

El que es mou dins el teatre

Cristina Berenguer

«L'esser humà es mou per satisfer una necessitat» sostenia Rudolf Laban (1897–1958), ballarí, coreògraf i un dels teòrics més importants de la dansa expressionista. Sembla lògic pensar que la dansa i, en el seu sentit més genèric, el moviment també són necessaris a altres manifestacions artístiques, com és el cas del teatre. És ben clar que als musicals destaquen les coreografies, juntament amb la música, com els elements més característics d'aquest gènere, però no hem d'oblidar la incursió de peces coreogràfiques dins altres muntatges teatrals i, fins i tot, l'acurada feina del disseny de moviment dels actors dins l'espai escènic, tasca que es fa de vegades imperceptible a l'espectador. Ara bé, imperceptibles o no, els moviments són capaços d'arribar més lluny que les paraules i transmetre o reforçar sentiments, aproximant-se més al públic o, com mantenia Maurice Béjart, creant emocions noves. Ja sigui pel seu llenguatge més universal, o bé per la repetició de moviments, en el cas de les coreografies, la dansa permet aconseguir més fàcilment l'empatia de l'espectador, connectant amb el seu inconscient.

Tot i que actualment musicals com *Mar i Cel*, *Grease*, *Cabaret* o fa algun temps *Little night music* han tingut bona acollida a les sales catalanes i la versió teatral de *El otro lado de la cama*, que va ser estrenada a Madrid i que compta amb coreografies de Marta Carrasco,

ha aconseguit grans èxits de públic, sembla que encara hi ha pocs creadors que, de forma generalitzada i en un altre tipus de muntatges, siguin plenament conscients de la importància dels moviments. Si entenem que el teatre no només són paraules, els coreògrafs hi han de tenir un paper destacat.

Ara bé, quines són les especificitats que presenta crear moviment per al teatre? Mar Gómez, responsable, entre d'altres, de les coreografies de *Criatures*, de *T de Teatre*, *Ópera de Cuatro Cuartos*, de Calixto Bieito, o *De pata negra*, amb direcció de Roger Gual i Vicenta Ndongu, considera que no s'ha de parlar de coreografia per a teatre sinó de directors i de projectes concrets perquè «cada creador té la seva línia i molt sovint a cada treball aquesta es mostra de forma diferent». En alguns casos es tracta d'incloure una peça ballada, generalment a les òperes, i en d'altres, es busca omplir de moviment uns canvis de decorats o d'escena, com en el cas de les transicions de *Criatures*, explica Mar Gómez. «El director sol començar per indicar-te si busca quelcom molt ballat amb molt moviment o bé una cosa més teatral o, fins i tot, només vol que es donin unes pautes per a l'escena sense que necessàriament hagi de notar-se la mà del coreògraf de forma clara», continua Gómez.

La voluntat del director, però, no és l'única variable que ha de funcionar. Els coreògrafs



■ *Ronda de mort a Sinera*, de Salvador Espriu-Ricard Salvat. Teatre Lliure (2002). Dir: Ricard Salvat. Decorats: Joaquim Roy. Figurins: Ramon Ivars. Coreografia: Marta Carrasco. (Ros Ribas)

sovint s'enfronten amb dificultats específiques: creadors que no tenen clar l'encàrrec que demanen o actors que no han rebut la preparació física d'un ballarí i no estan gaire habituats a moure's i fins i tot hi ha qui és bastant reticent a fer-ho. Per a Mar Gómez, el més complicat és precisament dirigir actors que no volen ballar. Però les dificultats, com apunta Marta Carrasco, continuen quan el pressupost no preveu la feina del coreògraf, «cosa que mai succeiria a França o a Anglaterra», tot i que a poc a poc aquesta situació ha anat millorant a Catalunya, afegeix.

Avesats a ser responsables de les seves pròpies creacions per a muntatges de dansa i a treballar amb ballarins, els coreògrafs, en aquests casos, han de començar per saber captar el missatge que vol transmetre el director amb el

seu muntatge i reforçar-lo. Evidentment cada experiència és un món diferent i mereixeria una atenció especial. De vegades, el director té molt clar l'encàrrec, considera Mar Gómez. D'altres, però, dóna una llibertat total i delega en la figura de l'expert: «Deixeu treballar l'artista», deia Ricard Salvat referint-se a Marta Carrasco, amb qui va col·laborar a *A la jungla de les ciutats* i *Ronda de mort a Sinera*. Hi ha moments en què el coreògraf ha de saber «llegir el pensament del director», diu Carrasco i «és una feina realment complicada!» Es tracta de proposar, d'aportar idees i sobretot de generar confiança en un àmbit moltes vegades nou per als intèrprets. Els actors han de creure en aquell o aquella que els mourà. Hi ha por, hi ha incertesa en qui mai s'ha mogut i se li demana, per exemple, «que salti per damunt

de mobles o que rodoli per una catifa», com explica Carrasco referint-se a *A la jungla de les ciutats*. Malgrat les dificultats amb què la coreògrafa es va haver d'enfrontar, els records són molt positius per ser «el primer projecte per a teatre l'any 1998 i un dels més complicats i gratificants que he fet mai. Hi havia més de vint persones a l'escenari i moviment per a cada canvi d'escena. Treballar amb Ricard Salvat va ser molt enriquidor.»

La dansa es defineix per perseguir objectius, de vegades repetitius, i ser capaç d'expressar, fins i tot fent servir un mateix moviment, diferents estats en funció de la intensitat amb què es duguin a terme, el context i la situació. Per a Toni Mira «a les persones en general, i per extensió, als ballarins i als actors, ens mouen precisament fites». Es tracta que l'actor trobi la consciència del moviment fins i tot quan el que fa és tan sols creuar l'escenari en diagonal. Com ho fa? Per què? Què el duu a moure's? És irrellevant si l'espectador s'adona que el moviment ha estat coreografiat. També en els casos en què és conscientment imperceptible per a l'espectador, el moviment aporta riquesa i matisos. Toni Mira afirma que «la dansa enriqueix l'obra». El director i el coreògraf han de treballar conjuntament per fer sentir emocions en l'espectador, per connectar amb ell, tot jugant amb el text, els moviments, l'escenografia i la música. Com més vehicles de transmissió es posin en funcionament, més possibilitats d'aconseguir aquesta finalitat.

És imprescindible, doncs, que l'actor sigui capaç d'expressar les emocions amb tot el seu instrument: el seu cos. Segons Antonin Artaud (1896-1948), poeta i creador francès, «s'ha de posar fi a la subjugació del teatre vers el text». El teatre suposa un llenguatge entre el gest i el pensament i aquest no pot ser transmès únicament amb el text. A poc a poc i amb manifestacions com la dansa-teatre, etiqueta

que no acaba de satisfer alguns coreògrafs, els llenguatges del teatre i de la dansa ja no estan tan allunyats.

Toni Mira, responsable, entre d'altres, de la coreografia de *Dancing*, de Mario Gas, no entén el teatre sense la feina d'un expert que aportí unes pautes per al moviment «dels actors amb els actors, dels actors amb els objectes i dels actors amb l'espai escènic». Tot i que de vegades el moviment és menys evident als ulls de l'espectador, Mira defensa sempre algú que sigui capaç d'enriquir l'acció i aportar altres matisos. En aquest cas es tracta del moviment entès en la seva accepció més genèrica i no necessàriament referint-se a la dansa pròpiament. Marta Carrasco fins i tot ha fet moure Pep Bou i les seves bombolles de sabó a *Diàfan*. Mar Gómez justifica també la feina del coreògraf davant la complexitat de certs muntatges com les òperes, on atesa la seva magnitud, sobretot per la quantitat d'interpres a l'escenari, «és molt necessari que hi hagi un professional que s'encarregui de moure el cor i els figurants, a més dels cantants».

Hi ha, però, perill de caure en una gratuïtat i un teatre d'efectes? Mar Gómez i Marta Carrasco consideren, per exemple, que no sempre és imprescindible incloure dansa. Hi ha teatre que només és de text i seria un error donar cabuda a un altre llenguatge. Carrasco critica durament aquells muntatges on es veu de forma clara que el director ha decidit incloure un ball per «fer bonic». En molts casos el coreògraf ha de fer entendre que hi ha moments en què el «personatge no ha de ballar» perquè, de fer-ho, no tindria cap sentit per al conjunt de l'obra. Fins i tot l'absència de moviment o la repressió deliberada d'aquest per part d'un personatge aporta informació addicional a la només dramàtica.

Hi ha moments en què el coreògraf discrepa de la direcció. Què fer, aleshores? «De ve-



■ *Ronda de mort a Sinera*, de Salvador Espriu-Ricard Salvat. Teatre Lliure (2002). Dir: Ricard Salvat. Decorats: Joaquim Roy. Figurins: Ramon Ivars. Coreografia: Marta Carrasco. (Ros Ribas)

gades veus com el director s'està equivocant, però no pots fer res més que proposar ja que la decisió final serà seva. És molt dur. Quan això em succeeix voldria marxar immediatament de la sala», reconeix Marta Carrasco. I és que tant ella com Mar Gómez i Toni Mira tenen una llarga experiència en el món de la dansa i han dirigit els seus propis espectacles, molt sovint amb actors i no només amb ballarins. La coreògrafa i ballarina valenciana Mar Gómez té una llarga trajectòria al teatre, de la qual destaquen *Los Siete contra Tebas* i *Antígona*. Toni Mira, tot i haver-se decantat més per les creacions pròpies, compta amb experiències com *Dancing* i *Oh Stress*. Marta Carrasco, coneguda internacionalment per espectacles propis com *Gagà* o *J'arrive*, en els quals combina el teatre i la dansa, ha treballat com a coreògrafa per a directors com Ferran Madico a *Bodas de sangre* i recentment s'ha acostat a la direcció de teatre. Sense anar més lluny, Carrasco estrena amb Carme Portacelli al Teatre Nacional, *Què va passar quan la Nora va deixar el seu marit* o *Els pilars de les*

societats, la continuació del clàssic *Casa de Nines*, d'Henrik Ibsen.

Es tracta de fer sentir a l'espectador, d'arribar al seu cor, coincideixen els tres coreògrafs, Mar Gómez, Marta Carrasco i Toni Mira. I és que el moviment, com el so, ha format des de sempre part de la vida. Sembla ben lògic, per tant, que el director teatral tingui en compte el punt de vista de l'expert en moviment, el coreògraf, de la mateixa manera que compta amb altres professionals per al disseny d'il·luminació i de so o per a l'escenografia. La feina del coreògraf dóna com a resultat un muntatge molt més rodó, poleix aspectes de moviment i ordena l'espai escènic.

«La dansa és la forma d'art més antiga que existeix», sosté Anya Peterson Royce al seu estudi sobre l'antropologia de la dansa. Des de temps immemorials les tribus han expressat emocions fent servir el llenguatge dels moviments. Resulta, doncs, natural i molt positiu d'incloure'l, en la forma i la mesura que cada muntatge necessiti, per tal de sumar i fer créixer el resultat final de la peça.