundi, etc. Todo tipo de aportaciones de diversas partes del planeta. Y con esto quería poner de manifiesto que, a fin de cuentas, todo somos habitantes de la Tierra, y pertenecemos a una especie animal que apareció en África hace millones de años. Me sorprendió que el público acogiera tan bien este espectáculo. Fue muy bien recibido por todas partes, en París, en Nueva York, en Berlín. Recibió dos importantes premios internacionales. Me llamó la atención esta reacción, porque de hecho es una obra abstracta que dura casi dos horas, sin elementos para la distracción, o la diversión. Y una persona está todo el rato en escena. Recuerdo que en Berlín, durante los entreactos, nadie se movía de la butaca. Se habían encendido las luces de sala, pero como en la escena continuaba bailando una bailarina, improvisando, nadie se quería mover. Yo me levanté, y me dijeron que volviera a sentarme y que me callara.

—No me extraña. Es realmente extraordinario lo que hace esta bailarina durante los entreactos.

—*One of a Kind* no fue un trabajo, fue un largo viaje. Temía que la gente se aburriría, pero no fue así. Por lo que se refiere al diseño de la escenografía, tengo que decir

que lo rehicimos completamente: originariamente era del todo distinto. Yo tenía una idea de lo que quería. Primero redacté una carta de nueve páginas a Kitegawara y después hice un viaje a Tokio, de un día. Llegué al mediodía, estuvimos hablando y trabajando hasta la medianoche, y a la mañana siguiente volvía hacia La Haya. Fui muy cordial, le dije que me encantaba su propuesta pero que necesitaba otra cosa. Él me dijo que le gustaba mucho mi obra y que quería hacer algo que a mí también me gustara. Cogió elementos de su arquitectura. Fue un trato muy cordial y respetuoso por ambas partes, una colaboración muy estrecha durante todo el proceso. La generosidad de Kitegawara es realmente muy especial.

—En 1999 compones *Half Past* y en el 2000 *Click-Pause-Silence*, dos creaciones muy interesantes en donde introduces imágenes de vídeo, proyectadas, en el primer caso, y mostradas a través de un monitor que se desplaza por el espacio, en el segundo.

—Sí. Actualmente estoy muy interesado en las posibilidades que ofrecen el vídeo y el cine como elementos escénicos. En el futuro es posible que aún los utilice más. Por otro lado, últimamente las proyecciones se están utilizando mucho en la danza contemporánea. Pero hay miles de formas de sacar partido de estos recursos. Lo más interesante, por otro lado, es muy simple. Al lado de la interpretación viva de los bailarines, el vídeo está muerto. Pero cuando una persona ha muerto lo único que la mantiene en vida después de su muerte es el vídeo. La gente puede ver cómo bailaba cuando todavía estaba viva. Este sentimiento tan extraño que produce ver imágenes de alguien que ya no vive al lado de alguien que está vivo. Le hace parecer vivo. *Half Past* está inspirada en la muerte de una bailarina que también se suicidó. Era una bailarina australiana, que se suicidó después de dejar la compañía, en Sydney, tirándose al mar por un acantilado. Ésta es la razón por la que se ve esta figura cayendo dentro del agua al final de la pieza.

—Recuerda la imagen central del *Tríptico de Nantes*, de Vill Biola. ¿Lo conoces?

—Sí. Somos muy amigos. Admiro profundamente su obra. Es un hombre extraordinario, de un alto nivel espiritual.

—Para terminar. Ahora que has dejado la dirección artística del NDT, ¿cuál crees que será el futuro de la compañía?

—Bueno, hacía tiempo que tenía la intención de dejar la dirección artística, porque es un trabajo que requiere ocuparse de muchas cuestiones que no tienen mucho que ver con lo que yo deseo hacer. En cualquier caso, estoy muy contento de haber creado una tierra fértil para la creación. El hecho de que hayamos podido hacer un teatro como éste es casi un milagro. Este teatro pertenece a la compañía y ha sido diseñado por uno de los mejores arquitectos actuales. Ha sido muy importante haber podido hacer esto, pero también me parecía importante poder dejarlo, y sentir una cierta libertad. Cuando has hecho una misma actividad durante veinticinco años aprendes a funcionar de una determinada forma, y cuando, de golpe, dejas de hacerla, no sabes cómo actuar. De repente no sabes qué hacer con tu libertad. Por lo tanto has de empezar a desaprender cosas para poder aprender cosas nuevas. Éste ha sido un proceso difícil. Al dejar la dirección artística no pude coreografiar durante un año. Lo intentaba pero no podía, no sabía cómo hacerlo. Estaba perdido, porque empezaba a cambiar como ser humano. O sea que lo primero que hice después de este paréntesis es lo que viste ayer por la noche, *Click-Pause-Silence*. Fue un proceso creativo muy satisfactorio, y estoy contento del resultado. Por lo que se refiere a la compañía debo decir que actualmente ha alcanzado un nivel muy alto. Ha sido votada, recientemente, por treinta y ocho países como la mejor compañía del mundo. Esta valoración no me parece nada acertada, porque en realidad no puedes comparar una compañía con otra, pero te lo digo porque es algo que pone de manifiesto que actualmente está muy bien considerada. Y entonces es cuando yo dejo la dirección. Me gusta que sea así. Creo en la expresión «lo que sube tiene que bajar». Pienso que esta compañía está disfrutando de un momento muy bueno, pero que antes o después caerá de nuevo. Y pienso que es importante que vaya hacia abajo para que algo nuevo pueda empezar otra vez. Quizás esto no pasará muy rápidamente. Espero que sea así, porque esta es la naturaleza de la creación. Y es necesario que llegue otra persona loca, que tenga el coraje, la fuerza y la convicción de decir: «Éste es el camino que hay que seguir.» Yo lo he intentado durante mucho tiempo, he llegado hasta donde he llegado, pero

me haría feliz si alguien llegara algún día y prescindiera de mi repertorio, y empezara algo nuevo. No me parecería mal. Siempre he intentado invitar a coreografiar para el NDT a los mejores coreógrafos del mundo. Quizás haya invitado a más de setenta coreógrafos. Los mejores que he encontrado. ¡Hay tanta gente que hace cosas interesantes! Y yo no soy el único que lo intenta. Muchas veces no es que uno sea mejor que otro, sino que son distintos. Y tenemos que aprender cómo es el mundo de la danza y de la coreografía. Quizás por eso éste es un lugar donde hay mucha diversidad. Se producen muchas influencias, y esto me parece muy positivo. Sobre todo cuando he podido ayudar a algunos creadores a encontrar la clave de sí mismos. Así pues, esto es lo que ha ocurrido a veces, y esto es lo que he intentado impulsar siempre que he podido. Pero ahora ha llegado un momento en que es necesario que la compañía renazca hacia un nuevo idioma y una nueva filosofía, con gente nueva. Y no me molestaría que esta gente nueva dijera que aquí ya no hay un lugar para mí.

Después de la entrevista, Jiri Kylián me invita a asistir a un ensayo de la primera compañía. *Forgotten Land* es la coreografía que trabajan hoy. Resulta sorprendente ver cómo los bailarines adoptan todos el mismo tempo a pesar de que la obra empieza en silencio. Lentamente, el grupo va creando un ritmo propio gracias a una serie de pequeños desplazamientos hacia los lados, durante cuya realización los bailarines percuten el suelo. Después, la *Misa de Réquiem*, de Britten, arranca con fuerza, también con un ataque percutido. La compañía conoce a la perfección la coreografía. Las correcciones que hace Kylián son correcciones de detalle, en muchos casos correcciones que tratan de ajustar mejor el movimiento con la música.

Al terminar el ensayo nos despedimos. Todo son palabras cordiales y sinceras. Vuelvo a la Fundación a buscar la maleta. Está Ulf Esser. Me promete que vendrá pronto a Barcelona. También a él le agradezco el trato recibido. Nos decimos adiós. Le devuelvo la llave. Bajo a la calle y me dirijo hacia la Estación Central.

Datos biográficos

1947

— Nace en Praga (Checoslovaquia), el 21 de marzo, hijo de un banquero y de una bailarina.

1953

— Empieza a estudiar piano y acrobacia.

1956

— La escuela donde estudia acrobacia quiebra. Ve el primer espectáculo de danza (*La Fontaine*, de Bakshisarai). Se matricula en la Escuela de Ballet del Teatro Nacional de Praga, donde estudiará durante seis años.

1962-1967

— Entra en el Conservatorio de Praga. Estudia, durante cinco años, ballet, danzas folclóricas, danza moderna (Graham), historia del teatro, bellas artes y música. Escucha y estudia a Dvořák, Janáček y Martinu. Toca el piano y compone piezas musicales. También realiza sus primeras composiciones coreográficas.

— Va regularmente al cine a ver películas de Bergman, Buñuel y Fellini. Ve una cinta con la coreografía de Maurice Béjart *Symphonie pour un homme seul*, que le causa una fuerte impresión.

1967

— Obtiene una beca del British Council para ir a estudiar a la Royal Ballet School, en Londres. Descubre la obra de Frederik Ashton, Kenneth MacMillan, George Balanchine, Martha Graham, Maurice Béjart y Jerome Robbins, entre otros.

1968

— John Cranko le invita a formar parte del Stuttgarter Ballett. Acepta incorporarse después del verano. El 21 de agosto asiste impotente a la invasión de Praga por parte del ejército ruso. Toma el último tren hacia Stuttgart y se convierte en un refugiado político.

1970

— Compone sus primeras coreografías para el Stuttgarter Ballett: *Paradox*, un *pas de deux*, con Leigh-Ann Griffiths, y *Kommen und Gehen*, con Marcia Haydée y Richard Cragun. Margot Fonteyn ve *Paradox* y le invita a actuar en Londres, en el London Collegiate Theatre.

1971

— Conoce la que más adelante será su mujer: Sabine Kupferberg. Compone la primera coreografía donde baila ella: *Incantations*.

1972

— Crea para el Stuttgarter Ballett *Der Einzelgänger* y *Der stumme Orpheus*, esta última con música del compositor japonés Toru Takemitsu, con quien colaborará en el futuro en diversas ocasiones, y con quien mantendrá una larga relación de amistad. En otoño de este año, Jaap Flier y Hannie Bouman invitan a Kylián a coreografiar para el Nederlands Dans Theater.

1973

— El 26 de junio, de vuelta de una gira por Estados Unidos, John Cranko muere de un paro cardíaco, en el avión.

— Crea la primera coreografía para el Nederlands Dans Theater, *Viewers*, a partir de una música de Frank Martin que Cranko le hizo escuchar unas semanas antes de morir.

— Pasa las vacaciones de verano en la isla de Elba, con Sabine Kupferberg. El recuerdo del ruido del mar, en la oscuridad de la noche, se convertirá en uno de los puntos de partida de *La Cathédrale Engloutie*.

1974

— Crea *Blaue Haut*, para el Stuttgarter Ballett. Entre los bailarines se encuentra William Forsythe. También para esta com-

pañía, compone *Der Morgen danach*, inspirada en *Crimen y castigo*, de Dostoyevski, y *Rückkehr ins fremde Land*. Para el Nederlands Dans Theater realiza su segunda coreografía, con música de Arne Nordheim, *Stoolgame*, y monta *Blaue Haut*, que estrena bajo el título, traducido, de *Blue Skin*. *Stoolgame* y *Rückkehr ins fremde Land* (*Return to a Strange Land*) se incorporarán al repertorio de diversas compañías internacionales.

1975

— Es nombrado codirector del Nederlands Dans Theater, junto con Hans Knill. Compone *La Cathédrale Engloutie*, *Return to a Strange Land*, *Transfigured Night*, con música de Schönberg, y *Torso*, que trata sobre el problema de los refugiados. Vive, con Sabine, en un almacén de escenografías de la compañía.

1976

— Crea *Nuages* para el Stuttgarter Ballett, y *Elegia* y *Symphony in D* para el Nederlands Dans Theater. Esta última muestra una visión humorística de la danza clásica y parodia las preocupaciones de los bailarines en escena, así como los clichés de la formación en las escuelas de ballet. Se incluye posteriormente en el repertorio de unas treinta compañías de danza internacionales.

1977

— Compone *November Steps*, con música de Toru Takemitsu, y *Ariadne*, inspirada en un fresco de la Villa della Mysterii, de Pompeya, que trata sobre un ritual dionisiaco.

1978

— Es nombrado director artístico del Nederlands Dans Theater. Compone *Kinderspelen* con música de Mahler y Gary Car-

penter, en donde participan alumnos del Conservatorio Real de La Haya. Crea *Sinfonietta* en tres semanas, y la presenta en el Spoleto Festival, en Charleston (Estados Unidos), donde obtiene un gran éxito. Esta obra situará al NDT entre las mejores compañías de danza internacionales. También coreografía *Intimate Pages*, para la televisión sueca, así como *Rainbow Snake* y *Symphony of Psalms*, sobre música de Stravinski. Los problemas internos en el seno del Nederlands Dans Theater (enfermedad del codirector, baja del maestro de ballet y baja inesperada de algunos bailarines) hacen que este año resulte especialmente difícil para Kylián. Carel Birnie, el gerente del NDT, alquila el City Centre Theater de Nueva York para presentar durante dos semanas un programa que incluye *Sinfonietta* y *Symphony of Psalms*. La crítica de Nueva York elogia el trabajo de Kylián.

— Recibe la Carina Ari Medal, de Estocolmo.

— La embajada checa le anuncia que vuelve a disponer de su pasaporte como ciudadano checo.

1979

— Coreografía y estrena *Glagolitic mass* y *Dream Dances*.

1980

— Crea *Soldatenmis* y *Overgrown Path*. Promueve la producción de un espectáculo sobre las danzas aborígenes australianas con tres coreógrafos (Glen Tetley, Jerome Robbins y él mismo) y tres compositores (Luciano Berio, Arne Nordheim y Toru Takemitsu). El proyecto no cuaja por dificultades de financiación. En el mes de setiembre viaja al norte de Australia, a Grote Eylandt, para asistir a un festival de danzas aborígenes organizado por Lance Bennett, director de la Aboriginal Cultural Foundation, en donde participan veinticuatro tribus. Le acompaña el compositor japonés Toru Takemitsu.

1981

— El Nederlands Dans Theater actúa en los festivales de Spoleto, Italia, y Aviñón, Francia. A continuación presenta, con éxito, en el Metropolitan Opera House de Nueva York, un doble programa compuesto por *Symphony of Psalms*, *Symphony in D* y *Field Mass* por un lado, y *Dream Dances*, *Overgrown Path* y *Sinfonietta*, por otro.

— Compone *Forgotten Land* para el Stutt-

garter Ballett. Esta coreografía también se incorpora, posteriormente, al repertorio del NDT. Estrena *Nomaden* con el NDT, basada en movimientos de las danzas aborígenes australianas. Este año se crea el Nederlands Junior, que más tarde se llamará NDT II, para preparar bailarines jóvenes en el repertorio y la concepción de la danza del NDT.

— Es galardonado con el Westend Theatre Award, de Londres.

1982

— Durante el mes de mayo viaja a Praga por primera vez con el Nederlands Dans Theater. Actúa en el Teatro Smetana, acompañado por la orquesta sinfónica de Brno. Es recibido con entusiasmo por el público de Checoslovaquia, que ve en él un símbolo de libertad.

— Compone *Svadebka* y *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Decide tomarse un año sabático, que queda en una pausa de seis meses. Durante esta pausa se gestarán, sin embargo, dos nuevas coreografías, que incorporan la experiencia del viaje a Australia: *Stamping Ground* y *Dreamtime*.

1983

— Estrena *Stamping Ground* y *Dreamtime*. Crea, con el coreógrafo Christopher Bruce, una obra conjunta para el NDT llamada *Curses and Blessings*. Se estrena dentro de la programación del Holland Festival. Compone *Wiegeli*, donde utiliza por primera vez conjuntamente a bailarines del NDT y del NDT Junior.

1984

— Crea *Valencia* para la celebración del 25 aniversario de la compañía. Compone una nueva versión para *L'enfant et les sortilèges*, de Ravel, que se estrena en el mes de junio. Después de una gira de la compañía, durante el mes de julio, por Reggio Emilia, Italia, una de las bailarinas, Karen Tims, se suicida. Profundamente afectado por este suceso, Kylián coreografía *Heart's Labyrinth I*.

1985

— Gira por la Unión Soviética. Actuaciones en Moscú y Leningrado. Continúa trabajando en *Heart's Labyrinth*, que presenta de nuevo con el título de *Heart's Labyrinth II*. Compone *Piccolo Mondo*, basado en los personajes de la *commedia dell'arte*, para la celebración del 40 aniversario de la fundación del Scapino Ballet.

1986

— Crea *Silent Cries*, un solo dedicado a su mujer, Sabine Kupferberg, con música de Debussy (*Prélude à l'après-midi d'un faune*). Coreografía *L'Histoire du soldat*, de Stravinski, con Nacho Duato en el papel de soldado, y *Sechs Tänze*.

1987

— Establece la versión definitiva de *Heart's Labyrinth*. Crea *Frankenstein!!* Durante las vacaciones de verano, en las Bahamas, cae en una fuerte depresión. Incapaz de poder tomar un avión, se ve obligado a volver a La Haya en barco.

— Inauguración de un edificio de nueva planta para el NDT, diseñado por el arquitecto Rem Koolhaas, con un teatro para mil espectadores y amplias salas de ensayo, oficinas, almacén, etc. Compone, para el espectáculo inaugural que tiene lugar en el mes de setiembre, *Evening Songs* y *Sint Joris rijdt uit*.

1988

— Gana el premio Hans Christian Andersen de Copenhague, y el Grand Prix International Vidéo-Danse de Nimes.

— Compone *Kaguyahime* y *No More Play*; esta última coreografía inicia lo que se ha llamado el período de danzas en blanco y negro, que incluye las obras *Falling Angels*, *Sweet Dreams*, *Sarabande*, *Un ballo*, *Petite Mort* y *Whereabouts Unknown*.

— Se crea la Fundación Kylián para promocionar el progreso en las artes coreográficas, con dos sedes, en La Haya y en Praga. La fundación dispone de un importante archivo compuesto principalmente por material videográfico sobre coreografías contemporáneas.

1989

— Recibe el Sonia Gaskellprijs de Amsterdam.

— Coreografía *Tantz-Schul* y *Falling Angels*. Viaja a Praga, donde celebra la llegada del nuevo régimen democrático en Checoslovaquia, con Václav Havel al frente.

1990

— Se plantea dejar la dirección artística del NDT. Propone a Mats Ek que asuma el cargo, pero éste se niega y le convence para que continúe dirigiendo el NDT.

— Compone *Sweet Dreams* y *Sarabande*. Crea para la Ópera de París *Feuilletts d'automme*.

— Milan Lukes, ministro de Cultura de la República Checa, le ofrece ser director del Ballet Teatro Nacional. Kylián desestima esta posibilidad.

— Primera gira del NDT por Japón.

1991

— El Holland Festival programa una muestra retrospectiva de coreografías de Jiří Kylián. Crea una nueva compañía para bailarines de más de cuarenta años, bajo el nombre de NDT III. Invita a coreógrafos de prestigio para que coreografíen para ellos.

— Obtiene el Price of the Dutch Theatre Critics de Amsterdam, el Premio Internazionale Gino Tani de Roma, y es condecorado como Officier de l'ordre pour les arts et les lettres de París.

— Coreografía *Un ballo* para el NDT II. Crea *Stepping Stones* para el Stuttgarter Ballett, y compone *Obscure Temptations* para el NDT III.

— El Nederlands Dans Theater actúa en la sesión de gala que el presidente Mitterrand ofrece en la Ópera Garnier de París durante la visita de la reina Beatrix de Holanda y el Príncipe Claus.

1992

— Crea *As If Never Been* y *No Sleep till Dawn of Day*.

— Michael De Roo sucede a Carel Birnie como gerente del NDT.

— Recibe el premio Danza&Danza, de Milán, por *Petite Mort*.

1993

— Compone y estrena *Whereabouts Unknown*. Coreografía para el Tokyo Ballet *Perfect Conception*. Inicia una nueva etapa como coreógrafo, caracterizada por una mayor

aportación de los bailarines como individuos implicados en el proceso creativo. — Recibe el Benois de la danse, de Moscú.

1994

— Coreografía *Double You* y *Tiger Lily*, esta última dentro del llamado año Piet Mondrian. Estrena en Tokyo *Perfect Conception*.

— Gira, con gran éxito de público y crítica, de las compañías NDT I, II y III por Estados Unidos y Canadá. Es galardonado con el Premio Dance Magazine de Estados Unidos. Se trata del tercer coreógrafo europeo que lo consigue, después de Ashton y Béjart.

1995

— Crea *Arcimboldo* para la celebración de sus veinte años como coreógrafo del NDT. Participan bailarines de las tres compañías: NDT I, NDT II y NDT III.

— Compone y estrena *Bella Figura*.

— Obtiene el Award for Outstanding Achievement of Cultural Merits, de Japón, y el Premio di Teatro di Roma.

— Es nombrado oficial de la Orde van Oranje Nassau, uno de los más altos reconocimientos honoríficos de Holanda.

1996

— El NDT I consigue el premio de la crítica para la danza del Festival de Edimburgo.

— Compone y estrena *Anna and Ostriches*, *Trompe l'oeil*, *Compass* y *If Only (Tears of Laughter)*.

1997

— Recibe la Golden Medal for Outstanding Merits de la República Checa, el Joost-van-den-Vondel Preis, de La Haya, y el pre-

mio Joost-van-den-Vondel para personas u organizaciones destacadas de la cultura holandesa, flamenca o de la baja Alemania.

— Es nombrado Doctor Honoris Causa por la Julliard School, Nueva York.

— El NDT III gana el premio de la crítica del Festival de Edimburgo por *If Only (Tears of Laughter)*. Estrena *Wings of Wax*.

1998

— Recibe el premio honorífico de danza y coreografía del Institut del Teatre de Barcelona.

— Crea *A Way a Lone*, *Indigo Rose* y *One of a Kind*, esta última como encargo del Ministerio de Asuntos Interiores para la celebración del 150 aniversario de la constitución holandesa.

1999

— Compone *Half Past*. Coreografía para la Ópera de París *Doux mensonges*. Deja la dirección artística del NDT. Es relevado por Marian Sarstädt. Continúa, sin embargo, como coreógrafo y asesor artístico de la compañía.

— Recibe el Benois de la danse, de Berlín, y el Cultural Award City of The Hague.

2000

— Recibe los premios Lawrence Olivier, de Londres, en la categoría de danza, y el Archangel Award del Festival de Edimburgo. *One of a Kind* obtiene un premio Nijinsky de Mónaco. La compañía y él mismo como coreógrafo reciben dos más. Crea *Arcimboldo 2000* y *Click-Pause-Silence*.

— Es nombrado Doctor Honoris Causa por la Academia de Música de Praga.

2001

— Es condecorado como Commandeur

Aquesta edició de *Jiř Kylián. Somniador de danses*
es va acabar d'imprimir el mes de novembre
de dos mil tres a la ciutat
de Barcelona.





