



José A. Sánchez  
editor

# DESVIACIONES

DESVIACIONES

José A. Sánchez  
editor

DESVIACIONES

Cuenca - Madrid - 1999

un proyecto editorial de

La Inesperada y CUARTA PARED

con la colaboración de



© Desviaciones - José A. Sánchez

Impresión y Encuadernación: Gráficas Cuenca, S.A.

Diseño y maqueta: GAG Comunicación.

ISBN: 84-605-9078-X

Depósito legal: Cu - 190 - 1999

|     |                                                                                  |
|-----|----------------------------------------------------------------------------------|
| 7   | Prólogo                                                                          |
| 9   | Introducción                                                                     |
| 13  | Pensando con el cuerpo                                                           |
| 29  | La nueva danza en Francia                                                        |
| 45  | Espacios para la nueva danza                                                     |
| 57  | 'Live art' británico en los noventa: nuevos marcos, nuevas acciones              |
| 69  | Itinerarios del cuerpo                                                           |
| 75  | ¿Live art?                                                                       |
| 79  | Estructuras narrativas no objetuales: las alógicas                               |
| 85  | Claudia Triozzi                                                                  |
| 87  | "Hasta que un día me acerqué al objeto..."                                       |
| 95  | Ion Munduate                                                                     |
| 97  | "¿Qué coño, si tengo que salir de casa, voy a hacerlo volando!"                  |
| 103 | Como si fueran objetos y cuadros                                                 |
| 105 | Gilles Jobin                                                                     |
| 107 | "Tampoco hay para tanto: al fin y al cabo yo lo único que intento es hacer arte" |
| 118 | El sueño de Nuria                                                                |
| 121 | Nao Bustamante                                                                   |
| 123 | "Soy verdaderamente una esponja"                                                 |
| 128 | Mónica Valenciano                                                                |
| 131 | Mónica, en la encrucijada de la música                                           |
| 146 | "Como una cerilla que se prende con mi sombra y de repente sale la luz..."       |
| 157 | Programación Desviaciones 1997                                                   |
| 158 | Programación Desviaciones segunda edición 1998                                   |
| 161 | Créditos fotográficos                                                            |

Cuando nos planteamos en 1997 el proyecto de programación DESVIACIONES, teníamos muchos objetivos, pero uno de ellos era ofrecer un contexto específico de debate, exposición y charla para los trabajos que queríamos presentar. Con esta idea pedimos a José A. Sánchez y a Carlos Marquerie, que escribieran un texto, sobre lo que para ellos, desde su visión teórica y práctica, supone el movimiento de la nueva danza. Es decir, buscábamos un apoyo teórico para las obras que pretendíamos presentar en la programación. Aquellos dos textos fueron la base para arrancar un sin fin más de escritos, pensamientos y debates sobre lo que ya es una realidad. DESVIACIONES como una programación de trabajos donde se propone y se cuestiona el panorama artístico actual, más que una programación de productos con más o menos éxito público. Por nuestra experiencia veíamos que uno de los problemas que sufría la danza, en Madrid concretamente, era que se había escrito poco sobre ella, con lo cual la evolución conseguida en los últimos años, no contaba con el soporte teórico y escrito necesario desde donde se formulara el desarrollo y cuestionamiento que los coreógrafos se estaban planteando.

Con la satisfacción de haber podido realizar la segunda edición de DESVIACIONES en el año 1998, y con expectativas, ánimo y entusiasmo para preparar la tercera edición en 1999, nos vemos envueltas en este otro apasionante proyecto, editar un libro, con las conferencias, los encuentros con los artistas, debates y entrevistas diversas sobre lo que en la segunda edición se planteó.

Queremos agradecer la iniciativa de Javier Yagüe, director de la sala Cuarta Pared, al proponernos crear el ciclo Desviaciones y apoyarlo voluntariamente en todos los aspectos y la desinteresada colaboración de José A. Sánchez para enfrascarse en el ciclo, dirigir esta edición y dar el marco teórico y escrito que tanto necesitaban nuestras inquietudes. Ambos hacen posible y mejoran nuestra labor como organizadoras y artistas. Agradecemos también enormemente las valiosas colaboraciones de los artistas, profesionales e instituciones que hicieron posible las dos ediciones de DESVIACIONES y ahora la publicación de este libro.

Tenemos, entonces, el placer de introducirles en el mundo de la palabra sobre el cuerpo y del pensamiento estirado como un músculo. Presentarles las otras partes del cuerpo y su interior debate, escuchar sus dudas y sus hallazgos, por fin, leer sus movimientos.

Las *desviaciones* de la danza contemporánea conducen a espacios abiertos donde se multiplican los encuentros: los límites entre los medios se adelgazan tanto como las barreras que separan al artista del público. Por ello, en la segunda edición de *Desviaciones* se pudo ver en los escenarios propuestas ante las cuales no cabe sino prescindir de catalogaciones estrictas y desplazar los conceptos de danza, acción o teatro a un segundo nivel. Por la misma razón, en los debates que se programaron en paralelo no sólo había personas relacionadas con el mundo de la danza, sino también de las artes plásticas, el performance o el 'live art'.

En este libro se recogen materiales de muy diversa índole surgidos a partir de la programación propuesta en *Desviaciones segunda edición: reflexiones teóricas*, ponencias presentadas en las mesas de discusión, transcripción de los coloquios mantenidos con los artistas, impresiones del público, todo ello con la intención de contribuir al establecimiento de nuevos foros de debate en torno a la creación contemporánea, de los que tan necesitados estamos en este país, pero también con la voluntad de ofrecer una vía paralela de aproximación a la nueva danza, tanto para el público en general como para las personas que dentro y fuera de España se interesan por los modos en que artistas contemporáneos dan respuesta a su tiempo con lenguajes y actitudes de su tiempo.

En la primera parte del libro, tras un primer texto en el que se propone un marco teórico general para la comprensión de la nueva danza, encontrará el lector la transcripción de las ponencias de las dos mesas redondas realizadas. El primer bloque incluye el texto de Laurent Goumarre sobre la nueva danza en Francia, en un intento de descifrar algunas claves teóricas, tanto desde el punto de vista de la creación como de la recepción, así como la transcripción de un coloquio con dos programadores (Thierry Spicher, de Lausanne y Mark de Putter, de Lisboa), centrado sobre todo en las condiciones de exhibición y difusión de las nuevas formas escénicas. El segundo bloque incluye intervenciones muy diversas que proponen aproximaciones desde fuera al tipo de creación defendido por la nueva danza española: el 'live art' británico (Lois Keidan), las estéticas no objetuales mexicanas (Maris Bustamante), presencias o ausencias del cuerpo en las artes plásticas y la danza (Estrella de Diego) y el interés del arte por el cuerpo desde la perspectiva del director de un centro dedicado sobre todo a las artes plásticas (Xanti Eraso).

La segunda parte del libro recoge los coloquios que se programaron en los días posteriores al estreno de cada uno de los espectáculos, además de dos entrevistas que suplen la ausencia de coloquio en el caso de Claudia Triozzi y Mónica Valenciano. Puesto que a Mónica Valenciano se dedicó el monográfico de la edición de este año, que supuso la presentación de cuatro piezas producidas entre 1992 y 1998, pareció conveniente dedicarle también en este libro un espacio extraordinario, ocupado por el texto "Mónica, en la encrucijada de la música", en el que se propone una recuperación de algunas de las claves de la artista desde sus primeras coreografías en solitario hasta las piezas complejas producidas con El Bailadero.

Quiero expresar mi reconocimiento a Blanca Calvo y La Ribot por su enorme esfuerzo y por su acierto en la organización y programación de *Desviaciones*, esfuerzo que han prolongado para hacer posible este libro.

Las traducciones de los textos de Laurent Goumarre, Lois Keidan e Yvane Chapuis-Claudia Triozzi han sido realizadas por el editor, así como las transcripciones de los coloquios con Ion Munduate y Nao Bustamante y la conversación con Mónica Valenciano. La transcripción y traducción del coloquio sobre la nueva danza ha sido realizada por Rosella Mezzina. Y la transcripción del coloquio con Gilles Jobin, por Olga Mesa.

En el registro de los debates y coloquios contamos con la colaboración de Inmaculada Díaz Miguel. Las impresiones del público fueron recogidas por Catalina Obrador. En la maquetación del libro ha trabajado generosamente Gonzalo Ribot (GAG Comunicación).

Esta edición es reflejo escrito de lo que se habló y vio en *Desviaciones segunda edición*, por lo que no cabe menos que reiterar el agradecimiento a quienes la hicieron posible: las integrantes de UVI-La Inesperada, el equipo de la Sala Cuarta Pared, dirigida por Javier Yagüe, los responsables del Instituto Francés, el British Council y el Círculo de Bellas Artes, los participantes en espectáculos y debates y: Jean Marc Adolphe, Nacho Herrera de la Muela, Yolande Padilla, Sylvie Peronneau, Claude Lesbats, Marc Nogal, David Golding, Cristina Barchi, Santiago Díez, Steve Wallace, Carmen Alcalde y Rosa Moyeda.

José A. Sánchez, Cuenca, enero de 1999.



Más distinguidas 97, Narcisa, La Ribot.

El cruce de la danza y el teatro con el performance ha posibilitado un tipo de discursos escénicos situados en una zona transdisciplinar, donde los intérpretes han dejado de ser meros ejecutores para convertirse en personas que piensan con su cuerpo. Fascinados por la posibilidad de trabajar ya no como instrumentos de reproducción y ejecución, sino con instrumentos que amplían su propio pensamiento más allá de la individualidad, los creadores escénicos se han lanzado apasionadamente a un trabajo que trasciende las fronteras de los géneros y rehúye la identificación de lo escénico con el mero divertimento.

Quienes asistieron en 1968 a la primera versión de *Trío A. La mente es un músculo*, de Yvonne Rainer, no pudieron dejar de advertir que a partir de entonces la danza habría de convertirse también en un modo de pensamiento. La indiferenciación de intérprete y coreógrafo en la danza de los sesenta alteró la concepción del bailarín como mero cuerpo ejecutor para aproximarla a la de cuerpo creador. No es de extrañar que fuera la generación de Yvonne Rainer la que, siguiendo el magisterio de John Cage y Ann Halprim iniciara ese fascinante mestizaje de danza y 'happening', en primer lugar, y danza y performance o danza y teatro algo más tarde.

Desde entonces, los caminos de la danza han sido muy diversos: algunos han recuperado la técnica, otros la emoción, la teatralidad e incluso el histrionismo. Pero lo que en todos estos años no ha desaparecido es la idea de que la danza puede ser algo más que una composición armónica de movimientos destinada a ilustrar la música, agradar a la vista o sorprender con sus retos a las limitaciones físicas del común de los mortales.

La concepción de la mente como músculo y del pensamiento como algo que circula por el cuerpo ha vuelto a funcionar de manera productiva en los últimos años tanto en el ámbito de la danza como del teatro. Los integrantes del grupo Legaleón Teatro redactaron en 1994 un manifiesto en el que apropiándose de la "Receta para un libro", de Henrique Monteagudo, hablaban, entre otras cosas de "la sintaxis del cerebro magullado". En el espectáculo que presentaron ese mismo año, *El silencio de las Xigulas*, basado en textos del músico, poeta y vídeo artis-

<sup>1</sup> Este texto amplía y completa el publicado en la revista *Escena* con el título *La nueva danza en Madrid*.

ta Antón Reixa, otra frase era pronunciada recurrentemente por los actores: “¡Eusebio!, ¡Eusebio!, el pensamiento ¿va por dentro de las carnes?”. Y a juzgar por el tipo de partituras gestuales y propuestas visuales de esos mismos actores, la respuesta de Eusebio, si es que hubiera existido o hubiera estado allí, habría debido ser positiva.

### Acción, emoción, pensamiento

Que existe un hueco entre la emoción y el pensamiento donde se produce algo que no es posible transmitir ni con el mero movimiento ni con la palabra sola es algo sobre lo que ya llamaron la atención algunos creadores de la vanguardia histórica; entre ellos los expresionistas, cuando al intentar decir con el cuerpo aquello que no podían decir con la boca, inventaron el ‘patetismo’, un modo de interpretación basado en la tensión física y el extatismo anímico que contagió sin duda las danzas de Mary Wiggman e incluso de Marta Graham.

Más adelante los surrealistas buscaron en los procesos descontrolados del cerebro dormido o el instinto desbocado la materia prima para su creación. De todos ellos, fue sin duda Antonin Artaud quien más lejos llegó al proponer para el teatro la búsqueda “de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento”, y esto mucho antes de su internamiento en Rodez, donde definió la palabra como el músculo de la lengua, la respiración y el movimiento de las mandíbulas, al tiempo que proclamaba: una vez aceptado que “entre mi cuerpo y yo no hay nadie / y mi único signo es que soy mi cuerpo y nada más, sin alma ni pro-creación, IDEA, / no, / pero / en mi estómago / porque / él es toda mi voluntad sin interrogación interior.” La palabra es el músculo de la lengua, la respiración y el movimiento de las mandíbulas.

No es de extrañar que el crítico D.-A. Guéniot, apropiándose de la idea artaudiana, calificara *Esto no es mi cuerpo*, de Olga Mesa, como “danza de la crueldad”, fascinado por el modo en que la coreógrafa arrancaba de lo más profundo de su carne el sentimiento y la memoria que afloraban en escena. La propia Olga Mesa manifestaba en la presentación del espectáculo su interés por aproximarse “a lo que piensa el cuerpo y lo que siente el pensamiento” y confesaba: “Me ha interesado mucho investigar sobre la frontera que separa a nuestro cuerpo entre el consciente y el inconsciente y en cómo se comporta el ser humano cuando

duerme”. En el espectáculo podíamos asistir alternativamente a la proyección de una filmación acelerada de la propia Olga durmiendo en su cama y a la violencia implícita en el sometimiento del cuerpo a posiciones forzadas o ejercicios que ponen de manifiesto la propia limitación física o en la negación del mismo a base de presiones sobre mejillas, caderas, vientre o culo.

Qué lejos quedan estos procedimientos de los imaginados en los años veinte por Bertolt Brecht para convertir la escena en un lugar de reflexión. El vitalista Brecht, enfurecido detractor de las prácticas expresionistas, había recurrido al humor y a la distancia como medios para conseguir que tanto intérpretes como espectadores mantuvieran una actitud serena y reflexiva frente a los acontecimientos que se representaban en el teatro. Imaginaba el dramaturgo que el intérprete sería capaz de separar claramente su acción de su pensamiento del mismo modo que cualquier ser humano dejar a un lado el sentimiento para aceptar lo racional.

Algunas décadas más tarde Heiner Müller demostraría *dramáticamente* que las pretendidas separaciones del joven Brecht no resultaban viables y que en cambio el ser humano, su historia y su arte, aparece más bien como un conglomerado de dimensiones incoherentes cuyos límites no pueden ser certeramente trazados. En esos años en que Heiner Müller escribía *Mauser*, Julian Beck y Judith Malina ponían en práctica (escénica) una síntesis peculiar de irracionalismo y constructivismo, gracias a la cual el pensamiento (también del cuerpo) pudo penetrar en zonas de la experiencia no exploradas por el viejo Brecht.

En esos mismos años la-os jóvenes Yvonne Rainer, Simone Forti, Steve Paxton, Simone Forti, Trisha Brown y Carolee Schneeman entre otra-os, se lanzaban a la aventura de la danza postmoderna. Como Brecht, confiaban en la posibilidad de introducir el pensamiento en la acción escénica, pero, como Müller, Beck y Malina, sabían que ese pensamiento no podía ser idéntico al del hombre o la mujer sentado-as ante una máquina de escribir o en pie frente a un cuadro. El cuerpo no puede imitar los procedimientos reflexivos de la mente, debe encontrar su propio mecanismo desde el cual llegar a contemplar la mente no como el albergue del espíritu sino como un músculo entre otros músculos.

Al “motion from emotion” de Martha Graham no se opuso un “movimiento del pensamiento”: no se trata de pensar un movimiento, ni de moverse para pensar, sino, en palabras de Mónica Valenciano, “poner

los pensamientos en movimiento". El movimiento ya no resulta, pues, de la partitura rítmica, ni de la composición visual, ni de la estructura dramática, y mucho menos de la emoción, el movimiento es en sí mismo un proceso de reflexión diverso al proceso de reflexión intelectual y sereno. Las viejas categorías dialécticas, en sus sucesivas reinterpretaciones a lo largo de la historia del pensamiento, son entonces sustituidas por otras categorías igualmente viejas en la historia del movimiento, pero a las que por primera vez se otorga valor reflexivo.

### Equilibrio y desestabilización

Gilles Jobin inicia su espectáculo  $A + B = X$  con un ejercicio de equilibrio: tres cuerpos invertidos apoyados sobre las nuca mostrando al espectador la espalda y el culo. Un equilibrio tenso que consigue mostrarse ante el público como natural, inventando una nueva naturalidad, donde los sexos han perdido importancia y las cabezas se han hecho invisibles. Gilles Jobin nos enfrenta a una armonía completamente diversa a la aceptada por la cultura dominante, demuestra, por tanto, que son posibles otras armonías, otros equilibrios, otros órdenes. Pero, en tanto tal equilibrio perturba nuestra percepción habitual del cuerpo, del sexo y de la danza constituye en sí mismo un ejercicio de desestabilización conceptual.

El interés por el desequilibrio y la desestabilización es constante en el trabajo de los artistas coincidentes en *Desviaciones*. La desestabilización funcionaría como negatividad en un proceso de cuestionamiento de los equilibrios asumidos, dando lugar a nuevas armonías que por su dimensión utópica aún contienen una fuerte dosis de negatividad. Así, la propuesta de Nao Bustamante, que cuestiona en su espectáculo la imagen tradicional de la mujer e invita al público a ser cómplice en un proceso de subversión de los cánones y valores culturales, se basa concretamente en una sucesión de ejercicios de equilibrio e inestabilidad, incluyendo cierta dosis de riesgo físico (como cuando en lo alto de la escalerilla de mano se pone los zapatos de tacón al mismo tiempo que controla con el pie el viejo tocadiscos o como cuando en lo alto de la otra escalera compone figuras paródicas de imágenes cinematográficas o publicitarias).

Mónica Valenciano, por su parte, contemplaba su trabajo como el resultado de una serie de "tropiezos" y "empujones" que habían minado la estabilidad y convertido su danza en una especie de "garabato", sin

soporte físico, generador de "una sensación medio desnuda y desolada que queda tras él..." En sus primeras piezas el movimiento se truncaba una y otra vez y se ofrecía al espectador como una sucesión de impulsos, de frases interrumpidas, de "pequeñas explosiones inesperadas", de gestos retorcidos o contorsionados.

La inestabilidad puede afectar ya no al movimiento del cuerpo sino a la estructura del espectáculo en su conjunto. Es el caso de las últimas propuestas de Mónica Valenciano con *El Bailadero*, donde apenas encontramos ya secuencias coreográficas propiamente dichas y donde los intérpretes se desenvuelven en el marco de una estructura construida sobre los conceptos de azar y juego, que permiten las transiciones bruscas, el contraste, el grotesco.

Inestable es igualmente la estructura de *Park*, de Claudia Triozzi, un espectáculo íntimo y frágil, que en cualquier momento, da la impresión, podría ser quebrado por la acción del público invasor del espacio privado de la artista. Inestables por su brevedad son las ocurrencias de La Ribot, que en algunos casos nos asaltan como extrañas piruetas que no se pueden sostener más tiempo del que la física permite. Inestables las imágenes compuestas por Blanca Calvo y Ion Munduate en *Sangre Grande*, como no podía ser menos después de haber tomado como punto de partida la dualidad y el "matrimonio de opuestos". Inestables los discursos de Mónica Valenciano, hasta el punto de mezclarse, interrumpirse, confundirse, disolverse unos en otros. Inestables, en fin, los equilibrios forzados de Olga Mesa, que dan lugar continuamente a caídas, a descompensaciones bruscas del cuerpo: "no quiero cuerpos tranquilos / quiero cuerpos cansados / desorientados incómodos / carnales / cuerpos que piensen intranquilamente / quiero lucidez y desorden".

En contraste con la inestabilidad y con la fragmentación de las piezas, encontramos una preferencia por el 'tempo' lento: secuencias de inmovilidad tensa, de silencio, de fijación de la imagen, espacios abiertos para la contemplación o para la reflexión, que llegan en algunos casos a anular no sólo el movimiento sino la acción misma, forzando al espectador a adaptar su percepción y enfrentarse a una propuesta plástica o visual (*MMMM* de Blanca Calvo o *Más distinguidas* 97), a sumergirse en un espacio acústico (*Adivina en plata*, de Mónica Valenciano), a introducirse en la conciencia de la propia carne con sus afectos y sus pasiones (*Desórdenes para un cuarteto* o *Solo para mujer deshabitada*, de Ana

Buitrago), o en el interior de una entidad abstracta, pensante y sensible (*Oh! Sole*, de La Ribot). Se trata tal vez de proponer nuevos equilibrios en el marco de la inestabilidad, o de invitar al espectador a buscar su propio equilibrio o su propio orden.

### Extrañamientos

La primera acción de Nao Bustamante en *America, the Beautiful*, después de haberse desnudado y haber puesto en marcha su reproductor de viejos discos de vinilo, consiste en encintarse el cuerpo con un rollo de celo ancho. Nao comprime sus muslos y su vientre y dota a su figura de un aspecto que podría recordar al de la célebre muñeca Betty Boop. A continuación maquilla grotescamente su rostro. Este proceso de extrañamiento, independientemente de su valor espectacular intrínseco, obliga al público a asumir la unicidad de quien está en escena, al mismo tiempo sujeto y objeto de la acción, y a centrar su atención sobre las dos dimensiones como una única dimensión. Al ridiculizarse a sí misma, Nao priva al público de la risa fácil y lo fuerza a buscar la diversión en otro lugar, más próximo al pensamiento que a la pasión ligera.

La pieza en que La Ribot se muestra desnuda frontalmente sujetando un pollo de goma y mostrando la analogía entre su cuerpo (natural) y el cuerpo (artificial) del animal responde a motivaciones afines. Más radical es aquella en que se ofrece en venta encajada en una silla con la que acaba identificándose mediante el movimiento y la posición final. La anulación del cuerpo mediante su equiparación con un cadáver animal de goma o un objeto inanimado no hace olvidar al espectador que ese cuerpo anulado es el mismo ser que fijamente nos mira, a veces impasible, a veces perplejo, la autora misma de las imágenes y del espectáculo. La pieza más clara en este sentido es "Manual de uso", en la que La Ribot reduce al absurdo la disociación entre instrumento y usuario, ella misma en ambos casos, sugiriendo irónicamente que el empeño en tal disociación no puede conducir sino a la muerte por asfixia.

En el caso de Olga Mesa, el extrañamiento se produce por medio de la violencia y la utilización de la imagen procesada. Mientras en *Esto no es mi cuerpo* se intentaba penetrar en el pensamiento y el hacer del cuerpo vedado a la consciencia desde la experiencia de la soledad, en *Desórdenes*, a partir de una exploración de formas de estar y de relacio-

narse no convencionales, se transmitía al público la perplejidad sobre el frágil límite que separa el descubrimiento de la identidad y el de la diferencia cuando la investigación se lleva a niveles suficientemente profundos. La extrañeza que produce el espectáculo fuerza una alteración de los esquemas receptivos que permite finalmente el descubrimiento gozoso de la identidad.

La exhibición de la rareza tiene como consecuencia paradójica la asunción de que todos somos raros ("cada cual con su rareza", decía Ion Munduate) y que, por tanto, en ese sentido somos idénticos. La extrañeza que despierta la primera imagen de  $A + B = X$  produce una reflexión sobre la indiferenciación física de los sexos. Aquí el desnudo funciona como un factor de objetivación y por tanto, en cierto sentido, de extrañamiento: no hay en el desnudo intención expresiva, sino más bien reflexiva, del mismo modo que no hay connotaciones eróticas, sino puramente físicas, naturales. Olga Mesa ha recurrido repetidamente en sus solos al desnudo como forma de contemplar el propio estar. Y Nao Bustamante y La Ribot trabajan habitualmente de forma natural con el desnudo. Desde la presentación de su divertido 'strip-tease' *Socorro! Gloria!*, La Ribot ha radicalizado el uso de la desnudez en su obra hasta el punto que en *Más distinguidas 97* el vestuario resulta casi anecdótico: su cuerpo aparece ante el público con tanta naturalidad que en un momento dado lo molesto (o provocador) sería que lo cubriera.

Pero la extrañeza puede ser producida igualmente por el procedimiento contrario: es decir, el enmascaramiento. Como tal habría que considerar los disfraces / vestidos de Blanca Calvo en *MMMM* o en la última escena de *Sangre Grande*, en que aparece posando sobre las espaldas de Ion que se arrastra sobre el suelo, el traje azul de La Ribot en "Divana", los disfraces heroicos de Ion Munduate en *Lucía con zeta*, o los extraños uniformes de reciclaje que visten los intérpretes de *Desórdenes para un cuarteto*. El extraño vestuario de *Oh! Sole*, de La Ribot, tiene curiosamente la misma función que el desnudo en  $A + B = X$ : minimizar la diferencia de sexo y presentar a los intérpretes como dos dimensiones de un mismo ser abstracto.

*Oh! Sole* es un espectáculo obsesivo, donde el espacio físico está dominado por un gran cronómetro que va descontando los minutos que quedan hasta el fin y el sonoro por la canción que da título al espectáculo, repetida hasta la saciedad, bien en una grabación convencional, bien

cantada, o más bien gritada por los intérpretes. Estos, idénticamente vestidos con túnicas rojas y pelucas rubias, deambulan por el escenario entregados a acciones incomprensibles y empeños no explícitos. Cuando se miran es como si no se vieran, cuando se tocan, no hay cariño, ni sensualidad, ni agresividad, por más que haya emoción y violencia en las acciones independientes de cada uno de ellos. Pequeñas coreografías gestuales, en las que aparecen ecos de una discusión, sincronizan eventualmente a ambos intérpretes, que, no obstante, continúan estando radicalmente solos en escena. El espectáculo no concluye, pues carece de desarrollo, de modo que cuando el cronómetro se pone a cero, un apagón interrumpe el movimiento. La impresión final es ambigua: sonrisa amarga, irritación, deseo de sacarse la canción de la cabeza... Sobre todo, la sospecha de haber entrevisto una dimensión desconocida de la interioridad del otro, que es en parte la interioridad de cualquiera.

### Artefactos

La confrontación del cuerpo pensante con el entorno social, marcado por la invasión de lo privado por los medios de comunicación y la presencia constante de la tecnología en la experiencia de lo cotidiano produce curiosos efectos. En cierto modo, la focalización sobre el cuerpo, y sobre el cuerpo desnudo, es en sí misma una respuesta artística al extrañamiento o incluso anulación de lo físico-corporal característicos de la sociedad de la imagen. A la imagen del *tetrapléjico* (utilizada por Jan Fabre en *Sweet Temptations*, y encarnada en los hermanos de Groot, como símbolo del conocimiento y la sabiduría frente al resto de los intérpretes entregados a la danza y al juego desenfronado) que mueve el cursor con un dedo y mira la pantalla obteniendo de ella toda la información y el conocimiento, los creadores de danza, acompañados por los de performance, arte de acción o "live art", recuerdan que hay experiencias del cuerpo (no deportivas) que son esenciales para el conocimiento y, sobre todo, la sabiduría.

En su confrontación con la tecnología estos artistas pueden recurrir a dos procedimientos extremos: la incorporación de las más avanzadas técnicas en los espectáculos sin por ello perder la centralidad del cuerpo (es el caso de Laurie Anderson, que se rodea a sí misma de todo tipo de imágenes computerizadas, sonidos procesados, instrumentos

electrónicos... que amplían o prolongan los movimientos de su cuerpo y el sentido de sus palabras) o la reinterpretación de la tecnología en términos de artesanía, coherente con una opción por la pobreza escénica, cuyos orígenes habría que situar en las primeras acciones de los sesenta, en los inicios de la danza postmoderna o en las geniales máquinas escénicas de Tadeusz Kantor. En esta segunda línea se sitúa la mayoría de las propuestas presentadas en *Desviaciones*.

Así habría que interpretar las máquinas de Claudia Triozzi, con ayuda de las cuales reconstruye su mundo interior. Lo privado invadido por la máquina, en muchos casos sin una función específica o un beneficio claro para el bienestar y mucho menos para el enriquecimiento de la experiencia tiene su contra-imagen en estas máquinas absurdas con las que interactúa Claudia como si siguiera las pautas marcadas por un ritual al que se entrega con la máxima seriedad y abnegación. Pero estas máquinas, como las de Kantor, no son meramente *reflejos*, son también objetos concretos ante todo con una función estética y rítmica. También en relación con ellas la artista se extraña a sí misma identificándose con la máquina, y su extrañamiento es un lamento lírico por la organicidad perdida, la que el espectador se va encontrando en su desplazamiento de un espacio a otro en forma de diminutos arbolitos de plástico.

Extrañamientos similares en relación con el mundo pre-tecnológico los encontramos en los trabajos de Blanca Calvo, de forma muy clara al inicio de *MMMM*, en que la vemos literalmente amarrada por la cabeza a una bicicleta sobre la que pedalea Ion Munduate con el fin de activar la dinamo que ilumina a la *heroína / diosa* caída. Por otra parte, la iluminación del espectáculo es completamente artesanal: se recurre a faros, linternas y lámparas, prescindiendo de proyectores y regulación electrónica de los mismos.

Este gusto por lo antiguo, por la tecnología primitiva es palpable en numerosos espectáculos. Tanto Gilles Jobin como Olga Mesa prefieren el superocho al vídeo, en gran parte por la textura de la imagen y por el ruido del proyector, que aporta algo quizá ya asumido como orgánico en contraposición al zumbido del magnetoscopio. Nao Bustamante utiliza un viejo tocadiscos y al final de la pieza construye un peculiar órgano con botellas de cerveza (además de que todos los elementos utilizados corresponderían a la categoría de 'objetos pobres': cinta adhesiva, peluca, escalera de mano, escalera de tijera...). También Mónica Valenciano opta

claramente por la pobreza, acentuada por una estética que presenta ciertas analogías con la de Claudia Triozzi o Nao Bustamante y que en cualquier caso alterna las referencias a lo contemporáneo y a lo pasado transportando el ambiente de su obra a un espacio social marginal y a un tiempo histórico perdido: el vestuario que remite a un cabaret antiguo, el proyector manipulado por una actriz y los fardos de mantas de *Disparate*, el micrófono plateado y alámbrico de *Adivina en plata*, el organillo y la organillera de *Miniaturas*, etc.

La superposición de lo tecnológico y lo orgánico aparece de forma clara en *Lucía con zeta* de Ion Munduate. La utilización del vídeo contrasta con procedimientos de construcción de la imagen puramente manuales, como los dibujos que muestra al principio y que son la base de su coreografía, y con elementos que cabría calificar como pobres: los trapos de cocina, la mesa, la silla... Gilles Jobin, por su parte, utiliza los cuerpos desnudos como pantalla de proyección, si bien es cierto que tanto en el caso de Ion como en el de Gilles lo que se proyecta es una imagen orgánica: la del propio Ion en *Lucía con zeta*, la del artista de performance Franko B., autor de un trabajo absolutamente centrado sobre el cuerpo, en  $A + B = X$ .

Otro modo de imbricación de lo orgánico y el artefacto lo encontramos en las piezas de La Ribot. En "Quiero ser un pez", La Ribot se convierte en un pez y es al mismo tiempo una máquina de producción de humo. Un pez artificial, gracias a la escafandra que supuestamente le permite la inmersión. Un pez artificial, que emite burbujas, no de agua, sino de humo, el humo que produce un cigarrillo que fuma la intérprete. El humo aspirado por la boca, que queda bajo la escafandra, sale por el tubo sobre la cabeza, después de ser expirado por la nariz. Construye así una especie de máquina a partir de una imagen animal. La pieza va acompañada de una banda sonora, un programa de radio y de un proceso que lleva a la actriz a derrumbarse poco a poco, entre contoneos placenteros, tal vez como consecuencia de su conversión en pez... o del efecto del humo.

Esta opción por la pobreza y esta fascinación por las viejas técnicas frente a las nuevas tecnologías son también síntoma de una aversión a lo perfecto y a lo acabado (o más bien habría que decir empaquetado). La imperfección de un disco de vinilo, el ritmo machacón del superocho, la iluminación vacilante de una dinamo, la degradación de un vestuario

usado son preferibles a una forma perfecta vacía de contenido o a unos cuerpos absolutamente disciplinados carentes de pensamiento. De ahí que Olga Mesa, a propósito de *Esto no es mi cuerpo* escribiera: "Tengo la imagen de una danza imperfecta [...] Observo la obediencia de sus instintos, / los pequeños errores, / sus dudas, accidentes, / sus manifestaciones involuntarias, apetencias / y torpezas. / He querido bailar en esta pieza el desorden de estas imperfecciones." Ion Munduate hablaría de incapacidades, Mónica Valenciano, de tropiezos.

## Tránsitos

La pobreza afecta sólo a la materialidad de los espectáculos, no a su construcción, que se nutre de una diversidad inusitada de fuentes y que no duda en utilizar cualquier lenguaje artístico. Los límites de la danza son los que el propio cuerpo impone. Y ese cuerpo es un cuerpo pensante. Es un cuerpo que transita a través de los medios sin complejos de títulos y compartimentaciones. Los espectáculos de nueva danza son indisolubles de una disposición transdisciplinar de las creadoras de los mismos. En casos extremos, la exploración de un territorio transdisciplinar lleva incluso a la desaparición de cualquier tipo de danza codificada, y a la focalización de la atención en problemas de índole espacial, plástica, gestual o afectiva.

Blanca Calvo y Ion Munduate han recorrido ese camino mediante el ejercicio de lo interdisciplinar, gracias a su colaboración con dos artistas plásticos, Sergio Prego y José Luis Vicario, conjuntamente con los cuales han firmado buena parte de sus últimos espectáculos. De estas colaboraciones surgieron propuestas escénicas muy atentas a la interacción con los objetos, a la iluminación no convencional y a la significación del vestuario y los colores. La imagen final de *Sangre Grande* o la inicial de *MMMM* podrían ser contempladas como esculturas o cuadros en movimiento más que como danza, en tanto la coreografía de Ion con un bidón verde o su dúo con su imagen en vídeo se sitúan en un terreno claramente fronterizo entre diversos medios.

Lo interdisciplinar conduce a lo transdisciplinar, de modo que ellos mismos han abandonado repetidamente el medio dancístico e incluso escénico para trabajar en el videográfico, el plástico, la instalación... Por otra parte, Ion Munduate explica cómo su último espectáculo, *Lucía con*

zeta se gesta después de un largo e intenso proceso de trabajo con los escultores Ángel Bados y Txomin Badiola, y surge a partir de los dibujos que él mismo hace de sus movimientos en otras coreografías. La transitoriedad de los lenguajes llega aquí a su extremo.

También para Mónica Valenciano la pintura es una dimensión nuclear de sus espectáculos. La presentación de *Disparate nº 1: Hueso de Santo* en la Sala Cuarta Pared el pasado octubre estuvo precedida de una exhibición de sus pinturas y dibujos, de sus cuadernos de apuntes, y el espectáculo propiamente dicho surgía de modo espontáneo en el marco de esa instalación o espacio expositivo. En los trabajos de Mónica Valenciano, los lenguajes de la música, la pintura, la danza y el teatro se cruzan una y otra vez arrebatándose el protagonismo.

El interés de Olga Mesa por lo visual trasciende el ámbito de lo escénico y queda puesto de manifiesto en sus realizaciones de videocreación, presentes en numerosas muestras y festivales de vídeo contemporáneo. En sus espectáculos, cómo no, han tenido cabida, más que escenografías, instalaciones, más que músicas espacios sonoros y más que ambientaciones invenciones luminotécnicas y proyecciones en superocho. Todo ello teniendo en cuenta que estamos hablando siempre de espectáculos pobres, es decir, con muy pocos recursos técnicos, donde lo visual aparece siempre fuertemente asociado al cuerpo.

Gilles Jobin inicia su espectáculo con una filmación del artista de performance Franko B. y en su propuesta la dimensión plástica tiene tal fuerza que, sin negar su firme anclaje en la danza contemporánea, no cabe sino considerarla como puramente transdisciplinar. *Park* de Claudia Triozzi es un espectáculo que, como las *Piezas distinguidas* de La Ribot, debe ser contemplado como una exposición, como una serie de instalaciones en movimiento en torno a las cuales puede pasear el espectador. *America, the Beautiful* responde claramente a la definición de un espectáculo de "performance art", un medio esencialmente transdisciplinar, "hijo ilegítimo", como sugiere Lois Keidan, de las artes visuales y el teatro.

El tratamiento transdisciplinar del cuerpo resulta muy claro en las *Piezas distinguidas* de La Ribot, a las que el espectador asiste como a la exhibición de una serie de cuadros, poemas visuales, ocurrencias narrativas, algunos de ellos con propietario reconocido, otros a la venta, recuperando la sarcástica tradición de los pioneros del arte de acción, como Piero Manzoni o Chris Burden. Con el pubis teñido de rojo y el pelo de

azul, La Ribot nos ofrece su cuerpo como soporte receptivo a cualquier idea artística prescindiendo de la sujeción a géneros o medios definidos. Su propuesta coincide plenamente con la definición que Lois Keidan propone de 'Live Art', entendido no como un nuevo medio o disciplina artística, sino como una estrategia para vencer el prejuicio y hacer inútil la diferenciación entre los medios.

## El otro

Nada existe sin la mirada del otro. El otro puede ser quien comparte el espacio de la escena, o puede ser quien está sentado en la oscuridad observando. Se trabaja sobre la singularidad del otro, sobre su excepcionalidad. La nueva danza no es un arte de masas, no existiría sin la proximidad, sin la relación directa. Porque en la distancia el cuerpo se convertiría en imagen y en esa conversión desaparecería el pensamiento.

La búsqueda del otro es evidente en el estar reflexivo de Ana Buitrago en su *Solo para mujer deshabitada* o en la violencia de Olga Mesa contra sí misma en *Esto no es mi cuerpo*, cuando aspira a superar la angustia que provoca el reconocimiento de la imposibilidad del dualismo ("esto no es mi cuerpo; esta soy yo") mediante la búsqueda de la identidad con la angustia del otro ("esto no es mi cuerpo: es tu cuerpo"), de lo que resulta un discurso finalmente positivo o al menos abierto a la esperanza comunicativa.



*Esto no es mi cuerpo*, Olga Mesa.

La búsqueda del otro mediante la identificación del ser en el cuerpo aparece igualmente en los dúos de Blanca Calvo y Ion Munduate, cuyos cuerpos distantes a veces, dialogantes otras, parecen querer penetrarse, comprimirse, fundirse, aun sabiendo de lo imposible de esta operación. Una impresión más angustiosa derivaba de las colaboraciones de La Ribot con el actor Juan Lorient: *Los trancos del avestruz* y *Oh! Sole*, en los que más que a un diálogo, una disputa o una confrontación, el espectador tiene la impresión de asistir a la escenificación de un conflicto interno, a la exteriorización de dos dimensiones de una misma interioridad, una interioridad de índole necesariamente física.

El intento de obviar la diferencia entre los sexos y hacer que el público perciba la relación de los intérpretes no en términos de diálogo de pareja, sino de diálogo de personas o diálogo de diversas dimensiones de una interioridad que puede ser compartida, pero que no deja de ser corporal, es visible igualmente en los trabajos de Gilles Jobin, quien con un matiz más sensual reivindica la diferencia como contrapunto necesario al descubrimiento de la identidad o al menos la desconcertante similitud. Ésta se hace más evidente gracias a la multiplicación de lo-as intérpretes.

Lo mismo ocurre en *Desórdenes para un cuarteto*: el extrañamiento espacial, acústico y corporal hace aflorar el ser de cuatro personas-cuerpo que, partiendo de la conciencia de la propia soledad y la propia angustia, encuentran en el juego el medio para superar el solipsismo; a pesar de que el desconcierto no desaparece, tampoco lo hará ya de la memoria ese alegre desvelamiento del ser, ese positivo descubrimiento de la colectividad donde el desorden se convierte en estrategia de encuentro y la estupefacción en guiño cómplice hacia el público.

La búsqueda del sentido es un ejercicio que sólo se completa en colaboración con el público. Al final de *Desórdenes*, Olga Mesa se dirige abiertamente a él y le reclama: "¡Levántense!"; el corazón acelerado de Bea Fernández al final del espectáculo es un desafío a las vísceras tanto como al pensamiento o al sentimiento del espectador. Éste no puede ser pasivo, debe atreverse a participar en el juego, debe acompañar a los intérpretes en su proceso. La apelación al público en la búsqueda del sentido es también explícita en los trabajos de Mónica Valenciano, especialmente en los dos últimos con *El Bailadero*, donde, con diversos planteamientos estéticos, se repiten algunas de las claves señaladas a propósito de *Desórdenes*: la expresión de la soledad y la diferencia, la búsqueda

de una salida mediante el recurso al juego, la presencia desbordante de una decidida voluntad comunicativa...

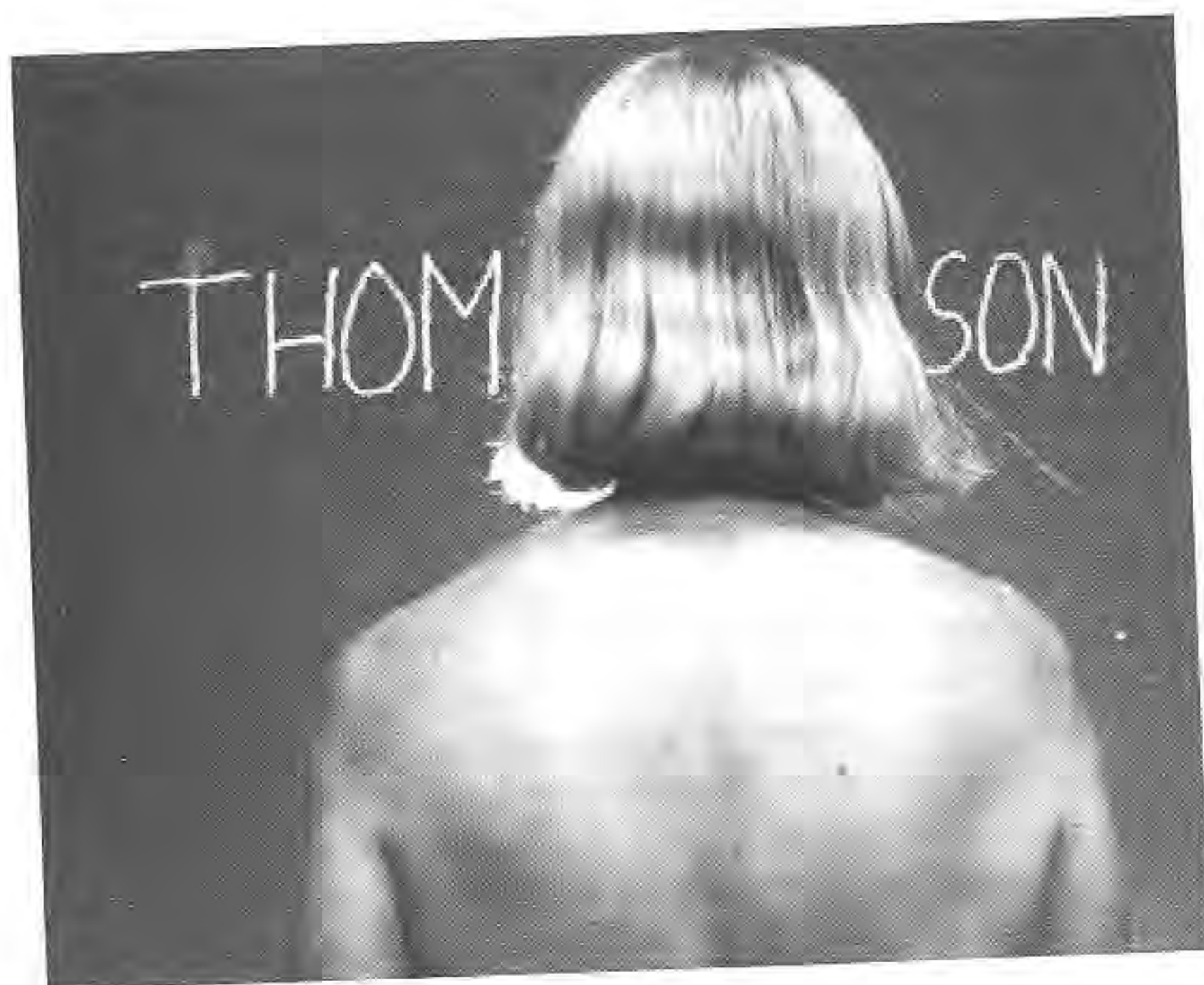
Para lograr el diálogo, éste debe establecerse entre personas y no entre ejecutantes y mirones. De ahí que, por una parte, los intérpretes nos aparezcan siempre como personas excepcionales, haciendo lo que hacen como si ninguna otra persona fuera capaz de hacerlo igual. De ahí también que en muchos casos quien está en escena no actúe en sentido habitual, practique incluso la absoluta inmovilidad, forzando así a quien está en la sala a mover su imaginación y sus ideas. Para que el espectador entre en el juego es preciso que, como lo-as propio-as creadore-as, rompa su equilibrio.

Desestabilizar al espectador es uno de los objetivos de los equilibrios de Gilles Jobin. También de los falsos finales de Olga Mesa o sus preguntas directas al público seguidas de largos silencios, del inicio de *America, the Beautiful* con Nao Bustamante en ropa deportiva entrando a escena como si el espectáculo aún no comenzara, de las invasiones de la grada por *El Bailadero*, privando al público de imágenes y ofreciéndole únicamente voces superpuestas, o de las iluminaciones no convencionales utilizadas por Blanca Calvo y Ion Munduate en *MMMM* y *Lucía con zeta*.

La confrontación del espectador con el frágil límite entre lo privado y lo público es otro procedimiento de desestabilización. Claudia Triozzi la provoca al invitar al público a invadir su espacio y caminar entre los asistenes a sus piezas como sonámbula por el pasillo de su casa. Nao Bustamante juega con ella, con su desnudo ingenuo y sus piruetas en su imaginario y singular vestidor. Ion Munduate da la espalda al público durante toda la primera parte de *Lucía con zeta* y se dedica a contemplar sus propios dibujos sentado ante una mesa como si de hecho se encontrara en su estudio o en la cocina de su casa. Y Mónica Valenciano hace que sus intérpretes exterioricen deseos cotidianos, hábitos domésticos, pasiones, ansiedades y frustraciones. No se trata de un ejercicio expresivo, sino del inicio de un diálogo, muchas veces silencioso, algunas veces interrumpido por la pregunta (que Olga Mesa incluye en su proyecto de *Desórdenes*): "¿Estás pensando lo mismo que yo?"

Para que el público pueda responder afirmativamente a esta última pregunta debe aprender a pensar con el cuerpo. Y para ello debe evitar la comodidad: debe saber que los espectáculos no están acabados sin su mirada y su pensamiento. Y aunque en muy pocas ocasiones se plantea

una ruptura de la disposición frontal (en *Desviaciones* 2ª edición lo hicieron Mónica Valenciano en *Disparate nº 1* y Claudia Triozzi en *Park*), y en muchas menos una interacción física o verbal con los espectadores, éstos no pueden limitarse a mirar, deben también sentir el cuerpo, ser uno con el cuerpo, no pueden limitarse a gozar de la forma, deben construirla a partir de imágenes detenidas, o incluso ideas meramente esbozadas, no pueden conformarse con escuchar o dejarse llevar por un ritmo, deben introducirse en un espacio sonoro y construir su propia melodía, no pueden permanecer estáticos frente a un fluir de movimiento armónico, deben pasear ante las piezas, rodearlas, deben pensar con el cuerpo de quien tienen delante, deben meterse en él, deben descifrar las miradas atónitas, desconcertadas, sufrientes, deben compartir un mismo espacio de reflexión y de juego. Y el juego -como recuerda Mónica- es lo básico: es creación, es comunicación y es libertad.



Jérôme Bel, Jérôme Bel.

## LA NUEVA DANZA EN FRANCIA

Laurent Goumarre

Así pues, se tratará de presentar eso que en Francia se ha intentado denominar nueva danza o joven generación. Ante todo, los presupuestos de tal terminología, que tiende a oponer a los artistas tanto sobre una cuestión de edad como sobre la idea peligrosa de renovación. Porque la 'novedad' es una tentativa, o mejor dicho el engaño siempre formulado por aquellos que piensan la historia del arte, sea cual sea la disciplina, como un proceso en progreso. Y es precisamente esta aprehensión inocentemente progresista la que constriñe sistemáticamente las producciones de ciertos artistas: Jérôme Bel, Boris Charmatz, Myriam Gourfink, pero también Alain Buffard, Xavier Le Roy o Emmanuelle Huynh -por no citar más que algunos de estos coreógrafos nacidos en su mayoría a fines de los sesenta y principios de los setenta-, que se resisten a ceder a la lógica de lo nuevo y prefieren recuperar la historia de la danza, no para referirse a ella desde una óptica postmodernista e irónica, sino para establecer estados del cuerpo iniciados, por ejemplo, por la 'Judson generation', generación americana que parece haber tenido poca influencia en Francia hasta hoy.

No se trata de oponerse frontalmente a las generaciones precedentes, actualmente a la cabeza de los centros coreográficos nacionales, sino de proponer una alternativa a espectáculos demasiado enmarcados, afectados de una especie de clausura compositiva; esa sería la propuesta de ciertos artistas de este fin de los años noventa, sin que por ello resulte evidente que se pueda hablar de un efecto generacional. Porque las búsquedas se inscriben en la trayectoria inclasificable de un Mark Tompkins, se reencuentran en las experiencias deceptivas de un François Verret o en las creaciones de Mathilde Monnier, coreógrafos 'instalados' que no dejan de minar la idea de una danza pura al integrar las preocupaciones ya localizadas al nivel de las artes plásticas: deceptividad, work in progress, performance.

Esta permeabilidad de las artes vivas, que se redobra mediante una organización de artistas en red más allá de una preferencia nacional (la americana Meg Stuart afincada en Bélgica reúne en un proyecto de improvisación a Crash Landing, Jérôme Bel, Tompkins, Nasser, Martin Gousset...); he aquí los elementos disgregadores de una tendencia que se anuncia hoy en la danza - y no sólo en la francesa.

Hablar de nueva danza nos lleva una vez más a pensar -sea cual sea por otra parte la disciplina artística- en términos bien de oposición, bien de ruptura. Esto presupone la existencia de una vieja danza -porque hay una nueva-, e induce a pensar en una cuestión generacional. Aceptar esta terminología implica tener que hablar entonces de una tercera generación, la de quienes están en los 20-30 años, nacidos a fin de los años sesenta o a principio de los setenta. De hecho, es el momento en que la danza contemporánea emerge verdaderamente en Francia a partir de Bagnolet. La generación Bagnolet: Dominique Bagouet (galardonado en 1976), Jean-Claude Gallota (actualmente en Grenoble), Régine Chopinot y Bouvier/Obadia (1981), Maguy Marin, pero también Karine Saporta... y me dejo alguno.

Así pues, la nueva danza de los años noventa, si es que se admite, repito, la denominación, no sólo habrá visto a sus predecesores acceder a la institución -la creación y la ocupación de los CCN-, sino también el reconocimiento del público francés y de los media, que otorgan una acogida entusiasta y que no se escandalizan lo más mínimo con estos coreógrafos. Y estos predecesores que constituían la primera o segunda generación se convertirán en sus maestros: Jérôme Bel ha trabajado con Bouvier-Obadia, Larrieu, Preljocaj, Boris Charmatz con Chopinot y Odile Duboc, Emmanuelle Huynh con Robbe y Duboc, Xavier Le Roy con Christian Bourrigault... también se podría citar a Claudia Triozzi...

Es decir, hoy por hoy los puestos están ocupados, la danza se ha instalado en Francia, una instalación siempre frágil como demuestran los ataques de la extrema derecha, especialmente en los consejos generales. Ataques múltiples: rechazo a la concesión de subvenciones, rechazo a financiar en parte la Bienale de Lyon, volcada hacia los países mediterráneos, o incluso la puesta en cuestión personal de algunos coreógrafos: Mathilde Monnier, denunciada por Bruno Megret por sus preocupaciones sociales y sus talleres abiertos a los enfermos, su trabajo con los autistas, etc.

Hablar de una generación de danza adquiriría entonces pleno sentido hoy, porque se trata de señalar la cuestión de la herencia de una situación política, económica y estética definida por los años ochenta, fundadores de la emergencia de la danza contemporánea francesa. Una herencia difícil, ante todo con una situación económica espinosa, en la medida en que la emergencia de una abundancia de proyectos en los años

ochenta ha sido sustituida por una voluntad de naturaleza política, es decir, la llegada de la izquierda al poder, que concede en principio de manera un poco anárquica el dinero para que exista la joven danza. Después las cosas se estructuran: creación de redes de producción, de difusión y de formación con los conservatorios nacionales, regionales... Al formar a personas que son a la vez bailarines y potencialmente coreógrafos, el Estado ha puesto a disposición de la danza créditos que permiten hoy la emergencia de un gran número de proyectos. Sólo que el envoltorio presupuestario asignado a la danza contemporánea no es ampliable y resulta insuficiente a la vista de la determinación política que estaba al origen de su desarrollo. De modo que nos encontramos hoy con las dificultades heredadas de la distancia entre el juego político y la realidad económica.

Se puede, pues, apreciar una desigualdad entre los artistas, entre las compañías, tanto a nivel de su difusión como de su reconocimiento por parte de los profesionales (programadores, críticos) que, de hecho, mantiene al público alejado de estas nuevas producciones tan ambiciosas como las de sus predecesores. ¿Cómo explicar que Jérôme Bel sea extremadamente -y la palabra es débil- conocido y programado en Europa, sobre todo en Bélgica y Portugal, y que en Francia en cambio sea tan difícil programarlo? Por no hablar del exilio de Xavier Le Roy en Berlín...

Sabiendo que todo el mundo no tendrá acceso a la dirección de un centro coreográfico nacional, la nueva danza se organiza, intenta imaginar nuevas modalidades para hacer circular y difundir sus obras: se trata entre otras de las redes europeas más o menos estructuradas, fundadas sobre amistades entre artistas. Las redes transnacionales se tejen a partir del establecimiento de conexiones y llegan a producir un nomadismo artístico que no tiene nada de un efecto de moda, ya que logra tener una influencia sobre las programaciones. Lo que se demuestra en los vínculos entre los franceses Jérôme Bel, Martin Gousset, la portuguesa Vera Mantero y el americano Mark Tompkins... puestos de manifiesto en los Crash landings de la americana afincada en Bélgica Meg Stuart. Sin olvidar las amistades entre Bel, el suizo Gilles Jobin y la española La Ribot, que los programadores saben reconducir para los festivales organizados en Madrid (*Desviaciones*), Palermo, Montpellier...

La nueva danza debe encontrar su lugar en un mundo hipotecado por la importancia de los predecesores, la falta de educación del públi-

co, los problemas de difusión. ¿Pero tiene esta nueva danza una existencia estética? ¿Es posible a la vista de los espectáculos extraer los ejes de creaciones homogéneas?

### Interrogar la historia de la danza

Lo que se puede observar a primera vista es el deseo de conocer y reivindicar su historia. Resulta evidente en el discurso o incluso en la trayectoria de los coreógrafos-intérpretes que existe una voluntad de interrogar la historia de la danza, y no solamente la francesa. Esto no tiene nada que ver con la gestión simpatética, a veces perezosa de una herencia post-Bagnolet, de la cual se libran ciertos artistas de la segunda generación, y es contrario formal y esencialmente a los espejismos y tentaciones neoclásicas de algunos que allí se equivocan de historia.

Ha pasado el momento en que era posible hacer sin saber. El pasado se trabaja, intelectualmente por una parte -Boris Charmatz alude en sus entrevistas a la historia de las formas, Emmanuelle Huynh o Christophe Wavelet siguen cursos de estética y han hecho o están haciendo un doctorado. Y este aprendizaje intelectual tiene tanta importancia que llega incluso a producir una obra coreográfica vinculada a la historia de la danza: el grupo del Quatour Knust monta tanto piezas de los americanos Paxton y Rainer como de Kurt Joos o Doris Humphrey; Alain Buffard sigue en parte la enseñanza de Ann Halprim y sus técnicas de improvisación en Nueva York, improvisación que está en el centro de las preocupaciones actuales de Mark Tompkins. Y Jérôme Bel pretende apropiarse para su próxima creación de los faldones de *Wandlung* de Susanne Linke (1978).

Este trabajo de memoria, pero sobre todo de interpretación, manifiesta el rechazo absoluto a jugar la carta de la amnesia en nombre de una pseudo-espontaneidad, lugar común del 'pensamiento joven'. La amnesia no ha garantizado nunca qué se yo qué fantasma de libertad de creación. Pero el conocimiento de las producciones anteriores y movimientos estéticos, la capacidad de referirse a ellos sin por eso sentirse limitado en el ejercicio de su arte no tiene nada que ver con una relectura del pasado. No, se trata más bien de liberarse de él con conocimiento de causa, de poder presentar proposiciones desapasionadas de claves anteriormente formuladas.

### Un arte deceptivo

Contra la idea y las expectativas de lo nuevo

Consciente de llegar 'a destiempo', el coreógrafo contemporáneo debe cuestionar el lugar de la danza en la edad contemporánea.

**Jérôme Bel de Jérôme Bel.** Es lo que hace por ejemplo Jérôme Bel con su *Jérôme Bel*, una danza de la edad del luto -nada de mórbido, se afeita-, es decir, una puesta al desnudo radical de los conceptos mediante los elementos constitutivos de un espectáculo -luz, cuerpo, sonido-, todos formidablemente encarnados: una primera mujer desnuda escribe sobre una pizarra "Stravinsky" y ésta es la música (Jérôme Bel dura el tiempo de canturrear la Consagración de la primavera); una segunda, también desnuda, que escribe "Edison", y ésta es la luz (ella sostiene la lámpara que ilumina el espectáculo); por fin un hombre (Frédéric Seguet) y una mujer (Claire Haenni), siempre desnudos, escriben su nombre, una serie de números (seguridad social, fecha de nacimiento, apunte de cuenta bancaria...) antes de avanzar y tocarse cada uno su propio cuerpo. Van a entregarlo todo, a dejar escapar hasta la baba, la orina. Y el espectador asiste a esta parte, una parte que al menos llega. Ofrecer algo sobre la moda de la pérdida no sería sino el título de una canción de Sting cuyo enunciado queda grabado sobre la pizarra después de que Frédéric Seguet ha borrado con su orina las cifras y algunas letras: Éric canta Sting. La canción será, tal como se anuncia, cantada por alguien denominado Éric Lamoureux.

Concentrado sobre el advenimiento del cuerpo, punto esencial donde los haya de la danza contemporánea, el arte deceptivo de Bel no pretende innovar un nuevo cuerpo que ya sabe definido e interrogado por las prácticas modernistas. No, su recurso al 'tracing' desplaza las posturas de este método ya utilizado por Trisha Brown, trazando de nuevo la historia del cuerpo: historia personal con la escritura en torno al pubis de la fecha en que perdió la virginidad Claire...; historia de la danza memorizada en el cuerpo del bailarín. También sin renegar de los años setenta (referencia evidente al 'body art'), el espectáculo concilia la idea de un cuerpo magullado, siempre de actualidad en los años ochenta (Sida) y noventa (Bosnia). El espectador reencuentra la desnudez: Bel propone una realidad en lugar y en puesto del cuerpo del bailarín idealizado o fantasmal. Encontrar un medio de hacer existir su cuerpo.

Al mismo tiempo el espectáculo no presenta un cuerpo en acción, sino pasivo. Y la gente de vuelta a casa ha tratado, al menos eso ha dicho, de

rehacer algunos trucos vistos sobre la escena, como el del mechón de cabellos arrancado de entre los muslos. Es anecdótico, pero sitúa el lugar reservado al espectador. A éste el espectáculo no se le presenta como algo superior, ni le muestra un cuerpo que actúa. He aquí en efecto toda su tranquila subversión. Su fuerza subversiva es su inactividad, su debilidad reconocida: uno se desnuda y a ver qué pasa; o no pasa nada y poco a poco, hasta dejarse caer, hasta la orina. Jérôme Bel no se apodera de su espectador. Y como dice el propio coreógrafo: "Soy contrario a la idea del artista redentor del que cabe esperar todo. Yo no funciono así".

Este ejemplo muestra bien a las claras que la apuesta no es precisamente por la novedad. La originalidad no es el objetivo buscado, la novedad no sirve a ninguna dinámica. Y es a propósito. La intención es clara, más que inventar, innovar, lo que interesa es practicar. No se pide a un fiel que reescriba el dogma. Por lo mismo en adelante uno se hace artista/coreógrafo en el interior del dogma del arte ya escrito.

### La derrota del sentido

Este déficit aurático del artista que ya no transmite su saber-hacer ni su ego problematiza la recepción de la obra por el público siempre a la búsqueda de una revelación del objeto coreográfico, un objeto portador de sentido. Pero puede ser justamente esta derrota del sentido la que se convierte en clave, cuando no en tema de ciertas obras actuales.

**Les disparates de Boris Charmatz.** Es el caso de los Disparates de Boris Charmatz, que demuestran una auténtica reflexión crítica sobre la colaboración con los artistas plásticos. Este solo, surgido de la colaboración de Dimitri Chamblas y Boris Charmatz, presenta en escena una enorme escultura del artista Toni Grand. Se trata de un bloque resinoso traslúcido. Y toda la danza de Boris lo ignorará, sin intentar siquiera bailar con ni para ni contra ese objeto plástico meramente colocado ahí. Indiferencia, cohabitación... Esta no-utilización contradiría la colaboración habitual, no siempre pertinente, con los artistas plásticos en nombre de una generosa -pero a veces limitada a la buena intención- colaboración entre las artes. Es cierto que los proyectos son encomiables por permitir la permeabilidad entre las artes, pero son raras las colaboraciones realmente convincentes. Basta para convencerse recordar la extrema inteligencia de

la colaboración de la que se ha desdicho Cunningham: el encuentro con las obras de Cage, de Rauschenberg implica la cohabitación, la yuxtaposición, o sea, mantiene cada posición artística aislada, preservando así su identidad.

Aquí la escultura no ha sido hecha para el espectáculo, lo estorba: aunque es muy pesada, parece no pesar nada, contrariamente a las piezas tradicionales de decorado, que juegan con la ilusión: rocas de cartón piedra, etc. Se trata de una aportación del escultor a la solicitud de coreógrafos a quienes gusta su trabajo, razón suficiente para su presencia.

Lo que me parece realmente formidable en este abandono y esta suficiencia del objeto plástico es el proyecto discursivo, que viene a decir claramente: aquí está, ya no basta poner en escena un decorado de artista para apelar a la mixtura plástica. Más vale como aquí integrar en la práctica de la danza las apuestas realizadas por otros en las artes plásticas. Se piensa entonces en el apropiacionismo, concepto plástico que Jérôme Bel importa para su espectáculo incluyendo la composición de Linke; en el work in progress de François Verret, en las piezas no definidas de Mathilde Monnier, en las performances de Mark Tompkins (tres coreógrafos cuyo trabajo demuestra que la nueva danza no es una construcción que se apoye en una cuestión generacional); en las ambientaciones ficticias de Claudia Triozzi (*Park*), o incluso en el cuerpo óptico de Xavier Le Roy (*Narcise Flip*). Todo esto, podría pensarse, a riesgo de poner la danza en peligro en tanto se trate solamente de volverse a centrar sobre el cuerpo, un cuerpo demasiado a menudo olvidado en las proposiciones espectaculares de las generaciones precedentes.

La lección da a entender al espectador que debe renunciar a sus expectativas, le hace ver que de ahí delante se está desarrollando todo un proceso. ¿Éxito? ¿Fracaso? Estos juicios no tienen razón de ser. Improvisación, he aquí cómo se concibe de la recepción contemporánea de la obra.

Por un arte deceptivo, por tanto, un arte dinámico que se dirige al espectador no ya con la intención de vedar el discurso, de hacer fracasar la crítica o de negar el juicio, sino de problematizar el lugar que le es dictado por las expectativas. Porque las expectativas existen: lo nuevo, lo original, el mensaje, la universalidad..., expectativas que la creación contemporánea no puede satisfacer. No es tanto una cuestión de incapacidad (y aunque lo fuera: ¡todo es preferible a una obra colmada, totalitaria, creadora de su espectador psicótico!) como de renuncia, a veces mani-

fiestamente articulada. Deceptiva, la obra confunde las expectativas del espectador, le propone ya no servirle para verificar sus a priori, sino que se apropie del tiempo para ser verdaderamente su contemporáneo.

En el plano estético, el concepto de generación funciona, pues, en la medida en que el imperativo categórico que funcionaba en los años ochenta o principios de los noventa era una disposición no cuestionada hacia proyectos que aspiraban a formas clausuradas. Me parece que ahora se descubre una nueva preocupación que consistiría en rechazar esa clausura compositiva en beneficio de un acento que se pone sobre el trabajo de recepción que entraña la presentación de una danza. Hay una toma de conciencia de que todo dispositivo coreográfico, siendo en sí al mismo tiempo un dispositivo escénico, entraña un trabajo de percepción o incluso eso que estaría tentado de llamar "estética relacional" (teorizado por el crítico de artes plásticas Nicolas Bourriaud). Así, Jérôme Bel, refiriéndose expresamente, en relación a su primera pieza *Nombre dado por el autor*, a la definición misma de espectáculo -"conjunto de cosas o de hechos que se ofrece a la vista, capaz de provocar reacciones"- encuentra en la recepción la clave última o el tema de sus creaciones. Es a este cuestionamiento -crítica- de la herencia formal y la profusión de escritura de los años ochenta a lo que aspira en Francia la joven generación con los espacios de representación restringidos de Charmatz, la proliferación de solos, en resumen todo aquello que conduce de hecho a un recentrarse sobre el cuerpo.

### Recentrarse sobre el cuerpo.

**Waw de Myriam Gourfink.** Enmoldada en látex rojo, la bailarina emprende la larga exploración de un estado de cuerpo deceptivo con un trabajo en el suelo basado en las nociones de peso: coincidencia de relajación (flacidez del cuerpo) y de tensión muscular, en el abandono muscular del muslo, de la pantorrilla, contrarrestado por el afán forzado del pie: el brazo izquierdo replegado reposa sobre la cabeza, el hombro de la derecha hasta el codo como hundido, pero el puño se rompe y un dedo estirado apunta al suelo. Más perceptibles que visibles, estos equilibrios siguen aún amenazados por las deflagraciones de la banda sonora mezclada en directo por Norscq.

¿Resultado? El espectador descubre que su atención se vuelve sin cesar del espectáculo mudo del cuerpo al dispositivo sonoro que le atrae a la

espalda. Los altavoces situados detrás de las gradas multiplican las provocaciones, juegan con el crujir del látex hasta la frustración del espectador: el cuerpo desactiva el fantasma visual de látex rojo, pretexto abandonado de contorsiones eróticas: la banda sonora hace creer que algo más ocurre en otro lado y al mismo tiempo.

El deseo de ver queda insatisfecho. El espectador encuentra ahí su lugar: en el centro del dispositivo coreográfico, encajado entre el espectáculo de un estado de cuerpo deceptivo y el fantasma del cuerpo que goza de la danza, y éste a sus espaldas. Se convierte por tanto en clave de la pieza, cuando no en el tema mismo de ella.

**Good Boy d'Alain Buffard.** En tanto que ejecuta un trabajo corporal, el bailarín-coreógrafo inscribe su práctica en una reflexión próxima a la que anima hoy ciertas producciones plásticas. Alain Buffard, bailarín emblemático de los años ochenta, años de la clausura compositiva, parece comprender las claves cuando renuncia con su solo *Good Boy* (1998) a poner en juego las utilidades de su cuerpo. Su trabajo en el suelo explora las posibilidades de transformación, busca lo inesperado invirtiendo, por ejemplo, las proporciones relativas de hombro / rodilla. Sin ninguna finalidad práctica, el cuerpo se deja ver en sus estiramientos, sus repliegues de formas borrominianas y sus estados insospechables. Un cuerpo articulado más allá de todo criterio estético, no sometido ya a una exigencia exterior, sino embriagado por su propia mutación y sus posibilidades: producir mediante sus crujidos y frotamientos su propia partitura musical. Pieza deceptiva a la vista de las expectativas de la danza, *Good Boy* da en el clavo al colocar en su lugar un tiempo de improvisación.

Ciertamente, se podría descubrir una intención disgregadora, la del cuerpo, que desbarataría los modelos dominantes. Y la intención de operar tal transgresión la comparte la danza con las artes plásticas; esto que lleva a un artista como Made in Éric en Francia -que trabaja con la inactividad de su cuerpo: en dos palabras, hace de su cuerpo un objeto, sea un pie de micro para las conciertos de un grupo de rock, sea una silla, etc.- a contactar con Jérôme Bel para proponerle trabajar juntos. La oferta será finalmente rechazada: el coreógrafo, se siente suficientemente familiarizado con las artes plásticas, o como mínimo con sus claves, como para poder pasar de lo que no será más que una colaboración, con todo lo que el término tiene de peyorativo en Francia. Del mismo modo que el solo

hecho de ponerse unos tacones y de efectuar una ligera elevación de las caderas bastará a Alain Buffard para convertirse en mujer sin por ello, no obstante, actuar a lo Drag Queen, del mismo modo los andares de Jérôme Bel en *Jérôme Bel* ponen en cuestión las visiones académicas del cuerpo, visiones que vehiculan aún ciertos bailarines. Es decir, un medio de resistir a las empresas corporales del poder.

### La integridad del cuerpo

Se podría estrechar un poco más el cerco y advertir que los formatos que parecen adoptar la mayoría de las producciones son los del solo o en todo caso los del dúo: *Good Boy* de Alain Buffard, *Park* de Claudia Triozzi, *Mua* o *Passages* de Emmanuelle Huynh, *A bras le corps* o *Les disparates* de Charmatz o también *Narciso Flip* de Xavier le Roy.

Y este formato indica ante todo una preocupación por no empañar la integridad del cuerpo de los intérpretes, preocupación que se reencontra en los formatos más grandes, tales como la *Shirtologie* para 15 adolescentes de Bel o el *Herses* de Charmatz. Es decir, que en ningún caso se compondría un movimiento de conjunto, una composición en eco. En la última creación de Mathilde Monnier, el conjunto se mueve gracias al individuo, que es quien determina el sentido de los desplazamientos gregarios de los bailarines.

**Les Lieux de là de Mathilde Monnier.** Se trata de retomar el estado del cuerpo abordado como dúo en su creación precedente *Arrêtez Arrêtons Arrête* con Corinne García y Hermann Diephuis, que juega con la danza en volandas de la intérprete, que pesa muy poco. El cuerpo paseado por el aire de García, motivo de la pieza precedente, sirve de modelo, convertido en imagen de acontecimiento desintegrador, para el desplazamiento de todos los bailarines en *Les Lieux de là*. Circula a golpe de brazos, funciona como centro de atracción. Así pues, con su trabajo Monnier propone una danza de contacto, no de choque, que confrontaría la individualidad de los intérpretes, sino de contacto, que define el cuerpo del bailarín como 'cuerpo de ballet', es decir, una excrecencia del cuerpo de los otros. Esto da lugar a una danza agregativa, impulsada por un cuerpo animador: provisto de propiedades y de una fuerza atrayente, es de este modo llevado hacia el otro, sobre el otro. Entonces los llevados ya no son meramente una figura impuesta de la composición tradicional, sino una función.

El cuerpo en la obra de Monnier no sirve para la figuración, es político sin por ello sustentar una ideología, porque sabe que es la clave del espectáculo. Aspirando a la energía al mismo tiempo atrayente y atraída, el cuerpo que baila en las obras de Monnier es "el espacio de acá" en cuanto en él y en ninguna otra parte tiene lugar durante la representación lo que tiene lugar también en el otro: contactado, presionado (también en el sentido de urgencia), contactando, presionando... Individual pero solitario, el cuerpo del bailarín no participa de una comunidad, sino de una experiencia de lo diverso. El trabajo de composición renuncia a fundir los cuerpos, irreductiblemente diferentes, en un mismo *ëorganumí* de movimiento. Se trata de trabajar con más proximidad y la atención prioritariamente centrada en las diferencias que cada cuerpo comporta de forma singular.

### El dispositivo

Todas las piezas de Boris Charmatz exploran sistemáticamente las condiciones de representación y anotación de su espacio.

**À bras le corps de Boris Charmatz y Dimitri Chamblas.** Este dúo es al mismo tiempo su primera pieza, un modo de salir de sus años de estdiantes. Ni hablar entonces de trabajar en un estudio de danza, tampoco había medios para trabajar en un teatro. Se impone entonces la idea de crear una área de juego minimal: un cuadrado de sillas que delimita una danza, o una escenografía constituida solo por el público. Forzosamente, con un dispositivo como éste se eleva la distancia de juicio habitual que impone la frontalidad de los teatros tradicionales. Pero no se propone, sin embargo, una danza más intimista que si estuviera sobre escena, al contrario, es explosiva. Lo que irremediabilmente se evita es la distancia que permite juzgar, pero también afrontar todos los 'defectos' de la danza, es decir, el exceso de ruido, de jadeos, de transpiraciones. De hecho, un montón de cualidades que pertenecen a la danza pero que resultan habitualmente negadas por el hecho de mantener al espectador a distancia y deslumbrado con la iluminación que enmascara las imperfecciones. Este cuadrado de sillas enriquece una danza, que es del tipo del puro derroche de movimiento, por sus cualidades sonoras, visuales, etc.

Además, el hecho de contar con un dispositivo diferente del frontal permite pensar la danza menos en términos de imágenes que en términos de actividad. No se trata tanto de ver la danza desde otro punto de vista. La forma

será ciertamente diferente según el espectador vea *À bras le corps* de un lado u otro del cuadrado, pero la propuesta de trabajo se mantiene idéntica. Así que la imagen (lo que se ofrece a la vista) ya no es pensada en función del lugar que ocupa el espectador: la estética pictórica a la que obedecen la mayor parte de los espectáculos se ve relativizada. El espectador se recentra entonces sobre la actividad (lo que ocurre) y no meramente sobre lo que ve.

**Aatt enen tionon de Boris Charmatz.** Otro recentramiento, en esta ocasión con Aatt enen tionon, que propone tres cuerpos desnudos sobre una estructura en varios niveles. Recentramiento, pues, sobre el cuerpo, sobre su piel, a riesgo de perder la danza en un espectáculo que se percibe como exhibicionista. Pero incluso ahí el dispositivo invita al espectador a desplazarse -girar en torno al andamio-, lo que sirve para contrarrestar la desnudez y pensar la pieza en términos de actividad, ya que los cuerpos son colocados en posiciones que no muestran un cuerpo triunfante, colmado por la demostración técnica. Ciertamente la desnudez es importante, pero la danza también lo es, una danza desnuda donde no se trata ya de juzgar la calidad de ejecución de una figura. Lo que se cuestiona es cómo se provoca la danza, cómo puede salir de una cosa no muy grande. La desnudez no se piensa, digiere y coloca como un objeto de maestría: no deja de modificar la danza y da lugar a un cuerpo complejo, aunque no es del todo clara, ya que se ve perturbada por las pelucas en la última pieza, *Herses*, accesorios incongruentes destinados a desplazar una vez más la atención del espectador, al menos a cuestionar lo que ve.

Acercamiento del bailarín, la idea no es nueva (¿debería serlo?), pero funciona aquí para captar "*à bras le corps*" [por medio del cuerpo] la danza deceptiva de Charmatz, de Triozzi (*Park*) o de Monnier (el cuadrado de espectadores para *Arrêtez Arrêtons Arrête*)... ¿Qué significa esta proximidad cuando parece que nada ocurre en escena? Puede ser precisamente cuestión de reajustar la mirada, de acabar con la tiranía escenográfica para reencontrar el estado de la danza en el trabajo del cuerpo. Porque el cuerpo trabaja, se abre, se despliega, suda, siente, en resumen, se encarna. Bien tienda hacia la performance física -el calentamiento a la vista del público con ropa de entrenamiento y música de PJ Harvey de Aatt enen tionon-, bien hacia el objetivo de demostrar la salud juvenil (*À bras le corps*) o bien sea delimitado por el deambular (*Herses*), rechaza ser una imagen y en efecto no se deja encarnar en un dispositivo frontal.

No se trata de una coquetería de coreógrafo, o de un golpe de falso joven rebelde que se opone a la separación convencional escena-sala. Se trata meramente de interrogar esta convención y de saber servirse de ella cuando el espectáculo encuentra en ella sentido. Es el caso de *Disparates*, ya que la pieza está enteramente construida sobre la noción de distancia. La distancia que se establece entre el bailarín y la escultura de Grand, redoblada por el efecto de distanciamiento que el intérprete opone a su danza, de la que es, recuerdo, signatario -lo que se opone a la idea convenida del arte como expresión personal, tribal y romántica- se reencuentra naturalmente en la separación cifrada escena-sala.

### Repercusión sobre la difusión

Pero estos formatos desafían a los espacios de recepción y a los habituales de difusión. Porque estas piezas proponen además una reflexión sobre las condiciones de representación, insisto, que persiste en la pura frontalidad: cuadrado de sillas, disposición en cuadrado para *Arrêtez Arrêtons Arrête* de Monnier, estructura en niveles... los dispositivos escénicos no son evidentes en términos de difusión y recepción. Esto pone de manifiesto evidentemente por parte de los creadores una voluntad de no obedecer meramente a los criterios de viabilidad económica. Es en este punto en que la reflexión estética y coreográfica impone al mismo tiempo una aprehensión política, como una respuesta al endurecimiento del imperativo económico. Porque un espacio de representación restringido supone también un número restringido de espectadores, lo que obliga a programar varios días el mismo espectáculo, permitiendo de hecho la instalación de los artistas en el espacio de recepción: "retrospectiva" Charmatz en Montpellier, la de Bel en 1999. O incluso la programación de *Arrêtez Arrêtons Arrête* de Monnier: el dispositivo elegido hacía inviable un espacio a la italiana, la utilización de otros espacios (gimnasios) con un aforo que este dispositivo reduce a 175 personas exige la programación de bolos de 3 o 4 representaciones, de las cuales tal vez dos el mismo día. Y esto funciona, como demuestra una sesión en 1998 en Valence: 5 días con el espectáculo de Dominique Rolvin en una sala de 600-700 butacas con un índice de asistencia de 400 cada día.

Las ventajas son múltiples, primero para el público, que puede ver en perspectiva y comprender mejor la obra coreográfica, cuyo senti-

do se muestra entonces claramente, al menos ciertamente mejor que en una programación que obedeciera a la dinámica cuantitativa de "el siguiente". Ventaja también para los artistas que habitualmente no son presentados más que una sola vez en una ciudad, sin ninguna relación con los directores de la sala y los equipos. Alejándose de una política de consumismo inflacionista de espectáculos tanto por parte de los artistas (presionados para ofrecer su última creación: Charmatz llegó a Montpellier sin una pieza nueva) como por parte de los espectadores, a quienes ya no se pretende atiborrar, el mercado debería ganar en lógica y viabilidad.

Es decir, sea por la renovación del solo, o por los diversos formatos de las piezas, existe un movimiento que problematiza el orden establecido. Los hábitos comienzan a cambiar: búsqueda de nuevos espacios, de nuevos horarios, adaptarse a los proyectos artísticos y no al contrario, como ocurre aún con demasiada frecuencia hoy.

Pero, ¡atención!, la búsqueda de nuevos espacios (por ejemplo *À bras le corps* en un campo de Uzès), no tienen nada que ver con la presentación en los años sesenta de proyectos en el exterior, como hizo Trisha Brown, que podía bailar sobre los tejados, en los parques, las calles... No, nada que ver. Esto está perfectamente integrado, seguir esta vía significaría dar muestras de una inocencia cuando menos desconcertante. No se trata hoy por hoy de probar que la danza existe independientemente de los espacios generalmente consagrados (teatros, etc.) No, se trata simplemente de imponer la idea de su formato. Y esta cuestión no parece evidente a la vista de la programación de esta danza en Francia. Porque basta echar una ojeada a los programas para darse cuenta de que faltan espacios de difusión, lo que implica la casi total ausencia y representación de esta nueva danza sobre los escenarios franceses, a pesar de que es formidablemente acogida a nivel europeo. En primer lugar en París: la Ménagerie de Verre, que alcanza, ya se sabe, a un público de profesionales y amigos, la red próxima al bailarín y a los programadores cuando la hay, el Tipi, el TCD, el teatro de la Bastilla, la Étoile du Nord (aunque su programación no incluye a los bailarines mencionados), pero también espacios híbridos y privados, como la Fundación Cartier para las Veladas nómadas, las galerías de arte contemporáneo, la de los Filles du Calvaire o también la galería Anne de Villepoix. Muy poco de hecho, teniendo en cuenta que estos espectáculos no pueden movilizar, y es perfectamente comprensible, al Teatro de la Ville.

Pero ni siquiera nada comparable a lugares como la Fonderie, le Théâtre du Radeau o el espacio de François Verret en Aubervilliers. Espacios que de hecho instauran una relación diferente con el público, no para anular la obra, ni para jugar a la postmodernidad, sino para crear espacios de encuentro capaces de mostrar trabajos en proceso de formación, para escapar a la lógica del consumo.

Sin contar los festivales que tienen el mérito de ser justamente los no-espacios de la danza, lo que permite una apertura y una atención particular a las exigencias de representación: Nouvelles Scènes en Dijon en octubre, Danse à Lille, Uzès, Montpellier y algún otro.

Sin embargo, existen en Francia 18 espacios que podrían responder a estas exigencias: los Centros Coreográficos Nacionales, que habrían de tener una actividad de difusión notablemente superior de este tipo de espectáculos, lo que entroncaría con su finalidad pedagógica y de proyección. Podríamos lamentarnos de la falta de compromiso de los CCN en esta etapa de la danza, tanto como lugar de recepción como espacio de difusión. Resulta verdaderamente lamentable que los CCN no hayan sido pensados a semejanza de los centros dramáticos nacionales como espacios de difusión. Y, es preciso reconocerlo, la difusión (es decir, el enlace entre espectáculos y público) se encuentra aún en Francia en manos de programadores para quienes el teatro es una prioridad. Los CCN deberían ser considerados hoy -retomando un estudio de Philippe Brzezanski- como auténticos cómplices en la producción, difusión y proyección de la cultura coreográfica. "A ellos corresponde imponer las series de representaciones en sus ciudades de implantación, iniciar las programaciones de danza, los proyectos de coproducción, de acoger los proyectos de creación de compañías independientes en residencia o en coproducción, inventar en su zona de influencia espacios alternativos de representación. ¿Cuántos CCN hoy pueden responder a esta imagen?"



Solo para una mujer deshabitada, Ana Buitrago.

**Thierry Spicher:** Con la cantidad de elementos que hay en juego, es evidente que no se puede estar de acuerdo con todo nunca. Por lo tanto partimos de lo que puede ser algo más que el mínimo común denominador de las experiencias transmitidas a través de estas conferencias: es decir, la puesta al día del cuerpo no como substrato o pretexto, sino como apuesta principal de lo que es un momento coreográfico o un momento de espectáculo, el cuestionamiento del espectador en su posición de espectador, la contemporaneidad del momento de la representación, es decir la apuesta más pura posible de pre-expectativa, y contrariamente a lo que se ha dicho en la evaluación de hoy, un momento de ruptura. Pero todo momento de ruptura se alimenta de tradición y se puede romper sólo con lo que se conoce, no se puede romper con lo que no se conoce.

No creo que haya ninguna contradicción en mi punto de vista entre el hecho que unos coreógrafos que llamamos de la nueva tendencia, de la nueva generación (no se trata de una cuestión de edad sino de una cuestión de puesta en perspectiva y de las formaciones de los bailarines) trabajen con la generación pasada o antepasada y que a pesar de todo, aparezca una voluntad de ruptura ante todo a nivel formal en lo que se propone, y también conceptual. Y se empieza tras los años 80 a captar una autoconciencia en un cierto número de bailarines y coreógrafos de pertenecer a un movimiento, a una tendencia, algo que está aún por definir. Todo el mundo se ha vuelto más eficaz, más fuerte, más competitivo, mejor vendedor. Nos encontramos en un momento de movimientos muy agitados, de gente que existe y quiere tener los medios para existir mejor, que es competitiva, que tiene agentes, muchas relaciones en términos de grupos de presión, de críticos, de dinero. Pero a pesar de todo esto hay enormes problemas. Voy a citar dos o tres. Si queremos cuestionarnos sobre el momento de la representación (por ejemplo, el Latex Rouge donde el espectador está puesto entre el espectáculo, con algo muy sutil a nivel de la forma, porque tenemos el ruido de los fantasmas y la imagen sin ruido y sin fantasmas en el medio) hay que tomar en cuenta un hecho básico: ir al teatro no deja de ser otra cosa que ir al teatro sea cual sea

el confort y la flexibilidad en el interior de una sala. Hay por tanto, desde el punto de vista de la difusión y de la programación que tener en cuenta la actividad social tan fuerte y definida que supone ir al teatro en este fin de siglo.

En algunos casos más extremos se puede afirmar que las condiciones preliminares, necesarias pero no por eso suficientes para hacer lo que quiero, son justamente de no hacerlo en un teatro porque aunque hagas un programa donde no explicas quién soy, no dices nada de mi obra, donde el cartel está en blanco, la gente irá igual al teatro y eso ya es demasiado. Entonces esto es ya uno de los puntos a considerar: ¿cómo se pueden pensar las estructuras de difusión y de programación con unos prejuicios así?. Otro punto: si resurge o renace una forma artística para no decir nueva o en ruptura, ¿cuáles son las premisas?, ¿cuáles son los axiomas aceptados y de dónde vienen? ¿Vienen de las artes plásticas?, ¿vienen de lo que llamábamos la coreografía?, ¿de la música?, ¿de la política?. Y si conseguimos saber de dónde vienen estos axiomas, ¿qué nuevo sistema se desarrolla?, ¿con qué reglas?, ¿cuál es la llave?, ¿cuáles son los objetivos?

Como para cualquier disciplina que adquiere el estatuto de disciplina y que no es solamente una interdisciplina o una disciplina intermedia, podemos aceptar el desafío corriendo el riesgo de equivocarnos o decirnos que a lo mejor proponiendo un espectáculo basado no en la narración verbal sino en otro tipo de narración, a lo mejor llegamos a la aparición de una nueva forma, una nueva disciplina artística o a lo mejor no. Si pensamos que este desafío vale la pena, ya estamos en el camino de definir lo que necesitamos para permitir que esta disciplina exista. ¿Las antiguas estructuras, las antiguas redes pueden simplemente dar respuestas a esta disciplina que no existe todavía pero de la que tenemos la intuición?

Otro problema muy importante como difusor o programador: si aparece una nueva disciplina, nacida no especialmente de un contra-discurso o de un discurso revisado sino también de otras preocupaciones, ¿qué estatus le damos si lo integramos en el establishment, es decir en algo visible, descifrable? ¿El precio a pagar para que esta nueva forma exista es el de matarla al nacer? Porque es muy difícil encontrar ejemplos de construcción, de difusión, de creación de redes de difusión para un tipo de arte que acaba de nacer, y que al mismo tiempo permite al artista existir, sin acabar con él; y por otro lado no estamos a principios de siglo, estamos a finales de siglo, con todo un enorme entramado de redes, infraestruc-

turas y medios a nuestra disposición. Entonces, o bien integramos algo nuevo con el riesgo de acabar con ello, o bien podemos decir que estas nuevas tendencias tienen que encontrar su propia red. El problema es que, a lo mejor, ya no hay sitio para que surjan nuevas redes ya que el entramado estructural es tan intenso. Yo pienso que no es tan provocador, a pesar de la falta de medios. Pasamos la mitad de nuestra vida como programador o como director de teatro lloriqueando porque no tenemos bastante dinero. Por otro lado, es un hecho que nunca hubo tanto dinero como ahora, nunca hubo tantas infraestructuras como ahora. Entonces el precio a pagar puede que consista en desmovilizar las redes existentes para que otros canales puedan existir. Tenemos que estar preparados, por ejemplo, para cerrar algunas estructuras, no para que existan estructuras técnicamente más adecuadas, sino para dismantelar formalmente todo prejuicio dejando la posibilidad de que aparezcan nuevos canales con sus propias reglas.

Yo vengo de la parte alemana de Suiza. Si tomamos el ejemplo de los centros autónomos o alternativos de finales de los 70 y de principio de los 80 en Alemania, en Bélgica y en Suiza... Estos centros, estas nuevas estructuras, que han aparecido por razones políticas, con unas formas asociativas verbalizadas, unas estructuras de funcionamiento autónomas, un rechazo de toda jerarquía en el interior de la estructura, una voluntad de distanciamiento en relación a los modelos de la sociedad de consumo, esas estructuras no han resistido más de 5 años. Ahora se han aburguesado totalmente. Se siguen llamando centros autónomos, y se trata tan sólo de un teatro o de una sala de concierto más. Nadie se sorprende, por ejemplo, de ver a Tricky o Bjork programados en la Rötterfabrik. Esta programación comercial hubiera sido impensable al principio de los 80. En aquella época, todavía podían nacer nuevas estructuras, quedaba espacio.

Nos encontramos hoy con una serie de problemas enormes: la ausencia de definición de lo que es nuevo ¿es una nueva forma de expresión? Corremos el riesgo de matar esta nueva forma de expresión integrándola en una estructura y, por otra parte, la necesidad de darle una oportunidad de existir. Nuestra responsabilidad es proponer, permitir a las cosas existir. Naturalmente, llegado a este punto no tengo respuestas, tengo algunas preguntas y luego unas actitudes que mostramos o no, coproduciendo o programando espectáculos de lo que llamamos básicamente aquí la nueva danza, con el riesgo de acabar con esta nueva tendencia. Hasta

hoy no puedo añadir más, no sé más, por eso son tan valiosos momentos como estos, que a nivel conceptual y a nivel de intercambio de ideas son fundamentales no sólo para encontrar la solución sino para intentar que el desastre se produzca lo mas tarde posible. Es decir el aburguesamiento, la muerte de la creatividad. Y no es por azar que estamos aquí reunidos con alguien que ha sido crítico y que trabaja en un festival. Lo mío es completamente distinto, en mi caso se trata de un teatro que funciona a lo largo del año. Esta nueva tendencia constituye una fuerza muy grande. [...]

Tengo la suerte de venir de una región donde no hay nada, sólo está Maurice Béjart, lo que no tiene ninguna importancia en ese contexto. Cada temporada presento mi programa en institutos de secundaria. He tardado un tiempo en entender un mecanismo básico. Ir al teatro a ver un espectáculo de danza es como una liturgia para algunas personas y no hay nada más conservador que un católico que no va nunca a misa excepto en los entierros. Entonces quiere que sea como debe ser, como lo recuerda o como se lo han contado. Si estás en un mundo como la Suiza francófona, donde no hay tradición, es más fácil de alguna forma, algo provocativa, hacer creer a la gente que la danza es La Ribot. Existe entonces un interés en no tener referencias culturales, pero al mismo tiempo está la tele, al mismo tiempo todo el mundo tiene una ligera idea de lo que debe ser la danza o el teatro, de allí la inmensa responsabilidad de este medio de comunicación porque da falsas indicaciones.

El teatro tiene el mismo problema. El teatro en la tele es el teatro al estilo italiano con fondo rojo, y yo hablo con unos chicos de 13 años de lo que han visto el año pasado cuando les convencí para ir a ver unas obras de teatro, y me dicen: "no estaba mal, pero... unas sillas de madera... no era nada confortable". Sólo porque no tiene pinta de teatro. En este caso también tenemos una responsabilidad. De vez en cuando podríamos presentar algo en un ámbito ultra-burgués, cuando no debería ir en ese ámbito, para permitir el acceso, para estimular a ir. Para mí, estimular es también parte del trabajo pedagógico del programador en algunas ocasiones. Es una etapa más.

Eso explica también el porqué un programador no debería, en mi opinión, quedarse demasiado tiempo. Porque no tienes ganas de ser pedagógico, tienes ganas de avanzar con el público que te has creado y en este caso también corres el riesgo de provocar un agujero después de irte, porque

allí también hay una periodicidad y nuestra responsabilidad es de no quedarnos demasiado tiempo en el mismo puesto. Siete años para mí es el máximo, porque la definición de alguien que programa es exactamente inversa a la de quien utiliza los baños públicos. No se debe dejar el teatro en el estado en que se ha encontrado. No se trata de decir: ¿cuál es el público en este teatro? Hace falta decir: ¿qué tengo ganas de mostrar? y ¿cómo puedo atraer el público a ver lo que quiero mostrar? Pero si te quedas demasiado tiempo, habrás atraído bastante público para que esté lleno y cuando llegue el siguiente no quedará nadie. Cuántos ejemplos tenemos de gente como nosotros que se quedan pegados a su puesto y pensamos: "¿por qué no lo deja?... hace lo mismo desde los últimos 15 años, no está mal, pero bueno..." Pero nosotros también somos así, o bien, queremos el puesto siguiente. Pero a veces es mejor pararse a tiempo. Evidentemente es más fácil hablar que hacer.

[...]

**Mark de Putter:** En Lisboa, existen grandes estructuras, existe el centro cultural de Belém, que es el centro cultural más grande del país. Existe Culturgest, el teatro que pertenece a los bancos más importante del país y el Festival de Danças na cidade, que no es un gran festival pero que es el festival más importante en Portugal. Es extraño que en Lisboa ya no se vean las compañías de la primera generación francesa pero vemos nombres como Jérôme Bel, Boris Charmatz, Xavier Le Roy, quienes han sido invitados y han hecho coproducciones para grandes estructuras. Se trata de gente que no tienen miedo de entrar en esas estructuras. Me acuerdo, hace dos años, de una conversación con Jérôme. Me dijo: "Es increíble, hago espectáculos en toda Europa, excepto en el centro coreográfico de Francia".

**Laurent Goumarre:** Para retomar esta observación, en Francia contemplo la programación de este año y veo Brumachon, Karine Saporta, Maguy Marin, Decoufflé, está muy bien, no tengo nada en contra de ello. Jérôme Bel, no, Alain Buffard, no, Xavier Le Roy, sí, va a presentar un espectáculo en la Samaritaine; Xavier Le Roy trabaja en el prestigioso ámbito de la ciudad de Berlín; Jérôme Bel ha estado de gira en todos los teatros europeos más relevantes, pero en Francia, no; Mathilde Mounier se ve un poco más porque tiene el apoyo del centro coreográfico, que se encarga de su difusión, si no creo que le sería difícil estar de gira. François Verret se ve muy muy poco, es alguien que se le ve una vez al año, como si se le

ofreciera una limosna, en el Théâtre des Abbesses, pero todas estas personas no presentan mucho sus trabajos en Francia. Es muy raro ver cómo estos artistas son acogidos en todas partes de Europa y en Francia les cierran las puertas. Están las puertas cerradas ya que las autoridades públicas se defienden detrás de la existencia de estos centros coreográficos afirmando que como los centros coreográficos existen, eso quiere decir, que hay danza en Francia y no van más allá. En estos centros coreográficos hay toda una lógica establecida, es decir, que cada año hay una nueva programación realizada por una persona. Cada año esta programación va al Théâtre de la Ville y a todos los grandes escenarios nacionales, y entonces ya no queda sitio para los demás. Esa nueva generación existe en Francia como idea, existe en las revistas, por ejemplo, en Art Presse, o en la excelente revista de Jean-Marc Adolphe, pero no existe en los espacios escénicos sino sólo en las pequeñas estructuras que afortunadamente la acogen, como por ejemplo la Ménagerie de Verre en París, que es un espacio donde hay profesionales, bailarines, algunos programadores, ex-bailarines, y amigos de amigos, pero el público no está. Luego, están las grandes estructuras como el Théâtre de la Ville que no son las más adecuadas para un cierto tipo de espectáculos, pero es que no hay más estructuras preparadas al efecto. Las únicas que existen son los no-lugares, y estos no-lugares son los festivales.

**Mark:** Así que se trata de un problema de generación. Porque Jérôme Bel está programado en los teatros más prestigiosos y funciona, pero no en Francia.

**Laurent:** A lo mejor porque en Francia el público se ha sentido educado por la primera generación, la que hoy ocupa los centros coreográficos. Se podría hablar a lo mejor del factor de timidez de los programadores y de los exhibidores que no se atreven a ir más allá de lo que el público conoce.

**Thierry:** Pero, ¿qué hacemos con la generación que se queda demasiado tiempo?, ¿la matamos?, ¿les sugerimos hacer otra cosa?, ¿les proponemos trabajar juntos?. No hemos pensado en esto. El ciclo se ha hecho más corto. Las generaciones llegan a tener más de 30 años. ¿Qué hacemos con ellos? Una vez más no tengo respuestas. Tenemos a principios de los años 80 el ejemplo de Francia, con una inyección de programas con gente muy joven y un programa estructural con determinadas misiones, con unos objetivos, unos medios para cumplir

las misiones y unos instrumentos para utilizar los medios y así cumplir estas misiones. Es evidente que cuando estás en esta dinámica, es muy difícil pensar, al principio de la construcción, en cómo evolucionará, y cuando se empieza a pensar en ello ya es demasiado tarde. Hay un problema, debido a que la distancia entre las generaciones se hace siempre más corta. Hay también un problema de incomunicación entre las generaciones. Eso se nota en cosas muy banales, simples. Por ejemplo, hay unos colegas que tienen que llamar a una persona que sepa utilizar el ordenador porque eso de la electrónica crea un bloqueo en ciertos casos y hay personas que no pueden superarlo. En fin, una estructura, la que sea, no sólo en el caso de la programación se esclerotiza, se cierra sobre sí misma.

**Laurent:** Los centros coreográficos eran realmente una oportunidad enorme, un excepcional instrumento de producción al principio. Pero después han sido la causa del endurecimiento de la situación en Francia y por eso los jóvenes coreógrafos franceses se han visto obligados a exportarse para trabajar. Y menos mal que siempre hay un instinto de supervivencia, una red de conexiones amistosas, de relaciones que se han creado. No es una casualidad que La Ribot conozca a Jérôme Bel, que conoce a Xavier Le Roy, etc., etc. Hay una red transnacional que se ha creado y por ejemplo, yo que soy un joven programador, antes era crítico y no sabía nada de programación, he redescubierto y vuelto a apreciar la danza gracias a Jérôme Bel. Con él que realizo mi programación. Tenemos muchos intercambios de ideas sobre los artistas que nos gustan y que no, él me menciona nuevos nombres que yo no conozco o que no he podido ver nunca. Existe una red que se crea entre los programadores que, como en mi caso, confían en los artistas.

**Thierry:** Lo que es interesante en esta nueva red es que da absolutamente igual en qué tipo de estructuras trabajas. No hay ningún problema en trabajar con Mark en un gran centro o bien en pequeñas salas. La gente trabaja especialmente sobre el sentido y la vida, con unas verdaderas ganas de mostrar ese tipo de intervención artística, pero la cuestión es: ¿cuánto tiempo vamos a poder aguantar de esta forma? ¿no pasará lo mismo que con los centros coreográficos? Hoy, que además la situación está bloqueada, hay la posibilidad de ejercer presiones, poner energías para hacerse su sitio. Mi programación tiene la particularidad de mostrar en un mismo lugar teatro y danza en creación. En el teatro hace ya 30

años que es así, que hay personas que gastan más energías para hacerse su sitio que para merecérselo, es decir, con el trabajo que presentan, con el juego de ministerios, los apoyos, el dinero, de estar en el lugar oportuno, los entramados políticos etc, hace falta prepararse a una cierta regionalización.

En un tiempo no tan lejano, por ejemplo en Francia e Italia, bastaba con tener un interlocutor. Ahora si queremos trabajar como suizos con la región Rhône-Alpes, ya no hay un interlocutor de cultura; el consejero del presidente de la región Rhône-Alpes que se encarga de la cultura es miembro del Front National y yo he visto unas cartas que han recibido colegas programadores donde estaba escrito en negro sobre blanco: "proyecto rechazado por causa de excesivo cosmopolitismo". El Ministerio quiere mantener la coherencia, es decir, no quiere depender de, y al mismo tiempo le gustaría intervenir por razones políticas. Así que todas estas redes intelectualmente creadas y pensadas, - que es por otro lado lo que las puede salvar- se están reduciendo, acercando. Vamos a tener dentro de poco unos centros coreográficos que harán festivales para poder mostrar algo distinto.

Tenemos que tener cuidado con eso, para evitar el agotamiento o una excesiva estructuración. Para que pueda dar sus frutos y para que nosotros podamos crear redes de artistas que sabemos que se mueven en espacios que conocemos, de manera que esta red informal se extienda. Es la única esperanza concreta que veo junto a un gran problema: ¿dónde está el dinero? Tomemos un ejemplo: la obra *Araoukna* de Felix Ruckert, espectáculo para un solo espectador; hay 10 representaciones individuales, y como mucho 50 espectadores por noche; no porque haya un solo espectador el alquiler va a costar menos, el espectáculo cuesta igual. Entonces podríamos contestar como programadores a los artistas: "vale, no hay problema, pero yo me llevo todos los beneficios". Las cosas cambiarían porque está bien interrogarse sobre las condiciones económicas, pero si es sólo eso, no es suficiente.

Si se trata de una necesidad artística, como intentabas explicarlo antes con el cuestionamiento del espectador, de su lugar, se podría buscar en ese sentido. Por ejemplo, la próxima creación de Felix Ruckert es más extrema todavía, es una creación para 8 bailarines donde el público está en un teatro y los bailarines en otro, y donde el encuentro entre los dos -público y bailarines- se hará al final del espectáculo y todo eso con la

intención de decir: "monto una creación con mis 8 bailarines, vamos a sudar, nos tenéis que creer. No os vamos a preguntar nada. Vosotros, público, podéis imaginar o preguntaros a vosotros mismos: ¿la telepatía existe? o bien ¿normalmente qué es lo que miro? Tengo la impresión de estar solo en el teatro y ahora que no hay nada que ver me doy cuenta que somos 200, ¿qué pasa?". Es un cuestionamiento sobre el espectador a través de trabajos como los de Franko B., gente que hace 'live art', body art, que pone en juego el cuerpo. Se trata de una relación distinta con el espectáculo, y en consecuencia con el cuerpo; es como una agresión que no es una agresión al mismo tiempo, una provocación que no es una provocación pero que podría serlo - y sería un fracaso si fuera sólo eso - ; es una investigación que necesita que se esté en forma, que se tomen riesgos económicos, artísticos concretos.

Hay costumbres que tendrán que cambiar, con nuevos acercamientos. Pero, ¿económicamente vamos a poder resistir? Sí, si es por razones artísticas válidas. No obstante, hay una inflación tecnológica, porque encontramos en los creadores una utilización a menudo pesada de la tecnología; es una tendencia que también se va agotando, pero queda el hecho que vamos a enfrentarnos a una realidad que tiene muchos elementos de provocación: "quién soy yo para decir a mi espectador que si le tengo que hacer pagar su asiento, costaría 5 millones de pesetas"...

Existe también un problema de accesibilidad a la cultura, de la cultura en relación con la sociedad civil y también en este caso de cómo se puede avanzar para evitar contradicciones. Para no decirse demasiado pronto: "eso es lo que quiero mostrar, y entonces, para conseguirlo hago de puta, voy a pedir dinero a los bancos, a los seguros, y allí dónde se encuentre, voy a coger el dinero del gran capital para hacer un contra-discurso". Todo el mundo cae en eso y es un problema muy complicado.

**Mark:** Hubo en España a principio de los 80 una generación de bailarines y coreógrafos españoles que han tenido mucho éxito en Europa y eso ha durado un tiempo. Han participado en muchos festivales en Europa. Era casi una obligación mostrar danza española en los festivales que se consideraban modernos. No conozco la situación en España, pero, no veo estructuras, ni medios que hayan sido creados para mostrar o co-producir el trabajo de esta generación. ¿De dónde viene el distanciamiento entre un éxito internacional y el hecho de no tener una reacción a nivel nacional?

**La Ribot:** No ha habido ninguna estructura que haya durado. A causa de los poderes políticos que han destruido todo eso. Entonces, todo el trabajo realizado se ha echado a perder. Se vuelve a empezar cada vez. Cada año hay que volver a empezar. Como artistas estamos quemados porque no podemos desarrollarnos, porque vemos un largo camino y aun viéndolo, de pronto se corta. No sólo para los artistas pero también para los organizadores y todos los que están implicados en esta problemática. ¿Por qué razón?, no lo sé. Pero, por ejemplo, en Cataluña, hubo un fuerte movimiento en los años 80, ahora no está muerto del todo pero parece que tampoco se haya estabilizado. La estabilización puede ser un defecto también, pero es que allí ha desaparecido totalmente. Es por eso que me he ido a vivir y trabajar a Londres. Aquí en España mi futuro no depende de mis ideas, de mi trabajo. Aquí el futuro depende de, no sé... Prefiero que habléis vosotros.

**Thierry:** Pero hay también elementos que permiten el optimismo. La danza francesa, española, portuguesa, inglesa, alemana, son unas categorías absurdas. En primer lugar, a la gente no le importa esa diferenciación. Ahora parece ser que algo se está desarrollando en Londres, que en Inglaterra el panorama es más vivo. ¿Pero quién está en Londres? Yo conozco a un venezolano, un suizo, una española, un italiano, creo que también hay un escocés y uno o dos ingleses. Es que allí la estructura permite este tipo de cosas. Así que hasta los defectos más grandes de las sociedades en algunos casos pueden ser ventajas. El 'establishment' inglés - y esa puede parecer una broma suiza de mal gusto - está tan seguro de su superioridad en relación con el resto del mundo que no tiene miedo del resto del mundo. Pueden integrarlo. Antes, era así en Lisboa, en Bélgica también, en los años 80. Ahora ha llegado a Francia. De todas formas, menos mal que no es importante que se trate de franceses o españoles, etc... Lo triste de todo eso es que por falta de estructuras en su propio país, esa llegada de gente nueva en un momento dado no ha dejado huella. Ni escuela, ni movimiento, ni gente que tenga ganas, ni público que diga: ¿cuándo vuelven? Entonces, ¿cómo mantener al mismo tiempo este nomadismo que es mucho más interesante que una simple moda? Yo creo que sociológicamente es interesante reflexionar el porqué Lisboa se convirtió en un centro importante hace 5 años y por qué lo es hoy Londres. En relación con el sistema político, Lisboa se puede considerar como la última ciudad europea con una identidad. ¿Por qué algo ha pasado allí y no

en otro sitio? ¿Por qué España antes, y ahora Inglaterra junto a Francia? Hay muchas cosas que tenemos que intentar comprender, pero lo que es deprimente en esta evolución es que algunos no pueden volver a casa porque no hay una casa. Entonces, a lo mejor deben adaptarse al nomadismo eterno, y es duro. El nomadismo del público empieza a ser una realidad. Avignon es un ejemplo desde hace mucho tiempo ya. Pero un público especializado, no solamente los profesionales, el público también empieza a ser nómada, en la mayoría de los casos no por buenas razones sino porque hay un evento, algo que consumir, y eso es también un problema. ¿Cómo se puede estructurar sin caer en todo eso, sin caer en la trampa del consumismo cultural? Y la preocupación artística de esta tendencia, de tener que volver a poner en discusión el papel del espectador con cosas básicas, por ejemplo: no sé cuánto durará mi espectáculo, porque no tengo ganas de que sea justo algo que hacer después del trabajo y antes de cenar.

En Suiza, por ejemplo, muchos espectáculos están programados a las 19,00 horas, y es lo que mejor funciona. Intellectualmente se entiende el porqué. Es un tipo de espectáculo dirigido a un público que ha construido su casa en una urbanización, fuera del centro y que trabaja en la ciudad; le molesta tener que volver a su casa a las seis para tener que volver a salir. Marido y mujer prefieren salir cada uno con su coche, ir a trabajar cada uno en su oficina y encontrarse después del trabajo, tienen hambre, entonces hay que vender sandwiches, porque así, pueden ir al teatro y a la salida ir a cenar. Está totalmente sumergido en una lógica de consumo. Una cosa más que hacer antes de lavarte los dientes. Hay muchísimos ejemplos de este tipo. Hemos tenido que esperar a que desde el escenario, los artistas nos lo hagan notar.

Las primeras obras de María con su trabajo con la luz y el público - te veo, me ves, me paro, vuelvo a empezar, cuánta gente hay en el público, bailas entre el público -, es un trabajo transparente como el de Marco Berrettini. Se trata de cosas que como programadores tendrían que hacernos decir: "somos unos inútiles, hemos tenido que llegar hasta aquí para que volvámos a preguntarnos ¿qué es lo que está pasando?... y menos mal que nos lo preguntan ellos, los artistas". Tenemos que aprender a dar respuestas también junto a los artistas, a los políticos, al público. La cuestión no consiste tanto en educar al público sino más bien en estimularlo. Mi primer trabajo en un lugar cultural fue en un club de rock. Nunca,

mientras cortaba las entradas para un grupo de música heavy metal me he preguntado a mí mismo mirando a la persona que quería entrar ¿pero, éste por qué viene aquí? Sin embargo, en el teatro, ocho de cada diez veces me pregunto ¿pero, éste por qué viene aquí? Porque estaba previsto, porque hay que hacer algo. Lo bonito sería reencontrar las ganas del espectador, ir a ver una obra y dejarse sorprender, encontrar una emoción de tipo artístico. Esto lo tenemos que volver a aprender. Creo que como programadores tenemos una responsabilidad, porque la presión de la eficacia es una enfermedad común. Otra vez no nos libramos de los síntomas de la sociedad en que vivimos. No es fácil moverse en ella pero eso no excluye que podamos intentarlo. Por mi parte, una vez más, no tengo soluciones.

**Público:** Creo que es más un problema del público y no tanto de la programación o de la búsqueda artística, solemos ser muy pasivos en la vida.

**Laurent:** Creo que el trabajo de programador tiene también un lado pedagógico. Si leemos por ejemplo una obra, nos puede parecer pesada, pero estudiándola puede que nos parezca estupenda, y entonces, podremos apreciarla y descubrir en ella algo más. Creo que si simplemente enseñamos un espectáculo innovador sin más preparación puede ser un verdadero desastre...



*Sangre grande, Blanca Calvo.*

## 'LIVE ART' BRITÁNICO EN LOS NOVENTA: NUEVOS MARCOS, NUEVAS ACCIONES

Lois Keidan

Es un placer estar en Madrid y tener esta oportunidad para conversar sobre las nuevas tendencias del performance británico y de lo que llamamos 'live art'. Esta breve intervención es esencialmente una tentativa de introducir y contextualizar los desarrollos recientes del performance británico y de hablar sobre los tipos de marcos culturales y críticos y de estructuras que han surgido como respuesta a los mismos.

Quienes estamos comprometidos con las prácticas artísticas experimentales en Gran Bretaña estamos viviendo momentos delicados. Por una parte, la vanguardia, o lo que se supone como vanguardia, ha logrado una popularidad y aceptación sin precedentes; los extremos más salvajes de práctica artística radical e interdisciplinar son celebrados en los más altos círculos e incluso el gobierno del Nuevo Laborismo se apropia de ellos. Y no son ya solo la Royal Shakespeare Company o el Royal Ballet los que adornan las escenas internacionales, sino una nueva generación de artistas y 'performer' británicos radicales los que están dejando su marca tanto en casa como en el extranjero. Del mismo modo que se reconoce que Gran Bretaña está ejerciendo una fuerte influencia en el mundo de la moda, en la música y en las artes visuales, también los últimos desarrollos del performance británico están atrayendo la atención y la curiosidad internacionales. Sin embargo, la apropiación por parte de la clase política del arte de vanguardia tiene el riesgo de someterlo a un proceso de profilaxis o al menos de limar sus dientes. No sólo eso, sino que los avances en infraestructuras que abrieron la posibilidad de realizar esta pequeña revolución cultural parecen ahora estar siendo erosionados por aquellos que precisamente no parecen haber entendido su significación primordial. Estas son algunas cuestiones clave sobre las que volveré más tarde cuando hablemos de las necesidades de política cultural y recursos.

Pero primero algo de historia sobre el performance en Gran Bretaña y por qué usamos el término 'live art'. Siendo simplistas, podríamos decir que el 'live art' es el nieto de un matrimonio ilícito entre las artes visuales y el teatro experimental, un descendiente híbrido de las prácticas del 'performance art' de los sesenta y los setenta y de los



Más Distinguidas 97, Pieza Distinguida nº 26, La Ribot.

cambios radicales que se produjeron en el ámbito de los setenta y los ochenta. El 'performance art', como todos sabéis, es una práctica que surgió cuando los artistas visuales escogieron, por muchas razones, rechazar la creación de objetos y el proceso de acomodación del arte y se volvieron hacia ideas de espacio, tiempo, acción y a sus propios cuerpos como principal material o metáfora de su trabajo. El 'performance art' estaba, y está, basado en ideas de concepto, más que de objeto, de fugacidad más que de permanencia e insiste en nociones de presencia, proceso y en una consciencia del contexto. Una lista de artistas afincados en Gran Bretaña que aprovecharon las posibilidades subversivas del 'performance art' en los sesenta y setenta, a menudo en paralelo o en adición a su propios trabajo en artes plásticas, podría incluir a Gilbert & George, Sally Potter, Alastair McLennan, Roland Miller, British Events, Julian Maynard Smith & Station House Opera, Brian Catling, Bruce McLean, David Medalla, Bobby Baker, Rose English, George Wylie, Richard Layzell. Se trata de artistas que situaban su trabajo en galerías, en las calles, en lugares específicos y, desde luego, en acciones y 'happenings'. Su propósito no sólo era coherente con la conmoción contra-cultural de la época, sino también con el mantenimiento de las preguntas formales y conceptuales que habían sido planteadas desde, probablemente, antes de Marcel Duchamp.

En paralelo a estas exploraciones en las fronteras y posibilidades de la práctica de las artes visuales también se habían planteado cuestiones en el ámbito de las formas y lenguajes del teatro. Aquí la jerarquía y las normas tradicionales de la obra -la interacción regulada entre texto, director, escenografía, actores y artificio- fue rechazada en favor de nuevas dinámicas, nuevas experiencias y una re-imaginación radical de lo que el teatro podría ser y de lo que el teatro podría hacer. En Gran Bretaña nuevos creadores teatrales, como The People Show, Pip Simmons, Forkbeard Fantasy, Impact, Lumiere & Son, Ken Campbell, Neil Bartlett, Welfare State y Forces Entertainment realizaron investigaciones innovadoras mediante producciones y eventos originales y a menudo interdisciplinarios que reinventaron la excitación, la tensión y la intimidad del teatro vivo y aportaron cantidad de vocabulario nuevo, de sonido, imagen, movimiento y nueva escritura, a la mezcla. Esta desconstrucción y reconstrucción de las formas teatrales se deshizo de estructuras formales, narrativas lineales, actores que pretendía ser alguien distinto, de la cuarta pared y de la suspensión de la incredulidad del público; estas narrativas extrañas,

seductivas y subversivas eran ejecutadas ante uno y a menudo con uno en tiempo real. Los autores de teatro estaban también reconsiderando, entre otras, cosas, trabajar con la idea de presencia.

En los ochenta y noventa la familia se extendió para abarcar los procesos desarrollados por artistas que trabajaban en los márgenes: performance, oratoria, cine y vídeo experimental, carnaval, instalación, tradiciones no eurocéntricas, punk y cultura de club, desobediencia civil y los lenguajes emergentes de la era digital. En este estanque genético de prácticas y posiciones de finales del siglo veinte, una diversidad de artistas e ideas colisionaron, intercambiaron sus procedimientos y difuminaron sus límites; y durante el proceso se abrió la posibilidad de nuevas formas no restringidas por la convención o tradición precedente. En Gran Bretaña esta amplia cadena de prácticas extrañamente interrelacionadas en el tiempo, que son primariamente de naturaleza conceptual, dirigidas por ideas más que por una referencia a la forma, que existen en tiempo real, que consideran al artista como material o metáfora primaria, que no están restringidas por conceptos de lugar y espacio y que se apoyan en nociones de presencia y proceso, hemos tratado de concretarlas en el término 'live art'. 'Live art' es por tanto esencialmente un útil paraguas que cubre una cadena de posibilidades que puede llegar a extremos como el teatro de Forced Entertainment o el Museo de Tracy Emin o la danza de DV8. 'Live art' definitivamente no es una disciplina artística fijada per se sino una estrategia para impedir la distracción que produce la expectación hacia las disciplinas: ¿es arte? ¿es teatro?, etc. 'Live art' sugiere que estas distinciones no son tan importantes como las ideas que están en juego.

Así que el 'live art' es una amplia iglesia de formas, ideas y contextos y también un espacio envolvente y cambiante para experiencias inmediatas que buscan, y son buscadas por, una nueva generación cada vez más diversa de espectadores. Esta es una generación que quiere que su arte sea provocativo más que decorativo, íntimo más que remoto, honesto más que auténtico, cuestionador más que autoritario. El 'live art' está escribiendo nuevos guiones que están informados por y a su vez informando el paisaje cultural y las agendas personales de una sofisticada, consciente y perspicaz generación más joven de espectadores que probablemente nunca soñarían ir al Teatro Nacional, pero que quieren ser provocados, puestos a prueba, inspirados. Una de las más recientes y energéticas manifestaciones de esto son las colaboraciones por afinidad

que están teniendo lugar en este momento en Gran Bretaña entre el 'live art' y la cultura de club y de las cuales la compañía multimedia Blast Theory fue pionera; los propios artistas a menudo enmarcan su trabajo en formato de club o de 'on-line' directo y los clubs presentan a menudo actividades de 'live art' y acciones en su oferta global. Por otra parte, DJs radicales y artistas de sonido como Scanner, que cortan y funden músicas encontradas con conversaciones y sonidos pirateados de teléfonos móviles y ondas radiofónicas, están poniendo también a prueba los límites del proceso y presentación de la música moderna. Viejos críticos teatrales estrechos de miras pueden haber balbuceado que Forced Entertainment, por ejemplo, resultaba desagradable e incomprensible de acuerdo a su criterio, pero el director de la compañía y escritor, Tim Etchells, siempre dijo que ellos eran una compañía accesible a cualquiera que hubiera crecido con la televisión siempre puesta. El teatro de Forced Entertainment hablaba de nuestra propia época con los lenguajes de nuestra época. En los últimos ochenta arrastraron la forma teatral hacia el mundo desesperanzado y fragmentado que mi generación reconocía y entendía, recogiendo los detritus y la iconografía de la vida urbana y transformándola en modernos mapas y en nuevas leyendas para finales del siglo veinte. Esto no quiere decir que el 'live art' esté vetado a aquellos que no tienen televisión o pasan de los cincuenta años. Nada más lejos de esto, y el público de Londres puede dejar constancia de ello ahora. Se trata más bien de sugerir que, guste o no, el amplio espectro de imágenes e ideas que denominamos 'live art' debe, como cualquier otro cambio cultural de este siglo, debe ser leído y aceptado como un producto genuino de nuestros tiempos: el medio es el mensaje y estos son tiempos extraños.

Además, durante los noventa, la influencia y el impacto de artistas que emergieron en el marco del 'live art' se ha extendido más allá del mundo del arte y ha contribuido activamente a la configuración y definición de más amplios debates y cambios sociales en Gran Bretaña. En su respuesta a lo híbrido y lo complejo de las fuerzas en juego en el mundo moderno el 'live art' posee indudablemente la capacidad de perturbar los órdenes y estructuras establecidas y constituye en muchos sentidos una amenaza y un reto para el status quo. Porque efectivamente no se deja etiquetar, contener o manipular. Su acción de goteo resulta a menudo peligrosa: en tanto los artistas erosionan los límites entre las disciplinas artísticas y perturban las expectativas sobre lo que es arte y lo que el arte

puede hacer, están al mismo tiempo derribando cualquier tipo de categorización social y cultural. Por ello, el 'live art' puede no sólo desafiar la naturaleza, papel y experiencia del arte contemporáneo, sino también trastornar los modos asumidos de leer y estar en el mundo.

El 'live art' está en posición privilegiada para negociar y articular ideas complejas y experiencias complejas y difíciles. En cuanto forma que actúa sobre lo artístico como material primario provee un vehículo a los artistas para materializar y representar cuestiones y experiencias contrarias a sus propios programas y sus propios criterios, sin importar cómo sean de personales o diversos tales criterios. En su insistencia en nociones de 'presencia', constituye un espacio crudo, honesto, persuasivo y cargado de emoción para el rechazo de sabidurías asumidas y la consideración de otras posibilidades.

El espacio del performance, dondequiera que esté o cualquiera que sea, ha llegado por ello a representar y a ser uno de los pocos lugares sin restricciones ni filtros disponibles para el planteamiento de investigaciones sobre otras maneras de estar, ver, pensar y hacer en el mundo moderno. El 'live art' es un área de práctica que ha demostrado por tanto ser particularmente atractiva y potente para una nueva generación de artistas que han sido marginados en el contexto de la cultura dominante en Gran Bretaña, como es el caso de los artistas negros, homosexuales, mujeres, incapacitados y obreros. El 'live art' ofrece nuevos lenguajes con los que interactuar con las influencias culturales y sociales que nos afectan, para articular nuevas formas de identidad y representación y para crear nuevos diálogos culturales.

Para los artistas que se enfrentan a cuestiones de identidad y diferencia cultural el 'live art' ha demostrado ser una plataforma articulada para desafiar a las narrativas dominantes y las representaciones tradicionales de 'lo otro'. En los últimos años, por ejemplo, se ha asistido a la emergencia de una nueva generación de artistas negros cuyo trabajo está contribuyendo en un proceso más amplio de transformación social y en relación a la identidad, la asimilación, la hibridación y la trascendencia de nociones arcaicas de nacionalidad y nacionalismo en la sociedad multicultural británica. Tales procesos no solo han contribuido a la representación y negociación de diferencias culturales en nuestra sociedad, sino que han servido como instrumentos para cuestionar la desfasada creencia de que existen experiencias culturales genuinas y esenciales: vivimos en un

mundo de diferencia y diversidad más que de homogeneidad y en cambio nadie esperaría que un artista negro pudiera representar una 'experiencia negra'. Conforme alcanzamos el fin del milenio y muchas cosas que en un tiempo valían como verdaderas están listas para la tumba, el mundo post-moderno está siendo deconstruido y reconstruido de maneras muy significantes. En tanto la ciencia aborda el cuerpo desde otra dimensión, las religiones ortodoxas occidentales pierden su papel y relevancia, la historia termina, la sociedad se vuelve más trasgresiva y menos rígida, las nuevas tecnologías revolucionan el contacto humano y los individuos se embarcan en búsquedas personales por el sentido del fin de siglo, las cuestiones en torno al cuerpo en la sociedad y la sociedad en el cuerpo adquieren fuerza y se ven como más urgentes. El espacio del 'live art' -con el cuerpo en su centro como lugar absoluto de encuentro de los sentidos de lo contemporáneo- se encuentra nuevamente posicionado de manera única para plantear tales cuestiones y considerar un amplio abanico de respuestas.

Considérese el trabajo de Orlan, que aprovecha la cirugía plástica y la nueva tecnología para poner en cuestión la idealización del cuerpo y el mito de belleza occidental, o Stelarc, que engancha su cuerpo en directo en internet para explorar lo obsoleto de la forma humana en la era del tiempo infinitesimal. Mírese a Franko B., cuyo cuerpo monocromático, abyecto, mudo y herido transforma acciones aparentemente brutales e insoportables en imágenes bellas y poderosas, o a Ron Athey, que recurre a primitivos rituales de sangre y la iconografía del martirologio cristiano para dar testimonio de su vida como varón americano travestido, tatuado, ex-yonki e infectado de SIDA.

Cualquier debate sobre 'live art', sin embargo, no puede versar únicamente sobre cuestiones de forma, sino sobre cuestiones de contenido: qué es y qué puede hacer y decir. Y es aquí donde resultan cruciales las cuestiones sobre representación y contextualización. Dado que puede adoptar formas a menudo extrañas e implicarse en cuestiones e ideas difíciles, complejas y a menudo provocativas, el 'live art' resulta particularmente vulnerable a las falsas interpretaciones. No se lo puede etiquetar fácilmente y a menudo se lo puede ver como un 'pequeño experimento' o peor aún como un 'freakshow', y el peligro inherente a ello es, por supuesto, que un trabajo exploratorio y vulnerable puede ser malentendido y probablemente injustamente tratado en el dominio público. Gran

parte de la controversia sobre el trabajo de Ron Athey en EEUU, por ejemplo, se debió a su malinterpretación en los media: los "powers that be" fue visto simplemente como un peligroso y gratuito baño de sangre y el "Christian Right" fue rápidamente enajenado como símbolo del declive moral de EEUU. Este es, desde luego, un ejemplo extremo, pero el 'live art' requiere marcos más rigurosos y sustanciales que veladas alternativas aisladas o políticas de programación esporádica. Para ser plenamente entendido y apreciado el 'live art' necesita, probablemente más que cualquier otra actividad artística, medidas de contextualización cuidadosas y estratégicas.

La contextualización a su vez contribuye al aumento de su conocimiento popular y crítico. Todo lo que el 'live art' precisa de su público y de su sostén crítico es que se acerquen a él con la mente abierta, un espíritu de aventura y la voluntad de ser provocados y retados. Pero los críticos y los públicos acostumbrados a fronteras más rígidas entre las artes se resisten a menudo a comprender esto que no encaja lo suficiente en lo que se entiende como Teatro, Arte o Danza. En Gran Bretaña, al margen de publicaciones especializadas y ocasionales apariciones en la prensa amarilla, la presencia del 'live art' en los medios es tan inusual y extraña que produce sorpresa. Mi experiencia me dice que los media y los públicos deben ser estimulados mediante de marcos de programación y nuevas estrategias representacionales de modo que aprecien, y no rechacen, los procesos híbridos y prácticas cambiantes del 'live art' y se sientan implicados por los problemas, ideas y nuevas experiencias que representa. Lo que cabe esperar de los críticos, si es que aspiran a comprender y apreciar la actualidad cultural y el impulso contemporáneo del trabajo, es que consideren seriamente el 'live art' y que ofrezcan opiniones bien informadas. Sólo cabe esperar que se pueda construir un público para el 'live art' si las bases son firmes. Y aún más importante, sólo podemos esperar que los artistas se desarrollen artística y profesionalmente si sus prácticas cuentan con apoyo y recursos efectivos.

Cuando, por ejemplo, puse en marcha el programa de Live Arts en el ICA (que era uno de los cinco departamentos de programación en uno de los centros líderes en Europa para el desarrollo de nuevos artistas y nuevas ideas) presentamos un programa en base a ideas y contextos y que aspiraba, en un clima cultural cambiante, a conseguir un equilibrio entre el ejercicio de una función proactiva y una función reactiva.

Por medio de nuestra política de encargos, programas de talleres de artistas asociados, plataformas de suscripción abierta y las veladas mensuales 'Ripple Effect' de nuevas obras cultivamos y apoyamos el desarrollo de nuevos artistas y de su obra.

Paralelamente estimulamos a los espectadores, patrocinadores, académicos y críticos a explorar, debatir e implicarse con el 'live art', todo ello en base a una programación estructurada claramente en ciclos y líneas que trataban de trazar vías para la ubicación de nuevas prácticas innovativas y radicales y a una profunda mirada sobre algunas de las cuestiones más urgentes y excitantes planteadas por los artistas en los noventa.

En el ICA entre 1992 y 1997 presentamos ciclos que abarcaban en su contenido desde el examen de los extremos de la nueva práctica teatral (*Acts of Faith I, II and III*), la exploración de la identidad sexual y cultural (*It's Not Unusual, Respect and More Respect*) a la relación entre la acción en directo y la imagen digital (*Shot in the Dark, Fast Forward, Plugged and Digital Slam*), a estrategias de supervivencia en el ambiente urbano (*Ask the Angels*), a cómo habérselas con la muerte en nuestros días (*Way to Go*), a la relación entre biografía y autobiografía (*If I were you*), a cuestionamientos sobre la herencia de Frantz Fanon (*Mirage*), a la obra de mujeres iconoclastas y subversivas (*Jesabel*), a exploraciones en las ideas contemporáneas del cuerpo, del ritual y de la práctica sagrada (*Rapture*), a la interacción entre cuerpo, nuevas tecnológicas y medicina (*Total Wired*), a la relación entre 'el texto' y los nuevos lenguajes del performance (*Textuality*), a las fuerzas que configuran las sensibilidades del trabajo contemporáneo en América Latina (*Corpus Delecti*), a las nuevas obras procedentes de la diáspora china (*Fortune Cookies*). Cada temporada permitía contextualizar un amplio espectro de performances y obras de actualidad y, previsiblemente, estimulaban a público y artistas a considerar nuevos modos de abordar la experiencia del arte contemporáneo.

A partir de mi experiencia en performance a lo largo de la última década y particularmente a partir de mi experiencia en el ICA, creo, sin ninguna duda, que el 'live art' ofrece a los artistas y al público la herramienta más flexible y eficaz que existe para buscar nuevos modos de representación y respuesta a la volubilidad e incertidumbre de nuestra época. La explosión de ideas y actividades en las prácticas artísticas contemporáneas ha contribuido indudablemente la actual urgencia e impulso en la cultura británica y a la definición de debates críticos, infra-

estructuras culturales, así como a la política de producción y consumo artísticos.

Por supuesto, tales desarrollos y experimentos con las formas del performance no son exclusivos de Gran Bretaña: todo el continente europeo cuenta con una historia extraordinaria y sucesivas generaciones de artistas que quiebran los límites entre las formas artísticas y exploran bajo la superficie del arte, la vida y la cultura tal como las conocemos. Albert Vidal, La Fura dels Baus, Rosa Sánchez y La Ribot son algunos de los artistas que me han influenciado personalmente y a la cultura británica en general. Y en su estela encontramos una nueva generación de jóvenes artistas españoles que están explorando los márgenes y los límites de su práctica y tanteando nuevas aproximaciones a las ideas de público, contexto y lugar. El programa de Desviaciones es una magnífica ilustración de esto, aunque también he tenido noticia del debate sobre cómo se reconoce, comprende y apoya el trabajo dentro de las infraestructuras de la cultura española.

Hasta donde yo sé, Gran Bretaña es el único país que ha reconocido y respondido a las tendencias de performance emergentes de las que estamos hablando con nuevas terminologías y nuevas infraestructuras culturales. Puede que patrocinadores, críticos y comisarios, con sus rígidas fronteras entre las formas artísticas y sus maneras fijas de hacer las cosas, hayan luchado contra la ubicación y la comprensión de este extraño negocio llamado 'live art' -que no es exactamente teatro, arte, cine, danza o música tal como ellos lo entienden, pero saben que por lo menos tienen que reconocer su presencia y su influencia en la confusión. En los noventa se dispararon por todas partes nuevos fondos y nuevos marcos de trabajo para apoyar y evaluar performances interdisciplinarios, nuevas colaboraciones artísticas y las prácticas de 'live art'. La Ribot, por ejemplo, ha elegido vivir en Londres desde principios de 1997 precisamente por estas razones. Su trabajo tiene tal demanda en Europa que podría haberse instalado en cualquier sitio, pero se sintió atraída hacia Londres por la energía y el impulso del nuevo panorama escénico de allí y porque vio que una ciudad que reconoce y apoya la práctica radical interdisciplinar (y que incluso tiene un nombre para ella) ofrecía un clima perfecto en el que ubicar su trabajo. La suya es una propuesta que se guía más por ideas que por disciplinas y que explora las relaciones y tensiones entre danza, arte de performance y arte visual; es imposible definir a La Ribot simplemente

como una coreógrafa o artista de danza y el espacio del 'live art' en Gran Bretaña es capaz de acogerla.

Indudablemente, la batalla no está ganada y las reglas de juego cambian día a día. Es cierto que algunos de los periódicos nacionales de mayor tirada incluyen críticas y previos de acontecimientos de 'live art' bien informados. Pero otros continúan usando el término 'arte de performance' como un eufemismo para una 'chorrada autoindulgente' y la revista de ocio líder de Londres, *Time Out*, aún manifiesta poca comprensión hacia lo que es 'live art' y como cubrirlo: es escénico, ¡por tanto es teatro!; ¿sin palabras?, ¡debe ser mimo! Pero aún peores son los cambios que se avecinan en el sistema de subvenciones británico, cortesía del nuevo laborismo. Antes hablé con orgullo de las nuevas estructuras y marcos de trabajo que se habían establecido para responder a las cambiantes tendencias escénicas. En los noventa la política de subvenciones desarrollada por el National Arts Council y algunos Regional Arts Board (LAB) respondió activamente a las complejas y diversas necesidades profesiones y artísticas de los artistas implicados en el 'live art'; había / hay subvenciones para colaboraciones interdisciplinarias, subvenciones para proyectos y programaciones de 'live art', becas de investigación para desarrollar ideas, becas para iniciativas editoriales en torno al 'live art', becas para emprender investigaciones y talleres internacionales, subvenciones para desarrollar nuevos públicos y nuevas presentaciones. Gran parte de esto estaba basado en departamentos de artes combinadas (aunque en algunos LAB, del 'live art' se ocupan los departamentos de teatro o artes visuales). Pero en la reestructuración propuesta del Arts Council, ¿cuál es el departamento que se piensa suprimir? El departamento de artes combinadas. Los argumentos que hemos estado utilizando durante años, que han sido escuchados y atendidos, los argumentos que han dado lugar a un extraordinario corpus de evidente calidad artística y capacidad para entusiasmar al público son ahora despreciados en favor de recortes y eficiencia: ¡mierda!

Lo irónico es que todas estas iniciativas para apoyar a los nuevos artistas y las nuevas prácticas ocurrieron con los Tories y su desmantelamiento está siendo asumido por aquellos que todos imaginábamos como nuestros salvadores políticos y sociales, el nuevo Laborismo. ¿Acaso no comprenden que tienen que invertir en ideas y tener fe en la experimentación artística si nuestra cultura ha de seguir saludable, activa y mantener su relevancia? Y hay otro factor irónico en el hecho de que el Nuevo

Laborismo saltó sobre el fenómeno de la fría Britannia para demostrar que eran jóvenes, modernos a la última hasta donde lo permite la decencia (durante su primer mes en Downing Street se organizaron fiestas para YBAs, diseñadores de moda y estrellas del pop). Están usando el arte radical contemporáneo para construir su propia imagen pero se resisten a aceptar la continuidad de los procesos de investigación, desarrollo e inversión que son necesarios para mantenerlo y fortalecerlo.

En este contexto existe el peligro de que la vanguardia haya sido secuestrada por el Nuevo Laborismo y las bases de poder en contra de sus propios programas. La política de gestos de la era del 'spin docto' se manifiesta también en una cultura de gestos -la heroína de *Trainspotting* está bien porque ha sido aseptizada mediante el celuloide, un icono pop y una banda sonora refrescante, pero los experimentos de Ron Athey sobre el poder de la aguja son aparentemente el trabajo de un demonio y un insulto a los contribuyentes. Las crudas y brutales imágenes de carne y muerte de Damien Hirst son la obra de un genio, ¡pero la obra de Franko B. con su propia sangre es una perversión! La cultura de gestos se vio reflejada maravillosamente en la incapacidad de la Royal Academy of Art para hacer frente a algunos de los trabajos más extremos y controvertidos presentados en su sensacionalista exposición de YBAs. La Royal Academy sabía que tenía que ser capaz de asumir este trabajo (el renacimiento del arte británico), pero simplemente no sabía como abordar gran parte de lo que el mismo representaba: incómodas ideas sobre la muerte, abusos de menores, política de minorías y sexualidad de género. Estas y otras apropiaciones amenazan con aseptizar y neutralizar los poderes perturbadores de las artes.

Probablemente sólo desde los márgenes puede el arte cuestionar y perturbar, y nunca los márgenes han sido un espacio tan productivo como ahora. El quid de la cuestión para todos nosotros consiste en buscar un equilibrio entre estos dos extremos: cómo acomodar las necesidades artísticas y profesionales de los nuevos artistas, las nuevas prácticas y los nuevos programas a los niveles más altos y cómo reconocer y respetar la función necesariamente opositora y perturbadora del arte radical.

Supongo que esta tarde hemos venido aquí, también, sobre todo, para hablar de los cuerpos, esos cuerpos escurridizos que se escapan cuanto más los queremos atrapar.

En principio, yo había pensado tratar de un tema que personalmente me fascina: las hibridaciones en el arte, el modo sutil en el que las fronteras se diluyen precisamente a través de los cuerpos que, caprichosos como son, van reescribiendo los géneros. Supongo que con el siglo XX a punto de acabar las antiguas categorías -artes visuales, danza, etc...- tienen ya muy poco sentido. Su propia puesta en cuestión ha difuminado las fronteras, los bordes. Se han trastocado.

Quería hablar de cómo las artes visuales tienen una curiosa tendencia progresiva a perder el cuerpo, mientras eso que llamamos performance, 'live art', etc. lo gana, se apropia de él, lo hace hasta cierto punto. Sería el cuerpo como ausencia y el cuerpo como presencia.

Pero me he dado cuenta de que mi propio planteamiento era muy anticuado.

A la hora de buscar ejemplos, me he dado cuenta de que las cosas no eran tan fáciles como podían parecer a primera vista. He intuido que, a su modo, todos pierden el cuerpo o, mejor aún, todos pierden el uso tradicional del cuerpo como presencia.

Incluso en esas performances más radicales, por ejemplo, las cirugías estéticas de Orlan, nos interesa o no lo que hace la artista francesa, en las que el cuerpo está presente de un modo casi trágico, el cuerpo, la corporalidad última, se acaba por perder en su esencia. La idea de la construcción de un cuerpo ideal a partir del canon... el cuerpo a cuerpo.

Así que me ha parecido que, quizás, ese podría ser el tema recurrente -quedarse sin el cuerpo, perderlo- y he intentado dar otra lectura a esos dos términos que hipotéticamente se manejarían: bordes y cuerpos.

Nunca como ahora se desbordan los cuerpos -la misma hibridación de los géneros los desborda- y nunca se ponen de manifiesto tan claramente los propios bordes.

Así que he decidido contar dos relatos -pues personalmente veo la Historia como relato- que tratan de dos obras concretas, ambiguas en el uso del cuerpo. Dos relatos que hablan en las metáforas del cuerpo. Las obras son casi paradójicas -o no tanto, como veremos, pues en el fondo ambas subvierten el uso mismo del objeto de la reflexión, el cuerpo.

Las dos son algo que podríamos llamar itinerarios del cuerpo, aunque partan de 'géneros', de 'categorías' contrapuestas.

La primera obra es la última exposición de Boltansky en el Palais Tokio de París y la segunda una pieza de La Ribot: *Socorro! Gloria!*.

Así que, ahí va el primer relato, que empieza una mañana de septiembre viendo la exposición retrospectiva de Boltansky. El propio artista explica que no hay nada nuevo y, no obstante, el modo de plantear el relato es novedoso, porque es radical.

A la entrada de la muestra una vigilante recoge las entradas. Hasta ahí nada anormal.

Se entra luego en una habitación grande en cuyas paredes hay expuestas fotos de mediano tamaño, personas sin nombre que cubren las paredes y causan un curioso efecto de claustrofobia, pese a la amplitud del cuarto y la altura de las paredes. Es la presencia terrible de las fotos y la presencia de fotos de diferentes épocas, sobre todo, lo que da esa sensación de angustia. Es un álbum de fotos de difuntos. Pero el cuerpo, su recuerdo a través de los ojos que miran, de las acciones que se muestran, está ahí, en alguna parte.

Inventa en cada foto, reproduce, una historia de vida de la cual somos al mismo tiempo excluidos e incluidos. Son y no son nuestros muertos, nos reconducen al cuerpo familiar de nuestros muertos.

Pero lo peor está aún por llegar. Un pasillo estrecho, construido con cartapacios de metal con números y fechas, algunos con fotos, otros no colocados sin orden alfabético, nos conduce hacia un cuarto iluminado por neón en el cual hay camas metálicas, frías como las de la morgue, tapadas con plásticos, higiénicas, como es siempre el cuerpo muerto.

La perversión es terrible, pues debajo del plástico hay mantas, lo cálido, lo cotidiano. Lo cálido del cuerpo que, pase lo que pase, preserva la muerte.

La fisicidad tiene en ese momento su última oportunidad.

De allí pasamos a otra habitación apenas iluminada en la cual aparecen en la pared marcos negros de pequeño tamaño en los cuales se

refleja nuestro rostro. Paseando en pantallas de luz vuelven ellos a través de fotos, luminosos, pero perdida irremediablemente la fisicidad como la entendemos sobre la tierra: son los espectros, los atravesamos.

Boltansky ha descrito, al fin, el ciclo de la existencia. Se trata sin duda de una metáfora del cuerpo, de las pérdidas del cuerpo.

La sorpresa sigue más abajo, en el sótano. El artista ha instalado dos zonas. En una, hay ropa amontonada, ropa vieja; en otra, hay objetos perdidos -ositos, paraguas-, cada uno con su etiqueta, como si, de algún modo, fueran cuerpos en la morgue, con la identificación fría de un cuerpo perdido. Esa es quizás la metáfora más fuerte del cuerpo, de su ausencia. Ya no quedan nada más que vestigios, huellas, imposibilidades. Para hablar del cuerpo, para hacernos vivir el cuerpo, el artista suizo nos ha enfrentado con su pérdida sucesiva, con su disolución a través de la muerte. Pero hay algo que llama la atención allí: el olor tremendo de esa ropa vieja, de segunda mano, de almacén.

Boltansky parece decirnos: aquí sí que se ha perdido el cuerpo definitivamente. Ya no queda nada, ni su ausencia.

Este es el primer relato. El segundo, el que cuenta la pieza de La Ribot: *La Ribot va a bailar*. Sale vestida a escena y la ropa le está atrapando el cuerpo. Para bailar, en la danza tradicional al menos, uno tiene que tener un poco de espectro, si no que se lo digan a los escritores que hablaban de Nijinsky cuando comentaban cómo aquellas piernas de centauro podían volar en el aire.

Así que la Ribot empieza a quitarse la ropa, para poder bailar. Se la quita y cada vez se sorprende de que debajo de la prenda haya otra prenda: infinitos jerseys, camisetas, medias, bragas...

Lo va haciendo pausadamente, perpleja de la dificultad de no acabar de encontrarse la piel, el cuerpo sin tapujos, sin tapados.

Cae la última prenda, se la quita. Encuentra la piel, la fisicidad de la piel. Ha recuperado el cuerpo, al fin. Y entonces, cuando debería ponerse a bailar, se acaba la pieza frente a la imagen de una mujer sentada, perpleja, que posee aquello a lo que aspiraba y que, sin embargo, no puede bailar.

La ropa, por el suelo, recuerda de algún modo al almacén de Boltansky. Solo recuerda.

La Ribot la mira perpleja. Claro que hay un guiño a la imposibilidad misma del baile. Pero yo lo leo como mucho más.

Porque el cuerpo, la piel, también es ropa, porque nunca está uno, de verdad, completamente desnudo, pues hay sobre la piel cosas escritas; La Ribot se detiene pensando, quizás, en ese cuerpo de la mujer tatuada que pinta Dix, tan popular en los 20, Suleika, la maravillosa tatuada. Suleika se exhibe, bella estatua de cuerpo libro, cuerpo escrito, cuerpo diario de bitácora. Del circo pasa al cabaret y, como un marinero, otra vez jugando a ser hombre, se tatúa la piel por cada amor desdichado. No queda ni un centímetro libre: una mujer con historia.

La Ribot sabe, además, que, frente a la apariencia de haber ganado el cuerpo, lo ha perdido. Lo ha perdido porque ese objeto de la danza ya no sirve para bailar. Y yo creo que sabe que lo ha perdido, no sólo por la imposibilidad de estar desnudo, sino porque luego, en obras posteriores, trata de nombrarlo, de despiezarlo nombrando cada parte.

Así que Boltansky y la Ribot en sus relaciones con el cuerpo parecían paradójicos, pero no lo eran en el fondo. Si el primero notaba el modo en que se pierde el cuerpo, como sucede a menudo en las artes visuales, la Ribot jugaba a ganarlo, pero también se enfrentaba a la corporeidad del cuerpo, en el fondo.

No obstante, y ya con esto termino, la paradoja viene por otro lado. Se puede hacer el recorrido inverso de la exposición de Boltansky. Pasar de la ropa (la pérdida más radical del cuerpo) a los espectros, las camas, los archivos y las fotos (la supuesta presencia).

Y ahí se encuentran los dos, Boltansky y la Ribot: en el recorrido inverso vemos que las fotos, la supuesta presencia, eran en el fondo lo menos físico, el vestigio más terrible, la pura huella y los restos de vida, los objetos, lo más físico. Yo antes decía que se olía.

Boltansky gana cuerpo cuando aparenta perderlo. La Ribot pierde cuerpo cuando aparenta ganarlo.

Esos son los bordes que, lejos de separar, reúnen. Lo excitante del 'live art' y de ese otro 'art' que no es tan élíveí es que están atrapados en una imposibilidad compartida: el uso que hoy tiene el cuerpo, siempre recuerdo del cuerpo mismo en el mundo que sabe, que ha aprendido, cómo debajo de una máscara sólo hay otra máscara y otra y así hasta el fin de los tiempos, pues cuerpo y espectros terminan, de verdad, por parecerse mucho.

Aunque, un momento, quizás sí que haya, al fin, una diferencia. En el caso del suizo alguien ha llegado para recogerla y ordenarla, y la Ribot

está sólo atónita, rodeada por los vestigios del cuerpo también, incapaz de ponerse a bailar. Eso es, tal vez, lo que distingue al 'live art' del arte que no es tan 'live'. En el primero nadie ordena el mundo, sólo lo reorganiza. Y no poco.



Más Distinguidas 97, Pieza Distinguida nº 25 Divana. La Ribot.

### Relaciones del arte con el cuerpo

No voy a insistir en los lugares conocidos de la reciente historia del arte en los que las relaciones entre los artistas y el cuerpo se han manifestado de muchas formas. Sin ir más lejos, recientemente el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona ha realizado una magnífica exposición denominada 'Arte y acción' en la que entre otras cuestiones relacionadas con el tema que nos ocupa, plantea un estudio que analiza la relación entre la performance y el objeto con la intención de revisar y analizar la relación entre acción, performance y proceso creativo. En muchos casos las manifestaciones derivadas de esa comunión se presentan con maneras "transdisciplinares" que como muy bien dice José. A. Sánchez, casi siempre, se dan en los cruces, en los márgenes. Son muchos los nombres y muchas las obras que han jalonado e ilustrado esa actitud interdisciplinar y mestiza que sitúa cualquier manifestación creativa alejada de las mitologías disciplinares dominantes. En este cruce de actitudes lo híbrido se presenta como la facultad particular de atravesar las fronteras y de realizar la fecundación cruzada de los diferentes dominios. Vivimos en un momento "impuro" de pluralismo. No en vano, muchos artistas con los que habitualmente colaboramos en Arteleku plantean su metodología de trabajo como una permanente reflexión sobre sus propios límites. Sin ir más lejos, en el último catálogo de la exposición celebrada recientemente en Madrid, en la galería Soledad Lorenzo, Txomin Badiola con respecto a su trabajo, entre otras cosas dice así: "Al tener que introducir ahora mismo mis trabajos más recientes podría decir que no aspiran sino a esa provisional trama de atascamientos, a ser por tanto "malas formas", elementos de la representación "ya atrapados en la dinámica del deseo", y por tanto, imágenes, formas o espacios incompletos y abiertos, dispuestos desde una matriz que permanentemente organiza y desorganiza los factores en un flujo de signos ofrecidos a los cerramientos siempre parciales y nunca definitivos de "el otro".

Del mismo modo, Juan Luis Moraza en una entrevista realizada por Gloria Picazo para el catálogo de su exposición en la Sala Leandre



Lucía con zeta, Ion Munduate.

Cristofol de Lleida dice así : “En realidad, todos sabemos que existe un espacio en nuestra forma de pensar, recordar, sentir y saber en el que las diferencias entre palabras, imágenes, sentimientos y actos -actuaciones- son muy difusas; y es en ese espacio donde a menudo comienza o acaba el trabajo artístico. Existen como ‘global performance artística’. En el arte y en el mundo, en definitiva en la vida, las imágenes se superponen o se mezclan, se reproducen o se omiten, se traicionan... cada una de ellas existen en relación a otras a las que niega o afirma, sobre las que se apoya o a las que sustituye u oculta... y, en ese cambalache de interferencias y polifonías, cada imagen, cada actuación es apenas un instante efímero de una cadena perversa de aculturaciones... La referencia es, en fin, una revuelta contra la apropiación impune, contra la soberbia de lo original, contra cualquier orden clásico.”

### El cuerpo: actitudes y comportamientos

Los nuevos discursos creativos elaborados a la sombra de estas nuevas actitudes tienen mucho que ver con las corrientes de pensamiento generadas desde las teorías feministas, los movimientos gay y de lesbianas, así como de otras realidades y reflexiones sobre los nuevos roles sexuales o el cuerpo como problema. En este marco de trabajo Ion Munduate presenta en *Lucia con zeta* una pieza que se mueve en esa línea sin perfiles cerrados, donde la narración de lo íntimo y de lo privado aparece de forma natural; donde plantea el tema de la dualidad masculino/femenino, la deconstrucción de las grandes mitologías masculinas, así como la imposible reconciliación con el yo dominante la cárcel interior. ¿Cómo superar las contradicciones derivadas de nuestra propia construcción cultural y de nuestras ineludibles biografías? Los creadores que se mueven en estos nuevos contextos tratan de armonizar la indagación en las experiencias personales y psicológicas como sujetos de un contexto cultural, sexual y político que, a veces, desoye cualquier propuesta que esté políticamente aceptada como correcta.

El paso definitivo de la mujer de objeto de representación a sujeto activo ha provocado la multiplicidad de nuevos discursos que dirigen su interés hacia la manifestación de estados anímicos, el recuerdo de experiencias sentimentales, la narración de episodios biográficos. Sin ir más lejos podemos mencionar los trabajos de La Ribot o la última pieza

de Blanca Calvo, *La sola*, recientemente estrenada en la sala Cuarta Pared dentro del festival La Alternativa de Madrid. Un arte eminentemente introspectivo que se expresa a través de fórmulas diferentes (uso de los objetos domésticos, referencias a materiales de uso convencionales - Claudia Triozzi- labores domésticas: coser, bordar etc, recuperación de lo artesanal). Así la intimidad puede ser considerada como una reacción contra lo global. Frente a los grandes discursos está la respuesta local -P. Virilio- que no afirma tanto la especificidad de la localización geográfica sino la de las particularidades sexuales, ideológicas, sociales o conceptuales. Del mismo modo estos relatos privados que aparecen enfrentados a los grandes relatos tienen mucho que ver con la eclosión de la cultura pop por lo que tiene ésta de reencuentro con la vida “real”. Los trabajos de estas artistas adoptan frecuentemente la forma de proyectos de diarios íntimos o autobiográficos, lo personal se manifiesta en la evocación de experiencias particulares, de pensamientos, de emociones y de rituales como maneras individuales de referirse a su contexto, a la manera de una investigación sobre lo narrativo, a veces cerca de lo cinematográfico así como de otros aspectos de la producción consciente de imágenes, empleando simultáneamente la interpretación y la representación: acción, performance, ejecución, utilizando para ello métodos artísticos formalizados en cualquier soporte tecnológico o filosófico.

### El cuerpo en los nuevos espacios de representación

Esta actitud tiene mucho que ver con el arrinconamiento del objeto, cuya centralidad, por lo menos hasta ahora, parecía indiscutible, y que ahora ha pasado a un segundo plano. La fisicidad del objeto ha perdido su atractivo, desplazado por un culto a la imagen (fotográfica, cinematográfica, videográfica, digital). En este marco de trabajo es urgente habilitar fórmulas para desarrollar nuevos espacios de representación. La dificultad de las actuales estructuras para acoger nuevas actitudes creativas obliga a repensar, no solo las maneras de mirar, sino las de presentar. Frente al escenario/espectáculo aparecen propuestas que tratan de acercarse a los observadores para compartir la experiencia con la complicidad de la mirada. Teniendo en cuenta que el artista es básicamente un trabajador del sector terciario podemos plantear la posibilidad de generar nuevos espacios y redes de representación inscritos en circuitos que

regeneren el papel del arte y la función social del artista en una sociedad cada vez más distante de la creación contemporánea comprometida con las generaciones venideras. En definitiva, sacudirse el desdén de los responsables de los espacios de representación convencionales. Habilitar fórmulas de autogestión y cooperación para dignificar la profesionalidad de los creadores fortaleciendo su autonomía y su independencia. Esta dinámica podría obligar a las instituciones públicas y privadas a aguzar el oído y agilizar los acuerdos contractuales para que permitieran una renovación del panorama teniendo en cuenta la pluralidad de opciones que permanentemente van apareciendo al socaire de los nuevos problemas y las diferentes actitudes de los creadores.



LaSola, Blanca Calvo.

## ESTRUCTURAS NARRATIVAS NO OBJETUALES: LAS ALÓGICAS

Maris Bustamante

*Todo explicación sobre LA REALIDAD es una elaboración mental*

Cualquier propuesta artística es siempre de carácter artificial y se materializa por medio de una narrativa. Toda narrativa, en tanto procedente de las formas lingüísticas aceptadas y practicadas, locales y hegemónicas, posee una estructura que puede ser explicada desde la sintaxis o gramática del idioma de origen, que en el caso de las visuales puede encontrar dificultades, sobre todo cuando deseamos apartarnos de las vías tradicionales y "autorizadas" que han derivado en códigos cerrados o anquilosados.

Para hablar y hacernos entender a partir de las nuevas estéticas y en particular desde las artes no Objetualistas, de acuerdo a necesidades para su divulgación y enseñanza a nivel formal y no formal, me he puesto a la tarea de tratar de definir las estructuras morfológicas posibles presentes en el común de ellas. Desde luego que a partir de los trabajos de Juan Acha<sup>3</sup> la diferenciación entre lo estético y lo artístico nos ha sido de suma utilidad. De acuerdo a esta necesidad de diferenciación Juan<sup>4</sup> nos dice que desde H. Baumgarten (1750) que introdujo el nombre de Estética, se independiza esta disciplina de la filosofía general que en adelante ante la nueva denominación o reconocimiento de su espacialidad, incluirá el estudio de las artes consideradas bellas para distinguirlas de las útiles. Aparecen así las Bellas Artes.

Si al principio no se hacía la diferencia entre lo estético y lo artístico, hoy, ante los desarrollos y caminos inéditos que toman los imaginarios colectivos, tal diferenciación deviene indispensable para evitar la confusión y la promiscuidad conceptual.

Mientras que toda narración que se refiere a lo artístico recae en la dimensión de lo estético, no todo lo que surge desde lo estético se consume en arte. Cualquier persona experimenta desde su percepción, sensaciones que le permiten identificar lo estético, pero para poder expe-

<sup>3</sup> Teórico peruano nacionalizado mexicano que vivió en México durante muchos años. Su obra es ampliamente conocida sobre todo a nivel latinoamericano. Murió en el año de 1996.

<sup>4</sup> "Lo estético y lo artístico diferenciados", en Juan Acha, *Introducción a la Teoría de los Diseños*, editorial Trillas, México, 1988, pp. 17-25.

rimentar, comprender y entender lo artístico requiere de contar con conocimientos adicionales y aun específicos. Esto sucede de la misma manera para comprender lo científico. Mientras en general las personas aceptan de antemano la indudable necesidad de contar con conocimientos y métodos intelectuales y racionales particulares aprendidos, para las artes consideran que sólo con experimentar sensaciones y decidir si les gustan o no, pueden dictaminar acerca de lo que está bien o mal hecho. Este es un prejuicio común todavía hoy que parte seguramente de la idea de que mientras para la ciencia hay que saber, para el arte solo es necesario sentir.

A partir de las investigaciones de Rudolf Arnheim<sup>5</sup>, profesor de Psicología de Harvard en la década de los sesenta, desde sus estudios de la Gestalt demuestra que es un mito la vieja dicotomía entre visión y pensamiento. En mi ensayo *El ojo y el cerebro juntos para producir el pensamiento visual*<sup>6</sup>, que forma parte de la antología que sirvió de base a los cursos que armé a nivel nacional para apoyar a los maestros encargados de dar las actividades artísticas plásticas, retomo esta idea fundamental para sustentar las narraciones artísticas no objetualistas como una muestra del ejercicio de la inteligencia visual.

Creo que avanzar en el mundo de hoy que se caracteriza por cambios sustantivos en casi todos los ámbitos, podemos estar de acuerdo en que las artes se traducen por medio de narraciones tradicionales y no tradicionales. Propongo que a las tradicionales las denominemos lógicas y a las no tradicionales, alógicas.

### Estructuras narrativas lógicas

Son las hegemónicas, sustentadas en el pensamiento racionalista europeo desarrollado en base a un sistema binario que ubica los dos polos de valor como contrincantes en una eterna pelea, de la que debe siempre surgir un ganador y un perdedor. Forman parte de nuestra cotidianidad y las podemos desmontar fácilmente, a pesar de las barreras tradicionales de ubicación geográfica, idiomas, procedencia social, racial, diferencias de género, información cultural, etc.

Su estructura respeta la siguiente secuencia lineal, desarrollada ampliamente por el teatro en base a un conflicto o nudo dramático:

principio - desarrollo - continuidad - final o desenlace

Muchas veces ésta secuencia lineal incluye antes del principio un prólogo o introducción, y después del final, un epílogo.

Los temas son los de siempre y se refieren a la existencia, valores, dolores, preocupaciones, cualidades o sentimientos y defectos del ser humano, como lo son el amor, la vida, la muerte, la injusticia, la violencia, el dolor, etc. Estos temas siempre están en función de un conflicto que es el que desata la acción dramática, desde la seriedad extrema hasta lo abiertamente humorístico. A través de estos y otros tratamientos ya conocidos, la narración es vehículo para plantear problemas concretos y sus soluciones, de acuerdo a los marcos de valor tradicionales.

La traducción morfológica son las formas concretas estético-artísticas que el autor selecciona para materializar sus mensajes y/o metáforas. Por lo tanto traduce su visión, focalizando de manera particular en una determinada situación.

Los sujetos participantes siempre están en función de lograr, incluso mediante la aspiración ideal de un virtuosismo extremo, una representación. Por ello siempre son intérpretes de la ficción que otro plantea.

El concepto de tiempo/espacio también es lineal y por ello tradicional, casi siempre tratado de manera rígida o en cualquier caso como derivado del que domina nuestra vida cotidiana. Cualquier alteración a esta forma centrípeta, se aprecia como excéntrica, es decir, desde lo extraño a lo loco. Tal vez los únicos intentos de plantear opciones alternas al concepto de tiempo tradicional se dan en la literatura de ciencia ficción, considerada como literatura no convencional.

El espacio siempre se trabaja en las artes de manera bi- o tridimensional, desde lo gráfico o volumétrico, y tetradimensional cuando se apropian de un espacio escénico transcurriendo en el tiempo, acotado éste siempre por los límites que impone el 'sentido común', constituido por convenciones como lo son el principio y la duración de un espectáculo así como todas aquellas limitaciones de la percepción, que por cierto cambia y es específica de cada momento histórico. La utilización del

<sup>5</sup> Rudolf Arnheim, *El pensamiento visual*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1971.

<sup>6</sup> Maris Bustamante, *El ojo y el cerebro juntos para producir el pensamiento visual*. Antología, Dirección General de Promoción Cultural, Secretaría de Educación Pública, Proyecto PACAEP (Proyecto de Apoyo a la Educación Primaria y Artística Nacional), México, 1988.

tiempo real ha sido trabajado por medio de fórmulas como la edición, para hacer posible su representación de acuerdo al tiempo que la atención puede tolerar.

El orden lógico ha sido introyectado como el único real, siendo portador de valores como lo permanente, lo eterno, la justicia, la verdad o la libertad.

### Estructuras narrativas alógicas

Son las no tradicionales, es decir, aquellas que en general presentan una enorme dificultad para ser desmontadas por los espectadores comunes o públicos amplios, simplemente porque están acostumbrados al orden autorizado o porque se presentan en lugares y espacios que las excepcionalizan al circular de manera restringida. Una de las barreras para su aceptación es la sensación de "no entenderlas", no importando que esto sea una pseudoexplicación del fenómeno basada en un mito, ya que lo que la gente cree que entiende, en general tampoco lo entiende. Simplemente lo acepta o rechaza por hábitos previamente adquiridos, o por los permisos con los que cuenta, otorgados por su momento histórico, grupo social, cultural, familiar o por la licitación que el mercado de consumo ahora global, hace aparecer como de fácil asimilación. Contrariamente a lo que se acepta o piensa, estas formas alógicas están presentes en nuestra cotidianidad todo el tiempo, pero sólo se aceptan como parte de una *ruptura de la solemnidad* sin consecuencias más allá de las actitudes incoherentes o derivadas de la necesidad de lo humorístico, o como parte de una ritualidad intrapersonal, códigos compartidos por algunos cercanos que cuentan con los elementos para descifrar valores crípticos, mundos en los cuales las lógicas no ordenan completamente. De hecho el orden lógico es más bien externo y social que privado y personal. Es una construcción que se reproduce todo el tiempo de manera artificial, ya que constituye las *reglas del juego* para vivir en sociedad.

La estructura de las alógicas no respeta el orden secuencial y unilineal tradicional y por ello se las aprecia como fragmentadas, y aunque la vida cotidiana se presenta también como fragmentada en general, en ese ámbito de lo privado, no afecta necesariamente la convivencia. Los conceptos de principio y final existen pero se muestran de otra manera, pueden ser intercambiables en su ubicación. Siempre presentan un

desarrollo, pero discontinuo. Puede o no incluir una introducción, y más bien plantea procesos que problemas y soluciones específicos. Pueden focalizarse situaciones de manera muy particularizada o por medio de visiones más globales o integrales donde se muestran con la misma validez los ritos personales internos y externos. Por ello, se prioriza el uso de metáforas textuales, gestuales o icónico-verbales, acústicas, más que mensajes específicos y desde un solo vehículo. Los temas son casi los mismos que en las lógicas, ya que son los asuntos referidos a lo humano, pero recalando paradojas, enigmas o dilemas en ciclos abiertos, no cerrados. Desaparece la utilización de parábolas y mensajes.

El binomio espacio-tiempo, menos 'newtoniano' y más relativista, es por esto no lineal sino alterno y flexible, incluyendo el tiempo real como parte de la presentación que se aleja así de la representación y el concepto de intérprete. En general los sujetos se convierten en sujetos y objetos de su planteamiento. Desaparecen planteamientos unilaterales y/o permanentes tan rotundos como 'lo único', 'la verdad', 'el camino', etc.

En cuanto a los sujetos que ya hemos dicho que se convierten más en creadores o compositores que intérpretes, podemos decir que son más actuantes que actores y muchas veces buscan alterar la relación pasiva con sus espectadores que a su vez pueden convertirse también en copartícipes. No se requiere de estudiar métodos específicos, sino de derivar los propios y aunque en general se parte de un guión básico, éste es más un eje rector para su acción que un argumento único. Se aprovechan los elementos que tradicionalmente diferenciaban y se identificaban de manera estricta con las diversas disciplinas, como lo son el lenguaje, el texto, los gestos, las imágenes, los materiales y aún se refuerza la intuición para hacer intervenir variaciones e improvisaciones según el autor lo requiera en su interacción consigo mismo en el tiempo-espacio, con los materiales, y la dimensión entre lo íntimo y lo circundante.

Si bien también el sistema básico sigue siendo binario, su tratamiento ya no es racionalista sino dualístico. Este desplegar elementos y situaciones se aleja radicalmente de los desarrollos unilineales y verticales, para explanarse en lo hemisférico, lo periférico. Se aleja del cuadrado y se reencuentra con la esfera. Ahora las interrelaciones son intersecciones, donde lo importante es encontrar a los que quieren establecer el puente para la interacción de valores compartidos en ese momento.

Estas narraciones alógicas ya no condenan la diferencia, simplemente buscan sus equivalentes para precisamente, intersectar.

### Estructuras narrativas ilógicas

Para tener un mejor acercamiento y comprensión de las alógicas, siempre será necesario referirlas a las lógicas, como lo he hecho. Para redondear la explicación, siempre hago una referencia adicional a las ilógicas, diciendo que por serlo, no hay mucho que decir sobre ellas, ya que la intención al hacer estas definiciones, no es otra que la de facilitar la mayor divulgación y entendimiento de las artes nuevas, para su disfrute por aquéllos no profesionales de ellas, es decir, para los aficionados. Retomando una idea de Juan Acha, intentar *profesionalizar* a los aficionados de estas artes de fin de siglo.

La mayoría de las personas no familiarizadas con las nuevas narraciones, al presenciarlas, las reciben como ilógicas, lo que impide su consumo. Mientras las lógicas parten del orden conocido, las alógicas proponen un nuevo orden. Por ello, las ilógicas simplemente no son nada.

Sin embargo, saltan para la discusión varios asuntos, entre ellos el hecho de que al proponerse un nuevo orden, ha sido parte de la historia de las ideas el enfrentar rupturas o vanguardias a los discursos dominantes. Cuando han demostrado el responder a una necesidad social y cultural, las formas que aportan algo nuevo, pasan de romper y abrir, a construirse y constituirse en nuevas vías de significación, y con el tiempo serán las academias.

Con razón o sin ella, los que conceptualizamos y realizamos alógicas, hemos creído ver en ellas opciones alternas a los sistemas tradicionales, por lo que las defendemos como portadoras de un nuevo orden para la interpretación de la realidad por esta especie substancialmente diferente a los anteriores.

Si tuviéramos razón, quedaría pendiente la interrogante de si, al ser formas substantivamente diferentes de las anteriores, ¿por qué las estructuramos de manera lógica, y no de manera alógica desde su misma enunciación?

Cuando se llega a puntos de discusión como éste, lo único que queda por decir es que, después de todo, lo que menos importa es tener la razón ...



Milán, 1962. Se traslada a Francia en 1985 y trabaja como bailarina con numerosos coreógrafos franceses: con Odile Duboc entre 1990 y 1991 en las obras *La Valse*, *Insurrection* y *Reères*; con Charles Cré-Ange en *Cuisse de Nymphe*, con Georgs Appaix entre 1991 y 1995 con las obras *Basta*, *F Gauche-Droite*, *CLIC*, *Hypothèse Fragile*; con Michèle Rust en *La cicatrice du parasol*, *Cortina*; y con François Verret en *Rapport pour une académie*. Participa en la creación teatral de Benoît Bradel *Blanche-Neige et le septet cruel*. Su participación en un dúo de gran belleza con Alain Michard, *Panorama*, es digna de mención. Sus coreografías *La Vague* (1991), *Les citrons* (1992) y *Gallina Dark* (1996) se han presentado en diversas salas de París, como el *Théâtre Dix-Huit*, *Laboratoire d'Aubervilliers* y *Menagerie de Verre*.

## SOBRE PARK

"El medio en que vivimos, el ambiente que nos rodea... es el reflejo de un determinado gusto, ligado a la memoria individual y que, además, forma parte de la memoria colectiva. En mi proceso de búsqueda personal, el estrecho lazo entre el cuerpo y el objeto es algo necesario. En este tipo de instalación, a la que he denominado 'tableaux vivants', el cuerpo es la herramienta fundamental. Soy una persona sensible a determinados ambientes de interior, donde la decoración, el objeto en sí, se convierte en una referencia del pasado y del presente. Un mundo fijo para una construcción simbólica (objeto / memoria) en unión con el cuerpo. El cuerpo, como herramienta de un movimiento mecánico y, por tanto, repetitivo, es el origen de un ritual que pone en escena, y en acción, hechos cotidianos."

Claudia Triozzi

**Yvane Chapuis:** *¿Cómo comenzaste a bailar?*

**Claudia Triozzi:** Comencé a bailar en Italia, delante de la tele, cuando había música. De hecho, siempre he bailado en casa. Me contaba muchas historias. A menudo me imaginaba en escena. Asistí a los cursos de danza de una escuela clásica, con un espectáculo a fin de año. Y la cosa comenzó mal desde el principio, porque en el primer espectáculo hablé en escena, con mis compañeras. Mi padre me había amenazado con suprimir el curso de danza. Es mi primera experiencia escénica. Me quedé tan triste de haber decepcionado a mi familia que me dije que el año siguiente sería diferente. Y fue diferente.

**Yvane:** *¿Viniste a París a causa de la danza?*

**Claudia:** Sí, porque en Italia la danza contemporánea prácticamente no existe. Carolyn Carlson trabajaba, sin embargo, en Venecia. Había visto uno de sus solos, que en aquel tiempo me impresionó mucho. Una energía muy hermosa, hermosos crescendos, con muy buen ritmo. Recuerdo haber vuelto a casa plena de energía.

Acabé con la danza a la edad de dieciséis años. Hacía danza como quien hace fútbol, como un deporte. A los dieciséis años me corté el pelo muy corto. Ya no podía ser bailarina. Después fui a la escuela en el turno de tarde, con los trabajadores.

**Yvane:** *¿Por qué escogiste el turno de tarde?*

**Claudia:** Quería trabajar para no depender más de mis padres. Esto no era nada fácil: volvía tarde por las noches, hacia las once. Pero la confrontación con los otros resultaba verdaderamente interesante. Los profesores eran diferentes a los del instituto. Tenían una especie de compromiso. Enseñar por las tardes era una elección. Una elección política en cierto modo, la de acompañar a los adultos que querían progresar en su vida cotidiana. Me acuerdo que el marido de mi profesora de inglés era prisionero político. Esto la hacía quizá muy dura, demasiado violenta incluso, en relación a nuestra falta de entusiasmo, por ejemplo.

**Yvane:** *¿Cuánto tiempo seguiste ese turno de tarde?*

**Claudia:** Tres años, y obtuve mi Bac comercial. Pero entretanto pasé algu-

<sup>7</sup> Esta entrevista ha sido realizada por Yvane Chapuis para el proyecto *Magasin I* del Centro Georges Pompidou, París, febrero, 1999.

nos meses con mi abuela, lejos de mi familia, en la costa adriática. Aunque no deseaba ir a la universidad, me di cuenta de que no podía quedarme sin hacer nada. De hecho, habría querido matricularme en una escuela de arte. Mi hermana gemela y yo teníamos ciertas cualidades para el diseño y los colores. Nuestro profesor había aconsejado una vez a mis padres que nos inscribieran en una escuela de arte. Es algo que no hicieron, porque suponía tener que enviarnos a Milán. Y ellos no querían perderme de vista, porque yo era demasiado desobediente y en aquella época el medio artístico estaba asociado a la droga. Habiéndome dirigido al ANPE de manera metódica durante mis años de estudio, rápidamente recibí una oferta. Un trabajo en la cadena de una pequeña empresa que fabrica termostatos para calderas. Lo más difícil no era tanto el trabajo en sí mismo como el desfase respecto a mis amigos. Mi compañero de entonces, por ejemplo, realizaba estudios de arquitectura en Venecia. Sin embargo, esta experiencia en la fábrica me hizo viajar. Fue muy duro al comienzo, como ocurre en cualquier oficio repetitivo. Pensé que no conseguiría hacer aquello que se me pedía, porque todo se movía. Había máquinas por todas partes. Pero esto es un temor que he reencontrado igualmente frente a los coreógrafos con quienes he trabajado. De hecho, se me encargó que controlara una máquina. El ruido era también impresionante, así como la ausencia de ventanas. Pasábamos ocho horas sin ver nada. Un taller de mujeres. Hay oficios de mujeres. En 1982-83: los taburetes de hierro, sin respaldo. Algunas mujeres traían un pequeño cojín para ponérselo bajo las nalgas. Había al menos un sindicato. En el momento de mi partida había sido elegida delegada, porque era la única que tenía estudios. Un día nos pusimos en huelga, y salimos todas en bicicleta bajo el sol. Era a principios de los años ochenta y sin embargo daba la impresión de que era la posguerra. A pesar de la atención y la precisión que requería cada uno de nuestros gestos, teníamos mucho tiempo para pensar. Dejé la fábrica a causa de una alergia. Me di cuenta de que podría haber politizado mi marcha. Los productos que manipulábamos eran extremadamente tóxicos.

Me acuerdo que robé un trozo de aquel material, que se solidificaba al enfriarse, para llevarlo al hospital. Me lo pegaron a la espalda para averiguar si era el origen de mi alergia. Me fui de fin de semana a Venecia. Durante el viaje (yo me había olvidado por completo del esparadrapo) me dio fiebre. No comprendía lo que me pasaba. Fui al servicio, levanté el esparadrapo y descubrí una infección real. Efectivamente, era alérgica a

ese producto. El hospital me preguntó, pero tuve miedo. Así que mi salida podría haber sido política. Ahora reaccionaria de otro modo.

Eso fue en marzo y yo llegué a París en septiembre. Entre tanto obtuve un diploma de monitora de gimnasia. La ciudad de París me fascinó. Aún hoy más que entonces.

**Yvane:** *¿Y durante esos cuatro años no bailaste?*

**Claudia:** No. No de forma regular. Pero en cuanto tenía oportunidad de hacer una pirueta en la fábrica, la hacía. Las otras me animaban. De todas formas, cuando uno trabaja en escena, yo creo que siente un profundo deseo de exhibirse. Ahora ese deseo se transforma. Esto no quiere decir que una se acepte y que se encuentre bella. Al contrario. Puede ser una manera de buscar ser aceptada. Es también una manera de divertirse.

**Yvane:** *¿Te integraste de forma inmediata en una compañía de danza en París?*

**Claudia:** No. Hice diversos trabajillos. Después di cursos de danza. En realidad, mi trayectoria no siguió una línea. Es una trayectoria con una carencia de medios. Pero creo que Francia es uno de los raros países donde los artistas pueden llevar una economía de subsistencia.

Comencé a trabajar en dúo con Alain Michard. Un dúo bastante teatral. Nuestro enfoque del movimiento no pasaba, sin embargo, por un trabajo de personaje, sino que se nutría de impulsos cotidianos. Un trabajo cotidiano en una vivencia cotidiana. Yo vivía con Alain y el dúo surgió de cosas que vivimos juntos, en casa o fuera de ella. Comencé un trabajo coreográfico real con Odile Duboc. Por trabajo coreográfico entiendo una práctica de movimiento escrito. Esta experiencia me aportó mucho. Su concepción del espacio era muy compleja para mí. Odile trabaja el espacio en todas sus direcciones. Yo venía de la danza clásica, muy frontal, hacia el público. Así que entonces abandoné completamente la teatralidad, en el sentido de una reinterpretación de lo vivido y por oposición a una danza escrita en tanto que serie de movimientos.

**Yvane:** *¿Has trabajado con otros coreógrafos?*

**Claudia:** Charles Cré-Ange, Georges Appaix y François Verret.

**Yvane:** *¿Y qué te llevó a abandonar la interpretación?*

**Claudia:** Aún no he decidido dejar del todo la interpretación. En gran parte porque es preciso vivir. Pero después de mi encuentro con François Verret, que está en residencia en Aubervilliers, ha surgido la posibilidad de un lugar que ha puesto a mi disposición. Es algo que ha hecho y que aún

hace con otros artistas. Me sentía bien en ese espacio. No es una sala de danza, es un sitio feo, sin espejo. Por otra parte, la postura inmóvil de Adina está unida a ese espacio. Corresponde a una mirada sobre las cosas inversa a una acción. Adina en la mesa sonora por ejemplo surgió realmente de un objeto puesto sobre una tabla. El portadiscos que utilizo en la pieza estaba allí desde hacía tiempo, sin que le hubiera prestado ninguna atención. Hasta que un día me acerqué al objeto. Me aburría y lo froté contra la tabla. Me di cuenta de que sonaba. Es una cuestión de tiempo. Por esta razón no puedo alquilar un estudio por horas o por días. Soy consciente de que mi actividad artística y mi vida cotidiana se confunden realmente. Y ésta es sin duda la razón por la cual me interesan las primeras performances de Bruce Nauman.

**Yvane:** ¿Qué es lo que motiva la inmovilidad de las piezas?

**Claudia:** ¿Para qué moverse? No veo qué es lo que podría expresar moviéndome. He buscado, pues, qué podía hacer al dejar de moverme. Pero también me gusta mucho bailar. Pienso, sin embargo, que la improvisación podría irme bien. Desgraciadamente no estaba en París durante la estancia de Steve Paxton aquí hace unas semanas. La improvisación es una posibilidad que me da vueltas en la cabeza.

**Yvane:** El conjunto de piezas que has realizado concede un lugar preponderante a los objetos, que constituyen una especie de instalación que tú activas. ¿Qué tipo de relación mantienes con los objetos?

**Claudia:** Creo que no tengo nada que decir coreográficamente. Coreográfico en el sentido de una escritura de la danza. Sin embargo, mi cuerpo sigue siendo mi material predilecto de trabajo. Pero no se trata del cuerpo danzante. El objeto aparece como revelador de una postura del cuerpo. Guía mis movimientos y me permite poner la danza a distancia.

**Yvane:** ¿Este poner la danza a distancia es una crítica de la danza?

**Claudia:** En absoluto. No reivindico nada. Puedo llorar ante un *Romeo y Julieta* bien bailado en la escena del balcón. Se trata simplemente de la búsqueda de una forma que me conviene.

**Yvane:** ¿La relación del cuerpo al objeto que desarrollas en tu trabajo corresponde a una mirada sobre el mundo consumista?

**Claudia:** Es un modo de dar forma a mis banalidades personales. Pero es también una lectura del cuerpo máquina, del cuerpo útil, de una aceptación de lo repetitivo, de un automatismo en lo cotidiano. *Open please:*

tengo el hilo en la boca, un botón en la mano derecha, un mango en la mano izquierda y un timbre en cada pie.

**Yvane:** La máquina es algo que te interesa de forma especial.

**Claudia:** Es el movimiento. Es un compañero. Es algo que funciona conmigo. Es también un modo de abordar la escultura.

**Yvane:** ¿Cuáles son tus fuentes de inspiración?

**Claudia:** Gilles Deleuze, Carmelo Bene... Carmelo Bene ha trabajado mucho sobre la sustracción. En *Romeo y Julieta*, por ejemplo, ha sustraído un elemento, un personaje principal. Ha raptado a Romeo. Y hace vivir a Mercuccio. En Shakespeare, Mercuccio muere muy pronto, mientras que en Bene no llega a morir, no puede morir.

Sobre el tema del cuerpo útil, del cuerpo máquina hay un paisaje de los *Dialogues* de Gilles Deleuze que me gusta mucho.

También he intentado leer a Foucault, *Vigilar y castigar*, porque buscaba una noción del cuerpo político. ¿Qué es la prisión, el juicio, el interrogatorio? Conocer lo que uno ha aceptado, lo que uno ha decidido no ver.

**Yvane:** El tiempo de las piezas es muy corto, de cinco a diez minutos apenas. Su espacio es restringido, dos o tres metros cuadrados.

**Claudia:** Es un formato que me impuse. Es la banalidad de un tiempo de acción que está limitado a su consumo. El tiempo de mis piezas es real, contrariamente al tiempo teatralizado. Es el tiempo de cortar un pastel o de llenar las copas con bolas de tierra, etc.

**Yvane:** ¿Qué relación mantienes con la danza en tu trabajo?

**Claudia:** Un trabajo del cuerpo. Mi percepción del cuerpo está forzosamente ligada a mi formación. Una de las relaciones que el cuerpo mantiene con la máquina reside en esta idea de un cuerpo trabajado, el del bailarín. Alguien que no fuera bailarín podría realizar mis gestos. La dificultad del gesto no me interesa. Tenía necesidad de revelar cosas que la danza no me permitía revelar. Tenía necesidad también de aproximarme al observador. Y pienso que la forma de mi trabajo está aún demasiado inscrita en una teatralidad. En este sentido me siento muy próxima de lo que hacía Gina Pane. No rechazo el teatro ni la danza. Pero busco una forma independiente de un personaje o de una ficción. Una especie de movimiento fuera de escena. No trabajo en escena. Mis piezas son ofrecidas a la vista, es cierto. Pero yo no hago un espectáculo. Entonces ¿podría hablarse de instalación?, ¿de performance? Los problemas de terminología no me interesan realmente.

**Yvane:** *¿Hay coreógrafos a los que te sientas próxima ahora mismo?*

**Claudia:** Marco Berretini hace una parodia o un comentario de la realidad. No me apetece comentarlo. Jérôme Bel me hace entrar en un imaginario y esto es muy positivo para mí. Lo mismo La Ribot.

Si me he interesado por las artes plásticas es porque no hay palabra ni movimiento. Esto me ayuda a desarrollar mi reflexión. Es cierto que ahora me gustaría encontrarme con artistas de performance. Y esta es la razón por la que me voy a Londres durante unos meses. Desde el punto de vista histórico, me gusta mucho Vito Acconci. Me gusta su poesía y me gusta ese pasaje de la escritura al cuerpo que él realiza. A finales de los sesenta y principio de los setenta los artistas de performance venían en general de las artes plásticas. Pasaron de la escultura al cuerpo y utilizaron el cuerpo como material. Pues bien, me gustaría realizar el mismo movimiento, pero en sentido inverso, de la danza al cuerpo objeto, del movimiento al cuerpo objeto.

**Yvane:** *¿Quiere esto decir que pretendes desaparecer de tus instalaciones?*

**Claudia:** No lo sé. Pero a partir de la carta blanca que me dio Marco Berrettini para el personaje de Maryvonne, proyecto diapositivas que me muestran en situaciones de trabajo en una floristería, una farmacia o una librería. Estoy ahí pero no ya no estoy efectivamente ahí. Estoy en imagen.

**Yvane:** *¿Esta propuesta para Marco era un adelanto de tu proyecto para Adina's ten?*

**Claudia:** La forma será sin duda muy parecida a aquella, pero el proceso diferente. En la improvisación que realicé para Marco, me puse en escena en estas tiendas. Para Adina's ten pretendo trabajar realmente en una peluquería, una floristería o una farmacia, puede que durante quince días. Trabajaré de verdad y no el tiempo de hacer tres fotos. Estas experiencias constituirán el material para las piezas. El material deviene una actividad a tiempo completo. Para mí es una apertura hacia el exterior. Estas actividades son el trabajo del otro. Es también una manera de aceptar dejar de ser lo que creo ser. Durante dos semanas no seré ya una persona que habla de arte o de danza.

**Yvane:** *¿Cómo te sitúas respecto a las performances de los años setenta?*

**Claudia:** Ciertamente soy un poco feminista. Me gusta muchísimo la performance del ramo de rosas de Gina Pane, *Acción sentimental*. Me gusta su economía de medios. Pero entonces se trataba de modificar una postura social, una mirada sobre la sexualidad, sobre la frustración. Hasta ahora mi

trabajo es más en primera persona que una reivindicación social. Hay sin duda en mi trabajo una ironía que no estaba presente en las performances feministas de los años setenta. Pero cuando en *Open please* me cubro el rostro con un parrilla para salchichas estoy hablando también del poder que se ejerce sobre los cuerpos.

**Yvane:** *Tus piezas aparecen también como momentos de locura, situaciones absurdas que te permites, como pedalear acostada, la basura sobre la cabeza, el culo en un aro de baloncesto. Escapadas.*

**Claudia:** Es un modo de reutilizar las cosas a su modo, de proponer otra mirada, de cambiar el punto de vista.



## ION MUNDUATE

Irún, 1969. Coreógrafo y bailarín formado en San Sebastián y París en danza clásica, moderna y contemporánea. En 1994 conoce a la bailarina y coreógrafa Blanca Calvo con la que inicia una estrecha colaboración artística. Interesados por formas de expresión artística conocen a Sergio Prego y José Luis Vicario, artistas plásticos, comienzan a colaborar y desarrollan diversos proyectos.

1995. Un segundo movimiento (Calvo-Munduate / Vicario), Se nombra con la mirada (Calvo-Munduate / Vicario), Mr. pequeño abandona toda esperanza (Munduate / Prego), MMMM (Calvo-Munduate / Prego-Vicario).

1996. Marra, proyecto de creación coreográfica con la colaboración del INAEM, con el que participan en los LAB 6 organizados por REAL Respuesta Alternativa de Lisboa.

1997. Crea Go Go (Munduate / Ligetti) que se estrena en la Primera Muestra de Coreógrafos Vascos, organizada por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco. Sangre Grande (Calvo-Munduate / Calvo), Sala Cuarta Pared, Madrid. Taller de artes plásticas dirigido por Txomin Badiola y Ángel Bados, en Arteleku.

1998. Dirección artística junto a Blanca Calvo del Ciclo de Nueva Danza MUGATXOAN, realizado en la sala de exposiciones del Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián.

## SOBRE LUCÍA CON ZETA.

"En un paisaje exótico, ella corre detrás de un grupo de niños por un estrecho camino entre arrozales hacia ninguna parte; apoyando su peso en la irrealidad de sus chancletas rojas.

Toda la imagen tiene un ritmo misterioso, en la que el botón de la manga de su blusa 'haute coiture' perfectamente abrochado; junto al gesto de su muñeca y sus débiles y preciosos dedos nos hacen sospechar de la artificiosidad de nuestra intención".

"¡QUÉ COÑO, SI TENGO QUE SALIR DE CASA,  
VOY A HACERLO VOLANDO!"<sup>8</sup>

**Olga Mesa:** Podrías empezar contándonos algo sobre Lucía con Zeta.

**Ion Munduate:** Es un proceso que me ha atrapado. En todo momento intentaba articular diferentes materiales con una posibilidad escénica. Sobre todo estoy como muy metido en la interpretación de la imagen. Siempre parto de una especie de personaje X que surge en imágenes. El problema era representar esa imagen que surge continuamente. Tenía muchos problemas para entrar en ella... Surgió entonces la historia de los dibujos. Y en ese momento ya, completamente identificado con el personaje, me reconozco en él y puedo seguir adelante. *Lucía con zeta* simplemente fue una especie de recorrido por los sentimientos de Person, que es el primer personaje, y Superver, que es el segundo, e intenta hablar de este personaje que, una vez admitidas sus incapacidades, intenta enfrentarse al mundo de otra manera y, dentro de su irrealidad, decide ser un superhéroe. Es un superhéroe que se ilumina cuando está lleno de sentimiento. Y termino con una parte de vídeo, un trabajo más largo, que es lo más antiguo...

**Blanca Calvo:** El origen en realidad.

**Ion:** Sí, el origen de toda la pieza. Esto empezó hace un año. Hice un curso con Txomin Badiola y Ángel Bados, dos escultores vascos, curso bastante intensivo, de cinco meses: entrábamos a las ocho de la mañana y salíamos a las ocho de la tarde. En definitiva, yo empiezo a sacar otro tipo de materiales, a encontrar una especie de relato diferente respecto a lo que supone la danza, encontrar otro tipo de materiales que personalmente me parecían coherentes. Esta historia del vídeo no me acuerdo cómo surgió... Empecé trabajando sólo con poses, grabándome, algo un poco narcisista. Esto me dejó de interesar, lo hice más rápido, y luego se me ocurrió la idea de un dúo coreográfico en el que la otra persona es mi imagen. Este vídeo lo hice hace un año y lo he probado de diferentes maneras. También tengo otro vídeo que va articulado con dibujos, que funcionan como 'souvenirs', sin movimiento, como si por medio de los dibujos quisiera reforzar el mensaje del vídeo. Es un proceso en que llevo metido bastante tiempo.

<sup>8</sup> Coloquio con Ion Munduate. Modera: Olga Mesa. Círculo de Bellas Artes, 22 de octubre, 13.00 h.

**Olga:** En el espectáculo primero te vemos sentado en silencio, hay una presencia muy clara, y a partir de ahí tres imágenes. Para mí hay tres presencias diferenciadas y me gustaría que nos hablaras un poco sobre el cuerpo como presencia. ¿Qué idea sobre el cuerpo estás queriendo proponer?

**Ion:** Yo lo abarco como una forma, nada más que como una forma que se va moviendo continuamente. Dependiendo del movimiento y las situaciones puede adquirir un significado diferente.

**Blanca:** Pero antes has dicho que todos los personajes surgen a partir de imágenes.

**Ion:** El primer personaje, es la transición entre la imagen del personaje y el propio personaje, cuando estoy en la mesa... Es una serie de posiciones a las que he llegado por dibujos que yo mismo he hecho. He articulado lo que el cuerpo puede hacer desde fuera, no desde dentro. Luego está la tradición, lo que tiene que ver con la danza. Ha habido un enlace continuo entre fondo y figura. He articulado la danza con materiales procedentes de otros planteamientos. Hay un planteamiento formal, que tiene que ver con la reproducción de los dibujos, y otro planteamiento, más fluido, que va por dentro. Luego voy matizando el movimiento hasta que llegue a representar lo que los dibujos significan para mí.

**Blanca:** ¿Y los dibujos de dónde salen?

**Ion:** Es la pescadilla que se muerde la cola. Los dibujos salen de coreografías que había hecho anteriormente. Yo no sé dibujar, lo único que hago es calcar de un monitor. De manera que todo el tiempo me estoy identificando, porque es una cosa que ya está, que forma parte de ti, lo represento una y otra vez, y ahí es donde me armo el taco, porque al final se me va. Entonces es cuando puedo acceder a que algo suceda o lo pierdo definitivamente y tengo que volver a intentarlo.

**Olga:** Antes has hablado de "incapacidad".

**Ion:** Entiendo las incapacidades como algo muy amplio, desde traumas de infancia hasta heridas que te has hecho ayer y te molestan. En ese personaje utilizo la incapacidad, a veces tengo las piernas medio muertas, las arrastro. Continualmente hay una especie de dislocación de partes del cuerpo para representar esa incapacidad, que tiene que ver algo con los inválidos. Me acuerdo que un día fui a ver a mi madre y tenía que ir al váter y fui a un váter de inválidos. Y encontré algo muy interesante en ello. Todo esto a la vez que estaba con los dibujos y con el vídeo. El material danza es lo último.

**Blanca:** Las incapacidades tienen que ver también con la dificultad para afrontar situaciones.

**Ion:** Tienen que ver con el problema de nunca saber dónde estás, de modo que nunca puedes afrontar las cosas de una manera natural, como si por instinto pretendes hacer una cosa y por lógica otra, a ese desajuste yo lo llamo incapacidad, y ésta es una de las principales dimensiones de Person. Superver tiene que ver más con el sentimiento, está harto ya de tanta incapacidad, de tener que quedarse en su casa porque todo es muy grande, y dice: "¡qué coño, si tengo que salir de casa voy a salir volando!"

**Público:** ¿Qué significaba la peluca? ¿Por qué la peluca y por qué así?

**Ion:** Es un elemento que me ayuda a acercarme a esa imagen y transformarme en ese sentido. Yo antes llevaba el pelo largo. Tiene que ver con un recuerdo. Si no me la pongo no es lo mismo, me siento menos a gusto. Tiene sobre todo un matiz afectivo. Yo le tomé la peluca prestada a una persona y hay una relación afectiva entre esa persona y yo. Intento representar sucesos reales que dependen siempre de lo afectivo, incluso de lo afectivo amoroso. De la banda sonora hay un tema que es de otro amigo, que estaba utilizando en un vídeo y me lo dejó. Todos esos elementos crean un ecosistema en el que me siento a gusto. También los cubos, el cambio de símbolos, el cambio de color, que para mí es muy importante, elementos para que yo pueda acceder a lo que me interesa, ese espíritu de Person y Superver, que me gustaría compartir con los demás.

**Pepe Sánchez:** ¿Podrías hablar un poco de la dimensión visual del espectáculo?

**Ion:** Yo parto de diferentes niveles para articular un todo: a nivel sonoro, a nivel visual, a nivel danza, pero luego todo lo pongo junto... soy incapaz de construir en ese sentido. Los cubos los encontré un día en la basura. A mí me interesa mucho la luz, por el calor que produce. En el solo Go Go trabajaba con una lámpara circular larga, es el punto de partida, y como soy cíclico y muy de ritual, siempre termino en el mismo punto. El tema de la luz me interesa por el calor y porque el calor me da tranquilidad. Trabajo con los plásticos no sé por qué, son filtros que hacen que el color cambie. En la primera parte le pongo el trapo rosa porque le da cierta suciedad a ese motivo. También busco la comodidad, la comodidad.

**Público:** ¿Podrías hablar algo más de tu interés por el ritual?

**Ion:** Yo creo que tiene que ver con mi formación católica, que es algo que nunca te llegas a quitar. Me identifico con el rito y necesito practicarlo, las

mecánicas de todos los días. La repetición... Cuando estoy intentando llegar a algo y estoy a punto de acceder, me digo: "repítelo, repítelo porque en algún momento variará y entonces lo conseguirás".

**Blanca:** *También la banda sonora del principio es una repetición.*

**Ion:** También tiene que ver con la comodidad y el calor, como si la frase fuera "me da miedo sentir el frío". El calor tiene que ver también con lo exótico, con lo húmedo, por eso está también ese tema de la egipcia, porque para mí es, dentro de esa confusión, poder acceder a lo exótico, y digo: "¡qué maravilla!", sale con su voz y me digo: "esto debe ser otro mundo". Son como pequeños lagos que me permito: aquí me baño un poquito y luego salgo. Está dentro de la obsesión por la comodidad. Pero también por el deseo.

**Público:** *Puede tener también un efecto mántrico, que tendría que ver con los objetos talismanes, la repetición como medio de pérdida de la conciencia para entrar en otros lugares.*

**Ion:** Sí puede tener que ver con eso. [...]

**Olga:** *Cuando habláis de ritual, para mí era muy interesante cuando empieza el espectáculo la visión del espacio, el ritual es la colocación de esas cosas, ese color, todo. Es como si estuviéramos ante el laboratorio donde el creador produce su propio trabajo.*

**Blanca:** *La tabla de la mesa tiene su medida exacta, la de su cuerpo, tenía que ser esa y no otra.*

**Ion:** Eso forma parte de otra obsesión. De estar trabajando tanto con dibujos y con imágenes, que tienen tamaño muy reducido, en contraposición a la danza, que tiene un tamaño natural, corporal; necesitaba algo que advirtiera sobre esa medida. Tiene que ser esa mesa para reconocer la naturalidad. La silla es la misma donde empecé a trabajar, en la que he estado sentado un año. Es esa silla y no puede ser otra. También hay un sentido muy primario en todo; cuando hablaba de la naturalidad es como el primate que está en su cueva, que tiene tal tamaño de entrada y por la que no puede entrar el elefante y el dinosaurio, y un par de piedras más. ¿Por qué la tabla? ¿Por qué los cubos? No sé, pero son esos. Aunque me ha costado mucho llegar ahí. Los trapos, he probado miles de trapos hasta decidir que son esos. Y el símbolo de los trapos es una imagen que me está sugiriendo algo que yo no sé lo que es, que no puedo reconocer, pero que está intensificando mi deseo continuamente: yo lo necesito e intento compartirlo con la gente. Tener un ecosistema limitado para que puedas

tener cierta soltura de la que salga algo que los demás puedan aprovechar.

**Pepe:** *Estás hablando de comodidad, de calidez, sin embargo, antes has hablado también de la limitación, de la incapacidad, son como dos caras de la misma moneda.*

**Ion:** Es todo muy artificioso para alcanzar una naturalidad que es la condición para llegar a algo. Son dos círculos que van entrando el uno en el otro y yo no sé muy bien dónde estoy en cada momento. Hay una continua representación de un suceso no solucionado, una dualidad constante.

**Público:** *¿Cuál es el peso del público a la hora de tomar decisiones?*

**Ion:** Parte de las incapacidades están siempre reflejadas por el otro, por el público, por la sociedad, etc. Las incapacidades surgen porque respecto a la sociedad no puedes hacer una serie de cosas, o te cuestan mucho, no te puedes defender, etc. Cuando estoy haciendo algo, estoy siempre pensando en el público, pero este pensamiento me vuelve incapaz, es tan superior a mí que me vuelve incapaz, por eso tengo que buscar modos de olvidarme de él y llegar a lo que yo quiero. Es cuando tengo todo el material que yo quiero cuando lo articulo pensando en un público. A pesar de que cada historia es muy cerrada, creo que hay un espacio para el público, que siempre ha estado ahí. En definitiva, lo que uno pretende es compartir, y en ese compartir encontrar algo nuevo. [...]

**Público:** *No acabo de entender por qué aparecen esos cubos, ese color, esa forma.*

**Blanca:** *Yo creo que tiene que ver con la contradicción: el cubo es un elemento cuadrado sobre el que aparece un elemento circular, es como un resumen de todo el espectáculo.*

**Ion:** Puede representar también el altar de las incapacidades del primer personaje y la calidez del segundo personaje.

**Público:** *Sigo sin ver clara la función.*

**Pepe:** *A partir de lo que él ha comentado antes de la importancia de la luz en su trabajo, si hay una coherencia espacial. En la primera parte o introducción, hay unas imágenes luminosas, los dibujos que él contempla y en los que se abisma, de espaldas al público; ese espacio delimitado por la mesa y la silla constituye un cajón luminoso que funciona de algún modo como su casa, en la que se aísla contemplando dibujos de sí mismo. En la segunda parte los cubos crean un espacio invertido: él no está dentro de los cubos, sino alrededor de los cubos y abierto al público, dedicado a una acción que es pública y en la que por tanto la figura que vemos es una mezcla de él mismo y sus personajes. Y*

la última parte vuelve a ser un reflejo de la introducción, otra vez un espacio cúbico, la proyección de video en la que se sumerge ajeno una vez más a la sala público: acaba en cierto modo como empezó: en otra especie de cajón conceptual, que funciona como una segunda casa, donde el proyector de diapositivas ha sido sustituido por un proyector de vídeo.

**Ion:** Para mí también hay algo que refuerza esa coherencia, es el color rojo, que está presente en las dos proyecciones.

**Olga:** Yo los cubos no los he visto tanto como objeto cuanto como fuente de luz, como un punto central de todo el espacio visual.

[...]

**Público:** Hablas de compartir. En relación al espectáculo, ¿a qué público va a llegar? Si, por ejemplo, lo presentas en un barrio obrero, ¿cómo sería recibido? A lo mejor esta pieza sólo puede ser recibida en el futuro.

**Ion:** La verdad es que todo es rareza, todos somos raros, y necesitamos compartirlo en ese sentido. A mí me encantaría ir a un barrio obrero y mostrar el espectáculo; seguramente me sacarían a hostias, pero esas hostias me las habría ganado. Yo parto de la idea de que nada se entiende; como soy afectivo, puedo familiarizar por afecto. A partir de ese principio es como tu vas al teatro. Si familiarizas, bien, ya está. Cada uno con su rareza.



Lucía con zeta, Ion Munduate.

## COMO SI FUERAN OBJETOS Y CUADROS

Inmaculada Díaz Miguel

A veces es como una escultura griega, llena de narcisismo y con toda su ansia de eternidad en la piel. Blanco, de mármol y con los pelos sintéticos de una peluca ajada.

Después de algún tiempo indefinido no se pueden recordar las frases que se dicen en los escenarios. Algunos hombres y mujeres sí lo hacen, pero no es el caso de aquellos espectadores. Supervver vestía de verde y quiso contar algo de los desinfectantes de cuartos de baño, sin dejar atrás las posibilidades que ofrecen los geles de manzana.

¿Cuál sería la marca de aquellas zapatillas deportivas para bailar? Hacían juego con la capa brillante de tela de forro que estaba mal recordada.

Iluso el que se transforma en escena en un artista. Porque acabará descubriendo que él es el único que ingenuamente creyó en la representación. Una voz en off, con música de cine barato avisa de la llegada o la salida de los virus y bacterias por el desagüe del fregadero. Es preciso contar con la presencia en todo momento de un líquido desinfectante que pueda prevenir la aparición de las enfermedades.

Pasillos y paseantes se dirigen hacia el espectáculo del humo, mientras un niño también vestido de verde duerme en un lugar vacío.

Azulejos diseñados por una escuela famosa del pasado se proyectan sobre otra tela de forro ahora blanco. Y son trapos de la cocina de Ion o del primo de Sandra. Nadie conoce a Sandra por eso no tienen vergüenza y pueden bailar delante de ti. Ya, pero sí tienen miedo.

He visto en una televisión que los dibujos se mueven. Son blancos y cuando él los toca se mueven. Se supone que tiene algo que ver con la magia, porque él está todo el tiempo moviéndose y moviéndose. A veces, no siempre, tiene que acabar y parece cansado. Tiene que ser muy difícil coincidir con la representación de tu propio cuerpo y ocupar el mismo espacio. Entonces el dibujo cambia y tiene que empezar de nuevo, nunca se termina, espero que tenga una casa donde poder descansar, porque el dibujo nunca está quieto y es blanco.

- "Atrevido. Los objetos te ganaban un poco, porque eran tan protagonistas..."
- "Me ha gustado mucho el intérprete. Tiene una gran presencia. Un trabajo muy personal, muy bien presentado, de gran calidad. [...] El hilo conductor es él. Creo que él en el espacio. No hay que buscar un sentido a los detalles más específicos de cada imagen. Creo que él vive en este mundo y nos lo enseña de esta manera, yo no me siento con la capacidad de juzgar si me parece bien o mal, porque es su mundo y a mí no me parece ni bien ni mal." (Anna Pons)
- "Me ha gustado que era bastante rico en las intenciones. Muy diferentes. Que tiene contenido. Y la concentración del intérprete. No me han gustado los objetos del principio, demasiado intensos. Los objetos hacen perder la concentración. Siempre tiende a la soledad: le apetecía hacer un solo, y eso siempre me toca y me gusta." (Claudia Triozzi)
- "La última parte, la que se compenetra con él mismo, lo ha hecho muy bien, esto también ha sido muy interesante."
- "Lo que más me ha gustado es cuando se cambia a verde, me ha parecido más triste, se mete en la misma línea que evoluciona hacia una tristeza y un encerrarse en sí mismo que cada vez es más más más hasta que llega el momento de la puerta."
- "A mí me ha gustado el final. Yo creo que el final explica lo que sucede durante la media hora. Se me ha hecho muy corto."
- "Se hace corto. Es muy lineal, muy estético, va evolucionando. Muy coherente. Me parece muy difícil aguantar así durante más de media hora, me parece un logro."
- "Me ha gustado mucho el final y el juego de colores. La cuarta escena, la puerta roja, me ha encantado, el verde me ha encantado, al principio la luz me ha encantado, un juego de ir cambiando la mente."
- "Y cómo pasa de la escena verde a la blanca, que se va tirando por la pared, y poco a poco va encerrándose en sí mismo, que no sale de él y juega con la otra imagen."
- "Me ha parecido muy hermético. El personaje que representa es de un hermetismo bestial y eso crea una distancia con el espectador."
- "A mí no me ha parecido tan hermético."



Lausanne, 1964. Coreógrafo suizo comprometido con las nuevas tendencias de la danza contemporánea. Ha vivido en España, en Madrid y Barcelona, ciudades en las cuales ha mostrado su trabajo de solos *Trilogie* (1995/6). Su trabajo, casi siempre desnudo, trata de forma radical la visión del cuerpo humano y la mente atrapada en él.

Junto a La Ribot crea *Sangre de boda* (1996), en el Parque Güell de Barcelona y *Dip me in the water* (1997), que se estrena en Londres dentro de la programación del festival *The Great Outdoors / South Bank Center*. En 1997 estrena *A + B = X*, coproducido por el Théâtre de l'Arsenic (Lausanne). En mayo de 1998 estrena *Blinded by Love*, junto al performer Franko B. Actualmente prepara el estreno de la pieza corta *2 B or not 2 B*, que tendrá lugar en el Battersea Arts Center de Londres.

#### SOBRE *A + B = X*

"I am Me and Me is about Me". Franko B.

*A + B = X* es un viaje a través del espíritu humano y el tratamiento del cuerpo para el que lo posee. Mitad hombre mitad mujer, el cuerpo habla de este lenguaje extraño que no corresponde a nada, pero que significa tanto. Torsiones e imposiciones, cuerpos prisioneros, cuerpos objetos de 'arte vivo'.

"He continuado el trabajo ahí donde lo dejé en mi último solo, *Only You*. Trabajando cronológicamente era evidente empezar desde este punto de partida. Cuerpos esculturas, cuerpos parlantes, cuerpos significantes, las imágenes generadas sugieren más que dicen. Es el espectador quien debe efectuar el retorno sobre el mismo, que le dará el verdadero significado de las imágenes presentadas. El trabajo está basado en la complejidad del espíritu humano y de su relación con el cuerpo, una visión moderna del cuerpo. Trabajo utilizando el desnudo, por su poder de sugestión, como un vestuario. Mi trabajo trata del cuerpo actual, del cuerpo que vive ahora, no de un cuerpo retrasado en un romanticismo 'd'arriere garde'. Trato de la mezcla de sexos, no como uniformidad, sino como fuente de diversidad y riqueza." Gilles Jobin.

#### "TAMPOCO HAY PARA TANTO: AL FIN Y AL CABO YO LO ÚNICO QUE INTENTO ES HACER ARTE"<sup>9</sup>

**Olga Mesa:** Gilles comenzó su trabajo como coreógrafo con la *Trilogía*, que se estrenó en Pradillo, en Madrid en 1996. Lo que hemos visto ahora es su segundo espectáculo. A mí me llamó mucho la atención el tratamiento del tiempo.

**Gilles Jobin:** El punto de partida, efectivamente, es el tratamiento del tiempo y yo intentaba tratar de extender el tiempo, de perder la noción del tiempo, que no fuera un tiempo concreto. En la *Trilogía* había tres tiempos distintos. La primera pieza que se llamaba "Bloody Mary", tenía un tiempo real e inmediato, realmente las cosas pasaban en ese tiempo. La segunda pieza era más bailada y más ligera, pasaba en un tiempo real, pero tenía una fantasía de representación, entonces ya estaba el tiempo un poco más distendido. Sólo había un cañón de luz, y él se representaba como si estuviera en el salón de su casa, pensaba que era una estrella, había una parte más onírica, pero seguíamos en el tiempo real. Y luego en la tercera pieza, que se llamaba "Only you", buscaba hacer perder la noción del tiempo. Yo quería que la gente no pudiera realmente tener referencias de tiempo, que por supuesto todo el mundo tiene. Se supone que no tiene que saber si dura quince minutos, veinte minutos o veinticinco, se suponía que era más extensible.....

Seguí el trabajo donde lo dejé la última vez, que era "Only you". Por eso empecé con toda esta parte que tenía un tiempo muy largo, y muy extendido. La idea que tenía realmente era que la gente se pudiera sentar en sus sillas tranquilamente y dejarse llevar por los movimientos y por el tiempo. Veo que siempre vuelvo a empezar por donde lo he dejado. En lo que visteis ayer hay algunos cambios respecto al espectáculo original. Tuvimos un problema, porque una de las chicas, Nuria, fue atacada en Londres por un loco y sufrió una conmoción bastante fuerte. Tuve que trabajar con otra bailarina. Y hay una escena que tuve que cambiar, intenté adaptar la escena de Nuria a Susana, pero no lo conseguí, porque era la única que escena del espectáculo que no era mía, que venía de un sueño de ella. Entonces tuve una idea, porque estoy trabajando con Nuria en un solo que voy a estrenar en enero, y entonces dije "¡pues ya

<sup>9</sup> Coloquio con Ion Munduate. Modera: Olga Mesa. Círculo de Bellas Artes, 25 de octubre, 13.00 h.

está", puse dentro de  $A + B = X$  la escena del solo que estoy desarrollando con Nuria, con estos focos que yo voy a mover alrededor de ella. Y todo eso para decir que eso es mi forma de trabajar: tuve que cambiar algo, pero en vez de cambiarlo con adaptación de alguna cosa pasada, lo he adaptado con algo nuevo que está todavía por salir.

**Olga:** Ya había aparecido en la Trilogía la idea de ciertas partes del cuerpo desnudo expuestas.

**Gilles:** Eso es una obsesión...

**Olga:** Que va a continuar....

**Gilles:** Es un poco lo mismo que el desnudo, siempre es un poco difícil este tema de utilizar cosas, no sabes si te repites o si realmente lo necesitas o si has encontrado un truco que tampoco es nada increíble porque ya todo el mundo está en pelotas.

**Olga:** ¿Necesitas ver cuerpos desnudos en escena?

**Gilles:** Pues no lo sé, siempre intento plantearme todas las posibilidades, pero en el caso del solo que estoy trabajando con Nuria, por ejemplo, yo pensaba que no, que iba a ser una cosa con ropa, y veo que no, entonces es como una cosa de continuidad otra vez y tengo que engancharme donde lo he dejado. Yo estaba en Londres hace poco y fui con María a ver Merce Cunningham, él ha hecho 200 piezas y yo he hecho 3, o sea que cuando tenga 80, a lo mejor, si llego, puedo ya empezar a pensar. Él tendrá más posibilidades de pensar y de cambiar, yo creo que todavía estoy empezando: he hecho tres o cuatro piezas... O sea que yo creo que tampoco me tengo que plantear realmente el cambiar por cambiar, y prefiero seguir y ya está, y a ver que pasa, porque, claro, ya tengo otra cosa que se está preparando para el año que viene...

**Olga:** Sí, pero de todas maneras yo creo que veo el desnudo en tus espectáculos como un elemento más, yo no veo que vestir a la gente sea un cambio, estás hablando de lo mismo vestido que desnudo. ¿De qué habla  $A + B = X$ ?

**Gilles:** La idea de base de  $A + B = X$  es la sugerencia, es decir, que la gente se monte su propia historia viendo el espectáculo. Para mí son posiciones físicas muy sugerentes. Intento trabajar con capas. En el primer proyecto tenía toda una idea de capas de memoria, y cosas así. Luego lo dejé un poco, porque realmente solo era capaz de trabajar mis propias capas de memoria y no conseguía hacerlo salir de la gente con la que yo estaba trabajando. Solo tenía que saber que iba buscando sensaciones e imágenes, es lo que pretendo producir en el espectador, yo pretendo que el espec-

tador cuando ve una posición de cuatro patas imagine que puede ser una imagen muy sexual, puede ser una imagen de un niño gateando y todo lo que hay entremedio. En cuanto al trabajo sobre el cuerpo desnudo: en nuestra vida pasamos bastante tiempos desnudos, y tenemos bastantes situaciones de vida y sociales desnudos, y es parte de nuestra vida. Ahora hay tanta gente que está utilizando el desnudo. ¿Por qué utilizar el desnudo? Porque ahora se puede utilizar el desnudo sin ser escandaloso; hace a lo mejor 15 años era muy provocativo hacer cosas desnudo, ahora.... Lo hemos visto esta mañana: una publicidad de la cadena SER, en el ABC, con dos culos estupendos. Es decir, que cualquier cateto ya ve culos por todas partes, o sea que es una cosa totalmente ya desmitificada, y a nosotros nos da la posibilidad de contar cosas normales desnudos. Antes en los años 60 o 70 el desnudo era un desnudo liberador, representaba la libertad, pero yo creo que ahora es mucho más amplio... La temática en el espectáculo es esto la sugestión, la sugerencia: yo pretendo que la gente se haga sus propias transferencias, y vaya un poco atrás, y entonces por eso no hay historia pero tampoco es abstracto, es decir que no lo considero totalmente abstracto.

**Olga:** Yo tampoco, es muy interesante porque yo creo que hay una ambigüedad. Y mi última pregunta: ¿esos cuerpos tienen identidad? Porque no vemos las cara de esos cuerpos.....

**Gilles:** Bueno también había otra cosa, que era la mezcla de los cuerpos, hay un juego de mezclar el femenino y masculino, por eso he elegido dos chicas y un chico, porque pensaba que con dos chicos y una chica la parte masculina sería demasiado fuerte. Y además está muy bien: tenemos tres cuerpos que son distintos, es decir que tenemos mi cuerpo que es masculino (con músculos), Nuria es mujer, pero es bastante musculosa por ser bailarina, y es más cuadrada, Ana es mucho más redonda, entonces tenemos una especie de progresión, que hace que se mezclen de identidades. Yo creo que siempre he hablado de que ellas hagan lo suyo, es decir, que lo defiendan como cosa suya, ese momento suyo: realmente es su cuerpo, realmente estás dentro de tu cuerpo viviendo lo que estás pasando. Yo daba indicaciones de calidad: por ejemplo, que para mí no hay una parada, no hay un momento de inmovilidad, siempre intento decir estás ahí, tienes como una especie de reloj que está siempre activo. Para mí no hay paradas, son posiciones activas, siempre es activo.

**La Ribot:** Como posiciones pensantes....

**Gilles:** Sí, más que esto, no es solo pensar, es decir no es como que piensas y te olvidas de tu cuerpo, no, pero puedes estar pensando muy activo y no te das cuenta que estás, es como pensar con el cuerpo

**Olga:** *Pensamiento físico...*

**Gilles:** Como si te metes en el cuerpo una especie de vibración, como si piensas por aquí, por allí, por todas partes, yo utilizo esta imagen de los leones de piedra, como que te transformas en piedra,

**Olga:** *Yo estaba pensando de repente en el butoh, no sé por qué me ha venido a la cabeza...*

**Gilles:** Bueno, debe haber influencias...

**Blanca Calvo:** *Hay un tiempo continuo que nunca acaba, aunque haya apagones.*

**Gilles:** Sí, esa era la idea, ahí volvemos a encontrar lo de la distorsión del tiempo, es decir, todo está un poco entremezclado, todos esos elementos que nos transforman en seres un poco complicados, yo intento como reunirlos, pero de forma muy estilizada y muy sencilla, para dar al espectador la posibilidad de pensar. Luego, de algún modo, estoy bastante contento de la nueva escena, porque la otra escena era mucho más concreta y deja mucho menos espacio para pensar. La otra escena la cuento, porque mucha gente no la conoce: yo estoy sentado en una silla, Nuria está a cuatro patas con una especie de pierna ortopédica y está sufriendo mucho, con posiciones un poco raras; yo tengo un micrófono que se lo pongo al lado, entonces grabo sus sufrimientos y sus ruidos, me acerco, la sigo y la cambio y ella se retuerce en el suelo, y luego al final ella ya vomita, se pone a vomitar, tiene como arcadas, y ya está, yo ya me quedo contento; entonces cojo el micrófono, tengo dos bafles pequeños y vuelvo a poner el sonido que acabo de grabar; también tengo una botella de agua, empiezo a escupir el agua así, con un agujerito que tengo aquí muy especial [señalando la boca] y le tiro agua, le tiro la botella de agua por la boca y luego vuelvo y la machaco otra vez; ella se queda toda mojada y tira la botella y ya está, se apaga la luz e impongo al espectador revivir el sonido. Ésta es la parte que me gusta, porque me parecía importante el imponer esto. La gente vio muchas cosas distintas, muchos vieron una cosa sadomasoquista, y a mí nunca me acabó de convencer mucho, porque creo que no es solo esto, que es un poco corto que sea solo esto, que lo puede ser también, pero para mí era algo así como asistir al dolor del otro de forma totalmente distanciada, algo que nos pasa a todos: mientras estamos hablando aquí, muy 'chic', hay uno que se está muriendo por la calle, otro

que tiene una sobredosis o una mujer pariendo, y todo eso es parte de nuestro mundo. Era como una forma de mirar periodística: yo estoy ahí, a mí no me hace nada, no me afecta, me da igual. Luego, el volver a imponer en negro este sonido era un poco machacar y decir: "No, no, cuidado!" Pasan cosas, no puedes leer por la mañana el periódico y ver imágenes horribles y que no cambie nada en tu mundo, sólo las ves pasar y pasas de ellas igual que el fotógrafo que las ha tomado. Y luego, hasta qué punto el fotógrafo que toma las cosas provoca las escenas que está fotografiando. Me quedé muy impactado por una foto horrible de una guerra africana: un guerrero que tenía una mano cortada en la boca, esa era la foto, una cosa increíble. Y luego la misma foto con cuatro o cinco fotógrafos, es decir, que yo vi la foto que había hecho uno de los fotógrafos y luego vi la foto de los fotógrafos tomando la foto de este tío, y pensé: "¿quién provoca a quién?, ¿quién es el culpable?, ¿quién enseña esto o quienes están ahí para verlo? Todo este juego, yo creo, me dio un poco la idea de la escena: hasta qué punto somos cómplices, pero todos, no solo el que graba, también la que lo hace, porque la idea también es que ella lo hace de forma consciente, por eso creo que la gente lo ha leído bastante como una escena sadomasoquista, porque ella está de acuerdo, participa en el juego, y eso es el principio de base del sadomasoquismo, porque si no se acepta el juego ya empieza a ser violación, u otras cosas, pero en el momento que los dos están de acuerdo en jugar....

**Olga:** *Para mí fue un poco confusa esa escena en la que entras bailando el 'rap', muy característico tuyo, que recordaba uno de tus solos anteriores (creo que Middle Swiss), de repente totalmente vestido, no entendía muy bien ese cambio radical en el vestuario.*

**Gilles:** En el espectáculo es ahí cuando empiezan los problemas, normalmente la gente sigue bastante bien la primera parte y ahí empieza a haber gente que dice: "pero esto no lo entiendo".

**Olga:** *Es que es un cambio muy brusco, pasas a otra manera de utilizar el tiempo.*

**Blanca:** *Por supuesto que pasa a otro tiempo, pero a mí me parece un tiempo quizás tan opuesto que precisamente por eso funciona...*

**Gilles:** Te voy a explicar lo que para mí es esta escena, por qué la he hecho así. Hay que entender primero que yo quería volver a ponerles ropa a los tres. Encontré el truco de hacer la película al revés, y esto justificaba el hecho de llegar vestidos: llegamos los tres y nos ponemos a bailar a la vez. ¿Por qué a la vez? Es un baile que a nivel coreográfico no es muy inte-

resante, pero para mí hay una pequeña burla de lo que es la coreografía y lo sencillo que es poner pasos unos detrás de otros. Luego ocurre que me lo tomo demasiado en serio, se podría creer que realmente me lo creo y que creo que es muy bueno, pero no, yo creo que no es muy bueno, y entonces estamos los tres, y tiene sentido si estamos los tres a la vez y hacemos exactamente lo mismo, ese bailecito de los signos. Es esa idea de que nos juntamos para defender causas, pero muchas veces no sabemos muy bien qué causas, da un poco igual qué causa. Que en el fondo estamos todos un poco haciendo cosas comunes, como hormigas, sin saber muy bien por qué, porque pertenecemos a este hormiguero, y ya está, y dentro de ese hormiguero hay diferentes tendencias, pero al fin y al cabo nos reunimos todos para defender cosas y posturas. Yo quería representar un poco esto. Quería conectarlo directamente con la gente, quería primero las partes sugerentes u oníricas, el sueño, el dúo para mí es un sueño, o son dos sueños a la vez, es decir que ese sueño primero es el sueño de Nuria, luego el sueño mío, porque empiezo encima de ella como un pequeño demonio que ella está soñando, podía estar soñando que tiene ese demonio encima suyo y que está paralizada, y luego se cambia, y llega a ser mi sueño: él, que tiene esa mujer en pelotas, pero que no puede hacer nada con ella, porque se le caería encima, tengo todo pero no puedo hacer nada. Y para ella se convierte también en su sueño, porque ella está como volando. Así que está la parte onírica, y luego está la parte física, que es el solo. Quería poner también la parte social, la parte del conjunto, del uniformismo. Y luego quería añadir esa última, muy concreta y muy cruda. Tuve dudas con la película del final, porque en algunos momentos pensaba que era una especie de autojustificación, diciendo: todo es arte, ya está, yo puedo hacer cualquier cosa. Tuve dudas sobre si poner o no este discurso, pero luego me di cuenta de que era una forma de relativizar lo que estaba diciendo, es decir, tampoco hay para tanto, tampoco hay que tomárselo tan en serio, al fin y al cabo yo lo único que intento es hacer arte, yo y él y mucha gente. Para descontextualizarlo un poco, y decir: no, no, estamos hablando de arte al fin y al cabo, no estamos hablando de ti, de mí, es una representación.

**Ana Buitrago:** *Creo que hay dos cosas muy diferentes en la primera parte y en la segunda. Hay un contenido quizás más concreto en la segunda parte, y en la primera parte es como que al trabajar con la sugerencia, al trabajar más el estar con el cuerpo, no es más abstracto pero si es más abierto, y en lo otro es como que intentas darle un contenido a veces más dramático.....*

**Gilles:** Hombre, claro, es más difícil también. Yo creo que es más difícil ser muy concreto y muy preciso en lo que quieres decir. Yo trabajo sobre la sugerencia: es una forma muy abierta, tú ves lo que quieras. En cambio a partir del baile empiezan los problemas, para mí, para el público, empezamos a no entendernos del todo, a lo mejor porque yo no he solucionado bien todo, o a lo mejor no lo tenían tan claro, o a lo mejor he puesto cosas que han sido un poco ocurrencias en vez de necesidades. La *Trilogía* es muy parecida porque el "Bloody Mary", por ejemplo, es muy parecido a la última escena. Siempre tenemos un poco este miedo a la facilidad, como que siempre tenemos que complicar cuando a veces no hace falta. Estoy un poco en ello ahora, en este problema y pienso: yo estoy girando con este espectáculo, o sea si la gente me lo compra y quiere verlo pues ya está, esto es lo que han comprado, esto es lo que van a ver, con sus imperfecciones.

**Ana:** *Yo siento que hay como un debate entre estas dos partes, también es como que sentía que esa semilla estaba en la Trilogía.*

**Gilles:** Sí, pero me cuesta mucho dejarlas, ir por un lado o por el otro. Todavía es como que necesito las dos. Y en la trilogía estaba incluso esta parte bailada, y la parte muy concreta y todavía lo he reproducido en  $A + B = X$ . Y el solo que estoy haciendo con Nuria tiene mucho de "Only you". Ahora estoy haciendo muchas cosas, estoy preparando un espectáculo con mucha gente, para agosto o septiembre. Y también estoy haciendo una cosa con Franko B., un performance que presentamos en San Sebastián y en Lucerna, y una investigación de un mes en Londres y en diciembre hacemos una instalación-performance en los bunkers antiatómicos del Arsenic, y dentro de esto estará el solo de Nuria, que por otra parte se estrena en enero. El trabajo con Franko es otra forma de pensar la representación, él y muchos de estos artistas no representan, hacen acciones que pasan en el momento. Franko B. no tiene repertorio, podría tenerlo, pero no quiere, no es su actitud. Mi modo es la danza y yo sí que creo repertorio, puedo repetir lo mismo. Pero me interesa mucho la actitud del que no repite, una cosa que me interesa encontrar y meter en mi trabajo: estar no repitiendo, sino viviendo.

**La Ribot:** *Alguien del público me comentó que había una relación muy extraña entre la representación y la acción. No lo entendí muy bien, pero tiene relación con esto.*

**Gilles:** Lo que me ha fascinado siempre de los performances es lo mal que lo hacen, según nuestros términos de presencia o de orden. Ellos tienen una actitud física distinta, no se representan a ellos mismos.

Laurent Goumarre: *El tiempo de la película representa los rostros y la identidad, y en cambio los cuerpos son solamente cuerpos. ¿Es algo que has querido así?*

**Gilles:** Yo creo que sí, no sé si era consciente desde el principio. Yo conocí a Franko casualmente hablando con una amiga y pensé que su cara era la que estaba buscando. Luego supe que era un 'performer', que hacía todas estas cosas y además tenía esos tatuajes, esas cruces que son como cruces suizas, pero que no lo son, porque él viene de la Cruz Roja. Había como una especie de idea divina, yo tenía dibujos en que aparecía su cara proyectada como muy arriba, mirando, un poco como la historia de la creación, como el jardín del Edén. Los tatuajes eran una marca muy de identidad, también los ojos que miran, que asisten a cosas, y la idea de que los ojos se transformen en sexos femeninos... La película me permite solucionar cosas sobre la identidad que no puedo hacer en escena. La película no ha salido muy bien, pero había muchos símbolos en las camisetas que vuelven a aparecer en las manos: todo eso son símbolos de identidad. La última película con Franko trata totalmente de identidad: no hablar, no comer, no nada... Es la fantasía que tenemos un poco todos, esta idea de la boca cosida, que nadie se atreve a hacer de verdad. Además el trabajo de Franko funciona muy bien, porque tiene que ver con la identidad. A mí me convenía mucho tener una persona tan fuertemente identificada, y eso lo supe nada más verle, sale de él, por eso está tan marcado, cualquier cosa que hace artísticamente le deja una marca en el cuerpo, y esto es muy fuerte para nosotros, que somos trabajadores del cuerpo. Y también me interesa la idea de que eventualmente puede llegar a la muerte, porque hace muchas cosas con sangre, y puede desangrarse. Todo este extremismo tiene que ver con la identidad. Yo no sé si lo tenía analizado de antemano, ahora lo puedo entender, antes era más instintivo. Con el solo de Nuria quiero reproducir planos cortos, algo que ya está en  $A + B = X$ , donde utilizo perspectivas, con muchas diagonales, con el trabajo de luz. La idea que tengo es que el público esté bastante cerca de la acción para reproducir estos planos cortos de manos, de cabezas o de cuerpos.

**Público:** *En relación con el tratamiento del tiempo, ¿cuál ha sido el criterio para cambiar de una postura a otra?, ¿es el cuerpo o lo haces con la cabeza?*

**Gilles:** No lo sé. La mayoría del material la he compuesto yo. Me pongo en situación de que lleguen las fantasías y las pongo en el cuerpo directamente. A veces sí, a veces dibujo, a veces tengo una idea después de ensa-

yar. Depende, no hay reglas. Al principio son cosas improvisadas, me dejo llevar, pruebo cosas.

**Público:** *Es el tiempo de tu cuerpo que lo transmites a otras personas.*

**Gilles:** Sobre todo el tiempo, para las formas puedo pedir más ayudas. Yo pretendo que sea un tiempo de cuerpo universal, pero lo decido yo, no ellas. Al principio yo marcaba los tiempos diciendo "ya", luego lo fueron interiorizando, haciendo orgánico.

**Olga:** *Es como una coreografía.*

**Gilles:** Pero no está medido o contado, es más orgánico.

**Ana:** *A mí toda la primera parte me pareció algo muy vivo, no lo vi como posiciones, sino como algo muy vivo, muy fluido. ¿Fue así siempre?*

**Gilles:** Desde el principio existía esa cosa viva.

**Público:** *La primera parte la veo como muy universal, el cuerpo como signo, sin que importe lo femenino o lo masculino, como jeroglíficos, algo muy plástico, que recuerda a la escultura griega. Lo veo como muy universal. La identidad viene con el vestido y con tu solo: es como un acercamiento al público, al individuo, te vas personalizando. Cada uno vive su cuerpo de una forma. El 'rap', por ejemplo, también es una identidad, una actitud. Cada uno tiene una actitud.*

**Gilles:** Sí, esa era la idea.

**Blanca:** *¿Y no tiene que ver con la intención de Franko de representar la vida, esa idea de Franko como Dios, como lo inalcanzable? Yo creo que cuando te vistes afirmas lo anterior y cuando estás desnuda afirmas el vestido. Y luego reirse de la profundidad del arte, por eso el 'rap', que es, o parece, superficial. A mí me parece que afirmas una postura sobre el arte mediante esta contraposición, por medio de la que naturalizas una concepción demasiado sagrada del arte.*

**La Ribot:** *Una interrogación al fin y al cabo. Es lo que decía Laurent en su conferencia: estar interrogándose continuamente, interrogando al público, interrogando el arte.*

**Blanca:** *Ayer algún espectador me dijo que cuando os vestíais, se le iba el espectáculo. Claro, es que era otra cosa.*

**Olga:** *Es como que el espectador prefiere quedarse en la primera parte.*

**Público:** *Es la contradicción: queremos ser universales, pero no podemos.*

**Gilles:** Yo no me quería quedar ahí, en esa especie de cuelgue. Tienes que bajar. Cuando subes siempre bajas. A lo mejor hay problemas puramente coreográficos. Es muy fácil hacer pasos uno detrás de otro y puedes hacer eso durante una hora; nosotros venimos de esto, es nuestro 'background'.

**Olga:** *Me parece interesante que a ti no te preocupe eso, la coreografía.*

**Gilles:** Si hago una autocrítica, creo que me quedo en el medio, lo que me molesta cuando me pongo a coreografiar es que no me burlo lo suficiente ni soy suficientemente serio. A veces siento que me quedo entre las dos cosas. En el caso del solo de Nuria creo que no tendré este problema. Porque el solo es mucho más definido, mientras que la pieza de grupo está aún por hacer. Seguramente tratará del aburrimiento. El aburrimiento de la vida. Todo este tiempo que pierdes. Luego nos aceleramos mucho, pensando que nos acercamos a la muerte. Cuanto más tiempo pasa, más probabilidades tienes de morir. No es sólo una cuestión de edad. Nos pasó con lo de Nuria. Realmente, el riesgo que tenemos de vivir es que puedo salir de aquí y morir. Esto nos acelera un poco. Cuanto más se avanza en la vida, menos quieres perder tiempo. Hay una obsesión por la muerte en todo. Yo creo que todos estamos obsesionados con esto. El mundo funciona así. Por eso la gente funciona de forma tan rápida: todos quieren que las cosas cambien mientras están vivos, pocos piensan en hacer cosas por el bien de la humanidad para que ocurran cuando estén muertos. Éste es el problema: no sabemos qué hacemos aquí y cuánto va a durar, y si hay después de esto, no podemos concebir que sea esto y nada más, con lo importante que nos parece todo.

**Público:** De ahí viene la necesidad de tatuarse, de marcarse, de sentir que has pasado por ahí.

**Gilles:** Sí, o de hacer cosas arriesgadas o de jugar a conducir rápido un coche. Jugamos con este límite, hasta llegar a extremos bastante horribles, cuando se juega con la vida de los demás. La gente que ves en las guerras es un buen ejemplo, cuando una vida se transforma en un blanco y nada más, tomas distancia con la vida del otro, porque tú eres el otro también, sabes que te están apuntando, y luego perdemos bastante rápidamente el juicio y hacer cosas tremendas. Y esto viene del miedo a la muerte también.

**Olga:** ¿Qué vas a hacer con Franko B.? ¿Vas a continuar lo que hiciste en San Sebastián?

**Gilles:** Más o menos. Lo de San Sebastián fue un encuentro, una investigación, él hizo objetos, yo hice bastantes dibujos, algunas fotos. Presentamos el resultado de esta investigación con fotos, dibujos y objetos. Pero apenas hemos trabajado juntos en vivo. Queremos hacer un recorrido por diferentes salas. Habrá una sala donde trabajará Franko. En otra sala habrá algo con Nuria. Y yo también estaré en otra.

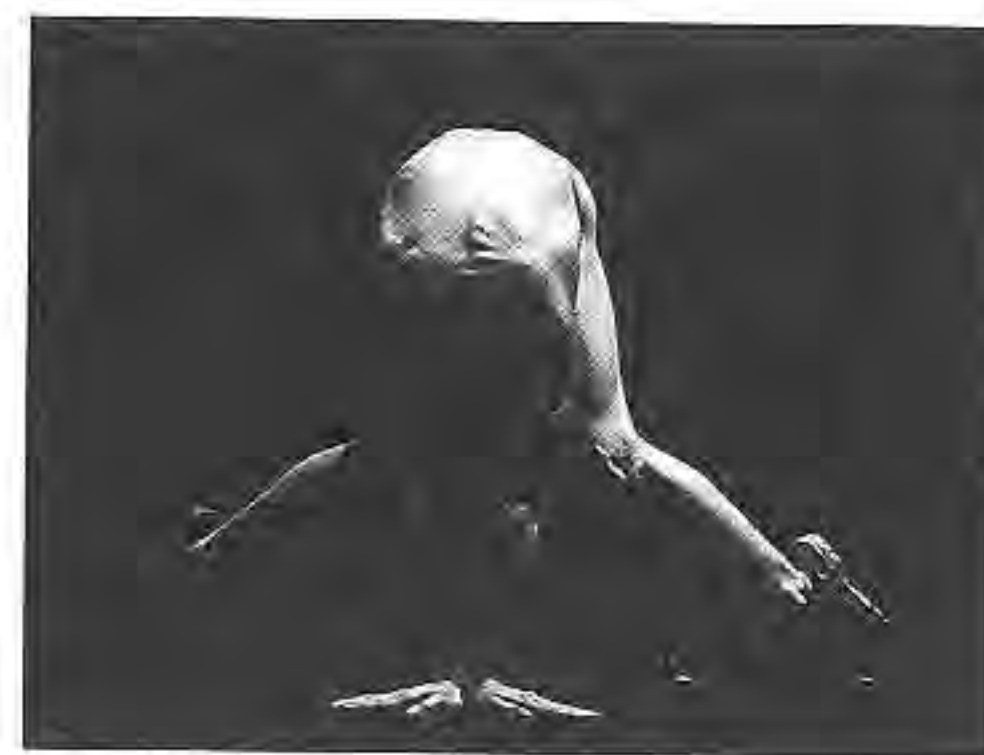
**Olga:** ¿Y Franko y tú juntos?

**Gilles:** No, después del encuentro nos dimos cuenta de que era difícil. Siempre es difícil colaborar dos creadores. Cuando se hacen cosas con otro, siempre haces concesiones. Y no nos interesaba esto.

**La Ribot:** Lo que es interesante es el mes que habéis estado juntos, tú aprendes de él y él de ti, pero no tenéis por qué producir algo juntos. Lo interesante de la colaboración es pensar juntos cosas, pero no ofrecer un resultado, no hace falta la conclusión. Es una cosa impuesta que los artistas tengamos que colaborar entre nosotros, algo del funcionamiento del teatro. Por ejemplo, yo no quiero colaborar con nadie a ese nivel, ¡no quiero colaborar!. No lo entiendo, no entiendo el resultado de esa colaboración, es como una forma social del teatro: vemos un pensamiento en la escenografía de uno, el pensamiento de otro., pero no vemos un pensamiento común, ¿común de qué?, ¿por qué tenemos que estar tan de acuerdo los artistas? Tú aprendes del otro en tu casa, en un café, intercambio...

**Gilles:** A veces tienes que hacerlo, porque tienes que experimentarlo de verdad, no sólo teóricamente.

**La Ribot:** Por eso los encuentros, las residencias donde puedes conocer a gente y colaborar con gente te enriquecen muchísimo, pero no tienes que llegar a un resultado común, espectacular encima. Buscar un resultado espectacular es un error, creo que ése es el error también en el caso de la colaboración entre Gilles y Franko. Lo interesante es que ellos se han dado cuenta antes de llegar al problema.



A + B = X, Gilles Jobin.

## EL SUEÑO DE NURIA

Inmaculada Díaz Miguel

Ella sueña que está sola. Dicen que dios es un hombre, pero a pesar de la opinión de Gilles las sociedades civilizadas no han asumido su cuerpo como las que no lo están y esto da mucho de qué hablar y bailar.

Ocorre que empezó la historia donde no se conocían escritos y nadie supo lo que estaba pasando, porque nuestros cuerpos de espectadores no tienen tanta memoria. Pero aquello que contaron era absolutamente cierto. Desde entonces, cuando camino por la calle, no dejo de descubrir miradas desconcertadas semejantes a la que yo podía tener en el espectáculo. No comentarios, no ensayos, movimientos mínimos que revelan en la consciencia de cada uno percepciones del mundo que tuvimos cuando éramos insectos y no existía la comunicación articulada del lenguaje oral.

Ella está muy nerviosa, no deja de ir de un lado para otro con su hijo cogido en jarras. Su pelo azul hace que podamos tenerla localizada en todo momento. Mientras tanto, él monta meticulosamente la película estropeada minutos antes del estreno. Y después bailará.

cómo recoger de la memoria el movimiento del tiempo  
(pero dónde encontrar protagonistas)  
y hablar de la danza sin mencionar un cuerpo

Lo realmente difícil no es contar una historia, es que otro la entienda. Escribir un libro y que otro lo lea.

Los espectadores quedaron desconcertados cuando empezó a bailar de marcianos, todo ello desembocó en un discurso alrededor de la imposibilidad del individuo moderno que vive anónimamente en las grandes ciudades, pero en realidad de lo que se trataba era de ese que se queda viviendo en el frío de una casa mal aislada escuchando los ecos y las risas a través de las paredes mal construidas y descubre que al otro lado de los ladrillos alguien no está sólo. Entonces se viste con trajes de moda que lo mimetizan en cualquier lugar público y lo desidentifican para que nadie pueda acusarlo, pero de esta manera está todavía más sólo caminando por los interminables túneles del metro, sin mucho oxígeno azul

que respirar. Dicen los científicos que en las grandes ciudades se puede encontrar una fusión de elementos respirables por el nuevo pulmón de algunos individuos adaptados que es de color rojo. Y que esta nueva capacidad de momento solo la han desarrollado unos pocos. Dentro de un plazo máximo de diez años (avisan los científicos), aquellos cuerpos que no hayan desarrollado la capacidad de respirar el oxígeno rojo se extinguirán y serán parte de la historia. Para entonces la nueva especie habrá conseguido que nadie se escandalice del desnudo de un espectáculo, y los espectadores acudirán de esta forma como vestidos de gala. Pero esto sólo es la teoría de los científicos. Y el deseo de Gilles es fundir el cuerpo masculino con el femenino.

## Impresiones del público

- “Ha sido alucinante. Ha habido diferentes partes. La unión era que parecían como plantas. Entonces se comportaban todos como girasoles cuando giran al sol. También eran muy buenos los juegos de luces: de repente los cuerpos parecían como especie de rocas, y se veían unas texturas...”
- “Me ha parecido muy interesante, porque es muy original y trabajan muy bien el cuerpo y tienen mucha coordinación entre ellos. El montaje con la cámara también estaba muy bien. La escena más bonita: la coordinación de los tres al principio. Las luces también eran muy importantes.”
- “Lo que más me ha chocado al principio es que no se sabía muy bien quién era hombre y quién era mujer. Me ha dado que pensar que no conozco lo suficientemente bien el cuerpo humano como para distinguir a esa distancia cuál es el cuerpo del hombre, cuál el de la mujer. Yo ya había leído un poco sobre esto y venía preparado. Si lees un poco el argumento, creo que te ayuda a comprender, sobre el vínculo que une el espíritu, el alma y lo físico... Si no hubiera leído esto, seguramente me habría costado bastante.”
- “Me ha encantado. Técnicamente impresionante. Y la estética... Tienes que estar muy concentrado. Es un ritmo muy lento, te tienes que meter mucho en la historia, como que baja el ritmo un montón, tienes que estar muy pendiente de cosas que habitualmente... Normalmente te dan mucha información y éste... había que bajar el ritmo y captar, en cuanto a calidad. También me ha impre-

*sionado la capacidad del cuerpo humano para transformarse, era el cuerpo y no parecía el cuerpo."*

• *"Me ha gustado mucho, momentos concretos, imágenes muy sugerentes. Al principio me ha gustado mucho el tema de las proyecciones. Cuando estaban los tres no sabía muy bien dónde me iba a llevar, pero cuando han empezado con el solo, el dúo... me ha gustado mucho."*

• *"Me ha gustado todo. Me ha gustado mucho la sugerencia fotogénica que tiene el espectáculo en general, cómo maneja la fotografía y el cuerpo, toda la imagen de fotos que consiguen con el cuerpo, las proyecciones..."*

• *"Muy interesante. Cuando no ves ciertas cosas te sorprenden. Está bien, sobre todo el control total que tienen del cuerpo. Al margen del desnudo, lo que está bien son los cuerpos, cómo se mueven..."*

• *"Me han gustado mucho los movimientos, que estaba todo muy controlado y muy limpio. Hay dos partes: había una música más tranquila en la primera parte, como de relajación, para que se viera más el cuerpo. Luego hay música más movida y es menos danza con esa música, pero a la vez juegan con ella."*

• *"A mí me ha parecido el principio bastante impactante y muy original, un espectáculo al margen de lo que se hace a nivel oficial o más popular. Y luego la actuación de los bailarines me ha parecido muy buena. Creo que detrás hay un trabajo de cuerpo muy grande, y se nota."*

• *"Me ha parecido todo muy plástico, las luces... y me ha impresionado ese trabajo del cuerpo."*

• *"El tiempo está muy ajustado."*

• *"La iluminación es muy buena, la plástica es perfecta, el ritmo es perfecto y el cambio de un momento a otro... los cambios eran muy difíciles: el cambio que hace de danza a cine o a otro movimiento es perfecto, pasas de una cosa a otra sin darte cuenta."*

• *"Una plástica preciosa. El primer acto un poquito lento. Después el baile de la pareja me ha parecido francamente buenísimo. El solitario de la chica, muy bueno. Un trabajo impresionante de cuerpo. El vídeo, genial. El penúltimo baile de él solo hay que pensarlo mucho para ver realmente lo que quiere decir, pero ahí hay parte importante del mensaje."*



California, EEUU. Es una de las figuras más sobresalientes del 'performance art' norteamericano. Durante los últimos once años ha vivido y desarrollado su trabajo en el Mission District de San Francisco.

1995 fue un año productivo para Nao, con la creación de *America, The Beautiful*, que surgió en el Festival de Improvisación "Engaging the Imagination". Desde entonces se ha presentado en el Theater Artaud, el San Francisco Art Institut, el California College of Arts and Crafts en México, Estados Unidos y en el ICA de Londres.

En 1994 creó un proyecto de Arte de Mujeres, la pieza *Play Ball*, presentada en el Women's Building de San Francisco.

De 1992 data uno de los trabajos más infamantes de Nao, *Indig/urrito*. Durante este año colaboró con dos de los artistas más sorprendentes, Chico Macmurtie y Tracy Rhoades. Sus obras han sido presentadas en Inglaterra, Alemania, Canadá, Israel y México entre otros. A parte de sus trabajos como performer es miembro directivo de New Langton Arts, ha publicado diversos escritos e impartido conferencias en varias Facultades de Arte, ha obtenido diversos premios como el New Langton Arts Individual Grant y el Zellerbach Individual Grant.

## SOBRE AMERICA, THE BEAUTIFUL

*America, the Beautiful* es una narrativa corporal, que comienza con la intérprete colocando el espacio escénico. A través de los rituales de transformación femeninos, crea una realidad distorsionada de la belleza, con sus triunfos y sus fracasos. Es una tragicomedia que lleva al espectador a través de un estafalario circo.

"En *America, the Beautiful*, Bustamante desarrolla las posibilidades cómicas de los rituales femeninos llevándolas al límite. Interpretando la pieza entera completamente desnuda, deja al público hechizado mientras ella se transforma en una versión kitsch de Rubens. Sin proferir ni una sola palabra, ofrece un elocuente comentario sobre la abyecta dimensión de la experiencia femenina". Coco Fusco

**Ana Buitrago:** *Estaría bien que hicieras una breve introducción sobre tu trayectoria.*

**Nao Bustamante:** Encuentro difícil hablar sobre mi trabajo. Es difícil explicarlo sin imágenes o videos. Estoy más nerviosa estando aquí hablando ahora que cuando estoy en escena, porque es un tipo diferente de inteligencia y una forma distinta de expresión. Esta no es mi profesión.

Procedo de una familia de campesinos en California, Central Valley. Es una zona desértica y mi familia es muy política. Yo crecí en este ambiente. Pero también estuve muy obsesionada con los musicales. También era muy tímida. Así que cuando la familia se iba de casa, hacía estos 'shows' para mí misma. Después, en la universidad, estudié Agronomía, y empecé a tomar algunas clases de danza postmoderna. En 1984 fui a San Francisco para tomar unas clases durante dos semanas y allí me quedé. Conseguí un empleo en una galería de performance, por donde pasaron muchos buenos 'performers' de los ochenta, como Spalding Gray, Meredith Monk, etc., muy famosos en Estados Unidos. Y así empecé a hacer yo también performances, de una forma muy natural. Sentía que estaba casi como canalizando una información, como una llamada espiritual, de verdad. (Risas). Pero esto fue hace muchos años y la espiritualidad ya se ha gastado. Comencé a girar por Europa en el año 1990. Vine a la antigua Checoslovaquia, de ahí a Berlín y poco a poco la gente comenzó a hablar sobre mi trabajo. A lo largo de quince años, que han pasado muy rápido, he construido una carrera. Mi proceso es muy instintivo y delicado. Es muy difícil para mí colaborar, porque mis ideas se pueden aplastar muy fácilmente. Usualmente empiezo a trabajar con una imagen o una pequeña idea y entonces intento improvisar en pequeños espectáculos y entonces con el tiempo, a veces puede que más de un año, se va desarrollado una pieza completa, entonces adquiere forma y un título. Así que el espectáculo de anoche comenzó sólo con la idea de encintarse. Originalmente partió de un festival de improvisación. Utilicé algunos de los mismos discos de ayer, pero pedía voluntarios del público. Un joven salió y lo vestí con la peluca, lo subí en la escalera, se desnudó, hice un

<sup>10</sup> Coloquio con Nao Bustamante. Modera y traduce: Ana Buitrago. Círculo de Bellas Artes, 1 de noviembre, 13.00 h.

marco para su pene. La verdad es que fue algo muy raro (Risas). Más tarde la pieza cambió de nuevo. Le añadí los zapatos, que se convirtieron en un elemento central en la pieza, y las escaleras... Siempre quise estar en el circo, pero no tenía talento para esto. Más o menos así. Pero el personaje se desarrolló a lo largo de todo un año y el título vino bastante tarde.

**Público:** *¿En qué año comenzó?*

**Nao:** 1995.

**Público:** *¿Siempre el proceso de construcción ha sido a través de la improvisación?*

**Nao:** Intento no trabajar a partir de conceptos o pensamientos, porque creo que sólo puedo pensar en mi trabajo de modo que mi proceso es más bien como una absorción; luego destila la imagen y la imagen es proyectada hacia adelante sin que sea consciente del significado. Entonces empiezo a hablar con la gente y la gente me cuenta lo que ha visto. Este performance ha sido desarrollado completamente ante el público, no ha habido trabajo de estudio.

[...]

**Público:** *A la hora de construir las imágenes, ¿hay un trabajo de ordenación dramática?*

**Nao:** Para mí todo es un ritmo interior, trato de no crear una lógica, y la lógica se me presenta con el tiempo. A veces pruebo algo y no me parece bien, o durante un performance puedo estar probando y si siento que no está bien lo suelto y paso a otra cosa, o paro y observo y entonces continúo. Ahora la pieza es, en cierto modo, muy teatral, porque después de tres años se ha estructurado mucho. Pero dentro de la estructura sigue habiendo un espacio para la improvisación y a veces ocurre algo muy nuevo y a veces no.

**Público:** *¿Puedes comentar algo sobre la última parte con las botellas?*

**Nao:** Esto se desarrolló cuando estaba en México, actuando en una pequeña galería llamada La Panadería; organizamos una gran fiesta la noche antes del performance, así que teníamos muchas botellas de cerveza grandes y tuve la idea de tocar el himno nacional para subvertir esta imagen, para poner esta imagen femenina en un nivel más nacional. [...]

Creo que toda la pieza es como una tragicomedia clásica. Trato de crear este personaje muy patético, pero al mismo tiempo erótico y grotesco, y divertido. Pero a veces el público me dice: "¿te enfadas cuando el público se ríe?" Y yo siempre respondo: no, es una tragicomedia, es

parte de ello, que el público tiene diferentes sensaciones y contribuyen al trabajo mediante la relación de unos con otros y cómo reciben las imágenes o cómo deciden interpretarlas. [...]

**Olga Mesa:** *Quería preguntarte sobre los diferentes espacios en que has presentado este trabajo, las diferencias entre presentarlo en espacios tipo galerías o en teatros, cómo se altera la relación con el público.*

**Nao:** He hecho la pieza en lugares con muy pocos recursos técnicos, o teniendo que seguirme a mí misma por la escena con una linterna enchufada a la corriente y también en lugares increíblemente bellos, por ejemplo en Jerusalén: en ese momento en que estoy en lo alto de la escalera fumando un cigarro, había cuatro bolas de espejos gigantes, como de metro y medio de diámetro que se bajaban con sistemas hidráulicos, las bolas estaban por encima de la cabeza del público y era muy divertido. Pienso que esta pieza funciona muy bien en escena, porque ironiza sobre esta relación teatral y el personaje tiene una relación de amor y odio con el público, así que la relación con el proscenio es muy clara y la gente entiende muy bien cómo participar. El personaje se deja llevar mucho por el público. Creo que para esta pieza funciona mejor el teatro, pero otras piezas funcionan mejor en galerías o en cualquier otro espacio.

**Público:** *¿Has tenido algún problema de censura?*

**Nao:** No con esta pieza, pero sí con otra. Estaba en Taiwan con un grupo en el teatro nacional y el gobierno censuró mi trabajo porque actuábamos completamente afeitados, pelo, cejas, pubis, dos hombres y dos mujeres, tratando de eliminar todo tipo de referencias hacia el cuerpo; pero la pieza no era sobre la desnudez, en absoluto, de modo que la prensa se lo pasó bomba con toda esta historia de la censura y abrió un debate nacional en Taiwan; nos hicimos muy famosos; al final terminamos haciendo el espectáculo en un espacio más pequeño, y desafortunadamente, debido a la prensa no pudo entrar toda la gente que quería verlo, porque perdimos tanto tiempo con el debate, que no pudimos hacer demasiadas funciones. Entonces fuimos a Hong Kong, y en la primera página del periódico de mayor tirada apareció: "Hong Kong pasa de la desnudez". Y a nosotros nos pareció muy divertido todo aquello, en cierto modo una contradicción, pues el trabajo no era sobre la desnudez y ellos imprimieron este titular para demostrar que no les importaba. [...]

**Público:** *Parte de la propuesta es jugar con el riesgo.*

**Nao:** Procuro no asumir demasiado riesgo, porque no quiero hacerme

daño, pero hay parte de riesgo. En Ciudad de México actué con una escalera inmensa, de seis metros de altura, de madera muy vieja, y cuando estaba en lo alto la escalera se movió. Los ayudantes de escena salieron corriendo y la corrigieron, y todo el público gritó al unísono: ¡UUUHHH! Fue muy divertido. (Risas)

**Ana:** *En todo el performance hay una relación muy especial con el tiempo, ¿es algo intuitivo, o algo elaborado?*

**Nao:** Hay dos formas en que me relaciono con el tiempo, quizá más, pero las dos de las que soy consciente son el tiempo real y el tiempo teatral. El tiempo teatral es cuando tú eres consciente de que la gente está mirando y sabes que tienes que ir a alguna parte y tratas de llegar ahí de modo que la gente se mantenga interesada. Y el tiempo real es cuando eres consciente de ti misma y de otra gente y de que cada persona tiene su propio universo y que todos estamos en la misma habitación y que cada cual tiene sus propios pensamientos, incluida yo, y tengo mi propio tiempo interior. Y trato de combinar estas dos ideas de tiempo, de modo que en cierto momento si estoy prestando atención a mi tiempo real interior, la gente también será consciente de que están participando, aunque estén en el público, se mantiene esta relación con la presencia, que es básica para mi trabajo.

**Pepe Sánchez:** *Me gustaría que hablaras algo sobre el contexto de San Francisco, probablemente una de las ciudades en que más se ha desarrollado el 'performance art' en los últimos años.*

**Nao:** En San Francisco hay diferentes escuelas de performance: escuelas literales y escuelas de pensamiento. Estoy segura de que aquí ocurre lo mismo. Hay muchos monólogos, lo que allí se llama danza hablada, que es una combinación de danza y discurso, y hay alguna gente que trabaja más con imágenes e instalaciones, pero no demasiados. En los Estados Unidos la forma del monólogo es más popular. En parte se debe a causas económicas, porque no hay dinero para crear en colaboración. También en los Estados Unidos hay una fuerte sensación de salir para adelante tú solo, hay una separación cultural entre los individuos y esto se refleja en los estilos de trabajo que se hacen. Hay más tipos de trabajo de performance en el ámbito de la música alternativa, gente con bandas que simplemente se emborracha y hace cualquier tipo de locura.

**Nekane Santamaría:** *¿De qué te nutres en tu vida para construir tus espectáculos?*

**Nao:** He pertenecido a muchas comunidades diferentes. La mía es una familia muy tradicional, mejicana, católica. Y yo pertenezco a una experiencia de la cultura 'post-punk'. He estado muy implicada en la comunidad 'queer' y en las comunidades de mujeres. Cuando comencé a hacer performance tenía un grupo ocasional, amigos que hacían teatro político, parecido al del Living Theatre, y también estábamos muy interesados en la expansión de la mente, tanto mediante drogas como por medios naturales, como terapia respiratoria y ese tipo de cosas; era una época muy especial para desarrollar el espacio interior.

**Nekane:** *¿Y de qué vives?*

**Nao:** Vivo con muy poco dinero, excepto cuando viajo, que vivo a lo grande. Vivo de una combinación de fuentes. Principalmente vivo de mis performances, pero también tengo un trabajo a tiempo parcial, de pedidos telefónicos en una empresa femenina de juguetes sexuales en San Francisco. También soy miembro directivo de una organización de artes, pero de ahí no saco dinero.

**Público:** *¿Te basas en cosas que escuchas, en cosas que ves cotidianamente o tienes influencias de tipo cultural?*

**Nao:** Soy verdaderamente una esponja, los olores son algo muy importante, las sensaciones, pero a veces practico el estar muy abierta al mundo como entrenamiento para estar consciente, y otras veces estoy muy cerrada. Creo que es un proceso natural de gestación. La nueva pieza en que estoy trabajando... hay una imagen, un pequeño germen, que comenzó probablemente hace seis años, pero sólo lo he representado tres veces, y ha vuelto este año, en los últimos dos meses, y puede que sea el principio de una nueva pieza.

**Catalina Obrador:** *¿Cómo ves la nueva danza?*

**Nao:** Creo que las formas se están mezclando, entre todas las artes, todas las disciplinas con el cuerpo, lo visual, el vídeo, la música... Creo que es un buen momento para ser un artista, porque, a pesar de que haya muchas formas agotadas, las posibilidades siguen siendo infinitas.

*Las Palmas. Bailarina y coreógrafa sigue estudios de danza en Las Palmas de Gran Canaria con especial atención en la improvisación. Continúa su formación de ballet clásico en el Instituto del Teatro de Barcelona y termina sus estudios en la RESAD de Madrid. Inicia proyectos de investigación que dan como resultado sus obras Aúpa y Monólogo de Pepa, a las que siguen El Matadero y Puntos suspensivos (coproducción del Dansa al Teatre Obert, Klapstuck Dance Festival y Teatro Pradillo). En 1992 presenta Miniaturas, estrenada en los chicos de La Monumental, dentro del programa Espacios Insólitos de Madrid Capital Cultural. En 1993 realiza estudios de boxeo y tiro con arco. Es invitada por el American Dance Festival y el Jacob Pillow en EEUU. En 1994 estrena Pesogayo, que presenta en varios países europeos. En 1996 crea la compañía El Bailadero, compuesta por personas con las que había colaborado en diversos proyectos desde 1992. Un año más tarde, en 1997, estrena con esta compañía la producción Adivina en plata; y en 1998, Disparate nº1: Hueso de Santo, en el Teatro Pradillo de Madrid. Con sus producciones recorre los más importantes festivales nacionales e internacionales y desarrolla paralelamente una línea pedagógica impartiendo cursos y talleres en Madrid, Salamanca, Las Palmas, Galicia y Tenerife.*

## SOBRE RECIÉN PEINÁ

LE MATIN: Asomada de un empujón al espacio exterior a ese tiempo que se abre paso en la conciencia sorprendida con la boca abierta. La mirada perdida entre las líneas de las manos...

LA GRECA: Ahora... estaba caminando de puntillas con los brazos abiertos sosteniendo un duelo de colores en blanco y negro, no hay trucos, escuchaba entre los pasos el murmullo de una marcha, mientras contaba las nubes. Esperando un pellizco que dibuje el corazón con los dedos, un estribillo de campanas, un tobogán amable... danzar si más...

PESOGAYO: Cerca de la esquina tibia me hace cosquillas el suelo y seguía la pista de los huecos jugando a tres con dos manos. Ahora sí sonaban las yemas de los dedos.



## SOBRE MINIATURAS

Ahora me agacho para ver llegar el suelo y espero consolando miniaturas con un eco de soldado bordeando el corazón una y otra vez, respirando sin ninguna certeza. Y ahora tarareo una danza quebrada como si fuera un himno a la hora de los gallos.

## SOBRE ADIVINA EN PLATA

### PISTAS

- 10 Disparar una sombra y dar en el blanco (3)
- 9 Estaba sentada en un descampado saludando a todo (1)
- 8 Quiero unos zapatos de piel de serpiente (6)
- 7 Habitar un suspiro repentinamente (2)
- 6 Estrellar un beso en alguna parte (9)
- 5
- 4 Manos arriba (4)
- 3 Dentro, cerca, lejos, fuera, aquí, amapola y agua (8)
- 2 Apunten... Fuego
- 1 Entrar en un punto y salir mirando al mar (5)
- 0 Paseo

## SOBRE DISPARATE N° 1: HUESO DE SANTO

A todo volumen eres la virgen del gajo, la de los frutos borrachos. ¿Me quieres? Exhibicionista con ruido de fondo y el mapa de las cicatrices por un sendero de óperas marcha atrás. Con el mapa de las cicatrices a todo volumen eras la virgen del gajo. Exhibicionista con leves discusiones, marcha atrás, por un sendero de óperas. Eres la de los frutos borrachos con ruido de fondo. En resumen te quiero.

## MÓNICA, EN LA ENCRUCIJADA DE LA MÚSICA

José A. Sánchez

Mónica Valenciano aparece en sus últimos espectáculos como un personaje nómada, que camina con muy poco equipaje por los territorios del arte y que una y otra vez llega a un mismo cruce de caminos: a su espalda la danza, a su derecha la pintura, a su izquierda el teatro, frente a ella la música. Aunque Mónica parezca estar mirando más al teatro, aunque en algún momento parezca estar transitando el camino que conduce a él, volveremos a encontrarla en el siguiente espectáculo situada en el mismo cruce de caminos, con esa mirada melancólica y al mismo tiempo irónica, la de la artista que pone toda su experiencia sobre la escena y que nos transmite sus dolores, sus dudas y sus risas, la de la artista también que juega maliciosamente con el público, que invita cándidamente al público a jugar, que se resiente, aunque no desanima, cuando éste no entra todo lo deseado en ese juego.

### La danza

Mónica se inició como coreógrafa en 1987 con un espectáculo denominado *Aúpa*, resultado de un proyecto de investigación en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Su comentario al espectáculo en el momento en que lo estaba representando es tan claro y tan contundente que podría ser entendido como un manifiesto estético que guiaría buena parte de sus producciones en los años siguientes. Por esta razón, me voy a permitir reproducirlo ahora en toda su extensión:

*"Aúpa tiene que ver con toda mi colección de tropiezos y también algunos empujones que me fueron quitando cierta estabilidad, por eso danza-ba como un garabato casi sin soporte físico y por eso aparecía el golpe dominando todo el movimiento y como consecuencia la sensación medio desnuda y desolada que queda tras él... El vacío de cuando algo se rompe.*

*Finalmente, el razonamiento del dolor y el placer de la reconstrucción que me ha ido poniendo en pie poco a poco. Esto es ¡Aupa!*

*El garabato está continuamente maltratando la forma para sobrevivir, para no morir en ella, para protegerte del pudor que tanto la caracteriza, y en*

mi trabajo lo que trato es de convertir el pensamiento en danza, proteger al desconcierto y conducir salpicando esos gestos extraviados, protestones y miedos que se arriman al ombligo y se confunden con la carne misma. Hablo de escuchar a esos gestos que golpean para salir en mi danza, es por esto que mis danzas están llenas de golpes. Hay movimientos que salen casi a presión y movimientos tan pequeños y asustados que no se tienen en pie. Esto es lo que produce una sensación de desequilibrio en mi cuerpo.

Observo esa actitud que los niños disfrutan de saber descubrir hasta lo invisible en cada cosa por la necesidad de ser poseídos por ellas. Por eso busco esa atención que aparece justo cuando uno se distrae, porque es en el juego donde uno se delata, el pensamiento se convierte en danza y el pudor se escapa de puntillas.

Trato de penetrar en la pausa, de hurgar en ella y de hacerle preguntas al azar. Es algo que está antes de que la palabra puede producirse y que el pensamiento no llega siquiera a darle forma... cierta reconciliación.

Lo que encuentro tantas veces es a mí cantando una nana propia con la intención de sacudir el miedo.

Así la forma como tal queda desarticulada y los movimientos son como son, danzan, se relacionan y unos se empujan a otros mientras que el espacio a su vez, a quien empuja es a mí".

La danza de Mónica Valenciano es una danza fragmentada, compuesta a partir de impulsos, de pasos truncados, de gestos retorcidos o contorsionados, de "pequeñas explosiones inesperadas"<sup>11</sup>. En sus coreografías de los primeros años, da la impresión de que Mónica estuviera constantemente afirmándose a sí misma y al tiempo dudando de tal afirmación. De ahí el "¡Aúpa!" que se dedica antes de salir a escena y convierte en título de la pieza, de ahí también las palabras que se le escapan en esos arrebatos de energía que tensan y destensan constantemente el movimiento y el tiempo escénico.

Lo aleatorio y lo lúdico añaden al desequilibrio físico un factor de desestabilización. Recurriendo a ello Mónica construye estructuras

inestables, en las que puede pasar, con sólo cruzar una línea, de un estado a otro completamente diverso. Entronca así con una tradición que, procedente del 'happening' y de las teorías sobre la indeterminación de John Cage, ha ido golpeando una y otra vez las estructuras lineales o dramáticas del teatro y de la danza y proponiendo nuevas formas acordes a la experiencia de la dispersión de la mirada en la cultura contemporánea.

La idea de inestabilidad ha sido concretada por Mónica mediante una imagen plástica: "Las ventanas son para mí como una expresión de lo esencial y de lo absoluto, es aquello que resume mi coreografía. Hablo de lo que todos sentimos. Hay momentos que ejecuto físicamente en constelaciones y soy un bebé, y soy una Lolita, y soy un torero, y soy un payaso..." Aunque esta imagen podría dar pie a una interpretación de su trabajo en el contexto de la transformación de la mirada como consecuencia de la incidencia en lo cotidiano de los nuevos medios de comunicación<sup>12</sup>, atendiendo a la intención de la coreógrafa habría que decir que su lenguaje, lejos de ser síntoma de la experiencia más evolucionada de la civilización postindustrial, tiene mucho más que ver con la experiencia más primaria desde el punto de vista perceptivo: es el asombro del animal, pero sobre todo del niño, cuando descubre una multiplicidad de estímulos sensoriales y afectivos diversos a su alrededor que aún es incapaz de ordenar: "Asomada de un empujón al espacio exterior a ese tiempo que se abre paso en la conciencia sorprendida con la boca abierta. La mirada perdida entre las líneas de las manos." (Recién Peinó, 1995)

En el trabajo de Mónica hay, evidentemente, una gran atención a lo infantil, especialmente al comportamiento del bebé o del niño pequeño: la transitoriedad velocísima de los estados, los encogimientos y contorsiones de un cuerpo inverosímilmente flexible y blando, que garabatea en vez de bailar, las expresiones verbales espontáneas, truncadas, procedentes de un universo imaginario interno aún no completamente socializado, el juego como estrategia para hacer aflorar lo preverbal y lo prelógico... "Hay un problema universal que me preocupa: el ser humano está reprimiendo cada vez más su parte animal porque cree poder dominar todo con la cabeza. Yo reivindico con mi trabajo los sentidos, porque

11 En su presentación a *Puntos Suspensivos* (1991) en Teatro Pradillo, Antonio Fernández Lera escribía lo siguiente: "Un trabajo minucioso y aparentemente relajado, como lo son sus apariciones en escena: pequeños movimientos imperceptibles, pequeñas explosiones inesperadas, dulzura y energía de una mujer que muestra su deseo de tocar y mover los hilos de su infancia; o las teclas invisibles de un tipo muy especial de soledad creadora. [...] Nos viene a la memoria la imagen de un niño muerto de risa que mira cómo su castillo de arena, laboriosamente construido con sus propias manos, es devorado por el agua. Y en el brillo de sus ojos podemos ver otro eco: la melancolía y el placer de quien sabe que puede reconstruirlo. Cuantas veces quiera"

12 No deja de resultar interesante, no obstante, el hecho de que Mónica utilice la imagen de las ventanas, aunque su referente sea de carácter orgánico, para describir sus coreografías, apropiándose, seguramente involuntariamente, del lenguaje de la televisión o más propiamente de la informática. He abordado con más detenimiento este tema en José A. Sánchez, "La transformación de la mirada en la escena contemporánea. Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea, nº 2 (Alicante, 1997), pp. 57-68.

si no no queda nada." Y es la observación de la infancia y la incorporación del comportamiento del niño el procedimiento elegido por Mónica para descubrir la dimensión animal del ser humano, ese estado previo a su moldeamiento por la sociedad y por la cultura.

El interés por lo animal, por lo físico, por lo directo la ha llevado igualmente a aproximarse a otras experiencias ajenas a la danza de las que posteriormente se ha contaminado su trabajo. "La tauromaquia está presente en mí desde siempre. Me fascina en todos los sentidos el diálogo que se establece y que es como una vida: el miedo, el conquistar terreno a la muerte, el entendimiento de ese lado oscuro de nosotros al cual no se debe resistir. [...] Y en el Flamenco, como en los movimientos del toreo, hay una idea de árbol que se retuerce de dolor para crecer, para ascender hacia lo alto. Estoy muy próxima de estas raíces y me alimento de ellas. Pero hay otras igualmente importantes como todo lo que vive por impulso y se mueve sin censura."

En 1992 presentaría *Miniaturas* en los chiqueros de la plaza de toros Monumental de Madrid. La idea de contextualizar en un espacio dedicado a la lucha a muerte entre el hombre y el toro el diálogo íntimo entre las dos intérpretes que intervienen en *Miniaturas* apunta hacia una fascinación por el grotesco, por el contraste violento, que conecta con la idea de inestabilidad, pero que también tiene que ver indudablemente con la necesidad de arraigar, de encontrar la conexión más sensible y más física con la propia cultura, que se iría acentuando en sucesivos espectáculos.

Se instala así Mónica en otra tradición genuinamente española, la del grotesco, que atraviesa nuestra cultura desde la picaresca y la comedia clásica hasta los esperpentos valle-inclanescos, pasando por las pinturas y grabados de Goya, bajo cuyo influjo ha compuesto su último trabajo. Pero, como el trabajo de Mónica no es españolista y mucho menos castizo, no resulta extraño que haya sido igualmente contaminado ya no por un espectáculo festivo, sino por un deporte espectacular que fascinó, entre otros, a Picabia y Duchamp, maestros de Cage, en cuya estela, como he señalado anteriormente, también se sitúa su trabajo: se trata del boxeo. El Flamenco, el circo y el boxeo se dan cita en *Peso Gayo* (1994), espectáculo que compone después de haberse dedicado durante unos meses al estudio de este deporte así como del tiro con arco. "Ahora sé todo lo que me dio el boxeo: la inmediatez, el diálogo, el tener que estar

alerta todo el tiempo porque si no me daban, el ritmo..., una forma muy inmediata, muy directa, nada intelectual."

Boxeo, flamenco, tauromaquia, circo, cabaret, oratoria, poesía... son algunos de los elementos que contaminan la danza de Mónica Valenciano y que contribuyen a situarla una y otra vez en la encrucijada. La contaminación resulta de la multiplicidad de detenciones fugaces en los puntos más diversos, de ese constante cerrarse y abrirse de ventanas con el que Mónica describía su experiencia de la inestabilidad y que es consecuencia de la ruptura de las estructuras lineales (históricas) y su sustitución por un modo de entender la vida en términos de aleatoriedad y multidireccionalidad. ¿Cómo seguir asumiendo que la vida (y por tanto la historia) -reflexionaba Richard Foreman- constituye una línea progresiva cuando somos conscientes de la multiplicidad de objetos de atención periféricos que distraen nuestra mirada y los miles de caminos sin salida por los que nos adentramos a lo largo de nuestra existencia?<sup>13</sup>

La vida es una cuestión compleja: no sirven para dibujarla las líneas rectas y las superficies monocromas. La pureza es una de las mayores ficciones de nuestra cultura. Y así como el espacio de la danza se deja invadir por lo infantil, por la tauromaquia y el boxeo, también, cómo no, por el pensamiento. Frente a la idea de pensar la danza, que implica su reducción a fenómeno sensible codificado, Mónica Valenciano plantea la idea de convertir el pensamiento en danza; pero para ello es preciso conceder al momento mismo de la danza la categoría de espacio de reflexión. Se piensa, cómo no, con el cuerpo, de ahí también las interrupciones, los obstáculos físicos, las transiciones, los exabruptos, que son como preguntas, problemas, meditaciones, hallazgos... Por esto, porque la danza de Mónica es al mismo tiempo pensamiento, la dimensión animal, infantil, fes-

<sup>13</sup> La idea de la "multidireccionalidad" aparece lúcidamente formulada en los textos y en las obras de Richard Foreman, según el cual el teatro es la representación del hombre, de la vida humana en su complejidad, aunque tal representación no responda al modelo narrativo: "La sociedad nos enseña a representar nuestras vidas ante nosotros dentro del marco de una narrativa coherente, pero debajo de ese condicionante, nosotros sentimos nuestras vidas como una serie de proyectos, uno a continuación del otro a lo largo del camino de la experiencia, y nuestro 'éxito' depende de la facilidad con la que progresamos de un proyecto a otro. Pero viajando por este camino se nos disparan una multiplicidad de sugestivos impulsos e impresiones, cosas efímeras que alimentan nuestra mirada creativa y nuestra energía espiritual. (...) Me gustaría pensar en mis obras como una hora y media en la que ves el mundo a través de un par especial de gafas. Estas gafas puede que no bloqueen completamente la coherencia narrativa, pero magnifican tantos otros aspectos de la experiencia que simplemente uno pierde el interés por esforzarse en seguir la coherencia narrativa y, a cambio, se permite el ser absorbido por la representación momento a momento de la libertad física." (Richard Foreman, *Unbalancing Acts. Foundations for a Theater*, Nueva York, Pantheon Books, 1992, p. 5).

tiva, espectacular, risueña, va siempre acompañada de una dimensión melancólica, compleja, doliente, íntima e irónica. La alegría desbordante de quien todo lo puede esperar se mezcla una y otra vez con la desolación de quien sabe que el siguiente movimiento debe también hacerlo en solitario.

## La pintura

La sugerencia plástica es constante en el trabajo de Mónica Valenciano, que con el tiempo se ha ido haciendo más estático, a medida que se aproximaba a esa encrucijada en la que cada lenguaje atrae a la autora hacia su propio terreno. La clausura de *Desviaciones* segunda edición con una exposición de sus cuadernos de dibujo y sus pinturas proyectadas sobre la pared son indicativas de la incidencia de este medio, que la lleva a proponer al público un juego: el de asistir a una exposición de obra plástica de la que surge, como de una imaginación compartida, una obra escénica, en la que las formas plasmadas sobre el papel o proyectadas en la pared adquieren movimiento, sólo durante un tiempo limitado, un tiempo de ensueño tras el cual las imágenes vuelven a lo estático, los pensamientos a lo codificado y las personas al mundo supuestamente real (eso sí, necesariamente, algo transformadas).

Tal como confiesa en la entrevista que se publica a continuación, uno de sus primeros maestros fue Joan Miró. Fascinada por el mundo de la infancia, por la inestabilidad, por la miniatura no es de extrañar que la obra del pintor catalán funcionara como referente en sus primeros trabajos. La primera danza de Valenciano emparenta con la pintura de Miró en la fragilidad de la línea, en lo caprichoso de su trayectoria, en la simplicidad del motivo, en el gusto por el "garabato", en la energía desbordante y en su voluntad poética. Lo *infantil* fascinó a Miró, como a tantos pintores que en algún momento se sintieron atraídos por las poéticas surrealistas, por idénticos motivos que a la coreógrafa: ante todo por ser el lugar de la libertad, libertad que se manifiesta como una desconcertante mezcla de ingenuidad y malicia (que a ojos adultos podría ser entendida como perversión) y que fue objeto de tantas obras literarias y escénicas de los literatos afines a Breton.

Sin embargo, la coreografía de Mónica Valenciano en ningún caso podría ser calificada como surrealista, ni siquiera como *descendiente* de los

surrealistas. Por otra parte, la *alegría* mironiana encuentra cada vez menos cabida en su obra, que va adquiriendo con el tiempo más materialidad, más espesor. De ahí que sus referentes pictóricos se desplacen un poco hacia atrás, hasta encontrar en el cubismo otro modo de trabajar con la fragmentación, la multidireccionalidad, la superposición de los planos, con una estructura formal que permite, a diferencia de la mironiana, la introducción de la persona en toda su complejidad material y anímica. El trabajo con *El Bailadero* está ya marcado por esa herencia de la simultaneidad cubista: cuatro personas descompuestas en sus cuatro dimensiones que a su vez se superponen en la construcción de una estructura que desconcierta al espectador por la mezcla de construcción y aleatoriedad que es posible reconocer en ella.

Precisamente esta superposición de construcción y aleatoriedad es la base de la producción pictórica de otro artista con que presenta muchas afinidades el trabajo propiamente plástico de Mónica Valenciano. La simultaneidad cubista, resultante de la superposición o del 'collage', es reinterpretada por Paul Klee en términos de polifonía, es decir, añadiendo un elemento temporal arrebatado al lenguaje de la música. Pero, además, Klee se distancia de la descomposición planimétrica propia del cubismo, para practicar una descomposición de tipo orgánico: analizar la lógica de lo visible para componer el mundo de lo posible, de modo que este nuevo mundo abstracto mantenga la misma estructura orgánica del mundo visible: "al igual que el hombre -escribe Klee- también el cuadro tiene esqueleto, músculos y piel". El ejercicio gráfico, la evolución del garabato, conduce a la asociación final, cargada de memoria, de emoción, de carne... Los procedimientos constructivos, resultantes en muchos casos de análisis lógicos, derivan al final del proceso en asociaciones que podríamos calificar como inconscientes. La libertad de la infancia (dada-surrealismo) y la lógica constructiva (cubismo-constructivismo) encuentran en la obra de Klee un momento de equilibrio en el que seguramente podría reconocerse Mónica Valenciano.

Como podría hacerlo en su valoración de la disonancia, de la fealdad aparente, de la máscara. Desde sus primeros años, Klee dibujó y pintó seres intermedios, máscaras orgánicas y... monstruos. Los monstruos de Klee son en muchos casos teatrales y, en cualquier caso, dramáticos, pero el pintor parece hacerlos aparecer movido por una simpatía por su deformidad, su incapacidad, su impotencia. De otra índole son los

monstruos que Goya grabó sobre las planchas de sus *Caprichos y Disparates*, présagos de las pinturas negras, en las que el pintor volcó su más profundo pesimismo y desesperanza. Frente al grotesco amable de los tapices o la *Tauromaquia*, con los cuales podría entroncar estéticamente un espectáculo como *Miniaturas*, Mónica Valenciano buscó explícitamente su referencia en los *Disparates*, la serie probablemente más enigmática de todas las grabadas por Goya. Aquí la sátira social ya no es tan explícita, la amargura por la crueldad o el grito contra la injusticia aparecen envueltos en un halo de misterio que impide una interpretación literal de las estampas. No será difícil reconocer en *Hueso de santo* la alucinación pesadillesca de *Disparate ridículo*, la amargura de *Disparate pobre*, la mengua aterrada de *Disparate de miedo* o el ludismo grotesco de *Disparate alegre*, como tampoco lo será hallar las huellas de lo que en Goya se plasma como desorden, amontonamiento, agregación y que en la visión de Mónica Valenciano han pasado a convertirse en principios estructuradores de sus obras.

## El teatro

La teatralidad es palpable en los espectáculos de Mónica Valenciano. Está en su rostro fuertemente expresivo, con los ojos gruesamente perfilados de negro, en su vestuario: viejos trajes de circo o cabaret cubiertos o complementados por ropa casual, rescatada de los 'happening' de los sesenta; está en su recurso a la palabra y lo que ello comporta de aproximación a lo que en Estados Unidos se llama 'danza hablada' y en Europa 'teatro danza', pero está también sobre todo en el planteamiento de las situaciones colectivas, en la definición de una dramaturgia y unas singulares personas escénicas.

Personas escénicas, no personajes, es algo que Mónica Valenciano se empeña en subrayar. Y en esto su propuesta se inscribe en la tradición del teatro contemporáneo que desde el Living Theatre ha renunciado al 'como si' y ha apostado por el mantenimiento de la integridad del actor y la concreción de los objetos, esa tradición que necesariamente se ha cruzado con las exploraciones del 'happening' y del 'performance art' y ha eliminado de su vocabulario el término 'personaje', sustituyéndolo por el de 'persona en acción'. En el ámbito de la danza podríamos encontrar también este mismo proceso de sustitución. Si bien tradicionalmente la

definición de personajes resulta menos clara, si es perceptible desde los sesenta la intención de poner de relieve a la persona más allá de su condición de intérprete. Esto es precisamente lo que hace Mónica con los integrantes de El Bailadero: ponerlos de relieve. No llega al extremo de compartir con ellos la autoría, pero sí se esfuerza en subrayar su singularidad física y emocional, de modo que los hace aparecer en escena -como proponía Kantor- cargados "con todo el fascinante bagaje de sus predisposiciones y sus destinos". Y como consecuencia de ello se singularizan hasta el punto de que, sin dejar de ser personas, se convierten en personajes de sí mismos; se fijan, tanto en la acción como en la imagen.

Las personas que trabajan con Mónica son especiales. Sus estados son igualmente especiales. Amelia Fernández lleva consigo el humor a la escena, continuamente deja salir de su boca ocurrencias que hacen reír al público sin por ello dejar de conmovirlo; ironiza sobre su propio físico, sobre su propia experiencia, juega a exhibirse sin complejos; de ahí tal vez su caracterización de artista de cabaret. Félix Santana es silencioso, reflexivo, vuelto hacia sí mismo, observador; su acción está estudiada con pies de plomo, interviene sólo cuando sabe que su aportación conviene, y su movimiento *deshuesado* tiene algo de animal de cuento o de espíritu atrapado. Todo lo contrario de Raquel Sánchez, que se presenta explosiva, irreflexiva, que se mueve y habla sin pausa, fuerte, mirando a los ojos al público, exigiendo más que pidiendo sus respuestas, retando tanto con la brusquedad de sus movimientos y cambios inesperados como con la rotundidad de su palabra.

Los tres intérpretes son ellos sin serlo, se componen a sí mismos, pero no completamente a su arbitrio; expresan, pero no lo que expresarían espontáneamente, ni siquiera en un trabajo individual. Al no ceder la autoría, Mónica evita el riesgo de lo expresivo desbocado, del lirismo autocomplaciente o el sentimentalismo fácil, factores que tantos daños causan en este tipo de trabajos en que los intérpretes adquieren relieve. Manteniendo un punto justo de equilibrio en la cesión de la autoría, se consigue que la dimensión expresiva quede siempre del lado de la coreógrafa o bien del colectivo mismo, conectando así con las raíces más profundas del verdadero expresionismo.

Mónica, por su parte, asume en cuanto intérprete cada vez más la función de quien mira y quien sufre en sí el dolor de los demás, quien se alegra con sus ocurrencias, pero sobre todo carga con las experiencias

dolorosas. Sus ojos, profundamente marcados por la pintura negra, la dotan de una mirada fuertemente expresiva. Y esto hace, mirar. Su actitud recuerda cada vez más la disposición en escena de Tadeusz Kantor. Pero no sólo en esto se aproxima Mónica al director polaco: reconocemos, por ejemplo, una misma intencionalidad de reconstruir “un mundo con sordina”: en el caso de Kantor, lo que se reconstruye es un espacio de memoria; en el de Mónica, aunque la memoria funciona, lo que se lanza a escena es más bien un mundo escondido: el mundo íntimo de aquellos cuya voz nunca es escuchada.

Los espectáculos de Mónica coinciden con los de Kantor en otros puntos. Hay que recordar que en ambos casos la práctica pictórica está detrás de sus trabajos escénicos y que los modelos plásticos suplantaban en muchos casos a los escénicos: la distancia de Kantor respecto al “aburrido” teatro contemporáneo de su tiempo era tan grande como la de Mónica respecto a la “informada” danza contemporánea de nuestros días. El informalismo, la aversión a la forma cerrada, es parte constitutiva de ambos procesos creativos. Kantor la aprendió del ‘happening’, Mónica más bien de la música.

En una reciente visita a España, Ellen Stewart, La Mama, recordaba la obsesión del director polaco por la desestabilización, que se aplicaba no sólo a la estructura, sino primariamente a la disposición de los intérpretes en escena: éstos debían estar siempre alerta, porque un signo de Kantor, omnipresente, podía alterar el ritmo o incluso la acción del espectáculo. Se trataba de que los actores no tuvieran tiempo para pensar, que constantemente sobre la escena hicieran, hasta el punto de convertir la representación en una especie de ritual, casi de trance. Los trances lúdicos de las personas kantorianas habitualmente estimulados por ritmos o melodías (el conmovedor “Aynanina” de *La clase muerta*, por ejemplo) tienen su correspondencia en el trance *bacalaero* de Mónica y Amalia Fernández o los trances raperos provocados por Raquel Sánchez en *Adivina en plata*.

En este punto no cabe duda de que la teatralidad que aparece en los espectáculos de Mónica no es la aburrida teatralidad de los museos de la palabra, sino esa teatralidad que ha sabido estar a la altura de los tiempos, en constante intercambio con las artes plásticas, la música y la literatura de vanguardia. Se trata de una teatralidad que subvierte la propia naturaleza del teatro. Y esta subversión resulta evidente, por

ejemplo, en las constantes rupturas del espacio autónomo, de la ficción teatral, que se nos proponen: las interrupciones constantes en *Pesogayo*, el dejar truncadas las secuencias coreográficas y retomarlas inesperadamente, la alternancia de música y silencio de forma disociada a la alternancia de movimiento y reposo, o bien de interpretación y espontaneidad (también interpretada), la sustitución de una serie de movimientos por un “etcétera”, los falsos finales...; las confesiones aparentemente privadas de los intérpretes, las miradas y apelaciones directas al público, la invasión de su espacio y la anulación de la imagen; la inclusión de elementos reales, como la organillera con su instrumento, trasladada directamente de su mundo castizo y contra-actual al espacio tal vez igualmente contra-actual del teatro en *Miniaturas*; o el marco de realidad propuesto para *Disparate*, abierto con una instalación-exposición y cerrado con un coloquio o confrontación directa y pretendidamente sincera con el público.

Tales rupturas de la ficción y tal concepto de la teatralidad o de la espectacularidad son sintomáticas de una tensión contra la fijación de la forma, contra la clausura del trabajo, contra su definición como obra cerrada. En la trayectoria de Mónica, como en la de otros grandes artistas de nuestro tiempo, hay una búsqueda constante de la inestabilidad también a nivel compositivo, un intentar no quedarse quieta que la lleva a destruir una y otra vez los procedimientos formales adivinados. Aunque este radical informalismo produzca finalmente una nueva formalización que comienza a apreciarse de forma clara en la coherencia de sus dos últimos trabajos: *Adivina en plata* y *Disparate*. ¿Cuáles son sus claves?

### La música

La música en los espectáculos de Mónica puede resonar internamente, como si la oyéramos salir de la memoria o de la imaginación de los intérpretes, o bien explota irrefrenable y los induce a una acción ineludible o los arrebató en una especie de trance. “Yo -repito continuamente- no trabajo con la intención”; se deja llevar, efectivamente, por impulsos musicales, construye un espacio sonoro en que los intérpretes evolucionan como objetos atrapados en una partitura, e invita al público a penetrar en ese espacio de armonías lejanas, melodías huidizas y ritmos de difícil seguimiento.

La composición musical de Mónica es eminentemente lúdica. Y, aunque siguen quedando huellas de los juegos infantiles que conformaban sus primeros espectáculos, los juegos que ahora practica se nos muestran enriquecidos por reglamentaciones más complejas y relaciones más problemáticas entre los jugadores y entre los espacios de juego y los espacios de fuera. Lo que persiste es la convicción de que el juego es lo primero: el origen y el espacio.

Parece entonces Mónica adscribirse a la lista de discípulos de Johan Huizinga, para quien el juego es la base constitutiva de la cultura, hasta el punto de afirmar que "la cultura no comienza como juego ni se origina del juego, sino que es, más bien, juego", y que cuando el juego desaparece la civilización irremediabilmente se resiente. El juego -propone Huizinga- es, en su aspecto formal, "una acción libre ejecutada 'como si' y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual." O bien: "una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de "ser de otro modo" que en la vida corriente."<sup>14</sup> En ambas definiciones insiste Huizinga en la idea de libertad, libertad para la creación de un orden diverso, para la creación, en el caso del arte, de un orden a la medida del propio artista, al que, eso sí, una vez creado debe atenerse con la máxima disciplina. Libertad y disciplina resultan así compatibles, en el juego, como en la música, donde la máxima formalización no resulta incompatible con la máxima libertad de sentido.

La búsqueda de la libertad puede estar también en el origen de su opción por la pobreza. La desnudez de los espacios, el aspecto desgastado de vestuario y elementos escénicos, la renuncia a la tecnología escénica, la relevancia de los intérpretes... Y al mismo tiempo esa fijación en una estética heredera de lo 'camp', que no lo renueva, sino que lo conserva invirtiendo en cierto modo su sentido. Así, "el amor a lo no natural,

al artificio y a la exageración" (la esencia de lo 'camp' en la definición de Susan Sontag)<sup>15</sup> no aparece en los espectáculos de Mónica como gesto del dandi o el esteta, sino más bien como acción espontánea de quien ha encontrado de saldo los mismos elementos que hace años utilizó aquel para componer su arte y juega entonces con ellos de forma casi natural. El resultado es grotesco, y el grotesco rompe el cerco del esteticismo asociado a lo 'camp', lo revienta, abre mil agujeros. Así que la frase que Susan Sontag ponía como ejemplo de comedia 'camp' en boca de "Una mujer sin importancia": "Adoro los placeres simples, son el último reducido de lo complejo", podría perfectamente formar parte de un espectáculo de Mónica sin por ello ser indicio de superficialidad, sino más bien de todo lo contrario, es decir, una ironía sobre el discurso que ha superado en falso tanto lo moderno como lo postmoderno.

La opción por lo antiguo de Mónica no es distante, ni esteticista, se basa, pues, en la proximidad a una experiencia de los márgenes: los márgenes de la cultura (los toros, el flamenco, el boxeo, el cabaret, el cine mudo...) y los márgenes de la economía (objetos de segunda mano, pisos subalquilados, experiencias de supervivencia en la gran ciudad...) ¿Sintomático de una rebelión contra el orden existente? Probablemente, aunque ella más bien lo interpretaría como una cuestión de amor. El amor a los demás que comienza por un amor a los objetos y el profundo dolor de la pérdida que conlleva el desprenderse de lo antiguo para suplantarlo por lo nuevo. Ese amor es signo de una confrontación evidente con los hábitos y mecanismos de producción de la sociedad de consumo que fomenta el desprecio a la memoria y a la sabiduría. (Un discurso éste, por otra parte, que tiene su tradición y que ha sido recientemente recuperado también por el artista ruso Ylia Kabakov, quien en su *Torre de proyectos* nos proponía el elixir de la conservación de lo usado como remedio más eficaz contra la pérdida acelerada de nuestro recuerdo y por tanto de nosotros mismos.)

En lo usado coinciden lo pasado y lo marginal. Y para poder albergarlo es preciso renunciar a la forma perfecta. Si la forma fuera perfecta, caería nuevamente en lo 'camp', en el vacío del estilo. Por ello Mónica Valenciano insiste una y otra vez en romper las estructuras que se van adivinando en sus sucesivos espectáculos. La ruptura de la forma comienza por la fragmentación de la cadena temporal y, consecuentemente, de la cadena lógica: es ese ritmo de difícil seguimiento al que antes

<sup>14</sup> Johan Huizinga, *Homo Ludens*, Alianza, Madrid, 1998, pp. 51 y 74.

<sup>15</sup> Susan Sontag, "Notas sobre lo camp", en *Contra la Interpretación* (1996), Alfaguara, Madrid, 1996.

aludía, la impresión de que cada intérprete introduce sus propios ritmos y que a la vez los corta, vuelve atrás, abandona una y otra vez su acción, o bien se deja interrumpir por el otro al que momentáneamente puede seguir con un tarareo o una agitación de cabeza. Afecta también al espacio, al espacio cúbico, *subvertido* mediante acciones que comienzan fuera de escena, del lado del público o del otro lado de la cortina de fondo, *fragmentado* por la disposición de los intérpretes, mediante la creación de diagonales y lugares de acción/observación muy en los márgenes, *anulado* completamente cuando, vacío y oscuro, deja de servir de lugar para un espectáculo que se desarrolla fuera, *invertido* en su función cuando, al inicio de *Disparate*, se invita al público a que lo invada tras haberlo convertido en una sala de exposiciones en que se exhibe en gran parte la propia intimidad, superponiendo por tanto a la inversión de escena/sala la de lo público/privado, o bien *conceptualizada* cuando Raquel Sánchez convierte en palabra la imagen de una mujer sentada, traduciendo la simultaneidad mediante la que el pintor representa la tridimensionalidad en su lienzo en repetición verbal de la imagen en el tiempo del espectáculo.

Estas rupturas de la espacio-temporalidad, como la exploración de lo marginal (lo pobre, lo antiguo, lo usado...), comportan una tentativa de comprender y categorizar el mundo de una manera diversa. En cierto modo, las continuas fragmentaciones de la forma tradicional no indican sino la necesidad de abandonar un modo de formalización que se considera ya inservible y artificial y buscar otro, donde sea posible nuevamente la armonía. Marshal McLuhan dio algunas pistas sobre dónde buscar ese nuevo modo en su diferenciación entre la cultura visual, dominante y fragmentada, y la cultura acústica, desplazada e integrada.<sup>16</sup> La imposición de la cultura visual se habría producido en paralelo a la suplantación de lo oral por lo escrito y por lo icónico, y estaría entrando en crisis como consecuencia del avance de los nuevos procedimientos de comunicación digital. La cultura acústica introduce una tetradimensionalidad de la que carece la cultura visual y que simplifica la representación de nuestras experiencias aparentemente fragmentadas de fin de milenio.

La recuperación de la oralidad en los espectáculos de Mónica, como en el de otros creadores contemporáneos, podría tener que ver con ese proceso. Pero además tal recuperación de la oralidad va acompañada de una resistencia a poner el cuerpo al servicio de la imagen. El cuerpo que se mueve y habla está más próximo de lo que MacLuhan llama

audio-táctil que de lo visual presente en los espectáculos artísticos y sociales. Mónica resume todo esto de una forma mucho más sencilla: "Cada vez me interesa más la música". Sólo quien ya ha asumido el cambio de paradigma puede expresarse tan claro y con tan pocas palabras.

En el fondo, la encrucijada no existe, se trata más bien de una representación visual de algo que está en movimiento y que tiene representación más clara en el tétrede infinito de MacLuhan, un desplazamiento constante que permite la coincidencia de lo simultáneo y lo sucesivo, como ese espacio que Mónica nos propone en *Adivina en plata* cuando los cuatro intérpretes nos rodean y nos someten a un bombardeo de frases, sonidos y canciones privándonos de cualquier imagen.

Las palabras, mucho menos las impresas, nunca llegarán a transmitir de la creación de un artista más que algunas pistas para disfrutar de otra manera sus creaciones. Ni siquiera las de la misma artista, que a continuación reproducimos. Lo único que queda es esperar la oportunidad de asistir una vez más a una de sus puestas en escena.

16 "Para abreviar, la estructura del espacio visual es un artefacto de la civilización occidental creado por el analfabetismo fonético griego. Es un espacio percibido por los ojos al estar separados o abstraídos de los demás sentidos. Como una construcción de la mente, es continua, lo que significa que es infinita, divisible, extensible y monótona: lo que los primeros geómetras griegos denominaban *physis*. También está conectada (figuras abstractas con límites fijos, ligados lógicamente y secuencialmente pero sin fondos visibles), es homogénea (uniforme en todas partes) y estática (inalterable desde el punto de vista cualitativo). Es como el 'ojo de la mente' o la imaginación visual que domina el pensamiento de los occidentales alfabetos, algunos de los cuales exigen una prueba ocular para la misma existencia. La estructura del espacio acústico es el espacio natural de la naturaleza desnuda habitada por las personas analfabetas. Es como el 'oído de la mente' o la imaginación acústica que domina el pensamiento de los humanos pre y post-alfabetos (un video de rock tiene tanto poder acústico como una danza watusi). Es discontinua y no-homogénea. Sus procesos resonantes e interpenetrantes están relacionados en forma simultánea con centros en todas partes y ningún límite. Al igual que la música, tal como lo explica el ingeniero Barrington Nevitt, el espacio acústico no requiere ni prueba ni explicación alguna pero se hace manifiesto a través de su contenido cultural. Las estructuras de los espacios visual y acústico pueden ser consideradas inconmensurables, como la historia y la eternidad, sin embargo, al mismo tiempo, tan complementarias como el arte y la ciencia o el biculturalismo. (Marshal MacLuhan y B.R. Powers, *La aldea global*, Gedisa, Barcelona, 1989, pp. 57-58).

"COMO UNA CERILLA QUE SE PRENDE CON MI SOMBRA  
Y DE REPENTE SALE LA LUZ..."<sup>17</sup>

**Pepe:** Me gustaría que retomáramos el diálogo con el público que intentaste plantear al final de *Disparate I*.

**Mónica:** Yo pretendía un encuentro directo con la realidad. Que se llegara ahí a través de ese puente y tener una confrontación directa con el pensamiento de cada uno y plural a la vez, como ese colorido después de ese negro. Yo tenía esa necesidad y la quería formular ahí. Y ahí tengo material para ese puente que quiero construir en el segundo disparate.

**Pepe:** La estética de los disparates tiene como dos fuentes, una más española, y otra que tiene que ver con una tradición propia del siglo veinte, que arranca quizá del cine mudo y llega hasta nuestros días.

**Mónica:** Hay un camino a la vez regresivo y a la vez de confrontación. Son como espejismos esperpénticos que recibo. Yo no trabajo la intención. Trabajo de una forma muy instintiva, luego reflexiono. Pero la reflexión viene después. Me encuentro imágenes que se me van dando, que son como linternas. Yo voy trabajando sobre eso y haciendo como un puzzle, un puzzle mío. El primer espectáculo que yo hice, alguien me dijo que tenía algo de cine mudo, algo de chapliniano. A mí me sorprendió por completo aquel comentario.

**Pepe:** Si antes la asociación era con Chaplin, en los últimos espectáculos parece que hubieras construido un personaje kantoriano, que observa la acción de los demás, con esos ojos fuertemente expresivos, marcados por gruesos contornos negros. ¿Reconoces algo del director polaco en tu último trabajo, sobre todo en la función que tú misma cumples en él?

**Mónica:** Yo creo que todo va viniendo de una forma en la que yo no intervengo casi. Esto surgió de una manera casual. Un mes antes del estreno de *Disparate I* me dio lumbago. Yo estaba entonces como podía estar. Pero después me tuve que sentar. Dirigía sentada, incluso acostada. Luego al final volvía a intentar entrar. Me dio otro lumbago. Y entonces me dije. ¿Ahora qué hago yo aquí? Y finalmente lo que hice fue lo que hacía durante el proceso de creación, estar ahí, mirar, presenciar mucho a través de ellos. Yo creo que este es mi sentimiento ahora:

**Pepe:** Cuando acabó el espectáculo, me había quedado grabada una impresión muy dolorosa, como si, a pesar de lo grotesco, de lo tragicómico, hubiera ganado esta vez la parte sufriente.

**Mónica:** Siempre he experimentado el mismo proceso con las piezas, que la pieza pasa por un nacimiento, un desarrollo, un desprendimiento. Va pasando por un proceso doloroso hasta que al final cada vez es más irónico. Como decía Woody Allen: la tragedia es comedia más distancia. El dolor de verlo nacer, de verlo salir... y de pronto va teniendo como una fluidez, y al final van solas, más desprendidas. Yo me acuerdo cuando estrené *Pesogayo* en Salamanca, en el ensayo general, después de todo el invierno sola montando la pieza, vinieron algunos amigos y se quedaron pegados a la silla y dijeron: "¡Qué duro! ¡Qué doloroso!" Y yo era la primera que decía "es verdad". Estaba muy metida en el proceso, viviéndolo, traduciendo lo que ocurre y de pronto nace y es lo que es y siento mucho placer de que esté esto ya fuera. Lo que se ve al principio acaba de nacer, es como más doliente.

**Pepe:** A propósito de *Pesogayo*, ¿cómo surgió tu interés por el boxeo?

**Mónica:** Éste fue un proceso en el que después de todo un tiempo de solos, años, fui a Nueva York, hice un gira, y cuando volví dije: "No quiero bailar más". Ahí tuve como una ruptura y pensé que ya había llegado a un punto en que necesitaba un diálogo. En ese momento no sentía lo que me pasaba, me fui de Madrid, a Salamanca, quería dedicarme a pintar. Me quedé sin dinero. "¿Por qué no das un curso?", me dijo alguien. A mí me parecía imposible transcribir mi lenguaje para otras personas. Pero así empecé y después de varios meses surgió la compañía. Como no quería bailar, no quería escribir, pues me puse a hacer boxeo. Ahora sé todo lo que me dio el boxeo: la inmediatez, el diálogo, el tener que estar alerta todo el tiempo porque si no me daban, el ritmo..., una forma muy inmediata, muy directa, nada intelectual. Todo el entorno de la violencia, el dolor que sentía en el desprendimiento de mi lenguaje. Yo estaba entonces en una pelea interior tan fuerte que el boxeo era lo único que me permitía verme desde fuera.

**Pepe:** Esto fue antes de *Miniaturas*.

**Mónica:** Fue después. Yo anteriormente había trabajado con actores, con actrices, con Norma, con Juana. Pero era diferente, yo seguía considerándolos solos. Trabajaba con alguien que me ayudaba a traducir, pero hacían lo que yo decía: ahora mira para allá, ahora di esto, ahora da un paso, era todo muy muy dirigido. Era como que lo que yo había bailado alguien lo

<sup>17</sup> De una conversación entre José A. Sánchez y Mónica Valenciano. Café Comercial, 16 de noviembre de 1998, 13.00 h.

traducía. Esto era *Miniaturas*. Muy diferente de lo que hago con El Bailadero, que ya es un trabajo con el lenguaje.

**Pepe:** *¿Cuál es el proceso de construcción del espectáculo? ¿Qué protagonismo asumen los intérpretes? ¿Utilizas la improvisación?*

**Mónica:** Yo me voy a Canarias normalmente tres, cuatro meses y voy acumulando material, cada mañana, cada día trabajo sola, en la mesa y con el cuerpo, y voy acumulando las pistas, lo que yo llamo pistas del siguiente paso que yo quiero dar. Y con todas estas pistas yo ya me encuentro con ellos y las voy sembrando, determinados textos, determinados movimientos, determinados pasos técnicos. Para mí lo fundamental con El Bailadero es el desarrollo de un lenguaje, no tanto un trabajo conceptual. Lo que me interesa básicamente es el lenguaje, como algo que está ahí, algo que ya incluso está fuera de ahí y yo lo voy observando y es casi un proceso matemático, en que yo voy encontrando cómo se desarrolla, cómo se dialoga, como se traspasa el espacio, cómo se domina el espacio, como se compone, cómo se descompone, como adquiere diferentes planos. Es como un desarrollo de esto mismo, pero como en un proceso científico lo voy observando y decidiendo cuál es el paso siguiente y eso es una parte muy importante del trabajo con El Bailadero, la abstracción de ese lenguaje y cómo se desarrolla escénicamente. Todo lo demás, lo que se cuenta a través de esto surge de un punto de partida que yo propongo y el desarrollo que ellos le dan a todo esto a través de sí mismos.

**Pepe:** *Los personajes son muy humanos. Más bien habría que hablar del desarrollo de la personalidad de cada uno. ¿Hasta qué punto son co-autores o es real la imagen de los personajes vistos a través de los ojos de Mónica?*

**Mónica:** Es el trabajo que cada uno hace consigo mismo. Es un trabajo casi alquímico. Yo no creo en el trabajo de personaje. Quizá surge un personaje para trabajar con uno mismo. Algo con lo que ya no te identificas, que adquiere vida propia, para irlo conociendo, para irlo desmenuzando. Pero se trata más bien de una distancia de uno con uno mismo. A eso se le podría llamar personaje. Pero se trata más bien de una distancia conmigo misma para poder atravesarme por el otro lado.

**Pepe:** *No obstante, aunque no hablemos de personaje, sí aparece una definición física, mediante el vestuario, la gestualidad y la palabra que dotan a cada uno de ellos de una función específica dentro del espectáculo.*

**Mónica:** Va más hacia un desnudo de la persona que hacia una construcción del personaje. Es más desde el otro lado, la desconstrucción. Lo que

me ocurre a mí cuando entro en Disparate es lo que me ocurre a mí, muy muy íntimamente, es lo que yo siento, en lo más profundo de mí en este momento. Lo demás es disimular. Yo siento eso. Por eso me emociono. Como una cerilla que se prende con mi sombra y de repente sale la luz, y está ahí, y me abro, me abro toda, se me abren los ojos, se me abren los oídos, me derramo. Yo nunca he llorado. Es, como decía Bergamín, como una caída brusca en la conciencia de lo mágico ese tipo de emoción. Yo no pienso en nada, no trabajo con ningún tipo de sentir, no trabajo con lo psicológico, detesto esa cosa psicológica, me horroriza ese trabajo. Yo trabajo de una manera muy física.

**Pepe:** *Esa búsqueda de la desnudez puede tener que ver con el recurso constante al mundo de la infancia en tus espectáculos, como una forma de buscar la verdad.*

**Mónica:** Es algo de cangrejo. Yo siento que mi trabajo se desarrolla en una dirección de regresión. En el Círculo de Bellas Artes, hace once años sentí todo lo que había aprendido, y de pronto me encerré allí y sentí que era una regresión, una regresión y al final de un ensayo acabé en una posición fetal. Y lo que estaba haciendo era *Aúpa*, que era todo lo contrario. Es como una cáscara que se va abriendo... Y yo sentí como una regresión total. Fue inconsciente. Yo era una mujer que iba vestida de negro, completamente de negro, mi imagen de entonces era la de alguien completamente armado, después de quince años de estudiar clásico... Y me ocurrió una especie de descomposición, hasta que terminé ahí y yo misma me asusté. Me acuerdo que en París acabé en posición fetal. Mi padre me decía: "Hija cada vez estás más niña". Y yo creo que ahí se formuló todo el lenguaje. Después de dos o tres años que estuve sola, concentrada... completamente instintiva, inconsciente, necesitando respirar fue como de repente apareció el abecedario que yo creo que está en todo ser humano, la esencia, es tu corazón, que late ahí en todos. Después nos formamos, nos formamos, nos formamos. Y aquello lo vemos como algo desnudo, casi obsceno. Pero yo creo que es la esencia de todo, la pureza del movimiento. Y eso me lleva ahí. [...]

Un bebé..., es alucinante ver cómo pasan los sentimientos por él, de repente llora, de repente se ríe, de repente se queda mirando, de repente se queda completamente en blanco y todas las caras pasando por él como si fueran gestos, sin pensar en nada. Y es todo eso lo que yo siento. Cuando veo un bebé, me veo cada vez más cerca, pero del otro lado.

**Pepe:** El interés por la infancia remite necesariamente a lo lúdico. El juego tiene en tu trabajo una centralidad incuestionable, que alcanza incluso a los títulos.

**Mónica:** El juego es lo básico. Todas las relaciones nacen en el juego. El juego de pasión. El juego de adivinar. El juego de amor. Las relaciones se basan siempre en el juego. Y de hecho cuando aprendemos a relacionarnos de niños aprendemos a través del juego, de bebés, de adolescentes,... Cualquier relación es siempre un juego. [...]

**Pepe:** Me gustaría que me contaras algo sobre la incidencia de tu trabajo plástico en el coreográfico. ¿De algún modo pintas las escenas antes de componerlas?

**Mónica:** Yo creo que es un trabajo paralelo, completamente paralelo. Es un poco anterior en mí que en ellos, porque ahí me voy formulando todo el material y luego les propongo cosas que yo he ido encontrando, de composición que yo voy encontrando. Casi todo lo encuentro en un momento de reflexión, en una especie de caligrafía que yo trabajo, que yo bailo de una forma reflexiva con la pluma. Y ahí voy encontrando todas las pistas, todos los callejones. Antes se los proponía. Ahora les voy formulando incluso ese camino. Esto me interesa mucho, el aprender también a dialogar desde el origen, desde donde empiezan las cosas. Yo les propongo un ejercicio de composición que yo voy encontrando con la caligrafía, tanto en el texto como en la calidad del trazo, la composición.

**Pepe:** ¿Podrías explicitar algo más esto?

**Mónica:** Trabajamos mucho el desarrollo de las terminaciones, de las terminaciones tanto de movimiento como de texto como de trazo... Propongo ejercicios de desracionalización, de fragmentación, atravesar lo racional. Ejercicios que aparecen y que ellos desarrollan. Cada uno encuentra diferentes callejones y ahí yo veo muchas cosas que me sirven para trabajar con ellos. Cómo trabaja cada uno. Cada uno de los cuatro trabaja de una forma completamente diferente. Amalia es completamente racional, una falta de fluidez increíble: todo lo quiere comprender, todo lo quiere cuantificar. Ella es muy formal. Y lo que yo recibo es fascinante en cuanto a conocimiento del alma humana. Los cuatro son especímenes completamente opuestos. Raquel es pasional, animal, al contrario, en cuanto comprende una cosa desconecta; en cambio cuando no entiende nada es como un chorro de agua. Félix tiene un mecanismo completamente matemático, metódico, todos los días lo mismo, de esa manera es como él va comprendiendo las cosas. [...]

**Mónica:** A mí lo que me interesa es que bailen ellos. Lo que me interesa es la tensión continua, la incomodidad de cuando uno no sabe lo que va a pasar. Y cuando eso ocurre los siento bailar. Ahí es cuando yo disfruto. Esa es la comunicación que yo busco. En ver cómo se mueven por dentro. Esa música que suena, que es mi música, con la que yo funciono en el escenario, en cómo late todo eso. A lo que yo tiendo es a la música, cada vez más. Danza, teatro, texto, no texto... Vuelvo al origen, donde todo es música, todo es música, nada significa nada... Cada vez más me acerco más a esa dimensión sonora.

**Pepe:** En Adivina en plata me interesó mucho la construcción del espacio auditivo. Hay un momento en que todos subís a la grada y nos envolvéis en palabras y canciones, sin imagen. Era como romper con la idea de espectáculo como algo que se ve y trabajar con el espacio hemisférico.

**Mónica:** Yo siento como un paso completamente nuevo desde Adivina a Disparate. Como si hubiera atravesado un pequeño himen, el himen de la lógica y del plano. Adivina era mi primer espectáculo con cuatro intérpretes. En Disparate se avanza más en la ruptura de esa dimensión de lo plano.

**Pepe:** ¿Y de dónde sale esa frase repetida una y otra vez por Raquel: "Sentada, mujer sentada"?

**Mónica:** En cada etapa de mi trabajo siempre tengo un referente pictórico. Así como en toda la primera fase me acompaña Miró, en una segunda etapa empiezo a interesarme por el cubismo. Encontré una resonancia, una referencia que me ayudaba a seguir trabajando. Cuando estaba trabajando se empezaban a romper los planos y comenzaba a entender el mundo en tres dimensiones. Cuando el cuerpo entra en otra dimensión. Microscópicamente te está dando unas lecciones que están en todo. Entonces empecé a entender el cubismo a partir del cuerpo. Los llevé a ellos a ver cuadros... Allí estaba la mujer sentada. Y también tiene que ver con algo que le decía constantemente a Raquel: "Déjate estar, déjate estar..."

**Pepe:** Y supongo que también tiene que ver con la escena de las 'plañideras'.

**Mónica:** ¿Qué escena?

**Pepe:** Esos veinte minutos que os pasáis tú y Amelia repitiendo la cancioncita.

**Mónica:** ¡El bacalao! ¡Ahí entro en trance!

**Pepe:** Es un contraste muy efectivo, la utilización del bacalao y la imagen clásica de las plañideras que llegan al trance. [...] La composición de esos cuadros grotescos nos lleva inevitablemente a Goya. ¿Cómo entra en tu mundo?

**Mónica:** Siempre me acompaño de algún papá. Cuando inicio este proceso, me encuentro con un libro de Goya. Goya siempre me había atraído, porque era sordo... Al cabo del tiempo, me queda la resonancia de una palabra: "disparate". Empecé a buscar, a buscar. Y encontré los *Disparates* en la Academia de San Fernando. Investigué. Me ayudó muchísimo, como una linterna, todo lo que había alrededor de los disparates, esta cosa nocturna, onírica, el miedo a la muerte, muchas cosas que tenía encajadas en esa dirección, fui como de la mano. La referencia es alguien que te da la mano en un proceso de búsqueda. [...] Ahora estoy con Palazuelo, es capital ahora: el espacio, las combinaciones, la apertura del cuerpo al espacio. [...]

**Pepe:** *En tus espectáculos se reproduce un mundo interior o un contexto social reducido. Las cosas que se cuelan pertenecen a un contexto cerrado. ¿Hay en esta opción por la pobreza un rechazo de la sociedad de la imagen? ¿Podemos considerar tu propuesta como política?*

**Mónica:** No hay nada de política, es la realidad.

**Pepe:** *La realidad desde un punto de vista.*

**Mónica:** Supongo que sí. Es la realidad en la que he vivido. Yo me he criado en un barrio en Canarias que es como el Bronx, las Reollas Bajas, el barrio más barrio y más duro, donde he aprendido todo... Supongo que eso es una manera que queda. Me acuerdo cuando fui a Bélgica, a Klapstuck... el director del festival me quería llevar a ver museos. Yo le dije que lo que me interesaba era ir a ver las putas, que están en las ventanas expuestas, eso me fascina. Ahí se muestra la desnudez. Las caras de las putas en las ventanas bailando... Era el alma desnuda... Esas miradas... Qué maravilla. Entrar por ahí y salir del otro lado. Sin ningún tipo de barrera. Esa condición que les permite a esas mujeres esa libertad, ese carecer de todo tipo de seguridad, esa experiencia tremenda...

**Pepe:** *Tal vez esa búsqueda de la desnudez, de la libertad ha impedido la formalización de tu trabajo. Al contrario de lo que es habitual en el caso de otros creadores, tu trabajo, con el tiempo, no ha encontrado una formalización, sino que más bien ha seguido un proceso de disgregación.*

**Mónica:** Efectivamente.

**Pepe:** *Tal vez se trate de una nueva formalización.*

**Mónica:** Lo es, lo es. Siempre hay como dos caminos. Cuando vas por un camino, ves que todo el mundo va por el otro... Y de repente sientes necesidad de confrontarte con la realidad. Ahora amanece. La realidad es una

palabra que ahora mismo me fascina. Es lo que ocurrió en el *Disparate*. Para mí fue fascinante. Porque era real. Yo veía una movilización por dentro y todas las preguntas que tenía todo el mundo por hacer. Yo quiero traspasar esa barrera y no pararé hasta no haberla traspasado. Entonces entiendo la otra trayectoria y la concilio. Y esto me da un sentimiento de amor muy grande.

**Pepe:** *¿Tiene algo que ver con el amor de la madre? En una de las pocas intervenciones acertadas del coloquio que siguió al espectáculo, David te preguntó si Disparate era un homenaje a la madre y tú respondiste, desconcertada y al mismo tiempo entusiasmada por su acierto, que sí.*

**Mónica:** El tema de la madre yo lo relaciono con la creación, la tierra, la vagina, un lugar donde de pronto se manifiesta algo. Me parece tan ... me parece un milagro. Me fascina también la imagen de la virgen. Más formalmente... Yo tengo mi camerino lleno de vírgenes. Gilles [Jobin] llegó un día y me dijo: pero Mónica, esto lo hacen las abuelitas. Y yo me sentí tan lejos y le dije: "¿Es que no me ves? Mírame a los ojos ¿Es que no me ves?" Tengo fascinación por la creación, por la generosidad, me parece un amor tan bello.

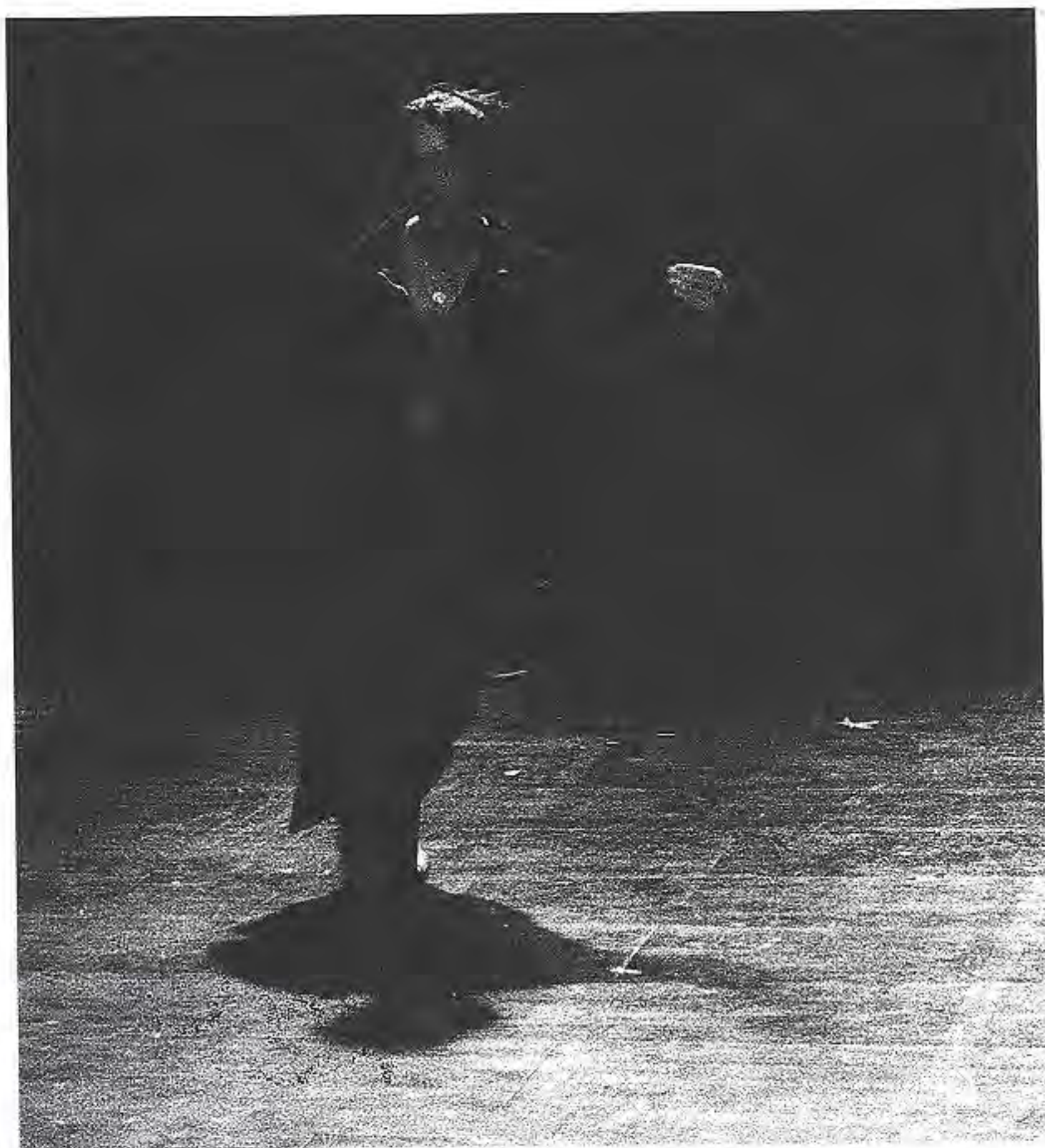
**Pepe:** *¿Hay alguna intención explícita de género?*

**Mónica:** No. En cuanto a sexualidad, me muevo en una ambigüedad que a veces me sorprende. Aunque aparentemente sea mujer, soy muy masculina. [...]

**Pepe:** *¿Cuántas Mónicas hay?*

**Mónica:** Hay muchas... En *Disparate* salen dos o tres. Son estados, son estados que, digamos, si no hago nada salen. Ahora estoy haciendo cosas para que no salgan. Pero si no hago nada, saldrían, me derramaría... No es plano, hay muchos ángulos. Y en *Disparate* salen... También habla de eso: de la capacidad de transformación continua, de ese movimiento interno que pasa sin agarrarse a nada y que dejas pasar sin control racional de lo que ocurre. Cuando ocurre algo bonito y te quieres quedar ahí... No, no, déjalo pasar... [...] Aparece mucha diversidad, mucha pluralidad dentro de mi manera de trabajar. Tres planos. El primero que aparece más... en que la forma se desprende para que aparezca la esencia, el estado. Un segundo plano es donde la música esa de finales, el pasillo de finales en que hago algo de chamán y algo de flamenco también, en que sale mi lenguaje físico, que se forma dentro de esa descomposición, rota, pero que al final llega a una manera y al dominio de mi cuerpo dentro de ese lenguaje. Y

luego sale como la imagen final, que es la marcha fúnebre, un estado muy nuevo, un estado ya muy abierto, muy presente, en el que ya no hago casi, me fascina. Es muy reciente.



Recién peiná, Pesogayo, Mónica Valenciano.

## Impresiones del público

### Sobre Adivina en plata

- "Me ha parecido muy bien. Me ha costado un poco entrar, pero al final me he metido completamente. Un poco maléfico. Me ha gustado mucho lo de las campanadas, aquello de Cenicienta"
- *"Me parece una mujer extraordinaria, muy muy especial"*
- "Es una obra que está llena de preguntas, que te cuestiona, que te hace vivir muchos sentimientos variados"
- *"Me gustaba que estaban como muy libres, muy sueltos"*
- "No me ha gustado. Me creaba mucha ansiedad y no me parecía nada agradable. Me he reído. Me gustaba más cuando hablaban."
- *"No me ha parecido nada. No he sentido nada. Demasiado simple. Nada más."*
- "Me ha parecido fuerte, potente y bueno. Porque me ha llegado bien el espectáculo, se han sabido mover, han sabido hablar y nos han enamorado."
- *"Lo que más me ha gustado es cuando la chica hace el pino y el chico le pone el micrófono entre las piernas y le empezó a contar todo lo que le gustaría tener. Y también lo último, cuando empezaron a cantar."*(Niña de ocho años)

155



Adivina en plata, Mónica Valenciano.



*The golden impossibility, Javier de Frutos.*

## PROGRAMACIÓN DE DESVIACIONES 1997 Del 17 al 30 de noviembre

### **Programación**

CUATRO CAMINOS, 18 y 19 de octubre.

Teresa Navarrete-Paco Nevado: *Por unos zapatos viejos*

Elena Córdoba: *Canto nº2. Los mil motivos de consuelo.*

Rosa Muñoz: *De lirios y otras flores.*

Lola Jiménez: *Hay*

LA RIBOT, *Más distinguidas* 97. 21, 22, 23 y 25 de octubre.

DAVID ZAMBRANO, *Improvisación.* 24 de octubre.

JAVIER DE FRUTOS, *The Golden Impossibility.* 27 y 28 de octubre

JÉRÔME BEL, *Monográfico.* 27 y 28 de octubre

*Shirtologie (Trilogie).*

*Nom donné par l'auteur.*

*Jérôme Bel.*

### **Mesas redondas.**

"La nueva danza". 17 de octubre.

Carlos Marquerie, autor escénico. Antonio Fdz. Lera, dramaturgo. Javier Vallejo, periodista. La Ribot, coreógrafa. Modera: Blanca Calvo, coreógrafa.

"La danza de autor". 24 de octubre.

Rodrigo García, dramaturgo y director escénico. Olga Mesa, coreógrafa. La Ribot, coreógrafa. Modera: Blanca Calvo, coreógrafa.

### **Encuentros**

Encuentro con La Ribot. 23 de octubre.

Encuentro con Javier de Frutos. 28 de octubre.

Con la colaboración de: Ministerio de Educación y Cultura - INAEM;  
Institut français; The British Council y Fundación Olivar de Castillejo.

## PROGRAMACIÓN DE DESVIACIONES 2ª EDICIÓN 1998.

Del 19 de octubre al 1 de noviembre

### Programación

CLAUDIA TRIOZZI, *Park*. 19-20 de octubre.

ION MUNDUATE, *Lucía con zeta*. 21-22 de octubre.

GILLES JOBIN, *A + B = X*. 24-25 de octubre.

NAO BUSTAMANTE, *America, the beautiful*. 31 de oct. y 1 de nov.

MÓNICA VALENCIANO, *Monográfico*.

*Miniaturas*. 28-29 de octubre.

*Recién peiná*. 28-29 de octubre.

*Adivina en plata*. Compañía El Bailadero. 31 de octubre.

*Disparate nº1: Hueso de Santo*. 1 de noviembre.

### Conferencias-Debates

"Espacios para la nueva danza". 23 de octubre. Instituto Francés de Madrid.

Conferencia: Laurent Goumarre, crítico de danza. París. Invitados al debate: Thierry Spicher, director del Teatro de l'Arsenic, Lausanne. Mark de Putter, director del festival Dança na cidade, Lisboa.

"Live Art y Nueva Danza". 30 de octubre. British Council de Madrid.

Conferencia: Lois Keidan, directora adjunta de Live Art Development Agency for London. Invitados al debate: Xanti Eraso, director de Arteleku, San Sebastián. Estrella de Diego, profesora de historia del arte de la Universidad Complutense, Madrid. Maris Bustamante, artista no-objetual y profesora de la UAM, México D.F.

Moderador: José A. Sánchez, profesor de la Facultad de BB.AA. de Cuenca.

### Encuentros

Encuentro con Ion Munduate. Modera: Olga Mesa. 22 de octubre.

Encuentro con Gilles Jobin. Modera: Olga Mesa. 25 de octubre.

Encuentro con Nao Bustamante. Modera: Ana Buitrago. 1 de noviembre.

Con la colaboración de: Ministerio de Educación y Cultura - INAEM; Institut français; The British Council; Fundación Olivar de Castillejo; Humana Cultura y Comunicación; Circulo de Bellas Artes; Servicio Cultural de la Embajada Francesa y Pro Helvetia Art Council.

## ORGANIZACIÓN

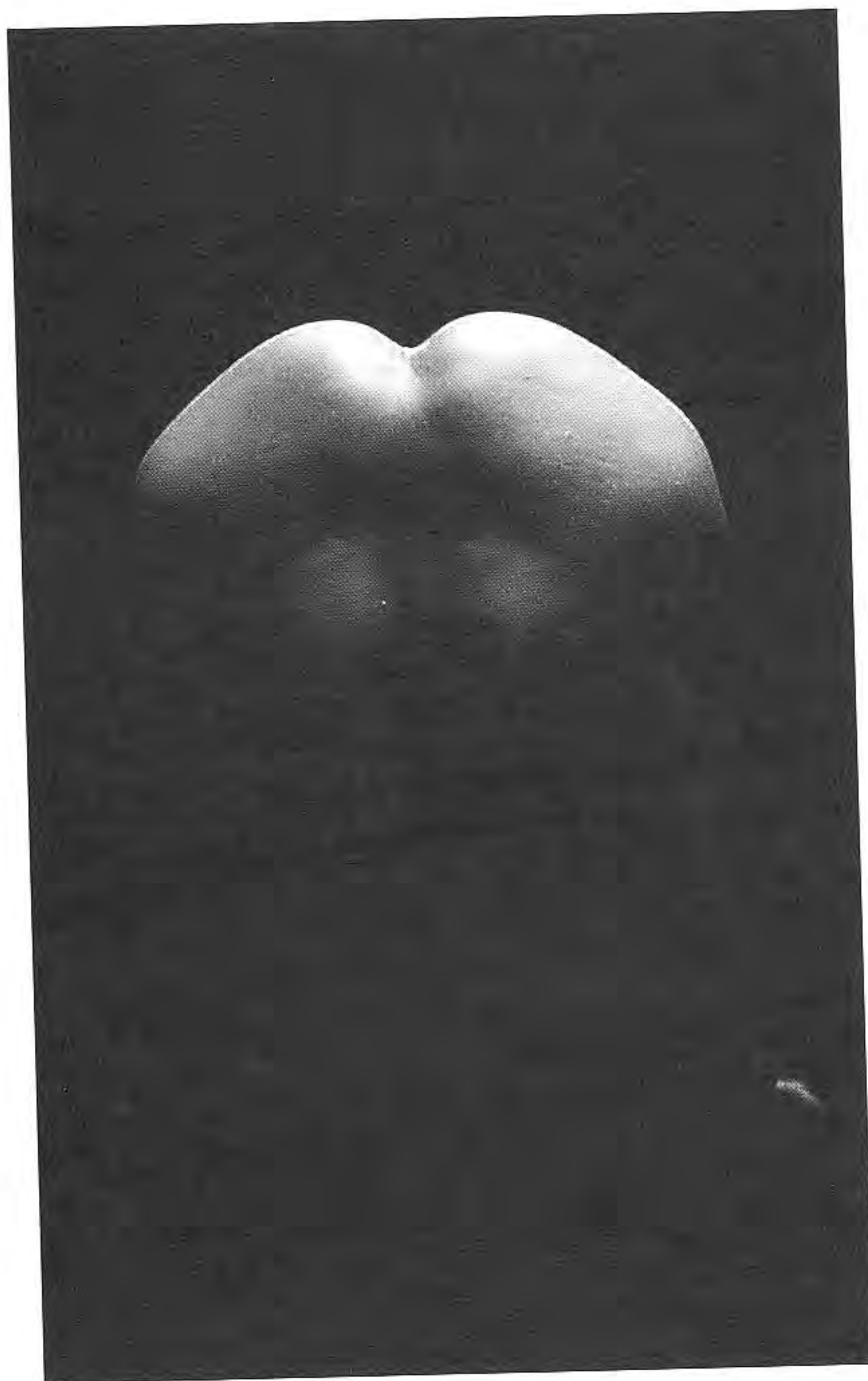
### Sala Cuarta Pared

Dirección: Javier Yagüe. Gerencia: Francisco García. Promoción: Amador González-Eva Gómez. Jefe de sala: Richard Vázquez. Coordinación técnica: Óscar Cercós. Secretaría: Cristina García. Taquilla: Fernando García-Ignacio García.

### UVI - La Inesperada

Dirección artística y programación: Blanca Calvo - La Ribot. Coordinación de conferencias: José A. Sánchez. Producción y promoción: Blanca Calvo. Asistente de producción: Olga Mesa. Coordinación técnica y traducciones: Ana Buitrago. Diseño gráfico: GAG Comunicación.





A + B = X, Gilles Jobin.

## CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

- 12 La Ribot. *Mas distinguidas 97*. Fotografía: Jaime Gorospe
- 25 Olga Mesa. *Este no es mi cuerpo*. Fotografía: Isabelle Meister
- 28 Jérôme Bel. *Jérôme Bel*.
- 44 Ana Buitrago. *Solo para una mujer deshabitada*.  
Fotografía: Cesar Hernando
- 56 Blanca Calvo. *Sangre grande*. Fotografía: Alberto Pujol
- 58 La Ribot. *Mas distinguidas 97*. Fotografía: Isabelle Meister
- 73 La Ribot. *Mas distinguidas 97*. Fotografía: Monique Jacot
- 74 Ion Munduate. *Lucía con zeta*. Fotografía: Ibon Aramberri
- 78 Blanca Calvo. *LaSola*. Fotografía: Ion Munduate.
- 85 Claudia Triozzi. *Park*.
- 95 Ion Munduate. *Lucía con zeta*. Fotografía: Ibon Aramberri
- 102 Ion Munduate. *Lucía con zeta*. Fotografía: Ibon Aramberri
- 105 Gilles Jobin. *A + B = X*. Fotografía: Isabelle Meister
- 117 Gilles Jobin. *A + B = X*. Fotografía: Isabelle Meister
- 121 Nao Bustamante. *America, the beautiful*.
- 128 Mónica Valenciano. *Adivina en plata*. Fotografía: Valle García
- 154 Mónica Valenciano. *Recién peiná*. Fotografía: Valle García
- 155 Mónica Valenciano. *Adivina en plata*. Fotografía: Valle García
- 156 Javier de Frutos. *The golden impossibility*. Fotografía: Chris Nash
- 159 UVI. *La inesperada*.
- 160 Gilles Jobin. *A + B = X*. Fotografía: Isabelle Meister

161

## Fotos en cubierta

portada: Gilles Jobin. *A + B = X*. Fotografía: Isabelle Meister  
contraportada: idem páginas 85, 105, 121, 95, 128



D

Las desviaciones de la danza contemporánea conducen a espacios abiertos donde se multiplican los encuentros: los límites entre los medios se adelgazan tanto como las barreras que separan al artista del público. Por ello, en la segunda edición de *Desviaciones* se pudo ver en los escenarios propuestas ante las cuales no cabe sino prescindir de catalogaciones estrictas y desplazar los conceptos de danza, acción o teatro a un segundo nivel. Por la misma razón, en los debates que se programaron en paralelo no sólo había personas relacionadas con el mundo de la danza, sino también de las artes plásticas, el performance o el 'live art'.

En este libro se recogen materiales de muy diversa índole surgidos a partir de la programación propuesta en *Desviaciones segunda edición*: reflexiones teóricas, ponencias presentadas en las mesas de discusión, transcripción de los coloquios mantenidos con los artistas, impresiones del público, todo ello con la intención de contribuir al establecimiento de nuevos foros de debate en torno a la creación contemporánea, de los que tan necesitados estamos en este país, pero también con la voluntad de ofrecer una vía paralela de aproximación a la nueva danza, tanto para el público en general como para las personas que dentro y fuera de España se interesan por los modos en que artistas contemporáneos dan respuesta a su tiempo con lenguajes y actitudes de su tiempo.

**José A. Sánchez** es profesor de Historia del Arte en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca - UCLM. Ha publicado los libros *Brecht y el expresionismo* (UCLM, 1992), *Dramaturgias de la imagen* (UCLM, 1994 y 1999) y *La escena moderna* (Akal, 1999), así como numerosos artículos sobre estética, teatro, danza y literatura contemporáneas.