

\* \* \*

**Cláudia Dias.** Coreógrafa, performer y profesora. Comenzó su trabajo como intérprete en el Grupo de Danza de Almada. Formó parte del colectivo *Ninho de Víboras*. Colaboró con *Re.Al*, y fue una intérprete clave en la estrategia de creación de *João Fiadeiro* y en el desarrollo, sistematización y transmisión de la Técnica de Composición en Tiempo Real. Creó las piezas *One Woman Show*, *Visita guiada*, *Das coisas nascem coisas*, *Vontade de ter vontade*, e *Nem tudo o que fazemos tem de ser dito nem tudo o que dizemos tem de ser feito*. Desarrolló el proyecto pedagógico *Nesta parte esquinada da península* en colaboración con *AZALA*, *Muelle 3*, *La Fundición* y el Festival *BAD*. Desde 2007 imparte talleres de forma regular, en las áreas de Composición Coreográfica y Técnica de Composición en Tiempo Real. Su trabajo ha sido acogido en distintas instituciones, teatros y festivales nacionales e internacionales.

**Idoia Zabaleta** es coreógrafa licenciada en biología. Entiende la coreografía como un sistema complejo de poner las cosas en relación. Una de las cosas que más le divierte de bailar es bailar con el otro, ya sea una persona, un objeto o un planeta, bailar agarrados y/o a lo suelto. Ha presentado su trabajo en festivales internacionales, imparte clases en diversos másters y cursos de postgrado y desde 2008 gobierna *AZALA* junto con *Juan González*, un espacio de creación situado en el medio rural alavés.

## Empecé buscando nombres

Olga de Soto

La danza tiene razones propias que las razones del discurso cultural dominante no conoce.

LAURENCE LOUPPE.

*Poética de la danza contemporánea*

El origen de la performance documental (o documental escénico) «Una Introducción» está íntimamente ligado con la reflexión que varias obras y proyectos que he realizado durante la última década han generado en mí; pero sería difícil localizar cuál fue el motivo que desencadenó su realización y me dirigió hacia su forma final, más bien tendría que pensar en una serie compleja de elementos y circunstancias diversas, todos ellos unidos por un largo trabajo de reflexión que recorre varias de mis obras, así como por un deseo creciente de compartir tanto el trabajo de investigación como los procesos que me ocupan. Se trata de procesos y proyectos a través de los cuales, y desde comienzos del año 2000, he ido cuestionando las lógicas clásicas de producción propias del campo de las artes escénicas y en particular del campo de la danza.

Con el fin de presentar brevemente mi trabajo en general y esta obra en particular, y antes de abordar el proceso de creación de la misma, comenzaré exponiendo rápidamente los dos ejes en los que se divide mi trabajo de investigación y de creación; expondré parte del proceso que va desde el trabajo de búsqueda de numerosos documentos en archivos existentes a la fabricación de nuevos archivos, y abordaré de manera específica el proyecto que he desarrollado a lo largo de seis años y cuyo punto de partida es *La Mesa Verde*, obra emblemática del coreógrafo alemán Kurt Jooss.

Mi trabajo se ha ido corporeizando de manera progresiva y a lo largo del tiempo en dos ejes de investigación, en los que abordo desde ángulos y enfoques diferentes los temas de la memoria y de la huella, a la vez que indago en otros dos temas que están a mi entender íntimamente ligados a los anteriores: la percepción y la recepción. Mi primer eje de investigación se centra en el estudio y la observación de la memoria corporal del bailarín —ya sea la memoria retrospectiva, por medio de la rememoración, o la memoria prospectiva, por medio de la memorización—, en obras como *Murmullos*<sup>1</sup>, *Éclats mats*<sup>2</sup> o *INCORPORER ce qui reste ici au dans mon cœur*<sup>3</sup>. Mi segundo eje de investigación, consagrado en parte a la Historia de la Danza, intenta examinar el impacto del arte escénico, su utilidad y su perennidad; se rige por el estudio de la memoria perceptiva y receptiva de los espectadores en el espectáculo *historia(s)*<sup>4</sup>,

.....

1 *Murmullos* (Festival Uzès Danse, 1997)

2 *Éclats mats* (Centre Pompidou, París, 2001 y 2005)

3 *INCORPORER ce qui reste ici au dans mon cœur* (Centre Pompidou, París, 2004-2009)

4 *historia(s)* (Kunstenfestivaldesarts, Bruselas, 2004)

a la que viene a sumarse la memoria de los bailarines en las obras *Una Introducción*<sup>5</sup> y *Débords*<sup>6</sup>. El trabajo sobre la memoria visual, espacial y temporal, así como el trabajo sobre la memoria colectiva e individual está presente en todas ellas.

Dicho esto, partiendo de la necesidad de ahondar en la reflexión sobre la dinámica artística inherente a mi trabajo y en la dirección que este comenzó a tomar a principios del año 2000, interesada en los temas de la memoria y de la huella, así como en profundizar en el concepto o noción de obra, interesada también en la relación que puede existir entre arte escénico y representación de la muerte, y convencida de que el pasado es un elemento indispensable para entender el presente y trabajar sobre el futuro, comencé por aquellas fechas una serie de búsquedas, estudios, exploraciones y trabajos de investigación en los que el tema del archivo ocupaba y ocupa un lugar fundamental. Estos procesos y proyectos, además de ir ligados a un extenso trabajo de investigación y de documentación, han ido alimentando un trabajo teórico y de creación que se ha concretizado en la realización de varias obras escénicas y visuales que, aun surgiendo desde el ámbito de la creación coreográfica, se sitúan en un lugar poroso que combina y en el que a su vez conviven diversos medios de expresión.

Al mirar hacia atrás e intentar localizar el impulso inicial, me doy cuenta de que el deseo de trabajar sobre *La Mesa Verde* surgió por accidente, como una reacción a la realidad que me imponía otro proyecto. Ese deseo comenzó a nacer como elemento motor durante el proceso desarrollado

.....

5 *Una Introducción* (Tanz Im August, Berlín, 2010)

6 *Débords* (Festival d'Automne, París, 2012)

desde finales de 2002 hasta la primavera de 2004, para la creación de la obra *historia(s)*, cuyo punto de partida era el espectáculo de Roland Petit *El Joven y La Muerte*, basado en un poema de Jean Cocteau y estrenado el 25 de junio de 1946 en el Teatro de los Campos Elíseos en París. La idea de ese proyecto había surgido a raíz de una invitación del Teatro Culturgest de Lisboa, que me proponía crear una pieza breve en homenaje a *El Joven y La Muerte*. En consecuencia, la elección de la obra objeto de estudio no me era propia, lo que despertó en mí un extraño sentimiento de provenir de un lugar extranjero —me sentía muy lejos de sus autores—, sentimiento que me acompañó durante parte del proceso.

Aunque por aquel entonces hacía varios años que había empezado a trabajar sobre el tema de la memoria, la invitación de Culturgest me sorprendió y desestabilizó considerablemente, se me escapaba. Sin embargo, decidí aceptar el reto que todo aquello representaba con el fin de examinar la memoria de los espectadores que hubiesen asistido al estreno de la obra de Petit y de Cocteau, en 1946, para intentar reunir, casi sesenta años después, aquello que podía haber perdurado en el recuerdo de algunos de aquellos espectadores anónimos que compartieron ese momento sin saberlo. Deseaba comprender el impacto real que la obra había podido llegar a tener en aquellos que la habían visto —impacto que no conseguía entender— y para ello me parecía indispensable situarla en el contexto histórico de su creación, es decir, casi dos años después de la liberación de la capital francesa y poco más de un año después del fin de la Segunda Guerra Mundial. Asimismo me parecía igualmente necesario tomar en consideración las circunstancias y condiciones que habían rodeado aquella primera representación de la obra el día de su estreno.

La empresa en la que decidí embarcarme era totalmente desconocida para mí y resultó ser bastante compleja, llevándome a redefinir mi metodología de trabajo, estableciendo y siguiendo unos protocolos precisos que he seguido desarrollando desde entonces.

El trabajo previo de investigación y de documentación que realicé y que me permitió reunir diversos documentos, así como encontrar espectadores de la obra, fue largo y laborioso aunque se reveló fascinante; cuando al fin pude empezar a entrevistar a los espectadores y espectadoras que había ido encontrando, jóvenes de otra época, la profundidad y la precisión de sus respuestas me impresionaron y conmovieron. El resultado tomó forma en el espectáculo *historia(s)* que fue estrenado en mayo de 2004 en el Kunstenfestivaldearts, en Bruselas. La obra consistía en un trabajo escénico, audiovisual y documental, presentado gracias a un dispositivo escénico que se asemejaba a una instalación, aunque había optado por mantener una forma «espectacular» en la que jugaba con los códigos clásicos de la representación. Durante el proceso había decidido no mostrar nada de la obra original [*El Joven y la Muerte*], sino omitirla, ocultarla, haciendo que esta reposase casi exclusivamente sobre las palabras pronunciadas por las personas entrevistadas.

En los diferentes espectáculos que llevaba realizados sobre el tema de la memoria, el tiempo y las palabras habían jugado un papel fundamental en la búsqueda y en la producción del movimiento, pero las palabras de mi danza eran inaudibles para los espectadores, siendo únicamente el texto mudo en el que los bailarines apoyaban sus acciones. En mis obras anteriores los cuerpos en movimiento abrían territorios de posibles palabras, en *historia(s)* eran las palabras, finalmente pronunciadas, las que abrían espacios totalmente nuevos para

mí, gaseosos. A lo largo del proceso, y a medida que la obra iba tomando forma, me di cuenta de que no había parado de pensar en otras obras que considero realmente fundamentales en la Historia de la Danza, pero no era un pensamiento muy definido, se trataba más bien de un pensamiento desenfocado, como en sordina, una especie de interferencia sonora que aunque estaba presente todo el rato sólo era capaz de escuchar a intervalos. Entre esas obras en las que pensaba lejanamente estaba *La Mesa Verde*.

Tras el estreno de *historia(s)*, y en paralelo a mi trabajo sobre la memoria corporal, deseaba seguir estudiando el impacto que un arte tan efímero como la danza puede llegar a tener en la vida de la gente. Al mismo tiempo estaba interesada en estudiar el mensaje que puede llegar a contener una obra coreográfica —en el caso de *La Mesa Verde* sin palabras—, quería seguir estudiando la influencia de los contextos de creación y los temas de la representación de la muerte, de la guerra, de la posguerra y de la resistencia. Me decanté por proseguir el trabajo de documentación y de investigación sobre la memoria perceptiva de los espectadores —que había iniciado con *El Joven y la Muerte*—, sumando a ésta la memoria de los bailarines, sumergiéndome esta vez en *La Mesa Verde*, es decir en otra pieza ligada a la guerra.

Si las cosas del arte comienzan a menudo a contracorriente de las cosas de la vida es porque la imagen, probablemente mejor que cualquier otra cosa, manifiesta ese estado de pervivencia que no pertenece ni del todo a la vida ni del todo a la muerte, sino a una especie de estado tan paradójico como el de los espectros que, sin descanso, ponen en movimiento nuestra memoria desde adentro.

GEORGES DIDI-HUBERMAN

*Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*

*La Mesa Verde* es un ballet en ocho escenas para dieciséis bailarines, inspirado en una danza macabra de la Edad Media, y está fuertemente influenciado tanto por el clima de posguerra como por el de entreguerras. Este espectáculo está considerado como una de las obras políticamente más comprometidas del siglo xx, siendo una obra de carácter pacifista en la que el autor denuncia el auge del fascismo, los horrores y las consecuencias nefastas de la guerra. Su estreno tuvo lugar el 3 de julio de 1932 en el Teatro de los Campos Elíseos en París, es decir, en una de las épocas más oscuras de la historia de la humanidad. Vio la luz pocos meses después de que Hitler obtuviera 30% de sufragios en la primera vuelta de las elecciones y pocos meses antes de su llegada al poder en Alemania, lo que ligado al mensaje de la obra y al carácter pacifista de la misma, le confiere a mi entender una carga gigantesca de significado.

Cuando empecé a trabajar sobre *La Mesa Verde* de forma casi esporádica tras la creación de *historia(s)*, gracias a diversas becas de investigación, estaba interesada en la construcción de la obra, la dramaturgia de la misma, su forma, la expresividad de la danza, la carga emocional, pero sobre todo me interesaba su mensaje y su autor. Mi inmersión en *La Mesa Verde* siguió la misma metodología que utilicé para abordar *El Joven y la Muerte*, pero se vio determinada por nuevos elementos: la cuestión del mensaje político, el compromiso humano y político del autor —que adoptó una postura tajante frente a las primeras leyes antisemitas establecidas en Alemania a partir de 1933, con terribles consecuencias para él—, la historia de la compañía, la transmisión de la obra y su viaje a través del tiempo y del espacio.

Asimismo deseaba reflexionar sobre la noción de «obra», estudiar y cuestionar los numerosos elementos que pueden constituir una obra, hacer obra, examinando dónde

empieza y dónde acaba, centrándome esta vez no sólo en la recepción del espectáculo en el momento de su estreno, es decir, en lo que la gente ve —como ya había hecho con *El Joven y la Muerte*—, sino en el antes y en el después, es decir, en lo que había conducido a su creación —a la creación de *La Mesa Verde*—, y en lo que se derivaba o desprendía de la obra en sí; «el antes», intentando estudiar los elementos, factores y circunstancias que habían llevado a la misma [a la obra] y «el después», estudiando su recepción, su impacto, la lectura del mensaje socio-político —al margen de toda consideración estética—, el compromiso de su autor, la evolución de la obra y su transmisión, desde su creación en 1932 hasta nuestros días. Había dos temas en los que quería profundizar especialmente: el mensaje y la carga, las diferentes cargas presentes en la obra, física, emocional, dramática, social, política, que se tensan cual vectores de fuerza que atraviesan la pieza y multiplican los niveles de lectura de la misma.

También estaba muy interesada en el hecho de que *La Mesa Verde* goza de un éxito que no ha cesado de viajar a lo largo del tiempo y hoy, más de ochenta años después de su creación, la cuestión relativa a los motivos de este eco ha estado presente al tiempo que ha sido un elemento motor a lo largo del proceso. A mi entender existen tres factores que parecen jugar un papel clave en el impacto producido y en el éxito cosechado: en primer lugar, la dramática atemporalidad del tema de la guerra y los fenómenos de identificación que esto genera entre los espectadores entrevistados; en segundo lugar, el carácter político de la obra, y para terminar, el hecho de que Jooss asocia la danza de *La Muerte* a la guerra, subordinando de forma directa la primera a la segunda, de la que es consecuencia, y subrayando así los efectos nefastos de la guerra y el sufrimiento extremo con que aflige a los pueblos.

Esta vez en lugar de ceñirme a los recuerdos de espectadores que hubiesen asistido en 1932 al estreno de *La Mesa Verde*, tarea prácticamente imposible, decidí abordar mi objeto de estudio intentando recopilar huellas que dicho espectáculo hubiese podido dejar tanto en espectadores que lo hubiesen visto en diferentes momentos de la historia en diferentes países, como en bailarines que lo hubiesen interpretado también en diferentes momentos de la historia y en diferentes países, ligando mi búsqueda con la biografía del autor y con la historia de su compañía. Esto me llevó a situar mis pesquisas en Francia, considerando ese país como tierra que aportó al autor un reconocimiento internacional del que aún no gozaba en el momento del estreno<sup>7</sup>; en Alemania, país de origen; y en Reino Unido, país de acogida donde Jooss se exilió en 1934 con el elenco de su compañía. Además decidí buscar bailarines y espectadores en Chile y en Estados Unidos, ya que una parte de los miembros de la compañía se exilió en esos dos países tras la primera disolución de la *troupe* inmediatamente después de la larga gira que tuvo lugar por el continente americano al comienzo de la Segunda Guerra Mundial, y al mismo tiempo, en esos mismos países, fueron realizadas las primeras producciones americanas de *La Mesa Verde*.

La idea de crear dos obras diferentes, trabajando por etapas y en módulos, fue tomando forma en mi mente poco a

.....

<sup>7</sup> El espectáculo *La Mesa Verde* fue estrenado en el marco del Primer Concurso Coreográfico, organizado por los Archivos Internacionales de la Danza, en 1932, en París y fue galardonado con el Primer Premio. El inmenso éxito obtenido por la obra en París confirmó al autor como una nueva figura emblemática en el paisaje coreográfico internacional.

poco, tras el primer año del proceso. El eco de *historia(s)* seguía presente y los múltiples encuentros que organizaban los teatros que programaban la obra, con los espectadores que venían a ver el espectáculo, las numerosas preguntas y reflexiones que ésta parecía generar, la riqueza de dichos encuentros, unidos a las conferencias y charlas a las que estaba invitada a participar, empezaron a alimentar la idea de imaginar una forma que me permitiese compartir con el público parte del proceso seguido, concibiendo una forma de presentación o de comunicación próxima a la conferencia, aunque en el fondo no lo fuese. Al mismo tiempo, quería encontrar la manera de darle otra vida a esa materia olvidada que duerme polvorienta en cajones y carpetas en el fondo de los archivos, sacarla a la luz, mostrarla y poner una pequeña parte de *La Mesa Verde* literalmente sobre la mesa. El objetivo consistía asimismo en utilizar la forma de la conferencia como una especie de artificio a través del cual operar un movimiento de deslizamiento entre dos formas. Apoyándome en la construcción de *historia(s)* y en el movimiento de ocultación de la obra de origen por el que había optado en aquella, decidí realizar en este primer módulo el movimiento contrario. *Una Introducción* sería una obra en la que tomaría la palabra para explicar el qué, el porqué, el cómo, compartiendo con los espectadores el proceso, el cuestionamiento, mis objetivos, acompañada de imágenes de archivo —fotografías y documentos audiovisuales—, así como mostrando parte de la materia producida, exponiendo de este modo aquello que por regla general queda al margen. Imaginar una forma con el fin de examinar una parte de la historia de *La Mesa Verde*, compartir el proyecto y el proceso, dándole forma a un objeto cuyo contenido seguiría creciendo a lo largo del tiempo, después de su estreno, como una planta que crece, alimentada por el trabajo de documentación sobre el que

seguiría trabajando para realizar el segundo módulo, una vez transcurrido ese momento.

Otro de los objetivos perseguidos ha consistido en examinar y estudiar la transmisión de la obra. Para ello, una de las tareas que he llevado a cabo ha consistido en buscar todos los nombres de todos los bailarines que han interpretado *La Mesa Verde* desde su creación hasta nuestros días. Parte del trabajo de documentación ha consistido en identificar las diferentes producciones realizadas, contactar con numerosos archivos para recopilar información de diferente naturaleza (artículos, escritos, correspondencias, fotografías, material audio y/o audiovisual), así como con todas las compañías que han incluido la obra en su repertorio, habiendo contabilizado más de ochenta y cinco producciones diferentes realizadas por cincuenta compañías diferentes, con el fin de reunir todos los programas y recopilar la información relativa a la distribución, los nombres de los bailarines, así como el calendario y número de actuaciones, documentación iconográfica. Los nombres recogidos (a día de hoy 1.348) han servido para realizar una obra audiovisual de larga duración, compuesta únicamente de unos créditos que presentan los nombres de todos esos bailarines y bailarinas originarios de un sinfín de países diferentes, de diferentes generaciones, vivos y muertos, que me acompaña durante toda la duración de *Una Introducción*.

También me parece importante subrayar que el proyecto que había imaginado inicialmente se ha visto transformado poco a poco y a lo largo del tiempo en un proceso bastante largo y extremadamente complejo, en el que el paso de ese mismo tiempo ha jugado un papel fundamental. Las fases más largas del proceso han sido las diferentes etapas del trabajo de investigación y de documentación. El trabajo de análisis, que desemboca en mi trabajo de filmación, ha sido desarrollado

paralelamente a mi trabajo de investigación, aunque tardé tres años en poder empezar a entrevistar a gente. La fase dedicada al trabajo audiovisual resultó ser absolutamente fascinante y se convirtió en una experiencia humana que me ha transformado para siempre. Como ya he dicho, además de entrevistar a espectadores que hubiesen visto la obra en diferentes momentos de la historia en diferentes países, deseaba encontrar a bailarines que hubiesen trabajado directamente con Jooss, y en particular bailarines que hubiesen interpretado el papel de *La Muerte*, aunque progresivamente empecé a interesarme por otros personajes, en particular *La Partisana* y *El Acaparador*. Con relación al personaje de *La Muerte*, mi objetivo inicial consistía en entrevistar a bailarines de diferentes generaciones que hubiesen interpretado el mismo papel para intentar comprender el modo en el que el contexto social, político y cultural en el que uno vive y evoluciona, al margen de la historia personal, puede influir en la manera de realizar un trabajo e involucrarse y comprometerse con una obra.

Al final del camino el archivo generado cuenta con más de treinta entrevistas diferentes, de espectadores y bailarines de diferentes generaciones y orígenes, realizadas en seis países diferentes, en cuatro idiomas y representa un total de sesenta y siete horas de grabaciones, con sus correspondientes transcripciones, acompañadas a su vez, y en el caso de las entrevistas realizadas en alemán, de sus correspondientes traducciones. Los documentos escritos que provienen de las entrevistas, unidos a los documentos audiovisuales, han representado un soporte indispensable para trabajar con esta materia, entenderla y conocerla en profundidad.

Lo que se desprende de gran número de entrevistas que he realizado y de las numerosas horas de grabación es que

para muchos, ya sean espectadores o bailarines, *La Mesa Verde* es una obra que les ha marcado muy profundamente y cuyo mensaje ha perdurado. La manera que tienen las personas de hablar de la obra es extremadamente sorprendente, por la precisión de sus recuerdos de las escenas, de los personajes, de la acción, de los gestos, de la música, del mensaje y de la reflexión que genera, da igual que la hayan visto en los años 40, 50, 60, 70... Lo segundo sorprendente es el hecho de que, al margen de cualquier consideración estética, uno se encuentra ante una obra que trasciende, que incide profundamente en aquellos que tuvieron la oportunidad de verla interpretada por la compañía de Jooss y que ha incidido también de forma profunda en aquellos que trabajaron con él, hasta el punto de que parte de los bailarines a los que he entrevistado cambiaron su proyecto de vida tras haber visto la obra por primera vez, por ejemplo, Joan Jara, viuda de Víctor Jara, tenía previsto hacer estudios de historia, pero al ver la obra en Londres, su ciudad natal, a la edad de dieciséis años, al tiempo que la ciudad estaba siendo bombardeada por los alemanes, quedó tan profundamente conmovida que decidió cambiar su proyecto de vida con el fin de conseguir llegar a bailar el papel de *La Partisana*, meta que consiguió alcanzar, lo que le llevó primero a vivir en Alemania, a pesar del trauma generado por el conflicto, y en Chile después. Es sólo un ejemplo, pero hay muchísimos más.

También me ha sorprendido el que muchas personas entrevistadas comiencen contestando a una pregunta o acompañen sus respuestas entonando alguna melodía de la obra homónima, que acompañaba la obra, compuesta por Fritz Alexander Cohen. Muchos son los que tararean, y muchos los que reproducen gestos y movimientos de la coreografía sin que yo se lo haya pedido. También me ha sorprendido constatar

que en numerosas ocasiones el recuerdo de una melodía o el de un movimiento es lo que permite que salgan a la superficie momentos enterrados, y es ese movimiento interior del recuerdo que «sube a la superficie», del recuerdo que emerge acompañado por el canto o el gesto, el que termina arrastrando las palabras (o tirando de ellas), que surgen progresivamente a medida que las reminiscencias se van desplegando, desenrollando.

Pero lo que más me ha sorprendido es la profunda reflexión que *La Mesa Verde* ha generado. El escuchar cómo su mensaje va de boca en boca, viaja de país en país, de generación en generación, resonando en todos los lugares en los que he estado, al margen del origen, del bagaje, de la ideología y de la trayectoria de los testigos entrevistados. Y en el intercambio, compartiendo conmigo su análisis de la obra, casi todos llegan más o menos a la misma conclusión: los que gobiernan no mandan, los que mandan se rigen por intereses que van en contra de los intereses de la mayoría, sólo buscan el lucro propio, y los costes de ese lucro no tienen importancia. Y esto tiene que cambiar, debe hacerlo. A mi entender la historia lleva rimando demasiado tiempo.

Para terminar, el proyecto inicial revisita en dos tiempos, y a través de dos formas escénicas diferentes, la obra de Jooss. El trabajo de investigación y de documentación, íntimamente ligado al trabajo de creación, ha durado alrededor de seis años: cuatro desde el momento en el que comencé el trabajo de investigación, en otoño de 2006, gracias a una primera beca de investigación del Ministerio de Cultura en Francia, hasta el estreno del primer módulo del proyecto, *Una Introducción*, en 2010; y otros dos años desde la creación de *Una Introducción* hasta el estreno del segundo módulo, la obra *Débords / Reflexiones sobre La Mesa Verde*, periodo durante el cual seguí

recorriendo numerosos países y entrevistando a un número considerable de espectadores y bailarines de diferentes generaciones y nacionalidades. La fase final de escritura y de creación de ambas obras ha sido la más corta.

Todos los elementos que constituyen cada una de estas facetas son importantes para mí. Pero en el marco de mi trabajo de investigación documental, una de las cosas que me resulta más apasionante es el encuentro y la preparación de dicho encuentro. El pasar a la acción a veces tras haber estado durante años siguiendo la pista de alguien. Es el ponerse en marcha con la mochila cargada. La travesía. El desplazamiento, el llegar y pararse delante del timbre, el llamar a la puerta. Es el llegar a la casa de cada una de esas personas, desconocidas todas ellas, para entrevistarlas. Es todo lo que ocurre durante ese breve periodo de tiempo, en ese cara a cara, único, irreplicable, intentando comprender el ritmo de cada uno, la visión de cada uno, los silencios de cada uno, los olvidos de cada uno, sus sorpresas, sus recuerdos. Es un momento humano único, una de las cosas que más me emociona de este trabajo y me impulsa a emprender nuevas historias y a seguir avanzando hacia nuevos caminos.

\* \* \*

**Olga de Soto.** Coreógrafa, bailarina e investigadora en danza está considerada como una de las precursoras de un movimiento de investigación y de recuperación de la memoria de la danza del siglo XX. Licenciada por la escuela francesa CNDC de Angers, comienza su trabajo de investigación y creación en 1992. Como bailarina ha trabajado con Michèle Anne De Mey, Pierre Droulers, Meg Stuart, Boris Charmatz y Jérôme Bel. Su trabajo oscila entre creación coreográfica y documental escénico, artes visuales, artes plásticas e instalación, jugando con la porosidad de diferentes disciplinas. En 2013 recibe el Premio Nacional de la SACD Bélgica—Sociedad de Autores y de Compositores Dramáticos, en la categoría de Artes Escénicas, por el conjunto de su trayectoria.