

**MIREN ERASO**

## **Ion Munduate y Blanca Calvo entrecuerpos**

**A continuación presentamos la conversación mantenida con Ion Munduate y Blanca Calvo en Arteleku el pasado 7 de abril. En la misma hablamos de la colaboración profesional entre artistas de diferentes disciplinas, de la danza en el momento actual y de los últimos trabajos de estos dos intérpretes.**

ME Habladme un poco de vuestra formación.

IM Yo estudié en París, con una beca de la Diputación Foral de Gipuzkoa, con Hervé Diasnas y Catherine Diverrés. Ellos vienen de la danza contemporánea, pero aplican las artes marciales a la danza para trabajar la composición coreográfica. Con ellos hice análisis del movimiento, respiración, meditación, palo chino, tai-chi... Su método consiste en trabajar la estructura del movimiento para tener un control y una consciencia de las posibilidades del cuerpo, y desde esa base establecer relaciones de espacio-tiempo con otros cuerpos y objetos. Diasnas centra su práctica en la fluidez, y todo su trabajo se basa en la respiración y en dejar que la respiración vaya fluyendo por las articulaciones; se trata de vaciar las articulaciones para que la energía pase a ellas y abordar la danza desde ese estado de consciencia global del cuerpo. Diverrés se basa en el mismo principio de consciencia del cuerpo, pero su trabajo siempre tiene implícito un carácter dinámico, y una búsqueda del contraste entre máximo y mínimo. Pero bueno, en el fondo, es una misma manera de ver las cosas.

ME Blanca.

BC Mi formación comienza estudiando ballet y, más tarde, danza moderna americana. Los trabajos a los que se ha referido Ion los conocí cuando ya estaba trabajando como coreógrafa. Cuando comencé a dedicarme a la coreografía tuve que olvidarme del lenguaje de las técnicas que había aprendido y ponerme a buscar un lenguaje que fuera adecuado a las ideas que yo quería mostrar. Lo más importante fue buscar una nueva manera de colocar, entender, y proyectar el trabajo del cuerpo. Como ves, mi formación ha sido bastante autodidacta. Ion, en cambio, ha podido utilizar su formación para mostrar sus ideas.

ME Blanca, en 1986 creas con La Ribot la compañía Bocanada. En 1989 os separáis y tu formas tu propia compañía en la que entra Ion como bailarín. ¿Cuándo decidís trabajar juntos?

BC Nuestro primer dúo en colaboración fue en 1994 y se llamó *Mármara*. Con este trabajo empezamos a establecer las bases para la búsqueda de un lenguaje corporal en el que la individualidad tuviera un valor especial pero que, al mismo tiempo, permitiera un diálogo entre los dos cuerpos, es decir *entrecuerpos*.

IM Creo que *Mármara* era una pieza muy compacta, y que funcionaba muy bien porque los conocimientos de uno y de otro estaban compensados. Al año

siguiente, preparamos en Arteleku con los escultores Sergio Prego y José Luis Vicario, la pieza *MMMM*. Esa pieza fue el inicio de otra manera de trabajar o de acercarnos a la composición, y es un poco la que nos ha llevado hasta hoy. En 1997 presentamos otra obra firmada por los dos, *Sangre Grande*, y en este momento cada uno está trabajado un solo, Blanca está con *LaSola* y yo con *Lucía con zeta*

ME Habéis mencionado a Vicario y Prego, ¿cómo os planteáis la colaboración con otros artistas ?

BC Como un interés por otras formas de plantearse la creación dentro de nuestra disciplina; y como una forma de mirar y entender otros procesos. La necesidad de salir de la composición coreográfica y de la puesta en escena que hasta aquel momento habíamos desarrollado hicieron que, por una cercanía de cuestionamientos, nos interesara establecer una colaboración con otros artistas.

IM Así que hablamos con Sergio Prego y con José Luis Vicario, y al final decidimos lanzar un proyecto de colaboración del que surgió *MMMM*.

BC Bueno, el proyecto fue muy difícil.

ME Supongo que porque veníais de mundos diferentes.

IM Sí, fue una primera fusión de ideas...

BC La colaboración con Sergio se dio en la concepción del proyecto, pero con José Luis fue posterior. Sergio participó de nuestros ejercicios de movimiento y nosotros intentamos entrar en su lenguaje. La colaboración con Vicario comenzó cuando las ideas ya estaban más definidas, y él aportó sus ideas sobre indumentaria al material de movimiento ya realizado. Su trabajo potenciaba la imagen de los personajes que habíamos construido; él decía que nos utilizaba como "generadores de movimiento" de sus piezas.

ME ¿Estáis contentos con el resultado?

BC Sí, aunque es un trabajo que cada vez que lo hacemos nos exige un estado especial. No sé exactamente por qué, pero tiene algo muy vivo, tiene mucho poder, y eso nos domina completamente. Quizás es que las situaciones planteadas sean extremas. Me explico: cada escena está sujeta a unas reglas de actuación que no podemos obviar porque de antemano las hemos acatado. Por poner un ejemplo físico: es como si hubieras decidido saltar con dos bloques de cemento atados a los pies y, como quieres ser consecuente y cumplir con tu premisa inicial, no se te ocurre quitártelos. *MMMM* ya es complicado en su planteamiento, pero a la hora de ejecutarlo en escena es muy salvaje. Con este trabajo queríamos presentar el lado oscuro de las relaciones, y creo que lo conseguimos. Realmente, a nosotros como intérpretes nos remueve bastante

porque el enfrentamiento es continuo, pero no hay intención de resolver el conflicto, simplemente de mostrarlo.

IM Lo maravilloso de todo esto fue empezar a explicar el movimiento a alguien que, como Sergio, quería analizarlo y entenderlo para luego aplicarlo a su obra. Y fue cuando los tres entramos a trabajar en el espacio de danza de Arteleku cuando vimos que nos planteábamos una serie de objetivos comunes y que teníamos unos cuestionamientos parecidos. También fue muy interesante porque cada uno tuvo que defender sus referencias. Fue una pelea continua de esquemas, de escritura, de ideas, de manera de trabajar... Yo creo que fue un trabajo áspero, pero que estuvo bien.

### **DEBATE EN MOVIMIENTO**

ME Blanca. El año pasado presentaste con Ion en Donostia, dentro de Maitza Dantzan, el programa Mugatxoan, y con la asociación La Inesperada, en la que estás con La Ribot, habéis organizado en Madrid dos programaciones de danza que llevan el título de Desviaciones. Coméntanos las ideas con las que habéis trabajado en esos programas.

BC Desviaciones es un proyecto que surge porque Javier Yagüe, director de la sala Cuarta Pared, nos propone a la asociación de coreógrafas La Inesperada hacer un proyecto de programación; y La Ribot y yo asumimos la dirección artística del proyecto. La idea de Desviaciones es la de arropar, dentro de un contexto de debate, la presentación de los diferentes trabajos de nueva danza. Este movimiento, generalmente, está representado por artistas que comparten la manera de enfrentarse a la creación escénica, que utilizan el cuerpo como elemento principal y que renuevan códigos. Todos ellos tienen recursos comunes: la exploración de las posibilidades de movimiento del propio cuerpo, la utilización del movimiento no codificado, la consideración de la palabra y el gesto como material coreográfico, el recurso a la repetición como medio para facilitar la comprensión del nuevo lenguaje, la colaboración estrecha con artistas de otras disciplinas, la supresión de barreras entre los géneros y el diálogo directo con el público. A nosotras lo que más nos interesa de la labor de programar es establecer contacto con artistas que conocemos o con los que hemos coincidido en festivales y con los que tenemos cosas para hablar o discutir. Y además, de alguna manera, estos programas permiten que nuestros trabajos sean mejor aceptados y que se entiendan como parte de un movimiento europeo. También tratamos de cuidar al artista, más que defender uno de sus espectáculos, y ésta es una cuestión que habitualmente no suele tenerse en cuenta. Se trata, en definitiva, de hacer un ciclo donde los trabajos estén rodeados de un contexto adecuado.

IM En Mugatxoan trabajamos con las mismas ideas, pero las obras programadas se presentaron en la Sala de exposiciones del Koldo Mitxelena. Los artistas tuvieron que trabajar con el "espacio neutral" propio de una sala de exposiciones: sus paredes blancas, la disposición del público, las luces... y tuvieron que adaptar

sus obras, pensadas para el teatro, a un espacio expositivo alejado de los espacios habituales de representación.

ME Estas obras de pequeño formato en las que estáis trabajando se caracterizan por la hibridación y, es más, el proceso de trabajo es similar al de algunos artistas visuales contemporáneos.

IM Sí, el proceso de trabajo se ubica en el tránsito entre diferentes lenguajes.

BC Yo creo que nuestro trabajo está más cercano a la manera de trabajar de un escultor o un artista visual que a la de un coreógrafo que trabaja con colaboradores, y que se limita a trabajar exclusivamente con el lenguaje del movimiento. Con esto quiero decir que se da la coincidencia de que, en estos trabajos de nueva danza, el coreógrafo es el responsable de toda la obra a todos los niveles, es decir, es intérprete, elabora el lenguaje del movimiento, y asume la dirección, el vestuario y los objetos utilizados. A mí no me gusta llamarlo pequeño formato, porque ese término lo usan los programadores y los responsables de las instituciones para referirse a este tipo de trabajos con el objeto de colocarlos en un teatro más pequeño o para concederte más o menos dinero de producción; y no creo que necesariamente deba ser así.

IM Sí, la decisión sobre el espacio de representación viene determinada por el coreógrafo, y en este sentido las necesidades con las que trabajan los coreógrafos a los que nos estamos refiriendo son nuevas: pared de fondo, espacios blancos, material de vídeo, iluminación, y colocación de los espectadores... Estas necesidades han modificado los circuitos, y los programadores buscan nuevas vías para presentar estos trabajos que no se adecuan a los teatros que tienen y al material del que disponen.

ME Siguiendo con esta cuestión, ¿qué relación se establece entre el público y el bailarín en los diferentes espacios de representación?

BC Bueno, yo creo que es fundamental que el público esté informado sobre lo que va a ver, y así no hay ningún problema. Me explico; hubo un tiempo en el que se decía: la danza no se entiende, todo esto es abstracto, o no me he enterado de la historia. Yo considero que, entre otros problemas, había un fallo de información. Estoy hablando, sobre todo, de la ciudad de Madrid. Pero ese momento ya pasó, y creo que hoy en el espíritu de los coreógrafos existe una necesidad real de comunicar, mostrar y sugerir. Y por supuesto, cuanto más cerca estés del público más fácil es el diálogo; las distancias de proyección y respuesta se acortan, y la mirada directa al espectador cobra gran importancia, no porque lo seduzca sino porque lo convierte en cómplice.

IM Originariamente cada pieza tiene, en un principio, su lugar. Lo que pasa es que hay que tomar decisiones específicas dependiendo del teatro o espacio que te contrate, y saber dónde y de qué manera va a ser presentada la pieza. Y eso también afecta al público; y es que cuando estás ante él, cuando tienes que

presentar tu trabajo, tus ideas, utilizas cualquier estrategia para buscar un hueco por el que poder entrar y comunicar. En mi caso, cuando salgo a escena y veo al público ahí sentado, esperando, me enfrento a un espacio muerto, que es el que quiero activar, para luego poder compartir y de esa manera no sentirme solo.

## **LUCÍA Y SOLA**

ME Ion, en *Lucía con zeta* planteas cuestiones sobre la identidad y trabajas con la idea del doble y el imposible. Este último tema también aparece en *Mr. Pequeño* de Sergio Prego. Creo que tanto *Mr. Pequeño* como *Lucía con zeta* plantean el tema de las limitaciones humanas y de la adaptación humana al microterritorio.

IM Sí, es verdad, el trabajo con Sergio en *Mr. Pequeño* fue muy interesante. Pasábamos horas metidos en la instalación que él construyó; yo me movía y él filmaba, y es curioso: no necesitábamos salir; llegamos incluso a habitar ese espacio. El tema de las limitaciones humanas y de la adaptación a un ecosistema específico está totalmente reflejado en ese trabajo.

En el caso de *Lucía con zeta* hablaría más de incapacidades. Éstas tienen que ver con el problema de no saber nunca donde estás, y de no poder afrontar las situaciones de una manera natural, como si por instinto pretendieses hacer una cosa y por lógica otra. A ese desajuste yo lo llamo incapacidad.

En la primera parte de *Lucía con zeta* planteo la posibilidad de ver la danza desde fuera a partir de unos dibujos. Hay un planteamiento formal que tiene que ver con los dibujos y otro más fluido que va por dentro. Así voy contando mi historia, la historia de un personaje que se llama Personne, que es la transición entre la imagen del personaje y el propio personaje. Esta primera parte es hermética, porque habla de la incapacidad de ser; y, como contraste, la segunda parte y el segundo personaje Superver son solamente emoción. Superver es un personaje ocasional, un superhéroe que se ilumina cuando está lleno de sentimiento.

En la tercera parte uso el vídeo como soporte para construir y limitar un ecosistema hermético. Quería mostrar una polaridad en el interior de una identidad; para ello llego al aislamiento, en el que me reconozco ante mi propia imagen proyectada.

Estos ecosistemas también están limitados y definidos por la luz, elemento que se repite y que utilizo de manera continua en las piezas que he desarrollado. La luz y el sonido forman parte inseparable de la identidad de los personajes.

ME La luz y el sonido, ¿también los entiendes como personajes?

IM Es que ese personaje, sin esa luz, no puede existir. Es como si se tratara de un animal que sólo puede vivir en ese medio si se lo alimenta con esa luz y se lo estimula con ese sonido.

BC Sí, siempre creas pequeños mundos donde habita un personaje, son como pequeños acuarios.

ME Blanca, en la primera parte de *LaSola* expresas en voz alta tus sentimientos hacia el aprendizaje de la técnica, tu enfado por esa necesidad de superación física que la danza exige a sus bailarines; y cuestionas abiertamente el aprendizaje tradicional. Luego desarrollas un trabajo muy estético en el que limitas tu espacio a una tela cuadrada roja con la que bailas, y te enfrentas en el tiempo con el público, al que implicas y envuelves en tu concentración.

BC Yo no intentaba provocar al público; se trataba solamente de llorar sin sentimiento: mantener los ojos abiertos, sin parpadear, para provocar que se sequen y me caigan lágrimas. El problema es que con la distancia y la luz no se ven las lágrimas, pero yo lloraba. Eso requiere un tiempo largo y una concentración; la cara me va cambiando, se ve que me está pasando algo y yo creo que eso inquieta al espectador, primero porque no entiende, segundo porque todo el mundo une la imagen de llorar a la tristeza o la emoción y en esta ocasión esa conexión desaparece, y tercero porque no hay movimiento y la quietud es difícil de contemplar. La verdad es que sí me sorprendió el hecho de que parte del público se lo tomara como una pequeña afrenta, pero ahora que lo analizo lo entiendo: sencillamente incomoda, y a muchas personas no les apetece vivir eso.

ME Para mí, se trataba de atraer al público hacia el no movimiento. Inicias la obra con una crítica a las técnicas de aprendizaje tradicional, luego haces un ejercicio reconfortante, y al final es como si dijeras: y ahora, vamos a ver dónde nos encontramos...

BC Bueno, puede que tengas razón, esa puede ser una lectura; la estructura total de la pieza venía dada por reglas de juegos solitarios que yo aplico a mi relación con el medio escénico en el que me muevo. Quizá sea más una reflexión sobre lo que para mí significa la composición y la ejecución, y mi posición ante ello, que una crítica hacia cómo se relacionan los demás con eso. La escena provoca en mí un estado absolutamente receptivo y de atención que no encuentro durante el proceso de trabajo en el espacio de ensayo. Tiene mucho que ver con el tiempo real, el suceso y la conciencia de la totalidad; todo el tiempo tengo la sensación de que podría suceder algo inesperado, que no sé qué es pero que al final domino. Y es en ese dominio donde para mí está la clave de la comunicación y gracias a él puedo observar lo que ha pasado y al mismo tiempo ser observada. Me podría quedar años ahí sentada, llorando sin sentimiento. La distancia es enorme, pero hay algo que se funde; y eso es muy interesante.

ME Yo creo que el grado de intensidad en la comunicación va subiendo a medida que la obra o el espectáculo va avanzando. A mí, me pareció que tu comunicación con el público pasaba de una relación intelectual a una relación sentimental. La verdad es que salí pensando que condensaba muchos años de historia personal.

BC Para mí era muy importante cerrar un ciclo personal que aglutinaba un montón de cosas que pensaba y que tenía ganas de decir sobre la danza y el arte escénico en general.

ME ¿Se trata de una toma de postura y de compromiso hacia el medio y el contexto en el que estás trabajando?

BC Como ya he dicho anteriormente, tampoco pretendía una crítica hacia el medio. Se trataba de una búsqueda de mi posición en él, pero claro, como yo pertenezco al medio... Pero podríamos perfectamente darle la vuelta a la tortilla...

ME ¿Quizá una crítica autobiográfica?

BC Sí, es verdad. Hay un momento en el que repito fragmentos que los críticos han escrito sobre mi trabajo, o que personas que me interesan opinan sobre él. Y nadie tiene por qué saberlo, pero yo lo grito en la escena: el peso del baile, no utilices elementos, demuestra tu capacidad física, más movimiento...

.....  
MIREN ERASO es editora de Zehar.

>>> [www.arteleku.net](http://www.arteleku.net)