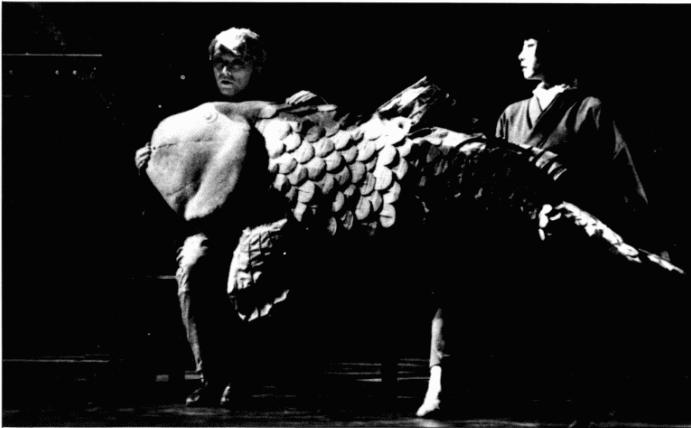


LA AVENTURA DE GRANADA: UNA CUESTIÓN DE ALQUIMIA



Escena de "Flor de piedra", del japonés Teshigawara.

Jean-Marc Adolphe

El éxito de un festival depende de una clara y singular alquimia. La necesaria calidad de una programación no siempre es suficiente para transformar el momento del festival en un acontecimiento privilegiado dentro de la geografía teatral.

La edición 89 del Festival de Granada se ha distinguido por una programación ecléctica. El veleño *Chimeneas de Heinkel* (de Peter Zadek) y la *Tartana* se codeaba con las fogosas cabriolas de la compañía Uruma Yez/Wim Vandekeyn. Los fanáticos del bricolaje del coreógrafo húngaro József Nádi observaban con asombro cómo el japonés Saburo Teshigawara paseaba su suave *Flor de piedra*. El "show" musical de Michel Lemieux (con textos insultos y un espectacular entorno escénico) o la singular y conmovedora farsa trágica de Bekereke (diálogos de una grosería poco común al servicio de una cariatura que no se acuerda de forma muy somera). La vanguardia postsesentayochista (Pip Simmons y L'Orbe Tréatre) ducía su humorismo, mientras que una coreógrafa franco-belga totalmente nueva, Karin Vinke, encontraba los movimientos

justos para evocar el lazo de unión entre memoria y emoción.

Tras siete años de existencia, el Festival Internacional de Teatro de Granada se ha convertido, gracias a la curiosidad y a la perspicacia de Manuel Llanes y de Margarita Caffarena, en uno de los mejores lugares de cita europeos de lo que se ha dado en llamar "nuevas tendencias escénicas".

francesa) y de la Sept, nueva cadena de televisión cultural europea.

Todo estaba preparado, sobre el papel, para hacer de este festival el más internacional de Granada un acontecimiento de envergadura. Pero en esa alquimia particular del tiempo-festival, los resultados no participaron en el juego. Los sumerifos no se trata de minimizar en modo alguno la dimensión esencial del Festival de Granada, que es la de la creación de una reflexión sobre sus posibles vías de desarrollo.

—Existe este año una expectativa desmesurada por parte de los profesionales en relación con el Festival de Granada? —La supresión del Festival de Valencia ha dejado vacantes algunas que ha sufrido este año el festival de Sitges, es posible que, al mismo tiempo hayan "asulado" al Festival de Granada.

—Ahora bien, el Festival de

Granada no tiene, ni financia ni estructura suficientes para responder por si solo a una creciente expectativa. Así, no es salvable que la imagen de marca de un festival, en lo que se refiere a la calidad de las producciones, dependa de un solo espectáculo como fue el caso este año con el *Frankenstein* de la Compañía de la Ópera Théâtre. Que esta única coproducción sea decepcionante (y tal es el riesgo) en toda creatividad esencial en su desarrollo, sufrirá las consecuencias. Sería preciso, por tanto, que el Festival de Granada tuviera una estructura descentralizada de producción y coproducción, de dar acogida en residencia de creación (lo que ayudaría a la formación dramática en el plano local) a compañías de teatro o de danza...

—Este desarrollo implicaría un cambio de estructura de ordenamiento del festival. Es un factor universitario, que permitió el nacimiento del festival. ¿Es hoy el que mejor se adapta a dicho crecimiento?

—Se plantea, por último, un problema de espacios. Después de siete años, el Festival debe tener la capacidad de innovar e invertir en nuevos espacios. Un problema que se agudiza todavía más en cuanto que el Teatro Isabel la Católica permanecerá cerrado el próximo año, por obras de

renovación.

Un festival es una aventura que se renueva sin cesar. Estas observaciones preliminares sólo tienen un sentido preciso porque seguimos estando afectivamente e intelectualmente vinculados a la aventura de Granada.

■ El Circo Archaos

El Cirque Archaos responde perfectamente a su nombre. Su circo desvalijado y desenfadado, un extraño circo que provoca chilindros y explosiones a todo trapo. La pluma de las escenas comienza con *Mutations*, las *Filles Bergères*, con sus plumas, no andan lejos. ¡Viva la carambola! El conjunto ha sido concebido por el maestro Pénérot y titulado en el reino de la araña, *Tati de Barbes*. ¡El alegre burdel! Archaos come de todos los platos y a través de los platos.

Rubios, blancos, calvos, híalgos con lunares rojos, he aquí los bichitos de graciosos que no pasan de risa. Una exhibición mundial a la medida del corral que les sirve, precisamente, de lugar de exhibición. Sin mencionar la gran amistad fraterna promoción al campo artístico, las gallinas interpretan el papel de estrellas, un cerdo exuberante, un perro caníbal, etcétera... Archaos tiene el encanto de estos pequeños números tontos de capriote, que son, como quieren, la cosa, infinitesimales. Y, sin embargo, vulgares y mordaces!

En los intermedios el circo no para de presentar sketches de variedades escapadas del convenio de los Pájaros, zombi desmadrado con cubito de aceite, dueño de parranda que salta con capazón de chapa ondulada, carnicero palibular con delantal manchado de sangre para asustar a los niños. Esbozamos una gavía de dardos, una ráfaga de "gags" tontos y malvados, durante dos horas de desenfreno. La noche de Archaos, sin complejos. Conforme, de la moto surge un Príncipe, jinete rubio como un ángel y acróbatas que saltan de un vértigo al yo-yó sobre su máquina, dominando toda la carpa con sus acrobacias intrépidas.

Divididos en la noche negra, con una ligera antorcha, el público apenas ha tenido tiempo de respirar cuando un puñado de emergencias traumáticas despiertan por su gravedad y organizan un buen follón al comenzar a desmontar la estructura de la carpa. Momento de pausa, cuando el público de los Abrutus Brothers se embadurnan la cara con zumo de tomate... ¡Fallas alarm! El toque final en la noche de Archaos es un teja sobre las cabezas de los espectadores, consigue que todo el mundo vuela a sentarse.

Herreros, risueños, radiantes de placer, los componentes de Archaos tienen el buen humor que el circo necesita para la salud. Un alegro que gusta al entusiasmo y ante el cual no caben tapujos ni tergesivaciones, se trate de separar lo bueno de lo malo.

■ Michel Lemieux

Un espectáculo muy distinto a las *Mutations* del canadiense Michel Lemieux. El caso es que Lemieux se considera un David que lucha contra Goliath, como la suela de los zapatos y a fuerza de mirar a las estrellas termina por perderse de vista. *L'astigmatisme* es un parido monstruo, imágenes en relieve del planeta Tierra, cíclulas humanas que hormigüean bajo el ojo del microscopio, fechas que saltan de la mano a la boca que salta al escenario revestiendo la pantalla: Michel Lemieux. No obstante, el público, menos crítico que la crítica, parece satisfecho. *Canard Pékinois*, Lemieux tiene buena voz, una forma de cantar esmerada, un perfil romántico y energético de la canción. *Solid Salad*, de igual modo menos: se da el tono y el resto se engullido por la tela rota.

deja paso a la siguiente. Del francés al inglés, con balbucios en español, sin olvidar la obligada incursión africana, la aventura del mutante viene al sabor a melodía internacional. Ciertos textos, por demasiado ligeros de rima más bien fáciles, por la falta de laología "corazón... pasión... ilusión".

No obstante, el público, menos crítico que la crítica, parece satisfecho. *Canard Pékinois*, Lemieux tiene buena voz, una forma de cantar esmerada, un perfil romántico y energético de la canción. *Solid Salad*, de igual modo menos: se da el tono y el resto se engullido por la tela rota.



Espectáculo del circo Archaos, de Francia.

Proyecciones móviles, estructuras transformadas, puentes de hierro, luces artificiales de láser, "flashes", filtros sombras chinas tan cándidas como caricaturescas: la artillería de Michel Lemieux es todo el arte contemporáneo visual de la época. *Pato pequeñín* y *Sept Peaux de Rhinocerose* (*Siete pieles de rinoceronte*), que han sido obra de admiración del público internacional. Dentro del paisaje coreográfico francés, Nadj aporta efectivamente un toque nuevo y sugerente. Otra vez arte del color que procede tanto de una formación inicial en el mismo (*Técnica De Croix*) como de los coreógrafos contemporáneos que se suceden a su lado: *Laetitia*, *Laetitia* salió a Francia, (*France*), Verret, Sidonie Rochon, Catherine Diverdris, Mark Tompkins, Josef Nadj despliega un cortejo de fantasmas abracadabantes, negras y fantasmales a la vez. Lejos de las abstracciones postmodernistas de origen americano, que con suerte evocan ejercicios alemanes o de las crispaciones del buto, Josef Nadj inventa historias complejas, de múltiples roles y personajes, la memoria, coreografías de insomnio que disponen de forma insólita y a veces confusa la incongruencia entre la belleza y la experiencia tan deshilvanada como un sueño; los espectáculos de Nadj despiertan deseos y pesadillas, y provocan una sensación de estrambóticos y fascinantes contrastes.

■ Saburo Teshigawara

Curiosamente, la acogida de la crítica y del público español ha sido (sobre todo en lo que concierne a *Canard Pékinois*) relativamente apagada, y no allá de las especulaciones del ritmo (la importancia que se concede al silencio) y del imaginario, que pueden ser interesantes. Si tal vez en España haya mayor inclinación a convivir con la memoria que a convivir con sus fantasmas.

■ Josef Nadj

Última revelación de la danza contemporánea en Francia, el coreógrafo de origen húngaro Josef Nadj fue a Granada con Michel Lemieux para presentar *Canard Pékinois* (*Pato pequeñín*) y *Sept Peaux de Rhinocerose* (*Siete pieles de rinoceronte*), que han sido obra de admiración del público internacional. Dentro del paisaje coreográfico francés, Nadj aporta efectivamente un toque nuevo y sugerente. Otra vez arte del color que procede tanto de una formación inicial en el mismo (*Técnica De Croix*) como de los coreógrafos contemporáneos que se suceden a su lado: *Laetitia*, *Laetitia* salió a Francia, (*France*), Verret, Sidonie Rochon, Catherine Diverdris, Mark Tompkins, Josef Nadj despliega un cortejo de fantasmas abracadabantes, negras y fantasmales a la vez. Lejos de las abstracciones postmodernistas de origen americano, que con suerte evocan ejercicios alemanes o de las crispaciones del buto, Josef Nadj inventa historias complejas, de múltiples roles y personajes, la memoria, coreografías de insomnio que disponen de forma insólita y a veces confusa la incongruencia entre la belleza y la experiencia tan deshilvanada como un sueño; los espectáculos de Nadj despiertan deseos y pesadillas, y provocan una sensación de estrambóticos y fascinantes contrastes.

■ Saburo Teshigawara

Recién llegado del Spring Dance Festival de Utrecht (Holanda), donde había actuado un año solo, Saburo Teshigawara volvía a encontrarse en Granada con los bailarines de su danza contemporánea, todos ellos veteranos expresamente coreografiados.

El espectáculo *Ishi no Han* (*Flor de piedra*) no se había representado en Europa desde su estreno en el Teatro de Julio, en el festival de danza de Aix-en-Provence.

Alambicado aquí la diferencia de culturas que haber descubierto tanto a algunos espectadores.

Ciertos críticos, a veces justificadamente, señalaron la duración excesiva de las actuaciones.

Otro aspecto que llamó la atención.

Los que no venían a verlo.

Los que venían a verlo.

ca de video-clip". Además, a menudo se hacían referencias al "break-dance" para calificar la gestualidad de Teshigawara, lleno de giros y estíntomas y fluidas y articulaciones.

"Qué importa el frasco si el vino es bueno! El estilo de Teshigawara, que es una mezcla de kung-fu (danza de las tijerillas) como de la post-modern dance americana, no está exenta, ciertamente, de cierta voluntariedad, o menos voluntariedad. Pero lo que llama la atención ante todo (y a lo que el público de Granada respondió muy bien) es que es la mezcla visual, plástica y coreográfica de una materia poética en la que se enfrentan dos aspectos del Japón contemporáneo: una cierta elegancia tradicional difusa, hasta

tado, lo que todavía podía resultar digerible. Pero aquí las recepciones ya no funcionan y el plato resulta desesperadamente frío, frío, frío, desesperadamente frío. Es obstante, con una prometedora imagen onírica. En un decorado de grandes columnas blancas, una especie de iglesia gótica del Polo, Frankenstein persigue a su criatura. Pero, jay!, el sueño pronto se viene abajo para dejar paso a un tema más sólido, metáforico, antiterrarial. Eso podría haber dado lugar, como en ciertos espectáculos precedentes, a un juego de actuación catártica: ni la sangre ni la violencia, ni las escenas de muerte ni las bromas de fin de fiesta: todo es intencionadamente primario.

Todos los recursos de la memoria teatral son sorprendentemente ignorados en favor de una actuación colectiva incierta, a menudo desmadrada. Desmoronamiento, no obstante, interpretaciones de actor, sobre todo por parte de las dos líderes del grupo, Anna Rita Fischetti y Elena Arremogod. Aunque ciertas espirales caseras se puedan olvidar, Se pro-

duce de Bekereke se ponen a lavar en público la ropa sucia de la microsociedad que arrojan al fuego los proyectores. Y se ahorrarán esfuerzos en ese juego de actuación catártica: ni la sangre ni la violencia, ni las escenas de muerte ni las bromas de fin de fiesta: todo es intencionadamente primario.

Todos los recursos de la memoria teatral son sorprendentemente ignorados en favor de una actuación colectiva incierta, a menudo desmadrada. Desmoronamiento, no obstante, interpretaciones de actor, sobre todo por parte de las dos líderes del grupo, Anna Rita Fischetti y Elena Arremogod. Aunque ciertas espirales caseras se puedan olvidar, Se pro-



Pip Simmons defraudó con su "Frankenstein" (a la izquierda). A la derecha, el grupo vasco Bekereke en "Se prohíbe..."



romántica, y una agresividad moderna sostenida por un rock industrial.

Flor de piedra, flor y piedra; Teshigawara es un amante de esos contrastes. Se danza buscando y recoge en los cuerpos y en el espacio el sentido de la metamorfosis para los mutantes que somos.

■ Pip Simmons y L'Orbe Théâtre

«Debe Pip Simmons acabar en el cementerio de los elefantes? Por abrupta que sea, la pregunta podía plantearse desde el punto de vista de la historia de un Frankenstein totalmente soprófero». ¿Qué ha sido del Pip Simmons de los años 68-70, que era tan sensacionalista como en el País de las Maravillas? ¿Qué ha sido del Pip Simmons kártico de *La colonia penitenciaria*, que se convirtió en un acorralado por una escenografía-video de *Snuf: los últimos días de un mimo célebre* (1980)?

En 1975, Pip Simmons dio el golpe en los festivales de Nancy y de Aviñón con un montaje sobre el tema de Frankenstein, un trabajo de laboratorio de nueve meses sobre el tema del horror. En un primer momento, *Frankenstein* huele a plato recalen-

vencional y, de todos modos, bastante mal dominado.

Ciertas escenas sobreviven, dando una idea aproximada de lo que podría haber sido el espectáculo. Así, por ejemplo, el descubrimiento del cadáver de la niña asesinada por el monstruo en una escena, tocada ella en silencio, en la que se siente la vibración del espacio. La música de Chris Jordan, colaborador habitual de los espectáculos de Pip Simmons, no consigue aquí, como quisiera, crear un clima de extracción.

■ Bekereke

Volvemos a encontrar el nombre de Pip Simmons en el texto del espectáculo confirmado por Pip Simmons, se proponía dar a conocer a un director de escena de los años setenta, descojonchona, culto y algo descoñecido en España. Tan loable era la intención como poco conforme el resultado a las esperanzas.

■ Bekereke

Volvemos a encontrar el nombre de Pip Simmons en el texto del espectáculo confirmado por Pip Simmons, se proponía dar a conocer a un director de escena de los años setenta, descoñecido, culto y algo descoñecido en España. Tan loable era la intención como poco conforme el resultado a las esperanzas.

■ Tributo de manera inteligente los desplazamientos dentro del espacio, dando lugar todo ello a imágenes sorprendentes. El movimiento del barco de madeira, que es el eje central del espectáculo, es un cuadro relajante, que permite sentir el transcurso del tiempo. La sequedad del lenguaje, sin embargo, es una parábola del arte de Heiner Müller: cavar, excavar, excavuar (en el espectáculo la arena), para así encontrar los cadáveres de la historia.

Se podría repotar a la puesta en escena de Carlos Marquerie, que no tiene que delegar a segundos planos la relación entre Madeira, pero su lectura más "guerrera" del texto de Müller también funciona. Sin duda habría que poder dar más protagonismo para hacerlo todavía más contundente, todavía más "necesario", pero he aquí, en todo caso, una muestra de la escenografía española que tenían plenamente su lugar en el Festival de Granada (por mucho que haya dicho, también en este caso una parte de la crítica).

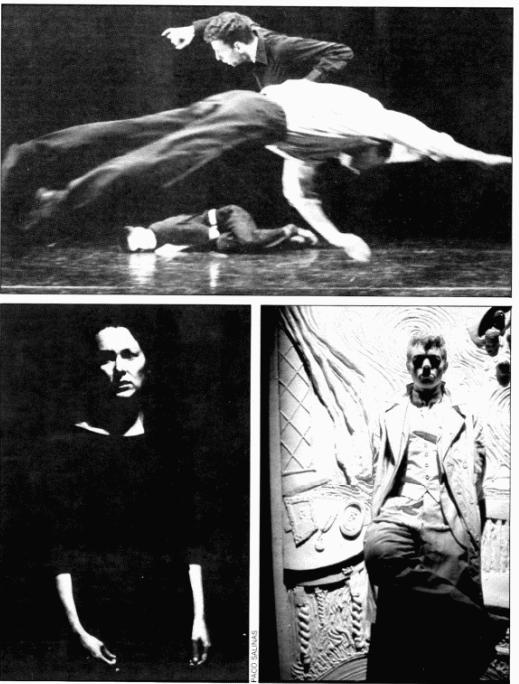
■ Tartana

Segunda compañía española invitada al Festival de Granada, el grupo Tartana presentaba una obra que la puesta en escena del texto de Heiner Müller, el alicantino Heiner Müller, Ribera despojada /Medematerial /Paisaje con Argonautas. Digamos,

que el director del observador extranjero este sorprendente montaje tenía, en cierto sentido, más afinidades con el teatro de la escena valenciana Ananda Dansi que con la versión escénica del mismo texto de Müller estrenado

■ Wim Vandekeybus

Al igual que Josef Nadí, Wim Vandekeybus es uno de los pocos que llega a su segundo espectáculo y se ha encontrado ya con una amplia consagración



Arriba, el espectáculo de Wim Vandekeybus; a la izquierda, Sian Thomas en el "Medeamaterial". A la derecha, Stephen Taylor.

internacional; ha recibido incluso un premio Bessie Asward 1988 en Nueva York. Vandekeybus pertenece a esa corriente flamenca extremadamente innovadora que el Festival de Granada no ha dejado de apoyar y representar a través de las producciones de Jan Fabre y de Epigonus, después Needcompany (Jan Lauwers), y de las coreografías de Anne-Teresa de Keersmaeker.

Les porteuses de mauvaises nouvelles (*Las portadoras de malas noticias*), que presentaba la compañía Última Vez de Van-dekeybus (en el Aula de la Facultad de Letras, en condiciones técnicas limitadas) es una formidable máquina escénica basada en los resones del ritmo y del desgaste físico. No existe el menor estado anímico en esta actuación implacable, tensa como un arco, en estado permanente de peligro y urgencia.

Un arquero abre el espectáculo: las flechas van a clavarse en el suelo, frente a los baluartes de la fortaleza que se ven al fondo. Una canasta, enganchada en un bloque de hierro, desciende sobre un par de planchas. El jefe forma una especie de coro de madrigalistas, se deshace progresivamente, las baldosas vienen siendo amontonadas poco a poco, a la manera de un juego de dominó. La ejecución de *Vin Vendékeybus* es una compañera esencial de las acciones fisi- cas, caídas a ráfagas, carreras y saltos que se realizan en los audaces que imprimen a la obra un ritmo diabólico. Las acciones van en crecimiento, se enmarañan, se responden unas a otras, se multiplican y se multiplican, hasta que se convierten en frenesí, en histeria, en frenesí de frenesí, en histeria de histeria. La música tritarda de Thierry de Mey, la sinfonía de percusión de cuerda y percusión, participa en este cataclismo de ve-

localidades, de obstáculos, de rupturas, que se extiende crepitando como un fuego de ramas secas.

■ **Karin Vyncke**

Flamenco también, Karin Vyncke ha hecho lo esencial de su carrera en Francia. Balarín en el Ballet-Théâtre del Arche, con el que ha actuado en el mundo entero y con sus propias compañías desde el año pasado. En su primer espectáculo, *Sous les vêtements blancs* [Bajo los vestidos blancos], una serie de melenadas, de voraz energía, se desataban en una gran jaula [con el sueño alfombrado] con palomas especiales. Su villa natal, Málaga, no presenta en Granada poco después de su estreno en el festival Burundane de Mulhouse.

■ Karin Vyncke

se, Me-zon es un viaje interior por los laberintos de la infancia, una forma de exorcizar los temores y errores de la niñez. A semejanza de Maguy Magu y Pina Bausch, el universo de Karinlyn Vyncke es fuertemente teatral, pero a la diferencia de las piezas mencionadas, en las de esa dos las imágenes coreográficas, en Karinlyn Vyncke lo esencial se expresa mediante la representación del dolor y la temible presencia desmesurada del gesto.
Uno de los mejores momentos de la pieza es un dueto en el que Karinlyn Vyncke y su hermano, en una mesa, golpean violentamente sus cabezas contra un montón de tierra. Hay en el escenario una atmósfera de vehemencia negra, abrupta, por hablar de la confrontación de los cuerpos, por expurgar una fuerza que no tiene salida más que refugiarse en la misma mera frivolidad. Al temperamento masculino de Vandekybus y su hermano, Karinlyn Vyncke responde el formidable catalizador, feminista. «Pero, tiene la cara llena de cicatrices, más moderno?» Cada una entra en el escenario su parte de verdad, su parte de fuego.

■ Imágenes / movimientos

Las actividades paralelas del Festival de Granada se concentraron en el magnífico Palacio de los Condes de Gabia, de arquitectura clara y espaciosa. Este lugar ha permitido un poderoso retorno de las exposiciones al Festival de Granada. La última había sido, en 1986, "Estrategia para una noche ficticia", instalación del artista francés Patrick Raynaud.

La soberbia exposición de dibujos de Federico Amat, bocetos preparatorios para el teatro de Federico García Lorca, ha tenido numerosos visitantes. En el último piso del edificio, las fotografías de danza de Anne Nordmann reflejan, dentro de un ambiente de luces y sombras negras y blancas, la variedad de ambientes que caracteriza a la coreografía contemporánea. ¿Exposición o actuación? Los "cuadros vivos" de Stephen Taylor Woodrow no han cesado de divertir y de picar la curiosidad. El concepto de exposición, bastante rudimentario, descansa sobre tres marcos monocromo

mos a los que se han enganchado tres "actores", pintados del mismo color, de la cabeza a los pies, arte de provocación, alejado del oficio de la función museística autorizada, por lo que se refiere al "status" del artista.

se en un célebre cuadro de Cézanne, "Femme à la cafetière".

El director de escena americano, que ha hecho un trabajo de colores y luces, ha conseguido dar a su imagen videográfica la apariencia de una pintura. Es el primer "gag" de este video del que muestra, que contiene muchos otros. Un guiso genial.

Por segundo año consecutivo, el Festival de Málaga ha presentado una selección de unas cuarenta películas y videos de danza. Participan especialmente en la realización de estos festivales el Centre Cinémathèque de la Danse, un departamento especializado de la Cinémathèque française, y la Sociedad Andaluza de Difusión Cultural, de vocación europea, que comenzó a emitir en mayo vía satélite. Guillaume Groux, director de selección de espectáculos de la Sept, acudió a Granada para presentar las actividades y proyectos de los festivales y cuestionó la posibilidad de subrayar que en la actualidad la mayor parte de las producciones se llevan a cabo con socios ingleses o franceses. Guillaume Gronin expresó su deseo de ver nacer proyectos con cadenas españolas. Ésta es en estos momentos un proyecto de programa siete. Poco después llegó la nueva televisión andaluza, Cañal Sur.

La danza contemporánea da lugar hoy a imágenes perfectamente acabadas, como lo demuestran las dos películas de Wolfgang Kolt, *Mururase*, (con Roswitha und Michael Bösch) y *Hypnos* (a partir de dos coreografías de Anne-Teresa Keersmaeker); o los tres largometrajes en blanco y negro, *La chanson et L'entreinte* (*La habitación y El Abrazo*), realizados por los coreógrafos de la compañía de J. Esquivel, y *El amor de Botán y Régis Obadia*. En otro estilo, más experimental, el ingenio de las pequeñas películas de Pascal Bonnaire resulta por su procedimiento de imagen por imagen, resultaron seductoras.

El cine no devuelve, asimismo, la belleza de la danza. El Festival de Granada, así, hizo posible presentar por primera vez en España películas sobre Tsetse, la danza africana de la danza de las tinieblas, el buatto. Por otra parte, la Cinémathèque de la Danse ofreció, bajo el título de *La danza contemporánea*, al menos de cinco horas de un deslumbrante florilegio de imágenes de los años treinta a cincuenta, pertenecientes a la colección de Jo Mielzynski, que incluye increíbles acrobacias de los ballarines del *lindy-hop* a las proezas de los *tap-dancers* pasando por el baile de los robots de Sammy Davis Jr., filmado a los once años en un sueño de ascenso a la Presidencia de los Estados Unidos. Una maravilla: un cocktail eficaz para luchar contra las infiltraciones insidiosas de la nostalgia. ■

Esta crónica se ha realizado con la colaboración de ROSITA en lo referente a Michel Lemieux y Archaos.

JOSEF NADJ: EL FRÁGIL TRAYECTO PARÍS-HUNGRÍA



Jean-Marc Adolphe

Acaballo entre París y Hungría, entre la danza y el teatro, el coreógrafo Josef Nadj habla en esta entrevista sobre su relación con la literatura, sus espectáculos carregados de recuerdos y fantasías, el peligro camino que conduce a la creación de un espectáculo.

—En estos meses mantenemos un encuentro que me habla de tu relación con la literatura, sus espectáculos carregados de recuerdos y fantasías. ¿Qué camino que conduce a la creación de un espectáculo?

—En estos meses mantenemos un encuentro que me hace recordar que me desconcierta completamente. Me siento más cercano a Danièle Kis, escritor servocroata, au-

tor de *La Encyclopédie de los Muertos*. Kis vive en Francia. Cuando le llamo por teléfono, al principio pasa un tiempo hasta que entiende que no es su idioma queremos hablar. Mi primera lengua es el húngaro, pero al final acabamos hablando en francés.

—Yo no habría prolapto de una influencia literaria, sino más bien en una forma de pensar la lectura que se asemeja a mis piezas. Kis está muy presente con su manera de construir, de contar y de locar. La forma que tiene de bulir las superficies importantes en el relato es algo que me estimula. Además de Kis, me gusta mucho un poeta húngaro, Ferenc Fóriai, que no está traducido al francés. Es en cierto modo mi alter ego nacido en Kanizsa, en Hungría. Yo me he criado con su poesía se basa en recuerdos... Es un magnífico narrador. También ha escrito varias piezas para teatro, entre ellas un

'monodrama' puesto en escena por Miklos Janco".

—¿Ha visto tus espectáculos?

—Sí, en el festival de Rhinocéros. Estoy a punto de escribir un libro sobre Kanizsa, y quiere que nos veamos varias veces para que intercambiamos recuerdos.

—¿Cuánto tiempo hace que vives en Francia?

—Ocho años".

■ La motivación del teatro

—Puedes hablarnos de lo que hacías en Hungría antes de ir a Francia?

—Tres tipos de preguntas que siempre se plantean: 'cómo trabajas actualmente' y 'qué has creado con anterioridad'. Recientemente hice un taller teatral en Aviñón, y en las noches había un encuentro con los otros enseñantes. Se me preguntó cómo podía responder a esas dos preguntas. Reflexioné largamente, para tratar de no repetir lo que ya había dicho en otras ocasiones. Y entonces vi que había tres tipos de acontecimientos importantes que se encuentran entre mis preocupaciones actuales.

—Y estos tres tipos de acontecimientos, encuentros o hechos que realmente me han marcado. En cierto modo, las cosas más importantes que han tenido lugar fuera del teatro, pero ligadas, a pesar de todo, a la motivación del teatro.

—Justamente, por ejemplo, mis primeras apariciones sobre un escenario en Kanizsa, fue en la iglesia, yo tenía unos diez años. La iglesia era grande, había una monja que todos los días, por Navidades, hacia una especie de puesta en escena con los niños de la parroquia. Cada año repetía la misma puesta en escena, pero, el año en que le tocó a nuestra clase hacer la escena, yo tuve la idea de cambiarla. Me hice una representación sobre la noche de San José y había decidido que José tenía que haber un buey. Ya sé qué texto había escogido, creí que era un montaje de fragmentos de la Biblia... La gente que venía a misa se salió de la escena de memoria. En un momento, el buey José era mudo. ¡Y de pronto, aquél año, yo empecé a hablar! Yo temblaba, pensando con angustia si iba a ser capaz de estar volvi a sentirme perfectamente tranquilo... Era ya una situación teatral... En fin, eso me impulsó a ir más lejos, y al año siguiente tuve una nueva ocasión.

—Habla de Kanizsa, un anciano que hace que en escenarios no mismo escriba los textos, reclutaba a los actores... Aquel año tuvo la idea de hacer una pieza con los niños de la escue-

la y, naturalmente, allí estaba yo. Ya no me acuerdo del título de la pieza, pero todavía puedo ver todos los personajes: el mago, la reina, etcétera. Yo quería ser el rey o el mago; eran los papeles principales. Cuando nos iban a poner en escena, yo distribuir los papeles. Yo me puse a su lado, a su derecha. Estábamos todos alrededor de la mesa, esperando que comiera, comenzó por su izquierda. Al ser el último, me encontré con un papel ridículo: tenía que ser el papá de mi guardián que se marchaba de todo el tiempo y que sólo tenía una réplica al final: 'No entiendo por qué te has quedado que ni siquiera era capaz de decir bien aquella única frase! Y me fui. Al año siguiente, con todos lo que sucedió, tuve que ver una corona, profesión que era una tragedia griega, muy mal interpretada de una manera verdaderamente provincial. Y empecé a practicar lucha grecorromana. [Ni más ni menos: en Kanisza, los luchadores habían conseguido, para ganarse el visto bueno de la ciudad, en aquel mismo teatro era donde habían actuado los actores de *'Princesa Czartos'* antes de que se estrenara.] Josef Nadj se inspiró en esta historia para su primer espectáculo, *'Czardas Pékinois'*. Durante tres años, me estuve encerrado en ese escenario de teatro que había sido el germen del drama.

—Empecé a querer encontrar las pistas de esta historia. La pieza que había interpretado no era interesante para mí así que me puse a leer el principio a muerte. Traté de establecer un juego fuera del teatro, para reconstruir su espectáculo, sin perder la esencia, lo que pasaba después de las representaciones, cuando volvían a la vida cotidiana. Y ahí comenzó la historia. Luego, el recuerdo de ese juego, de esta pieza, de sus vidas. He inventado situaciones y personajes, para poder recordar constantemente de todo lo que en esa historia —

—Durante cuánto tiempo estuviste pensando en *'Czardas Pékinois'*?

—En el momento que no quería separar, sino unificar danza y teatro. En el interior de mis espectáculos se baila, pero se trabaja coreográficamente. Fundamentalmente, bailarines (*'danseuses'*), más disponibles tanto en número como en calidez; mientras que en Hungría se baila con bailarines de teatro (*'ballerines'*). En cambio, en Hungría donde encuentro más fácilmente actores que bailan, me pido mucha disciplina. Me pido que sea sensible. No es mi punto de partida; es algo que en un momento dado se incorpora al trabajo. Mi comprensión de la danza viene de los otros coreógrafos, porque yo planté situaciones. Cuando se inicia con los intérpretes un proceso de creación, lo primero que prima no es el movimiento ni la técnica, sino aquello de lo que desean bailar.

—Tu próxima pieza estará también "encantada" por otros recuerdos de tu infancia? —«*'La muerte del emperador'* se encontrarán todos los papeles que no conseguí: el rey, el mago...». —«*'La muerte del emperador'*, es el título de la obra que compondrá Josef Nadj, que estrenará en Francia en noviembre de 1989.

—Hideyuki Yano, un coreógrafo japonés, que tiene una enorme influencia sobre la danza contemporánea en Francia, me decía que en Japón él tenía una concepción bastante peyorativa de la danza. Quizás

jamás habría sido coreógrafo de no haber ido a Francia. Aunque Hungría está más cerca, ¿no?

—«Si. En Hungría sólo podía ver dos tipos de danza, el ballet clásico y las danzas folclóricas. La danza tradicional era de la cultura. Fue efectivamente así al llegar a París cuando descubrí la danza, pero no fue algo inmediato. Al principio fui a ver dos piezas de danza contemporánea en el Festival de Otoño, descubrí totalmente la corriente postmoderna americana, así como a Sankai Jukai.

—El primer coreógrafo con el que trabajé en Francia se llama László Levente. Presentamos una pieza titulada *'Le vent'* en 1982. Aquella fue mi primera aparición como bailarín, al cabo de asistir sólo unos pocos meses a las clases de László.

—¿Cuáles fueron tus motivaciones para venir a Francia?

—«En Hungría hacía mimo en la Universidad, y fui a París para ver a Decroux, Marceau y Lecoq».

■ La dirección del azar

—Puedes hablarlos de la elección de los intérpretes? En *'Sept Péaux de Rhinocéros'*, las piezas que realizaste en el festival se basaron tanto en bailarines, mientras que los hombres no.

—«Significa eso que para ti la danza es algo de esencia femenina?

—«No. Es una casualidad que

danza. La danza viene esencialmente al final, cuando se empieza a poner en pie el espectáculo. Yo soy consciente de que cuál es el primer camino que tomo: Es la niebla... Escucho ruidos, veo cosas: es un viaje bastante largo. Una vez que he traido el hilo que me va a llevar, que me va a dirigir hacia un universo que se concreta cada vez más, hasta que hay un cierre en el fin. Soy incapaz de decir ejemplos, pero cuando empiezo a trabajar, realmente, en *'Canard Pékin'*.

—¿Qué separación hace entre la dirección del azar y la dirección del artista?

—«Puedes hablarlos de la elección de los intérpretes? En *'Sept Péaux de Rhinocéros'*, las piezas que realizaste en el festival se basaron tanto en bailarines, mientras que los hombres no. Significa eso que para ti la danza es algo de esencia femenina?

—«En Hungría hacía mimo en la Universidad, y fui a París para ver a Decroux, Marceau y Lecoq».



Escena de "Canard Pékin".

—Hoy en día eres reconocido como coreógrafo, pero tu primera pieza se llama el *'Théâtre Jeu'*. ¿Qué separación hace entre teatro y danza?

—«En el momento que no

quiero separar, sino unificar danza y teatro. En el interior de mis espectáculos se baila, pero se trabaja coreográficamente. Fundamentalmente, bailarines (*'danseuses'*), más disponibles tanto en número como en calidez;

mientras que en Hungría se baila con bailarines de teatro (*'ballerines'*). En cambio, en Hungría donde encuentro más fácilmente actores que bailan, me pido mucha disciplina.

—Fundamentalmente, bailarines (*'danseuses'*), más disponibles tanto en número como en calidez;

mientras que en Hungría se baila con bailarines de teatro (*'ballerines'*). En cambio, en Hungría donde encuentro más fácilmente actores que bailan, me pido mucha disciplina.

—Fundamentalmente, bailarines (*'danseuses'*), más disponibles tanto en número como en calidez;

mientras que en Hungría se baila con bailarines de teatro (*'ballerines'*). En cambio, en Hungría donde encuentro más fácilmente actores que bailan, me pido mucha disciplina.

—Fundamentalmente, bailarines (*'danseuses'*), más disponibles tanto en número como en calidez;

mientras que en Hungría se baila con bailarines de teatro (*'ballerines'*). En cambio, en Hungría donde encuentro más fácilmente actores que bailan, me pido mucha disciplina.

—Fundamentalmente, bailarines (*'danseuses'*), más disponibles tanto en número como en calidez;

mientras que en Hungría se baila con bailarines de teatro (*'ballerines'*). En cambio, en Hungría donde encuentro más fácilmente actores que bailan, me pido mucha disciplina.

—Fundamentalmente, bailarines (*'danseuses'*), más disponibles tanto en número como en calidez;

mientras que en Hungría se baila con bailarines de teatro (*'ballerines'*). En cambio, en Hungría donde encuentro más fácilmente actores que bailan, me pido mucha disciplina.

—Fundamentalmente, bailarines (*'danseuses'*), más disponibles tanto en número como en calidez;

mientras que en Hungría se baila con bailarines de teatro (*'ballerines'*). En cambio, en Hungría donde encuentro más fácilmente actores que bailan, me pido mucha disciplina.

—Fundamentalmente, bailarines (*'danseuses'*), más disponibles tanto en número como en calidez;

mientras que en Hungría se baila con bailarines de teatro (*'ballerines'*). En cambio, en Hungría donde encuentro más fácilmente actores que bailan, me pido mucha disciplina.

—Fundamentalmente, bailarines (*'danseuses'*), más disponibles tanto en número como en calidez;

mientras que en Hungría se baila con bailarines de teatro (*'ballerines'*). En cambio, en Hungría donde encuentro más fácilmente actores que bailan, me pido mucha disciplina.

—Fundamentalmente, bailarines (*'danseuses'*), más disponibles tanto en número como en calidez;

mientras que en Hungría se baila con bailarines de teatro (*'ballerines'*). En cambio, en Hungría donde encuentro más fácilmente actores que bailan, me pido mucha disciplina.

—Fundamentalmente, bailarines (*'danseuses'*), más disponibles tanto en número como en calidez;

mientras que en Hungría se baila con bailarines de teatro (*'ballerines'*). En cambio, en Hungría donde encuentro más fácilmente actores que bailan, me pido mucha disciplina.

—Fundamentalmente, bailarines (*'danseuses'*), más disponibles tanto en número como en calidez;

mientras que en Hungría se baila con bailarines de teatro (*'ballerines'*). En cambio, en Hungría donde encuentro más fácilmente actores que bailan, me pido mucha disciplina.

—Fundamentalmente, bailarines (*'danseuses'*), más disponibles tanto en número como en calidez;

mientras que en Hungría se baila con bailarines de teatro (*'ballerines'*). En cambio, en Hungría donde encuentro más fácilmente actores que bailan, me pido mucha disciplina.

—Fundamentalmente, bailarines (*'danseuses'*), más disponibles tanto en número como en calidez;

mientras que en Hungría se baila con bailarines de teatro (*'ballerines'*). En cambio, en Hungría donde encuentro más fácilmente actores que bailan, me pido mucha disciplina.

—Fundamentalmente, bailarines (*'danseuses'*), más disponibles tanto en número como en calidez;

mientras que en Hungría se baila con bailarines de teatro (*'ballerines'*). En cambio, en Hungría donde encuentro más fácilmente actores que bailan, me pido mucha disciplina.

—¿Puedes hablarlos de la elección de los intérpretes? En *'Sept Péaux de Rhinocéros'*, las piezas que realizaste en el festival se basaron tanto en bailarines, mientras que los hombres no.

—«Significa eso que para ti la danza es algo de esencia femenina?

—«No. Es una casualidad que

danza. La danza viene esencialmente al final, cuando se empieza a poner en pie el espectáculo. Yo soy consciente de que cuál es el primer camino que tomo: Es la niebla... Escucho ruidos, veo cosas: es un viaje bastante largo. Una vez que he traido el hilo que me va a llevar, que me va a dirigir hacia un universo que se concreta cada vez más, hasta que hay un cierre en el fin. Soy incapaz de decir ejemplos, pero cuando empiezo a trabajar, realmente, en *'Canard Pékin'*.

—¿Puedes hablarlos de la elección de los intérpretes? En *'Sept Péaux de Rhinocéros'*, las piezas que realizaste en el festival se basaron tanto en bailarines, mientras que los hombres no.

—«Significa eso que para ti la danza es algo de esencia femenina?

—«No. Es una casualidad que

danza. La danza viene esencialmente al final, cuando se empieza a poner en pie el espectáculo. Yo soy consciente de que cuál es el primer camino que tomo: Es la niebla... Escucho ruidos, veo cosas: es un viaje bastante largo. Una vez que he traido el hilo que me va a llevar, que me va a dirigir hacia un universo que se concreta cada vez más, hasta que hay un cierre en el fin. Soy incapaz de decir ejemplos, pero cuando empiezo a trabajar, realmente, en *'Canard Pékin'*.

—¿Puedes hablarlos de la elección de los intérpretes? En *'Sept Péaux de Rhinocéros'*, las piezas que realizaste en el festival se basaron tanto en bailarines, mientras que los hombres no.

—«Significa eso que para ti la danza es algo de esencia femenina?

—«No. Es una casualidad que

danza. La danza viene esencialmente al final, cuando se empieza a poner en pie el espectáculo. Yo soy consciente de que cuál es el primer camino que tomo: Es la niebla... Escucho ruidos, veo cosas: es un viaje bastante largo. Una vez que he traido el hilo que me va a llevar, que me va a dirigir hacia un universo que se concreta cada vez más, hasta que hay un cierre en el fin. Soy incapaz de decir ejemplos, pero cuando empiezo a trabajar, realmente, en *'Canard Pékin'*.

—¿Puedes hablarlos de la elección de los intérpretes? En *'Sept Péaux de Rhinocéros'*, las piezas que realizaste en el festival se basaron tanto en bailarines, mientras que los hombres no.

—«Significa eso que para ti la danza es algo de esencia femenina?

—«No. Es una casualidad que

danza. La danza viene esencialmente al final, cuando se empieza a poner en pie el espectáculo. Yo soy consciente de que cuál es el primer camino que tomo: Es la niebla... Escucho ruidos, veo cosas: es un viaje bastante largo. Una vez que he traido el hilo que me va a llevar, que me va a dirigir hacia un universo que se concreta cada vez más, hasta que hay un cierre en el fin. Soy incapaz de decir ejemplos, pero cuando empiezo a trabajar, realmente, en *'Canard Pékin'*.

—¿Puedes hablarlos de la elección de los intérpretes? En *'Sept Péaux de Rhinocéros'*, las piezas que realizaste en el festival se basaron tanto en bailarines, mientras que los hombres no.

—«Significa eso que para ti la danza es algo de esencia femenina?

—«No. Es una casualidad que

danza. La danza viene esencialmente al final, cuando se empieza a poner en pie el espectáculo. Yo soy consciente de que cuál es el primer camino que tomo: Es la niebla... Escucho ruidos, veo cosas: es un viaje bastante largo. Una vez que he traido el hilo que me va a llevar, que me va a dirigir hacia un universo que se concreta cada vez más, hasta que hay un cierre en el fin. Soy incapaz de decir ejemplos, pero cuando empiezo a trabajar, realmente, en *'Canard Pékin'*.

—¿Puedes hablarlos de la elección de los intérpretes? En *'Sept Péaux de Rhinocéros'*, las piezas que realizaste en el festival se basaron tanto en bailarines, mientras que los hombres no.

—«Significa eso que para ti la danza es algo de esencia femenina?

—«No. Es una casualidad que

danza. La danza viene esencialmente al final, cuando se empieza a poner en pie el espectáculo. Yo soy consciente de que cuál es el primer camino que tomo: Es la niebla... Escucho ruidos, veo cosas: es un viaje bastante largo. Una vez que he traido el hilo que me va a llevar, que me va a dirigir hacia un universo que se concreta cada vez más, hasta que hay un cierre en el fin. Soy incapaz de decir ejemplos, pero cuando empiezo a trabajar, realmente, en *'Canard Pékin'*.

—¿Puedes hablarlos de la elección de los intérpretes? En *'Sept Péaux de Rhinocéros'*, las piezas que realizaste en el festival se basaron tanto en bailarines, mientras que los hombres no.

—«Significa eso que para ti la danza es algo de esencia femenina?

—«No. Es una casualidad que

danza. La danza viene esencialmente al final, cuando se empieza a poner en pie el espectáculo. Yo soy consciente de que cuál es el primer camino que tomo: Es la niebla... Escucho ruidos, veo cosas: es un viaje bastante largo. Una vez que he traido el hilo que me va a llevar, que me va a dirigir hacia un universo que se concreta cada vez más, hasta que hay un cierre en el fin. Soy incapaz de decir ejemplos, pero cuando empiezo a trabajar, realmente, en *'Canard Pékin'*.

—¿Puedes hablarlos de la elección de los intérpretes? En *'Sept Péaux de Rhinocéros'*, las piezas que realizaste en el festival se basaron tanto en bailarines, mientras que los hombres no.

—«Significa eso que para ti la danza es algo de esencia femenina?

—«No. Es una casualidad que

danza. La danza viene esencialmente al final, cuando se empieza a poner en pie el espectáculo. Yo soy consciente de que cuál es el primer camino que tomo: Es la niebla... Escucho ruidos, veo cosas: es un viaje bastante largo. Una vez que he traido el hilo que me va a llevar, que me va a dirigir hacia un universo que se concreta cada vez más, hasta que hay un cierre en el fin. Soy incapaz de decir ejemplos, pero cuando empiezo a trabajar, realmente, en *'Canard Pékin'*.

—¿Puedes hablarlos de la elección de los intérpretes? En *'Sept Péaux de Rhinocéros'*, las piezas que realizaste en el festival se basaron tanto en bailarines, mientras que los hombres no.

—«Significa eso que para ti la danza es algo de esencia femenina?

—«No. Es una casualidad que

danza. La danza viene esencialmente al final, cuando se empieza a poner en pie el espectáculo. Yo soy consciente de que cuál es el primer camino que tomo: Es la niebla... Escucho ruidos, veo cosas: es un viaje bastante largo. Una vez que he traido el hilo que me va a llevar, que me va a dirigir hacia un universo que se concreta cada vez más, hasta que hay un cierre en el fin. Soy incapaz de decir ejemplos, pero cuando empiezo a trabajar, realmente, en *'Canard Pékin'*.

—¿Puedes hablarlos de la elección de los intérpretes? En *'Sept Péaux de Rhinocéros'*, las piezas que realizaste en el festival se basaron tanto en bailarines, mientras que los hombres no.

—«Significa eso que para ti la danza es algo de esencia femenina?

—«No. Es una casualidad que

danza. La danza viene esencialmente al final, cuando se empieza a poner en pie el espectáculo. Yo soy consciente de que cuál es el primer camino que tomo: Es la niebla... Escucho ruidos, veo cosas: es un viaje bastante largo. Una vez que he traido el hilo que me va a llevar, que me va a dirigir hacia un universo que se concreta cada vez más, hasta que hay un cierre en el fin. Soy incapaz de decir ejemplos, pero cuando empiezo a trabajar, realmente, en *'Canard Pékin'*.

—¿Puedes hablarlos de la elección de los intérpretes? En *'Sept Péaux de Rhinocéros'*, las piezas que realizaste en el festival se basaron tanto en bailarines, mientras que los hombres no.

—«Significa eso que para ti la danza es algo de esencia femenina?

—«No. Es una casualidad que

danza. La danza viene esencialmente al final, cuando se empieza a poner en pie el espectáculo. Yo soy consciente de que cuál es el primer camino que tomo: Es la niebla... Escucho ruidos, veo cosas: es un viaje bastante largo. Una vez que he traido el hilo que me va a llevar, que me va a dirigir hacia un universo que se concreta cada vez más, hasta que hay un cierre en el fin. Soy incapaz de decir ejemplos, pero cuando empiezo a trabajar, realmente, en *'Canard Pékin'*.

—¿Puedes hablarlos de la elección de los intérpretes? En *'Sept Péaux de Rhinocéros'*, las piezas que realizaste en el festival se basaron tanto en bailarines, mientras que los hombres no.

—«Significa eso que para ti la danza es algo de esencia femenina?

—«No. Es una casualidad que

danza. La danza viene esencialmente al final, cuando se empieza a poner en pie el espectáculo. Yo soy consciente de que cuál es el primer camino que tomo: Es la niebla... Escucho ruidos, veo cosas: es un viaje bastante largo. Una vez que he traido el hilo que me va a llevar, que me va a dirigir hacia un universo que se concreta cada vez más, hasta que hay un cierre en el fin. Soy incapaz de decir ejemplos, pero cuando empiezo a trabajar, realmente, en *'Canard Pékin'*.

—¿Puedes hablarlos de la elección de los intérpretes? En *'Sept Péaux de Rhinocéros'*, las piezas que realizaste en el festival se basaron tanto en bailarines, mientras que los hombres no.

—«Significa eso que para ti la danza es algo de esencia femenina?

—«No. Es una casualidad que

danza. La danza viene esencialmente al final, cuando se empieza a poner en pie el espectáculo. Yo soy consciente de que cuál es el primer camino que tomo: Es la niebla... Escucho ruidos, veo cosas: es un viaje bastante largo. Una vez que he traido el hilo que me va a llevar, que me va a dirigir hacia un universo que se concreta cada vez más, hasta que hay un cierre en el fin. Soy incapaz de decir ejemplos, pero cuando empiezo a trabajar, realmente, en *'Canard Pékin'*.

—¿Puedes hablarlos de la elección de los intérpretes? En *'Sept Péaux de Rhinocéros'*, las piezas que realizaste en el festival se basaron tanto en bailarines, mientras que los hombres no.

—«Significa eso que para ti la danza es algo de esencia femenina?

—«No. Es una casualidad que

danza. La danza viene esencialmente al final, cuando se empieza a poner en pie el espectáculo. Yo soy consciente de que cuál es el primer camino que tomo: Es la niebla... Escucho ruidos, veo cosas: es un viaje bastante largo. Una vez que he traido el hilo que me va a llevar, que me va a dirigir hacia un universo que se concreta cada vez más, hasta que hay un cierre en el fin. Soy incapaz de decir ejemplos, pero cuando empiezo a trabajar, realmente, en *'Canard Pékin'*.

—¿Puedes hablarlos de la elección de los intérpretes? En *'Sept Péaux de Rhinocéros'*, las piezas que realizaste en el festival se basaron tanto en bailarines, mientras que los hombres no.

—«Significa eso que para ti la danza es algo de esencia femenina?

—«No. Es una casualidad que

danza. La danza viene esencialmente al final, cuando se empieza a poner en pie el espectáculo. Yo soy consciente de que cuál es el primer camino que tomo: Es la niebla... Escucho ruidos, veo cosas: es un viaje bastante largo. Una vez que he traido el hilo que me va a llevar, que me va a dirigir hacia un universo que se concreta cada vez más, hasta que hay un cierre en el fin. Soy incapaz de decir ejemplos, pero cuando empiezo a trabajar, realmente, en *'Canard Pékin'*.

—¿Puedes hablarlos de la elección de los intérpretes? En *'Sept Péaux de Rhinocéros'*, las piezas que realizaste en el festival se basaron tanto en bailarines, mientras que los hombres no.

—«Significa eso que para ti la danza es algo de esencia femenina?

—«No. Es una casualidad que

danza. La danza viene esencialmente al final, cuando se empieza a poner en pie el espectáculo. Yo soy consciente de que cuál es el primer camino que tomo: Es la niebla... Escucho ruidos, veo cosas: es un viaje bastante largo. Una vez que he traido el hilo que me va a llevar, que me va a dirigir hacia un universo que se concreta cada vez más, hasta que hay un cierre en el fin. Soy incapaz de decir ejemplos, pero cuando empiezo a trabajar, realmente, en *'Canard Pékin'*.

—¿Puedes hablarlos de la elección de los intérpretes? En *'Sept Péaux de Rhinocéros'*, las piezas que realizaste en el festival se basaron tanto en bailarines, mientras que los hombres no.

—«Significa eso que para ti la danza es algo de esencia femenina?

—«No. Es una casualidad que

danza. La danza viene esencialmente al final, cuando se empieza a poner en pie el espectáculo. Yo soy consciente de que cuál es el primer camino que tomo: Es la niebla... Escucho ruidos, veo cosas: es un viaje bastante largo. Una vez que he traido el hilo que me va a llevar, que me va a dirigir hacia un universo que se concreta cada vez más, hasta que hay un cierre en el fin. Soy incapaz de decir ejemplos, pero cuando empiezo a trabajar, realmente, en *'Canard Pékin'*.

—¿Puedes hablarlos de la elección de los intérpretes? En *'Sept Péaux de Rhinocéros'*, las piezas que realizaste en el festival se basaron tanto en bailarines, mientras que los hombres no.

—«Significa eso que para ti la danza es algo de esencia femenina?

—«No. Es una casualidad que

danza. La danza viene esencialmente al final, cuando se empieza a poner en pie el espectáculo. Yo soy consciente de que cuál es el primer camino que tomo: Es la niebla... Escucho ruidos, veo cosas: es un viaje bastante largo. Una vez que he traido el hilo que me va a llevar, que me va a dirigir hacia un universo que se concreta cada vez más, hasta que hay un cierre en el fin. Soy incapaz de decir ejemplos, pero cuando empiezo a trabajar, realmente, en *'Canard Pékin'*.

—¿Puedes hablarlos de la elección de los intérpretes? En *'Sept Péaux de Rhinocéros'*, las piezas que realizaste en el festival se basaron tanto en bailarines, mientras que los hombres no.