

# Entrevista a La Chana, José de Udaeta, José Granero, Belén Cabanes i Juan Carlos Lériða

Jordi Fàbrega



Com a complement de l'article *La interpretació per a ballarins*, inclòs a l'exemplar anterior d'aquesta revista —el número 32—, presentem ara una entrevista sobre la interpretació a cinc representants de la dansa en l'especialitat d'espanyol i de flamenc. Els tres primers han estat grans figures internacionals; els dos darrers, més joves, proposen una poètica diferent que ja està trobant ressò més enllà del nostre país. Tots han estat vinculats a Catalunya —per naixença, residència o professió. El mestre Granero però, ens deixà a la primavera del 2006. Que aquest article serveixi, doncs, com a homenatge a la seva gran trajectòria professional.

Podem observar al llarg de les cinc entrevistes l'evolució del concepte del treball d'interpretació en la seva especialitat, així com les diferències i els denominadors comuns. Els més grans han estat autodidactes, els més joves han fet algunes classes d'interpretació, però, curiosament, mantenen un seguit d'elements comuns apresos dels seus mestres de ball que alhora eren, també, autodidactes. La diferent formació de cadascú omple de matisos i de riques diferències la pràctica del seu art —el lector en sabrà extreure conclusions pròpies—, fruit de la reflexió de tota una carrera, pel que fa als més grans, i de la inquietud creadora dels més joves.

L'espanyol i el flamenc són unes especialitats que a Catalunya, des de fa temps, passen moltes dificultats, quan, en canvi, ha estat sempre un país que ha donat i continua donant grans figures del ball, però a l'hora de treballar, malauradament, han de marxar fora del seu país. Si bé això també passa en el clàssic i en el contemporani, pel que fa a l'espanyol i el flamenc el fet és potser encara més greu. Tanmateix, el nou decret del Ministeri que regula els ensenyaments de dansa de Grau Mitjà introdueix una nova especialitat: el flamenc —abans integrada en l'especialitat d'espanyol—. Doncs bé, el flamenc, ara per ara, en el projecte del nou decret de la Generalitat no es desplegarà a Catalunya, no es podrà estudiar oficialment.

Aquests cinc professionals són una mostra del gran potencial artístic que hi ha al nostre país, com tants joves estudiants que lluiten per obrir-se camí en l'àmbit de la dansa. No els ho posem més difícil.

JORDI FÀBREGA I GÓRRIZ



## La Chana

Antonia Santiago Amador és *bailaora* i professora de flamenc. Autodidacta. Treballà en el cinema amb Ignacio Iquino i amb Peters Sellers en el *Bobo*. Ha ballat, entre altres, a la sala Tarantos de Barcelona on hi havia Curra Jiménez i Antonio Gades, així com La Singla i Carastaca; als Tarantos de Madrid amb Pepi Coral, Rosario, Antonio «el bailarín», Cristóbal Reyes; en el *tablao* Los Canasteros de Madrid, de Manolo Caracol, amb Juan Ramírez; amb la Compañía de Danza de Madrid; al Florida Park de Madrid, al programa «Esta noche es fiesta» de TVE; a la Sala Xenon de Madrid; al Teatro de Danza Española de Luisillo; a la Cumbre Flamenca amb Cristóbal Reyes, Antonio Canales, Carmen Cortés i Juana Amaya; etc. Ha fet diverses gires internacionals per Europa, Amèrica i Austràlia. Fou premi del Certamen internacional de Perth (Austràlia, 1969). Deixà de ballar professionalment l'any 1992 per dedicar-se a la pedagogia.

Entrevista realitzada el 2004

J. FÀBREGA: *Com es defineix vostè professionalment: ballarí/na, coreògrafa, pedagoga, repetidor/a?*

LA CHANA: He estat *bailaora* durant trenta anys, he recorregut tres vegades el món i ara sóc professora d'artistes i professors i, alhora, coreògrafa i creadora de tot el que ensenyo.

*El seu treball adopta o adapta alguna tècnica ja coneguda?*

La tècnica que utilitzo és la meua ja que de nena no vaig poder veure ballar ningú perquè en aquells temps no hi havia els mitjans audiovisuals que hi ha ara. Tampoc vaig poder anar a cap escola de dansa perquè els meus pares s'oposaven rotundament al fet que em dediqués al món de l'espectacle.

*Quines són, al seu entendre, les condicions o capacitats bàsiques que ha de reunir un bon ballarí?*

Cal que sigui senzill i humil, que mai es pot saber tot, i com més se'n sap, encara no se'n sap res. I quant a la capacitat, diria que les coses més importants són: la resistència física, la precisió amb els temps i compassos exactes per als sincopats, els temps i els destemps.

*La dansa és només moviment o cal una emoció que la impulsi?*

La dansa és l'idioma universal, el més perfecte de tots els idiomes, però sense emoció no hi ha interpretació, no s'entén, no transmet, no diu res, són només gestos sense vida i, per tant, és morta.

*Què és la interpretació en la dansa?*

La seva vida, interpreta ràbia, odi, ira, protesta, amor, sensibilitat, misericòrdia, benignitat, pau i tots els sentiments que es puguin expressar a la vida mateixa.

*Què poden aportar les tècniques actorals al treball del ballarí?*

Les tècniques actorals aporten molt perquè sense elles no podríem interpretar ni gesticular per poder transmetre al públic el que se sent quan es balla.

*Hi ha en la dansa un entrenament específic per interpretar? El pot concretar?*

Pot ser que hi hagi un entrenament per a interpretar, però quan l'he posat en pràctica a l'escenari ha estat totalment diferent al que havia entrenat, perquè actuo com sento i moltes vegades el que he assajat es perd per donar pas a la improvisació. La improvisació en el meu cas és imprevisible; és una valentia, una seguretat, una precisió, és atrevir-se, i és llavors que esdevé màgic, multicolor i perfecte.

*Què és la presència escènica des del punt de vista de la dansa?*

Majestuosa des de tots els punts de vista i a tots els nivells.

*Existeixen tècniques per desenvolupar-la? Quines?*

Sí, n'hi ha moltes per desenvolupar i inventar. És fàcil que cada vegada n'hi hagi més sense que es perdin els cànons de les arrels. Però fer-les constar en un paper se'm fa molt difícil.

*Es pot parlar de personatge en la dansa, en una coreografia? A quin nivell?*

Sí que es pot parlar de personatge perquè la dansa parla per ella mateixa

i a tots els nivells. La dansa és la cosa més perfecta que conec, després de l'amor.

*Les emocions que ha de transmetre el ballarí són les del personatge (en el sentit de persona de ficció), o les seves, les de la persona que balla?*

Crec que són les del personatge que ha d'interpretar, encara que el ballarí hi afegeixi el seu granet de sorra.

*Quins recursos creu que van millor per provocar l'emoció?*

Crec que no es tracta tant de recursos, sinó de motivar-se un mateix, de buscar la veritat i de saber mirar l'univers que tenim dins nostre.

*Existeix un «centre del moviment, de l'energia»? On el situa? Per què? Està relacionat amb el treball d'interpretació?*

Sí que existeix aquesta energia, sense ella no podríem donar el cent per cent de nosaltres mateixos en cap faceta de la vida, o les «deu d'últimes», com jo en dic. La situo a les meves entranyes, dins el meu ventre perquè noto que és allà on he d'acudir per treure les meves «deu d'últimes». Això no està relacionat amb la interpretació, és un món a part, s'hi oposa totalment.

*Un ballarí ha de ser conscient quan balla de la reacció que provoca en el públic?*

Crec que no ho ha de ser fins que no ha acabat, perquè quan s'està ballant, cal que l'artista se sumeixi en la seva interpretació, en el seu món ple de laberints amb moltes portes per obrir i pedres precioses que s'hi amaguen; és allà on has de ser quan balles, per arregar-les hi les pedres precioses que hi ha dins teu i saber regalar-les.

*La interpretació és un assumpte del ballarí, del coreògraf, o d'un especialista en treball actoral?*

La interpretació correspon al ballarí, si no és que el coreògraf o l'especialista vulguin que interpreti un determinat tema d'una manera determinada.

*Quan s'ha de treballar la interpretació si es munta una coreografia: des de l'inici, a la meitat del procés o al final quan ja se'n controla el moviment i la tècnica?*

Jo entenc que la interpretació no es treballa, hi és des del primer segon i fins a l'últim, però també és cert que durant la trajectòria et motives més i més.

*Quin és el paper del repetidor en el treball d'interpretació?*

No sé què és un repetidor, però si es refereix a algú que repeteix allò que

fa el professor, aleshores l'únic que fa és donar cops, perquè centra l'atenció en els cops de planta i taló, i el seu paper és merament el de repetir i amb la repetició s'esvaeix l'emoció i la interpretació.

*La interpretació s'ha d'incorporar a la formació del ballarí/na?*

I tant, perquè si no, no seria un bon *bailaor*, tot el que fes estaria mort encara que ho fes a la perfecció.

*Així doncs, en quin punt cal plantejar el treball de la interpretació: des de l'inici dels estudis, a la meitat, al final quan ja es domina la tècnica?*

Quan l'alumne és a l'escola estudiant és perquè li agrada i vol ser artista. Això ja és un avantatge. El professor que li ensenya el moviment, el gest, els cops, la mímica i el compàs, ha d'explicar-li que cal donar vida a cada moviment que faci. A mesura que avanci en el seu aprenentatge, anirà entenent que és la seva vida, la seva ànima i els seus sentiments els que hi ha d'involucrar des de l'inici del seu aprenentatge.

I recordant Bécquer, li dic a la dansa: «poesía eres tú».

## José de Udaeta

Ballarí, coreògraf, professor d'espanyol i concertista de castanyoles. Va estudiar amb Joan Magriñà, amb Francisca Gonzáles «La Quica» i Regla Ortega, amb els germans Pericet i amb Juan Sánchez «El Estampio». Formà parella artística amb la ballarina suïssa Susanne Audeoud, amb el nom de «Susana y José». Ha fet coreografies per al Harkness Ballet de Nova York, el Royal Danish Ballet, l'Opera Real d'Estocolm, el Ballet de Dallas, el Landestheater de Salzburg, el Ballet Español de Madrid, l'Staatsoper de Berlín, el Ballet de l'Aalto Oper d'Essen, el Ballet de Cámara Español Arsis, etc. Com a concertista de castanyoles, ha actuat amb Herbert von Karajan i Montserrat Caballé. Ha fet classes a escoles de música i dansa de tot Europa i dels Estats Units, va crear a Sitges els Cursos Internacionales de Verano para la Danza Espanyola. Va rebre el Deutsche Tanzpreis el 1987; la Medalla de Plata de las Bellas Artes, el 1989; el Premi Nacional de Dansa de Catalunya, el 1995; la Medalla de Oro al Mérito de las Artes, el 2000, i la Creu de Sant Jordi el 2001.

Transcripció de l'entrevista oral realitzada el 2004.

J. FÀBREGA: *Com es defineix vostè professionalment: ballarí/na, coreògrafa, pedagog/a, repetidor/a?*

JOSÉ DE UDAETA: Com a ballarí, ho he fet tot a través del ball.

*El seu treball adopta o adapta alguna tècnica ja coneguda?*

Fins als vint anys vaig ballar sense saber el que ballava. Vaig descobrir la dansa quan vaig començar a fer clàssic. Vaig ballar davant de Lifar, que em va fer una prova, però jo no sabia que les barres que hi havia a la *rotonde* servien per fer exercicis. Jo aleshores no ballava, feia comèdia, m'arrossegava per terra. Tinc una formació rara i molt especial, ara bé, he estat amb els primers, molts han estat amics meus, i he conegut els fundadors de la dansa contemporània a partir de l'any 48.

*Quines són, al seu entendre, les condicions o capacitats bàsiques que ha de reunir un bon ballarí?*

La tècnica que prepara el cos per ballar és la clàssica, tal i com es fa avui dia. Jo vaig començar i vaig arribar a ser un ballarí clàssic en pocs anys per la meva bogeria pel ball, i vaig ser primer ballarí i coreògraf a Madrid quan acabava de començar. Vaig començar als dinou o vint anys i als vint-i-sis ja era «el cap» de totes les coreografies de les òperes, etc., i això que no era bo. L'any 45 o 46, a Madrid ningú feia clàssic, ningú sabia què era una barra. Un ballarí no és un ballarí si no està apassionat pel ball. I avui estan tots només per allò que en puguin treure del ball. Qui tingui passió pel ball arribarà lluny. Avui dia sense una tècnica clàssica profunda no es pot fer res.

*La dansa és només moviment o cal una emoció que la impulsi?*

Sense emoció no hi ha res. Avui tot és massa cerebral, massa calculat, si no et porta el que sents.... En una paraula, no hi ha *duende*. «No está en situación», com deien Luis Escobar i Cayetano Luca de Tena, que van ser els meus professors, quan jo em guanyava la vida fent d'actor al Teatre Maria Guerrero per poder-me pagar les classes de dansa. I feia també les seves coreografies.

«El ball no es compta, es balla», em deien. Més val ballar una mica més malament però amb passió, perquè si és massa perfecte és avorridíssim. I això ho vaig veure a Orient, quan vaig ser a Bali l'any 1955, hi vaig veure això que deien de la passió i de la tècnica. Si tu em dius quin mètode faria servir, et diria: transmetre pel cos, per la «barriga». Ho he fet sempre instintivament sense saber què feia, i m'ho ensenyava la Regla Ortega, la Quica, l'Espericet, l'Estampió, aprendre per la panxa. És a dir, que t'ho transmeten mentre ells ho fan: «això és així» i es posaven d'una manera, que és com es posen els

professors, darrere els ballarins, i des de darrere portaven el ballarí fent els passos, no davant seu, sinó al darrere. Transmetien per la panxa. Transmetre el «duende», les entranyes, la força, la personalitat, saber emetre, traspasar, donar, suar per aquells que tens davant teu, i passar-s'ho bé un mateix. Fent-ho així, era com si els electritzessin. I cadascú ballava a la seva manera, extraordinàriament. Aquests professors transmetien, però sovint acabaven trencats. Ballaven a l'aire lliure, sense miralls. La meva mestra Quica, una *baila-ora* flamenca extraordinària, el millor moment que ens podia donar en una classe era quan ella ballava, on tots xuclàvem i tots apreníem, i vàiem que no havíem de fer tanta cosa per impressionar. A més a més, era autèntic. Avui tot és més calculat, abans era molt més instintiu, també en el clàssic.

Jo ho vaig fer transmetent per l'esquena. Em posava davant i ballava vint-i-quatre hores, i com que ballava com s'ha de ballar, l'alumne que volia ballar ho agafava, però aquell que pensava una altra cosa, facis el que facis no te'n surts.

*Què és la interpretació en la dansa?*

Per a mi és «entrar en situació», sinó el públic no rep res, no hi ha la passió, ni es transmet allò que vols donar en el ball. Cada ballarí quan balla ha de fer com una història, però sense fer-la.

Jo encara avui amb les castanyoles, al principi no sé com me'n sortiré. Pot ser que no entri al moment precís, hi entraré quan ho senti, i si hi arribo una mica tard, ja ho arreglaré després. I això també passa amb els clàssics. Com és que de vegades es pot veure una *Giselle* per morir-s'hi i d'altres t'hi envaeix l'avorriment? Perquè aquell dia Alicia Alonso no estava *Giselle*, sinó que estava preocupada per una altra cosa.

*Què poden aportar les tècniques actorals al treball del ballarí?*

Ara em fas una pregunta actual: has d'estudiar alguna cosa perquè et surti allò, has d'aprendre aquella ciència d'expressió «psicofisicomuscular» perquè et surti allò, i no es tracta d'això. Per regla general quan l'artista dóna et sorprèn perquè fa «alguna cosa» que no havia fet abans, et quedes bocabadat. Fontaine i Nureyev, eren amics meus, hi havia dies que l'obra resultava una porqueria, i és que aquell dia no estaven en situació.

Això és una cosa personal, aquests sentiments artístics, l'expressió, el donar, el *duende*, és un do que arriba. En els espectacles quan ets professional, sempre hi ha un bon nivell, i aquest nivell sempre el mantens més o menys, però hi ha aquella nit que és una nit d'estrella.

Cal estar sempre en situació, i després ja arribarà aquella nit genial, la del *duende*, ja no depèn de tu, depèn del dit de la musa de dalt. Si estàs en situ-

ació pots tenir una nit molt bona però sense *duende*. El fet d'estar sempre en situació s'aprèn a partir de la disciplina, perquè el ball que no té disciplina ja el pots esborrar.

*Què és la presència escènica des del punt de vista de la dansa? Existeixen tècniques per desenvolupar-la? Quines?*

S'ha de tenir una proporció física bona per ser ballarí. Ser una «còmoda» que balla divinament, per a mi això no és belles arts, no és l'art de la dansa, l'art de la dansa «c'est beauté». Jo sóc antiquat, si no hi ha bellesa a mi no m'agrada. Puc entendre'n divinament el sentit i el «rayonnement» i la presència escènica, l'estar en «situació encara que siguis una 'còmoda'», però jo dic: no seria millor amb una línia perfecta? És la meva teoria. Ara, no estic parlant de ser gran, ni prim, ni alt, ni baix, ni camacurta ni camallarga, s'ha de tenir una proporció escènica, de petit o de llarg, el que sigui, però una línia de ball.

I estar en situació és importantíssim, perquè has de batallar contra el petit defecte físic que tens; si batalles amb una força de donar i de presència escènica i d'estar en situació, el defecte desapareix. Perquè hi ha molts ballarins i ballarines que no són gens guapos, però els surt la bellesa interior.

Però a la nostra època, si no tenies una presència agradable a escena, ningú et mirava. Calia tenir una línia.

Rosella Hightower era lletja, i no tenia *coup de pied*, i estava estupenda. He conegut ballarins alts i petits, i tots han triomfat, si tenen una proporció física. Antoni Rius o Ramon Oller, que era petit, però era tot un artista, que sempre estava en situació.

La presència fantàstica no es pot aprendre. Però el professor pot conduir, i tu veus les qualitats de l'alumne que pots treballar. Tu veus el ballarí que té fantasia, que et fa coses, que és el mateix però d'una altra manera, veus que és un creador. Veus que és disciplinat, que té una bona tècnica, que té un interior.

Un ballarí és com un actor, ha d'actuar.

*Es pot parlar de personatge en la dansa, en una coreografia? A quin nivell? Les emocions que ha de transmetre el ballarí són les del personatge (en el sentit de persona de ficció), o les seves, les de la persona que balla?*

No sempre hi ha d'haver un personatge. Jo crec que és una fusió d'ambdues coses. Tu fas un personatge i tens una manera de ser en la teva vida, i crec que la teva personalitat sempre *destiñe* en el personatge de l'acció teatral o del ball. Tu tens el teu segell particular: la manera de moure't, la manera de parlar, la manera de pensar, com t'expresses, com camines, i alguna cosa



sempre *destiñes* el personatge que fas a l'escena. És molt més còmode que no fer totalment una creació. Si fas un personatge molt lluny d'allò que ets en aquell moment, pots treballar aquell personatge. És com quan em donaven un paper de vell quan jo tenia 25 o 30 anys, era tan lluny d'allò que jo sentia... per començar un maquillatge, una sèrie de posicions, una sèrie d'expressions del cos per esdevenir una persona vella.

Jo mai no sabia què faria, ho feia segons els dies, provava diferents maneres. Si en un assaig mateix enamores la gent, vol dir que allò que estàs fent és vàlid. Vol dir que ets just on has de ser si tot aquell batibull de gent, ballarins, ballarines, directors, dones de neteja, es queda bocabadada, allò significa que el que estàs fent és bo. Cal ser una mica conscient de les coses. Jo tinc moltes coses que han estat les dones de fer feines del teatre que m'han dit que el que feia estava bé, després d'haver-les deixat clavades, clavades i fascinades a l'assaig.

*Quins recursos creu que van millor per provocar l'emoció?*

Jo sempre dic que per ballar bé t'has de construir una història distinta cada vegada. Cal que alguna cosa en aquell moment et motivi, perquè si et diuen que t'has d'arrossegar per terra, t'arrossegues com un llangardaix, però si has tingut algun problema, has tingut un desengany o qualsevol altra cosa et preocupa, aquella arrossegada ...ho barreges... no és la del llangardaix. Has de viure la teva vida a l'escena, has de patir i has de passar-t'ho bé en escena tant com a la vida.

I si has de fer alguna cosa a escena, que tingui una raó de ser, que no sigui només per «frapper», que tingui una raó en la coreografia, en com ho fas.

Cal sentir el mateix amb l'esquena que amb la cara. T'has de fer la història. El treball de l'esquena és bàsic, fonamental. La història l'has d'arribar a sentir a l'esquena. I si tu vius realment el personatge, això es veu d'una altra manera.

Avui no es miren les parelles. Què és el flamenc? Passió, això és el que han de donar.

*Un ballarí ha de ser conscient quan balla de la reacció que provoca en el públic?*

Tu balles millor quan t'adones que has agafat el públic, és en aquell moment quan l'espectacle comença a funcionar. Un públic no el pots captivar des del principi, perquè hi ha molta gent que t'ha de descobrir. Hi ha molta gent que et coneix i que des del primer moment espera que donis el que volen, perquè et coneixen, però hi ha molta gent que no et coneix i necessites pre-

parar-lo. Hi ha d'haver un dibuix de l'espectacle que l'estructuri, perquè el públic... oh! S'ha de construir.

*Quan s'ha de treballar la interpretació si es munta una coreografia: des de l'inici, a la meitat del procés, o al final quan ja es controla el moviment i la tècnica?*

Primer s'ha de fer el dibuix tècnic de la coreografia. Béjart començava a coreografiar amb una idea, però d'ell vaig aprendre que les coreografies es fan «amb el *duende* del moment de la creació», i no només sobre el paper.

*Quin és el paper del repetidor en el treball d'interpretació?*

El repetidor és molt important, perquè segons el repetidor el ballet funciona o no. És una de les persones més importants en una companyia. Té la responsabilitat de recordar tot allò que vol el coreògraf. Avui però és més fàcil perquè tenim el vídeo.

Per regla general els millors repetidors són els que han estat ballarins, no tant els professors, sinó aquells que han estat ballant a la companyia. El bon repetidor dóna tot el que cal al ballarí, no només una posició, sinó allò que ha de ser.

*La interpretació s'ha d'incorporar a la formació del ballarí/na?*

Quant a la formació dels ballarins, és important que sàpiguen més del que ha passat en el món de la dansa, però hi ha en general poc interès per agafar un llibre i assabentar-se del que ha estat el ball. Ara que hi ha professors i mitjans, es pot fer en totes les disciplines: contemporani, espanyol, clàssic, dansa ètnica, etc.

Això d'entrar en situació s'ha d'explicar amb un llenguatge clar. Et preguntaran: què vol dir això d'entrar en situació? La resposta és que cal posar-se dintre del personatge que s'interpreta, o posar-se dintre del ball que interpretes. Cal ficar-se dintre de la tècnica del ball, perquè hi ha balls flamencs que expressen una cosa però que no tenen cap argument, l'alternativa és ballar bé o ballar malament.

*Així doncs, en quin punt cal plantejar el treball de la interpretació: des de l'inici dels estudis, a la meitat, al final quan ja es domina la tècnica?*

Des del principi, sí. Però sobretot hi cal disciplina, sense disciplina no arribes enlloc. I avui la disciplina no existeix.

S'ha d'educar des de petit. I el professor ha de tenir prou habilitat per fer-se seu l'alumne. Perquè no es pot tractar igual tots els alumnes, no es pot generalitzar. I el professor s'ha de deixar captivar per l'alumne, hi ha alumnes

que et captiven i d'altres no. Cal saber-se adaptar a l'alumne a l'hora de fer una coreografia.

## José Granero

Ballarí d'espanyol, coreògraf i pedagog. Estudià a l'escola dels Ballets Russos de Montecarlo, del New York City Ballet, de Martha Graham, i fou deixeble d'Hanya Holm. Treballà com a mestre de ball i primer ballarí amb Luisillo, Mariemma, Pilar López, José Antonio, Manuela Vargas, Antonio Márquez, Antonio Gades, etc. Mestre i coreògraf del Ballet Antologia. Fundador del Ballet Español de Madrid on creà *El Jaleo*, *Diálogo del amargo*, *Albaicín*, *Homenaje a Albéniz*, *Hamlet*. Col·laborà en la creació del Ballet de Múrcia, dirigit per Merche Esmeralda, hi creà *La Petenera* i *El Sur*; per al Ballet del Teatro Lírico Nacional, *María Estuardo*, amb Maya Plisetskaya; coreògraf del Ballet Nacional de España on creà *Medea*, *Alborada del gracioso*, *Bolero*, *Leyenda*, *Cuentos de Guadalquivir*, *La Gitanilla*; etc. Director del Centro Andaluz de Danza. Membre del Consejo de la Danza del Ministerio de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid. Medalla al Mérito de las Bellas Artes el 1995 i Premi d'Honor de l'Institut del Teatre el 1996.

Transcripció de l'entrevista oral realitzada el 2004.

J. FÀBREGA: *Com es defineix vostè professionalment: ballarí/na, coreògrafa, pedagoga, repetidor/la?*

J. GRANERO: No em defineixo, no m'agraden les etiquetes. He estudiat molts tipus de dansa, he estat als EUA, he treballat el contemporani, el clàssic tota la meua joventut; després vaig fer dansa espanyola, vaig veure Pilar López l'any 1950, quan va venir a Argentina i em vaig enamorar d'aquest món. Vaig estar treballant amb grans figures del ball espanyol que em van ensenyar moltíssim. Després vaig començar a fer coreografies i des de llavors que me n'he sortit també força bé.

*El seu treball adopta o adapta alguna tècnica ja coneguda?*

Conjunto força, però la dansa clàssica no la conjunto amb la dansa espanyola, si no és el cas que els ballarins que vulguin fer l'escola bolera antiga estudiïn molt ballet perquè s'hi necessita una tècnica que avui dia ja no es fa. Avui dia es treballa molt l'adagi en els homes, i l'escola bolera aprofita tot tipus de bateries una rere l'altra, és com l'escola danesa de Bournonville.

Aquest home utilitzava la tècnica sense cap tipus de preparació, anava d'una cosa a l'altra, hi havia molta bateria; si avui intentes que ho faci qualsevol ballarí, no pot, als primers passos es cansa i ja no pot més. A nosaltres, quan estudiava a Argentina amb els mestres russos —el que és la dansa estilitzada—, ens tenien dues hores amb aquest tipus de tècnica, i quan vaig arribar a Espanya, hi havia alguns mestres d'escola bolera que et preparaven, també a Amèrica vaig tenir mestres russos de l'època de Diaghilev que ens feien classes de salts i bateria. Actualment els homes són més femenins ballant, més suaus; i no els serveix de gairebé res. Però jo també vaig fer Martha Graham, Hanya Holm i després vaig utilitzar tots aquests mitjans. Als que fan dansa espanyola o flamenc els dic que facin també classes de dansa contemporània perquè els dona un altre sentit del cos que té a veure, a més a més, amb la naturalitat de cos i no amb res de fictici. L'escola clàssica és molt bona per al ballarins, els dona un centre en el cos, aprenen a fer el que se'ls demana; però a mi m'agrada més el ball contemporani amb relació al flamenc i el clàssic espanyol, que és la dansa estilitzada i que utilitza elements del flamenc així com el flamenc també n'agafa del clàssic espanyol. Tot és un sol conjunt, un alimenta l'altre i viceversa.

*Quines són, al seu entendre, les condicions o capacitats bàsiques que ha de reunir un bon ballarí?*

Cal que tingui un bon físic en condicions. Cal que neixi ja sent artista, perquè un bon artista no es fa. Es pot millorar amb la feina, i per això cal treballar, però si es neix amb un cos que funciona i una ment d'artista, la feina és llavors menor comparada amb la d'algú que sàpiga ballar molt bé però que no sigui artista, perquè això només és tècnica, i la tècnica acaba per avorir si no va acompanyada amb l'ànima de la persona. I la manera com ha de funcionar, depèn del que es faci a cada moment, i cal tenir prou intel·ligència per poder fer-ho. Hi ha ballarins que ballen a seques, d'altres busquen en tot moment la perfecció i el sentit, i això és molt important.

Ser intel·ligent, tenir una sensibilitat, no fer moviments només per fer-los; això també depèn del mestre, que és qui ho ha d'afavorir, però qui no ho té, no ho té, no ho tindrà mai. Aquesta és la veritat. Porto quaranta-cinc anys fent classes en aquest país i he descartat molts ballarins, no els vull fer perdre el temps, la seva vida, en una cosa de la qual no en trauran cap profit, perquè podrien estar fent una altra carrera artística, si és que en realitat se senten artistes, però no aquesta justament.

*La Dansa és només moviment o cal una emoció que la impulsi?*

Emoció totalment. I sapiència de com fer-ho, a més a més de l'emoció. Hi

ha gent que creu que en el ball no ha d'expressar res, tan sols moure el cos. Si passés, caldria moure'l molt bé; si no, millor no fer-ho.

*Què és la interpretació en la Dansa?*

És treure del teu interior. Si balles un *solo*, cal que elaboris una història dintre, per ballar un solo cal que portis una història dins teu i aquell qui fa la coreografia ha d'explicar què vol dir amb aquest solo, no es tracta de res mecànic, no és només fer un moviment per fer-lo, cal que sorgeixi alguna cosa de l'interior, i és llavors que fas un bon art com a coreògraf o com a mestre.

*Què poden aportar les tècniques actorals al treball del ballarí? Hi ha en la dansa un entrenament específic per interpretar? El pot concretar?*

Qui faci l'entrenament ha de conèixer la dansa (tant o més que el teatre) perquè si no, pot frenar el ballarí. Quant a l'actor és diferent, perquè té la paraula i en certa manera el bon actor té el paper, però el ballarí cal treballar-lo més a fons, i jo ho faria al més aviat possible, no s'ha d'esperar que sigui adult perquè després és molt complicat. Les tècniques actorals poden anar molt bé, sobretot Stanislavski, i Strasberg perquè era molt natural.

Cal que els sentiments floreixin, que facin els moviments que els demano, els alumnes els han d'imaginar i desenvolupar, i això demana temps de feina, no es pot fer en un parell de dies.

Els meus ballets no són neutres, sempre hi ha una història al darrere. Per als directors de teatre és molt difícil entrar al món de la dansa, no en coneixen el llenguatge. Un ballarí no camina igual que un actor, tot d'una ha de ser capaç de dansar i de sobte tornar a la normalitat, a l'ésser que funciona de manera natural per després reprendre novament el ball, no tot és ballar, ballar i ballar.

Quedar-se quiet a l'escenari és una feina que als ballarins els costa moltíssim, això vol dir que no hi ha presència, que et pots quedar quiet però sent allà; es queden quiets i tu els dius: «quin avorriment», perquè no tenen res a dins que exploti i els surti enfora. Són vergonyosos, tenen vergonya de fer qualsevol cosa.

Els ballarins no es miren quan ballen, cadascú va al seu aire. Jo els dic com han de mirar-se, que hi ha d'haver contacte perquè aquest provoca coses, però això costa moltíssim. Ho fan tot i a mi això no m'agrada gens, la gent no és natural quan treballa.

Un ballarí no és com un actor, i a més a més cal que abandonin molts tabús que encara tenen, els fa vergonya fer certes coses. Has de fer gairebé de psicòleg fins que els introdueixes dins allò que vols explicar, ho van entenent a força d'una explicació rere l'altra. Jo els tracto força durament, els dono

indicacions que poden sentir normalment al carrer, perquè si no, el ballarí tendeix a ser molt fictici en els seus moviments, vull dir, que encara que estigui preparat per fer una sèrie de passos, després mai es comporta de manera natural, és un comportament que va darrere un tipus determinat de dansa, i cada tipus té el seu codi. Quan interpreten, ballen, però quan interpreten són també éssers humans que estan explicant una història. Però els fa vergonya fer-ho tot alhora, és tremend. Cal fer-hi un treball molt a fons i explicar les coses de maneres molt diverses perquè a la fi floreixin una mica. I jo crec que per explicar una història no es pot estar ballant constantment. I a més a més, ballen mirant el públic, i això no té res a veure amb explicar una història, el ballarí ha de ballar amb l'altre intèrpret i no mirar el públic perquè l'aplaudeixi. Tota la meua vida he treballat amb els ballarins d'una altra manera gràcies que he trobat molt bons artistes que m'han entès bé en aquest tema, aquest tema m'interessa molt perquè no crec que la dansa sigui només corporal. L'actor té més possibilitats de llegir i d'instruir-se, però els ballarins poques vegades ho fan. Per exemple, no coneixen la història de la dansa, fora de l'Estat espanyol n'hi ha més coneixement. Els actors tenen una altra preparació cultural. Quan dirigeixo els ballarins he de començar des del principi: tocar-los la sensibilitat, conèixer-los particularment, la seva personalitat, guiar-los pel camí que jo vull, si no, és difícilíssim. També els faig parlar, en un determinat moment del paper els busco la manera idònia perquè el sentin amb la paraula i després els dic: «ara, treu-ne la paraula i fes-ho d'aquesta manera», això és molt important per als ballarins.

M'agradaria que, pel que fa a la qüestió teatral, em preguntessin alguna cosa, però no ho fan, els fa vergonya.

En el flamenc, en l'espanyol, un ballarí no pot ser anodí quan balla, l'esperit l'ha de dur, i en l'espanyol encara més.

*Què és la presència escènica des del punt de vista de la dansa? Existeixen tècniques per desenvolupar-la? Quines?*

Sortir a l'escenari caminant, quedar-t'hi dempeus, mirar-los tots i que el públic s'aixequi i aplaudeixi, no cal fer trenta mil figures que no serveixen per res. Cal saber mirar, i això és molt important, que ningú no es mira, els ulls no diuen res i quan un balla els ulls han de parlar, et porta un interior i t'ajuda. No s'hi val només amb comptar les passes, ho vaig aprendre d'un ballarí italià que es deia Alejandro Vega i ballava amb Pilar López: sortia a l'escenari i s'hi quedava dos minuts mirant, no importava que estigués parat de tanta energia com desprenia. I això poques vegades ho veus dalt l'escenari. Això sorgeix de la persona mateixa. El ballarí està preocupat pels passos i fa cara de pensar en allò que ha de fer.

Amb personalitat s'hi ha de néixer. Alguns diuen: «és que no m'ho passo bé ballant», i és clar, amb tanta tècnica...!, però si tu no tens un interior que et porti cada dia un altre sentit... això també és important, perquè menjar cada dia el mateix tampoc és interessant (cal cuinar coses diferents per arribar a tastar-ne d'altres), però no pensen, pensar no pensen gaire, són els menys, per això arriben en la carrera a un lloc.

*Es pot parlar de personatge en la dansa, en una coreografia? A quin nivell?*

Sí, si fas un ballet amb història sí. I encara que el facis sense història, cal que te n'inventis una. No es pot ballar sense tenir res a l'interior, ha de sortir alguna cosa de dins teu. El ballarí que només domina la tècnica, encara que sigui la més gran del món, a mi, no m'interessa. M'aixeco i me'n vaig.

*Les emocions que ha de transmetre el ballarí són les del personatge (en el sentit de persona de ficció), o les seves, les de la persona que balla?*

Són les del personatge. El ballarí ha de ser com una ostra, que acapara i sap què vol dir el personatge, però d'artistes amb aquesta capacitat n'hi ha pocs.

No s'han de barrejar les coses: a l'escenari s'ha de ser el personatge, a casa, has de ser tu. Separar les dues coses no és tan fàcil, cal aprendre-ho de jove.

*Quins recursos pensa que van millor per provocar l'emoció?*

Dir coses molt fortes que els ballarins entenguin, que siguin properes a la seva vida de cada dia. Cal motivar-los perquè ells mateixos no pensen realment. No fan servir el cap. Els que fan contemporani respecten aquesta història i fan un treball ben fet, no són tan pretensiosos com els altres.

*Existeix un «centre del moviment, de l'energia»? On el situa? Per què? Està relacionat amb el treball d'interpretació?*

Sí. El cos es mou segons un sentit que sorgeix del seu interior, no es tracta de fer moviments sense cap sentit inventats per un o altre coreògraf.

*Un ballarí ha de ser conscient quan balla de la reacció que provoca en el públic?*

El ballarí ha d'interpretar, viure al seu interior, fer la seva interpretació, però no ha de tractar de provocar res al públic, només fer realitat allò que ell vol o la història que vol explicar, el que no ha de fer és parar esment al públic. Això és una cosa molt comercial i molt barata: ballar com si fossis al circ perquè al final t'aplaudeixin. Un balla per a un mateix i és així com s'acapara el públic. Allò altre és només un moment d'aplaudiments i quan surten de

veure't ballar obliden el que han vist; en canvi, quan tu fas una cosa amb profunditat, no ho obliden. Cal ballar amb tota sinceritat però sense voler provocar cap reacció entre el públic. Si balles de veritat, el públic ja et donarà una reacció, i així és com ha de ser.

*La interpretació és un assumpte del ballarí, del coreògraf, o d'un especialista en treball actoral? ¿Quan s'ha de treballar la interpretació si es munta una coreografia: des de l'inici, a la meitat del procés, al final quan ja es controla el moviment i la tècnica?*

Depèn de la preparació de cadascú. Jo ho faig perquè a la meva ment conjugo la interpretació, l'essència del ball i allò que vull explicar; ho ajunto tot i paulatinament anem treballant la història. Hi ha gent que treballa amb un director de teatre però aquest hauria de saber el que està permès i el que no està permès en la dansa perquè pot esguerrar l'obra si no coneix el món de la dansa i el seu llenguatge, i això tant pel que fa al contemporani, al flamenc o a la dansa neoclàssica.

*Quin és el paper del repetidor en el treball d'interpretació?*

Si en trobes un de bo és com trobar una palleta d'or, de tan pocs que n'hi ha. En general són massa matemàtics, haurien de conjugar cos i ànima. Jo tinc una persona que em coneix molt, és més actor que ballarí i defensa el meu treball, tinc sort perquè n'hi ha que distorsionen tant el treball que l'acabes per no reconèixer.

*La interpretació s'ha d'incorporar a la formació del ballarí/na? En cas afirmatiu, en quin punt cal plantejar el treball de la interpretació: des de l'inici dels estudis, a la meitat, al final quan es domini la tècnica?*

Sí, però han de venir preparats ja des dels vuit anys i no merament com a autòmats. Cal parlar amb els nens, no com ho faries amb els adults, però cal motivar-los, i això no ho fan els mestres, ni al conservatori ni enlloc, només es preocupen per la qüestió tècnica, però cal que el nen es relaxi i explicar-li històries i demanar-li: «vejam, com m'explicaries tu aquesta història?», perquè si no, arriba un moment que ja és impossible que els entri al cap, perquè els has desviat massa d'allò que havia de ser.



## Belén Cabanes

Ballarina i coreògrafa internacional de flamenc i espanyol, i concertista de castanyoles. Estudià al Conservatorio Profesional de Danza de Madrid i el Mètode de Castanyoles d'Emma Maleras. És profesora de l'Escola de Grau Mitjà de Dansa de l'Institut del Teatre de Barcelona en l'especialitat d'espanyol. Ha treballat, entre altres, amb el Ballet Teatro Espanyol de Rafael Aguilar (solista a *Rango*); com a concertista de castanyoles i ballarina a *Gioccar*; a *Castañuelas Hoy* de José de Udaeta; creà la formació Flamen-co Camerana, i els espectacles *Tiempo de flores*, *Castañuela contemporánea* i *Ànima nua*; realitzà diverses gires per Europa; primer premi VI Certamen de coreografia de Danza española y flamenco de Madrid, 1997; premi Ballarina Sobresaliente del IX Certamen Coreográfico de Madrid, 2000; Premio de la Crítica del Festival de Jerez, 2004.

Entrevista realitzada el 2004 i revisada per l'artista el 2008.

J. FÀBREGA: *Com es defineix vostè professionalment: ballarí/na, coreògrafa, pedagoga, repetidor/la?*

B. CABANES: Ballarina i professora.

*El seu treball adopta o adapta alguna tècnica ja coneguda?*

El treball d'un sempre és una barreja de vivències i tècniques vàries. És difícil saber en quina proporció interactuen en nosaltres.

D'entrada faig una unió entre les tècniques tradicionals però intentant aconseguir una sensibilització de totes les parts del cos per treure el màxim de profit i naturalitat als moviments.

*Quines són, al seu entendre, les condicions o capacitats bàsiques que ha de reunir un bon ballarí?*

Primer hi ha les condicions físiques molt bàsiques: flexibilitat, agilitat, potència, coordinació general... A tot això li sumem una bona estructura antropomètrica i les característiques psicològiques: responsable i disciplinat amb mesura, constant, inquiet, sensible, sincer, facilitat comunicativa... Crec que sumant tot això trobaríem, obtindríem, el talent necessari per ser un bon ballarí/intèrpret.

*La Dansa és només moviment o cal una emoció que l'impulsi?*

La dansa és emoció, per tant, és aquesta que ha d'impulsar el moviment.

*Què és la interpretació en la Dansa?*

Primer de tot, per arribar a aconseguir ser un bon intèrpret has de partir del bon coneixement d'un mateix en tots els aspectes (cosa complicada...) i llavors la interpretació esdevé l'adopció d'altres registres passats pel nostre filtre. En el cas de la dansa (ja que no disposem de la paraula) hem d'aconseguir que cada moviment tingui el seu contingut.

*Què poden aportar les tècniques actorals al treball del ballarí?*

Crec que moltes coses: naturalitat, presència escènica, honestedat amb el que dius o balles, donar importància a tot i no només al moviment físic o tècnic. Crec que t'obre la capacitat de tenir més recursos en benefici del que interpretes amb el moviment, i per tant, ens fan més sòlids.

*Hi ha en la dansa un entrenament específic per interpretar? El pot concretar?*

Jo no en conec cap manual però es poden adaptar les tècniques actorals al ballarí. Estic treballant precisament en això i per ara veig que «tants caps tants barrets». Les coses que crec més bàsiques per treballar són l'espontaneïtat, la intuïció, la naturalitat, saber estar aquí i ara, aprendre a canalitzar les teves energies, treballar des de l'interior per fer-ho exterior, agafar consciència que el cos és un tot, i per tant, tot dona informació, consciència del teu entorn (companys de la dansa, espai escènic, etc.). Sumant tot això el ballarí tindrà molta més capacitat d'interpretar qualsevol dansa-personatge. Espero que d'aquí a uns anys pugui ser més concreta.

*Què és la presència escènica des del punt de vista de la dansa?*

Crec que és el mateix que per a un actor i a la resposta anterior ja ho constato. Però de tota manera sempre hi ha aquelles persones que la tenen innata.

*Existeixen tècniques per desenvolupar-la? Quines?*

Per a mi, tot va relacionat, i les tècniques per interpretar t'han d'ajudar a donar aquest pes a l'escenari, però crec molt en l'experiència i la personalitat de cadascú.

*Es pot parlar de personatge en la dansa, en una coreografia? A quin nivell?*

Sí, és clar que sí, igual que un actor. Allò més important és ser sempre un mateix i no caure en l'error dels moviments estereotipats per poder treure suc al personatge. I si no hi ha personatge, ets tu mateix que expresses el que vols amb el moviment i amb tot el cos.

*Les emocions que ha de transmetre el ballarí són les del personatge (en el sentit de persona de ficció), o les seves, les de la persona que balla?*

Durant el treball del personatge i coreografia (que van junts) es crea una simbiosi i el ballarí s'agafa a les seves vivències, emocions, experiències... per entendre el personatge que està interpretant i donar-li vida. Com un actor, entrem dins la coreografia després d'haver fet un estudi del personatge i poder-lo defensar tan bé com es pugui.

*Quins recursos creu que van millor per provocar l'emoció?*

Reviure en el teu interior moments en què s'ha viscut l'emoció determinada.

Es pot crear un cert estat amb el físic, creant molta energia amb repeticions constants, o moviments caòtics, o de força, o de velocitat, o de precisió, o de relaxació, o de concentració... i alhora canalitzar aquesta energia cap a una banda o una altra segons l'emoció.

*Existeix un «centre del moviment, de l'energia»? On el situa? Per què? Està relacionat amb el treball d'interpretació?*

Sí. Concretament a tres centímetres per sota del melic, que correspon entre la tercera i quarta vèrtebra. Des d'aquest punt es pot obtenir el *control* necessari per poder alliberar allò que vols expressar, ja sigui ballant o actuant. O sigui, que és bàsic per a la interpretació i crec que és el primer punt del qual el ballarí hauria de tenir consciència, ja que precisament el seu treball és més físic que el de l'actor. Per la meva experiència, el *centre* et dóna la base, et fa tocar de peus a terra i a partir d'ell és com si l'energia s'anés irradiant per la resta del cos.

*Un ballarí ha de ser conscient quan balla de la reacció que provoca en el públic?*

Quan tenim davant un destinatari (el públic) tot el que fem està pensat per provocar-li emocions siguin les que siguin, però el ballarí ha de defensar a ultrança allò que està fent per poder tenir el públic amb ell. Si és honest amb ell mateix les emocions fluiran soles i no cal forçar res. Cada públic és diferent i el ballarí no pot estar ballant i pensant què estarà pensant el públic perquè llavors vol dir que no es pot concentrar i no seria honest.

*La interpretació és un assumpte del ballarí, del coreògraf, o d'un especialista en treball actoral?*

La interacció de tots tres.

*Quan s'ha de treballar la interpretació si es munta una coreografia: des de l'inici, a la meitat del procés o al final quan ja es controla el moviment i la tècnica?*

Allò ideal seria que abans de l'inici el ballarí ja estigués situat i preparat per assolir el repte de la coreografia, d'aquesta manera es pot construir el personatge amb el moviment. A partir d'aquí es pot fer un treball paral·lel i quan ja n'està definit el moviment i ben executat tècnicament ja es pot reforçar, si cal, la interpretació. Tot això depèn molt, però, de les aptituds del ballarí.

*Quin és el paper del repetidor en el treball d'interpretació?*

El repetidor ha de ser com la mà dreta del coreògraf-director, per tant, ha de tenir en compte tot el que li ha d'exigir al ballarí a tots els nivells per poder treballar en el sentit correcte. Després ja s'anirà polint amb l'especialista actoral.

*La interpretació s'ha d'incorporar a la formació del ballarí/na?*

Sí.

*En quin punt cal plantejar, doncs, el treball de la interpretació: des de l'inici dels estudis, a la meitat, al final quan es domina la tècnica?*

Des de l'inici, d'una manera progressiva. Sobretot per estimular la creativitat, la intuïció, l'espontaneïtat, la naturalitat, la capacitat de reacció, etc. Aquestes coses són molt bàsiques i imprescindibles per a un ballarí ja que a vegades la tècnica física es menja capacitats naturals de l'individu i això és una pena.

Aquest qüestionari l'he trobat molt interessant, però el més suggerent és posar en pràctica totes aquestes reflexions.

Jo, com a ballarina/bailaora veig que en el meu camp hi ha una manca molt gran de coneixements d'aquest tipus. Es tracta de danses molt estereotipades però al mateix temps amb moltes possibilitats, atesa la gran capacitat que té per expressar emocions i explicar històries.

## Juan Carlos Lériða

Ballarí, coreògraf i pedagog. Llicenciat en coreografia i tècniques d'interpretació per l'Institut del Teatre de Barcelona i professor de l'escola de grau mitjà de dansa del mateix Institut en l'especialitat d'espanyol. El 1997 creà la companyia SD1. Ha treballat, entre altres, a: *Amor brujo* (Japó) com a coreògraf i ballarí, *Carmen* direcció Calixto Bieito (2000) com a ballarí; *Tierra de fuego* amb Maribel Gallardo (Tòquio, 2001) com a coreògraf; *Bailando la palabra* amb Lola Greco, com a coreògraf i ballarí; *Malena* amb Hiniesta Cortés i Alejandro Granados (2002) com a ballarí; *De amor y odio* amb Joaquin Cortés Company (2003) com a coreògraf i ballarí; *Los Tarantos*, amb coreografia de Javier Latorre i direcció d'Emilio Hernández (2004); *El arte de la guerra*, al Festival de flamenc de Berlín (2004) com a coreògraf; *Con Secuencias*, Dombrin (Àustria, 2006) com a coreògraf i ballarí i *Souvenir* de Belén Maya (2007) com a coreògraf i ballarí.

Entrevista realitzada el 2008.

J. FÀBREGA: *Com es defineix vostè professionalment: ballarí/na, coreògrafa, pedagoga, repetidora?*

J. C. LÉRIDA: Em sento un professional de la dansa. M'interessen tots els seus vessants. Hi ha moltes dimensions: com a ballarí, coreògraf o pedagog. Tots aquests camins s'interrelacionen contínuament els uns amb els altres a tall d'investigació, reflexió, etc. Per a mi, és una manera més rica de viure la meva professió. Sempre hi ha alguna cosa present sigui quin sigui el meu paper: el cos i la seva relació amb l'espai, descobrir-ne les fragilitats, la transformació dels cossos: els dels alumnes, el meu com a intèrpret, el del públic com a receptor...

*El seu treball adopta o adapta alguna tècnica ja coneguda?*

La primera tècnica va ser el flamenc, quan tenia quatre anys, i als vint-i-dos vaig connectar amb l'art dramàtic (interpretació, història del teatre, dramàtúrgia, acrobàcia, mim, etc.), això em va portar fins a la dansa contemporània. En aquesta etapa del viatge vaig descobrir la improvisació i la dansa teatre, després vaig continuar la formació i la investigació amb d'altres tècniques corporals i artístiques com ara cant, katsuguen, la tècnica Aberasturi, etc., i amb tot aquest seguit de tècniques va començar-se a crear la meua pròpia forma (el meu llenguatge) i metodologia de treball (la meua tècnica) que en aquest moment es caracteritza per la utilització del flamenc i la dansa-teatre per al desenvolupament tècnic, físic i artístic en tots els meus vessants.

*Quines són, al seu entendre, les condicions o capacitats bàsiques que ha de reunir un bon ballarí?*

Que què es considera un bon ballarí? No entenc la dansa com a conjunt de diferents departaments que no es connecten entre ells, i això s'observa en la meua manera d'aprendre, d'entendre i d'exercir la meua professió.

Si considerem bon ballarí aquell que exerceix el seu ofici amb el màxim d'eficàcia, llavors, aquest és qui aconsegueix destruir totes les barreres que li priven de ser lliure per deixar de ser presoner d'una determinada estètica o idees artístiques que el dominin i el condicionin. Ser lliure com a ballarí significa poder rebre indicacions, propostes i pautes del coreògraf o pedagog i saber traduir aquestes paraules en el seu/el meu cos en relació amb el ritme i l'espai. És aquell qui és lliure i flexible per poder utilitzar la seva eina artística (el propi cos). I sobretot és aquell qui té alguna cosa per expressar. Per a mi, l'honestat neix en la fe, en la confiança en el propi cos. Penso en els músics que m'agraden ja sigui perquè em sedueixen, per la seva elegància, per la tècnica, la ironia, el sentit de l'humor, la presència, la generositat; parlo per exemple de Caetano Veloso, Mina, Kurt Elling, Bill Evans, Enrique Morente, etc.

*La dansa és només moviment o cal una emoció que la impulsi?*

D'entrada el moviment corporal sense emoció no existeix, una altra cosa és que qui l'executa reconegui aquesta emoció. Però no solament pot reconèixer l'emoció qui l'executa, sinó també qui la rep: l'espectador. Per a mi, un cos en moviment ja és emocionant.

*Què és la interpretació en la dansa?*

Va tot lligat. La interpretació no és res que jo afegeixi al moviment a posteriori; la interpretació neix quan el moviment es connecta amb la respiració i d'allà amb l'emoció i el ritme. Sempre que he posat la intenció a la interpretació, he perdut (perquè és quelcom més corporal que mental), m'he anul·lat la possibilitat de ser aquí i ara.

Com a espectador em passa exactament el mateix.

*Què poden aportar les tècniques actorals al treball del ballarí?*

Opino per experiència pròpia que difereixen molt unes tècniques actorals d'unes altres. He entès la interpretació gràcies a la dansa-teatre i a mestres que partien de tècniques corporals per arribar a la interpretació. Per tant, mai m'he allunyat del moviment entès com a eina. Em sembla difícil trobar tècniques actorals que ajudin el ballarí, perquè generalment el vehicle que utilitza és la paraula i això topa amb l'abstracció del moviment.

*Hi ha en la dansa un entrenament específic per interpretar? El pot concretar?*

Sí, les tècniques d'improvisació de la dansa, perquè m'ofereixen eines com ara el reconeixement del principi, nus i desenllaç d'una acció; les qualitats i possibilitats de moviment que m'han portat a la creació de personatges, etc.

*Què és la presència escènica des del punt de vista de la dansa?*

Ser i estar en el temps present.

*Existeixen tècniques per desenvolupar-la? Quines?*

Segons el meu parer, les tècniques que alliberen la persona de tensions i bloquejos i que li permeten ser en el present a cadascuna de les seves accions. A la meua trajectòria m'han ajudat tècniques com la del katsuguen o la d'Aberasturi, la biomecànica, etc. En especial el flamenc i concretament el seu treball rítmic (no l'estètic pròpiament) és una tècnica que ajuda a desenvolupar la presència escènica.

*Es pot parlar de personatge en la dansa, en una coreografia? A quin nivell?*

Sí, la dansa clàssica i la dansa espanyola ens en donen mostres des del seu començament. La teatralitat de les obres les hi empenyia. La dansa-teatre ens ho va ensenyar més tard a nivell més físic i per això mateix més abstracte. Sempre m'ha interessat allò que el personatge «no diu» però que el cos en parla; des d'un espai íntim i subtil.

*Les emocions que ha de transmetre el ballarí són les del personatge (en el sentit de persona de ficció), o les seves, les de la persona que balla?*

Crec que aquesta és la pregunta eterna sobre la relació amorosa entre el teatre i la dansa. Personatge i intèrpret. Jo crec que si el ballarí té el cos preparat tècnicament per navegar físicament i emocionalment per diferents espais, externs i interns, podrà llavors desenvolupar un mapa clar i específic d'emocions. Aquest mapa naixeria de la unió d'elements que es realitza a partir de l'estudi del personatge (antecedents, hàbits, desitjos, necessitats, etc.) i de les del mateix ballarí (espontaneïtat, imaginari, creativitat, etc.).

*Quins recursos creu que van millor per provocar l'emoció?*

Segons la meua opinió, tots els recursos i les tasques que optimitzin el cos perquè es relaxi i estigui actiu (disposat al moviment), que permetin fluir un univers de sensacions a través de la vista, l'olfacte, el gust, el tacte i l'oïda.

*Existeix un «centre del moviment, de l'energia»? On el situa? Per què? Està relacionat amb el treball d'interpretació?*

Quan es parla de «centre» assenyalo aquest lloc que és entre el melic i el pubis, que es connecta amb la quarta o cinquena vèrtebra lumbar i que circula per tota la columna vertebral i des d'allà a les extremitats. Se situa en aquest punt perquè és el lloc entremig que connecta la part de dalt amb la de baix, el cel i la terra. El lloc de l'equilibri per al desequilibri. Jo no el relacionaria amb el treball de la interpretació.

*Un ballarí ha de ser conscient quan balla de la reacció que provoca en el públic?*

Segons l'estil de dansa que s'esculli, per exemple, si parlem de ballar en un espectacle de cabaret, s'hi dona un feedback constant. De tota manera, sigui quin sigui l'estil de dansa que es faci, crec que el fet de ser conscient de tots els elements que conformen l'acte escènic sempre és més positiu.

*La interpretació és un assumpte del ballarí, del coreògraf, o d'un especialista en treball actoral?*

És una relació entre el ballarí i el coreògraf. Tant l'un com l'altre han de tenir prou eines per desenvolupar el seu ofici en aquest aspecte.

*Quan s'ha de treballar la interpretació si es munta una coreografia: des de l'inici, a la meitat del procés o al final quan ja se'n controla el moviment i la tècnica?*

La interpretació va unida a tota creació des del moviment corporal mateix. Això sorgeix just a l'instant en què es comença a crear. Des de l'inici. N'és inseparable, encara que de vegades es vulgui obviar aquesta situació.

*Quin és el paper del repetidor en el treball d'interpretació?*

És la de conèixer, recordar i transmetre les pautes desenvolupades per un coreògraf durant la creació d'una peça. La interpretació és un més dels elements.

*La interpretació s'ha d'incorporar a la formació del ballarí/na?*

Com ja he dit, la interpretació s'associa al moviment i a la pròpia vibració, llavors ocorre de manera inevitable. Si la interpretació vol dirigir-se cap a l'estereotip... aquí ja hi ha altres tècniques de moviment que el practiquen i si és el que tria el ballarí.

*Així doncs, en quin punt cal plantejar el treball de la interpretació: des de l'inici dels estudis, a la meitat, al final quan ja es domina la tècnica?*

Segons la meua opinió i per experiència pròpia, durant tot el procés de formació del ballarí, li calen tècniques per treballar la improvisació del moviment, perquè el ballarí desenvolupi eines amb què reconèixer i diferenciar



els seus diferents estats emotius i poder posar-los al servei de l'expressió del propi moviment o el d'un altre.

*¿Desitja afegir algun comentari més sobre la interpretació?*

Cada estil de dansa té una manera de relacionar-se amb la interpretació. En general, no estic d'acord amb les que eliminen la capacitat creadora de l'intèrpret. La dansa espanyola i el flamenc s'han dirigit cap a un tipus d'interpretació estereotipada que avui dia queda obsoleta atesos els canvis socioculturals. Actualment els ballarins de dansa espanyola i flamenc tenen experiències pròpies que no són les mateixes del que es vol expressar i de vegades imitar. Per això, el que intento és cercar un vehicle o crear un pont que permeti als ballarins estar en disposició de trobar orgànicament mitjançant el cos (tècnica, emoció, espontaneïtat) i les seves vivències (experiències, imaginari, creativitat) el seu propi flamenc i dansa espanyola.

