

EL CUERPO Y LOS OBJETOS

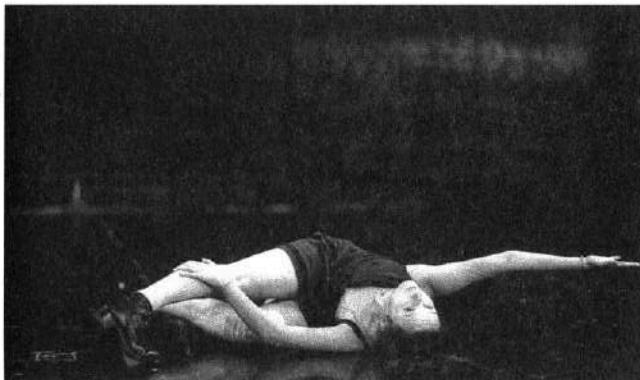
Notas sobre la muerte en la danza contemporánea

José A. Sánchez

Madrid, 2000.

El cuerpo cotidiano

Se le ve a través de una puerta abierta, aunque podría ser otra oquedad en la sala donde se ha convocado al público. Allí lo esperan algunas personas sentadas en el suelo, en un taburete, en un cojín, además de diversos objetos y aparatos electrónicos. El espectador no tiene tiempo de explorar mucho al principio, porque la atención está enfocada hacia ese cuerpo de constitución robusta pero amable que fuera de la sala camina lentamente hacia atrás. No tardará mucho en advertir que se trata de un cuerpo cotidiano, sin preparación aparente para la danza, y que sus movimientos son mínimos: ligeras inclinaciones del tronco y elevaciones contenidas de los brazos. No existe ninguna relación evidente entre estos movimientos y la banda sonora, un montaje de textos fragmentarios recitados en diversos registros y material acústico y electrónico, que el



Olga Mesa en *Esto no es mi cuerpo*. Foto Azzurro Matto.

ciudad en la que se ha desarrollado el trabajo y de los componentes del grupo en esa ciudad, una instalación con restos de un vestuario no utilizado, documentación gráfica, anotaciones, textos amontonados en un lateral, un rudimentario puesto de grabación de voz... y las personas. Sabemos que una de ellas es Marion Guizard, diseñadora, que parece al cuidado de los restos de vestuario y las imágenes exhibidas en la sala; otra Giovanni Cionni, realizador de cine, sentado próximo a los vídeos, que en algún momento manipulará. Pero nos llaman poderosamente la atención las otras dos mujeres. Una Sofie Kokaj, actriz, en una esquina, al fondo, escucha atentamente la partitura sonora a través de unos cascos: su concentración es absoluta e ignora la acción del cuerpo en movimiento. (En algún momento, en los monitores, aparecerá el rostro en primer plano de todos ellos en un intento de registrar el movimiento de la escucha ahora ejercitado en solitario por Sofie). La otra, una mujer vestida de rojo que, sentada en el suelo, observa con atención el avance del cuerpo: durante todo su trayecto, en una diagonal irregular a través del espacio, lo seguirá atentamente, o más bien lo precederá, abriéndole paso, protegiéndole. La mujer de rojo es Barbara Manzetti, autora del proyecto. El objeto de su atención, David Núñez, violinista y compositor, quien, al alcanzar determinado punto invertirá el sentido de su marcha y continuará caminando hacia adelante hasta desaparecer, mientras la coreógrafa, siempre pegada al suelo, semiescondida, continuará cuidando su imagen.

El título de la secuencia descrita es *La execution de monsieur Pasolini* y forma parte de un proyecto más amplio denominado *Jeanne en concert*, cuya presentación escénica está prevista en febrero de 2001 en la Ménagerie de Verre. La

viduo, y especialmente el asesinato de Pasolini. Sin embargo, estos referentes no aparecen de forma directa. La construcción de la secuencia partió de la elección por parte de David Núñez de una carta del tarot elaborado por Barbara Manzetti y Sofie Kokaj y utilizado previamente como criterio compositivo en diversos trabajos. La carta elegida fue la de Orfeo; no podía corresponder otra carta a un violinista. Orfeo desciende al infierno en busca de su esposa, salva con su genio para la música los obstáculos y consigue recuperarla de la muerte. Pero no regresa inmune: la muerte ha penetrado su ser y, perdida definitivamente Euridice a causa del incumplimiento del mandato, habitará sus cantos y sus músicas.

Antes de iniciar la construcción de *Jeanne en concert*, Barbara Manzetti y Sofie Kokaj habían puesto en escena *La maladie de la mort*, de Marguerite Duras. Es obvia la asociación entre esta novela y el mito de Orfeo: en ambos casos la mirada actúa como factor de muerte. Duras concibió una posible representación escénica del texto: una mujer acostada en escena, probablemente desnuda, que recita su texto de memoria, mientras el hombre circula a su alrededor leyendo el suyo. El espacio dramático es una habitación frente a la playa, el mar nocturno se cuela a través de la ventana, el sonido de las olas acompaña el discurso. El hombre ha contratado a la mujer para que cada noche acuda a la habitación y se ponga a su disposición. Noche tras noche, el hombre mira a la mujer. A instancias de ella, confiesa que nunca ha amado a una mujer, que nunca ha deseado a una mujer, que nunca ha mirado a una mujer. Ella comprende que una enfermedad afecta a ese hombre que ha de mirar tanto antes de ser capaz de tocar. No tardarán mucho en comprender que la enfermedad que le

El *muerto* se protege en la mirada, se aísla en la mirada. Busca la comprensión en la distancia, pretende poseer sin exponerse físicamente a la experiencia de la posesión. El observador mira para apropiarse de su objeto, para apropiarse del otro, de su belleza, de su discurso. Pero cuando se mira directamente al otro no se comprende nada, nada más que su dimensión de muerte. Barbara Manzetti comprendió que el camino hacia la identidad no pasa por la penetración de los ojos del otro, sino por la escucha del cuerpo: su acción no consiste en mirar, sino en custodiar la imagen de la persona en movimiento, impedir que la mirada externa (del público) se convierta en un factor de muerte.

Cuando Orfeo incumplió el mandato y miró frontalmente a su amada destruyó el amor que le había permitido rescatarla. Trataba de reducirla a representación, vivir no meramente con su presencia, sino con la posesión de su imagen. Fue condenado entonces a caminar con la mirada en dirección contraria a su paso: sólo se podía guiar por la escucha. La escucha es la disposición inversa a la mirada, la disposición necesaria para el amor y, desde luego, la disposición propia de quien ha realizado la experiencia del descenso al país de los muertos.

En la literatura antigua (*Gilgamesh*, *Odisea*, *Eneida*), el descenso a los infiernos crea el espacio resonante. Es un momento en que el héroe no mira al frente, cambia la dirección de su mirada, invierte el tiempo del relato, introduce una dimensión invisualizable. Problematisa la irreversibilidad del tiempo y sobre todo la irreversibilidad del relato. El lector enfrentado a este viaje al país de la muerte comprende la posibilidad de esta reversibilidad por más que la continua-



La Ribot en *el gran game*. Foto Pau Ros.

Barbara Manzetti no está interesada en componer imágenes con el cuerpo; está interesada más bien en la construcción del espacio resonante. Para ello utiliza los cuerpos de los vivos y las voces de los muertos. Los muertos son Artaud, Pasolini, Claudel, Duras... la propia Juana de Arco, en cuyo proceso está inspirado el trabajo... Las palabras son cortadas y remontadas en una especie de poema de citas, leídas y grabadas de diferentes modos por los participantes en el proceso, escuchadas e interpretadas, nuevamente leídas, grabadas... Así los actores-autores se impregnán de la vida de los muertos y los muertos invaden con su vida el espacio de la representación. El resultado es un paisaje sonoro en que los hechos y los cuerpos cotidianos se ven penetrados por la muerte, adquiriendo un significado diverso.

La danza —escribe— es el desplazamiento del pensamiento del cuerpo en el espacio ilimitado del teatro. El teatro es ese lugar del mundo donde la muerte toma la forma concreta de un cuerpo. El cuerpo del actor. La vida toma la forma en el cuerpo (universal) del espectador. El estado de la representación es un estado de ejecución de la muerte, celebración del fin de los límites del cuerpo.

Se inscribe así la coreógrafa en esa tradición de origen romántico-simbolista según la cual la manifestación de la vida en escena requiere la ausencia de vida en el medio, es decir, en el cuerpo de actor. “El concepto de VIDA —sostiene Tadeusz Kantor recordando a Gordon Craig— no puede reintroducirse en el arte más que por la AUSENCIA DE VIDA en el sentido convencional”. Craig había reclamado la aparición en escena de la “supermarioneta” en sustitución del actor afectivo, en tanto Kantor hace convivir en el teatro objetos, muñecos y actores sometidos al baño de la muerte. Todo ello para evitar precisamente el factor muerte que toda representación conlleva. El concepto de rememoración

de la escena como rememoración activa e irrepetible. De este modo se preserva la vida:

El arte es una manifestación de la vida. Lo más precioso es la vida, algo que se vuela, que pasa. La vida es una carrera. Lo que queda detrás, por más que se transforme en mitos, molesta la carrera. Sólo lo que acompaña a la vida, esa carrera del instante, lo que pasa, sólo eso es precioso.

Y, efectivamente, de lo que se trata en *Jeanne* es de hacer manifiesta la vida. ¿Cómo? Mediante el énfasis en la actitud de escucha. Lo que se construye no es una forma a representar, es el espacio mismo de la rememoración y los límites del espacio están constituidos por la vida de quienes intervienen en el proceso: sus cuerpos (no cualificados), presentes en escena, sus actos cotidianos conservados en grabaciones de vídeo, sus obras y sus restos exhibidos a modo de instalación como parte del espacio complejo, su escucha, sus voces, sus movimientos... Casi al final del trayecto, aparece con toda su intensidad ese espacio de resonancia: un triángulo cuyos vértices son la mirada de Manzetti, la escucha de Kokaj y el cuerpo de Núñez, ampliado por las imágenes de Cionni y Guizard y la presencia y las actitudes del público.

El espectador siente que se adentra en un espacio íntimo, una intimidad compartida en mayor o menor intensidad por quienes le invitan a escuchar mucho más que a mirar. Para mostrar ese espacio íntimo ha sido preciso trasladar sus elementos a la dimensión de la muerte: la imagen al rumor, la acción a la memoria, la danza al caminar... Así se produce el transporte del espacio íntimo al espacio público, no con la intención de hacer partícipe al espectador de la intimidad laboriosamente construida, sino de ofrecerla, reducida a huella, como espa-



Ion Mundate en *Boj de Largo*. Foto de Ion Aramberri.

La levedad y la muerte

La vida es la vida del cuerpo, no la vida del espíritu. El espíritu sólo existe como dimensión corporal: su levedad sólo es posible gracias a la tecnología, que desprende las voces del cuerpo y las hace circular libres en el espacio. Pero esas voces leves transmiten el mensaje de los muertos. Los cuerpos son grávidos, pertenecen a la tierra y no al aire, por mucho que necesiten de éste para seguir moviéndose. Pensando con el cuerpo, la vida no puede ser reducida al movimiento del espíritu ni el propio cuerpo anulado en su representación.

El ballet clásico ha representado la muerte en términos de conflicto. La lucha entre la materia y el espíritu encontró su formulación dancística en la lucha del cuerpo leve contra la fuerza de gravedad, la atracción del suelo. El monstruoso entrenamiento físico de las bailarinas de ballet perseguía un objetivo: la levedad, es decir, la espiritualidad, la conversión del cuerpo físico en cuerpo anímico-artístico. De modo que la representación de la muerte sólo requería la inversión del proceso: devolver el cuerpo anímico a su estado cotidiano, a la gravedad.

Pero la danza del siglo XX ha rehuído esta idea: cuando Isadora Duncan se desprendió de las zapatillas de ballet o Mary Wigman y Martha Graham compusieron sus coreografías de suelo, iniciaron una nueva comprensión del arte del movimiento que conduciría al descubrimiento del cuerpo cotidiano como objeto de la creación coreográfica en los años sesenta. La gravedad es el estado natural del cuerpo cotidiano, del mismo modo que la muerte es el horizonte natural de la vida y no cabe plantear el conflicto, sino la continuidad.

En *la sirena*, una de las primeras piezas distinguidas de La Ribot asisti-

suelo del escenario, apenas cubierto su cuerpo desnudo por una sábana blanca, y una luz tenue que permite adivinar ligeros y delicados espasmos. La sutileza ha sustituido a la levedad.

La Ribot ha *representado* la agonía de diversos modos en sus piezas distinguidas. La descomposición de la figura erguida en casi todas ellas no está ligada tanto a la gravedad como al exceso en la ingestión o no ingestión de aire, agua, humo... En *Quiero ser un pez* la vemos desplomarse gradual y lentamente mientras ingiere humo por la boca y lo suelta por el tubo de una escafandra que cubre la parte superior del rostro: el humo, lejos de aumentar la levedad del cuerpo de la bailarina, provoca su lenta caída. Similar es la estructura de *I am a fish*; en este caso la acción consiste en ingerir un litro de agua sin descanso mientras va descendiendo hasta el suelo: el cuerpo no adquiere la consistencia del pez, sino que sufre una especie de ahogamiento cuya consecuencia es la inmovilidad. Y en *Manual de uso*, la agonía se produce a causa de la obediencia con que la actriz sigue las instrucciones incorporadas al último aparato que supuestamente acaba de adquirir: su propio cuerpo; cubierta su cabeza por una bolsa de plástico espera no la vida eterna en forma de conserva al vacío, sino la muerte inminente por asfixia.

La Ribot utiliza su cuerpo y se destruye a sí misma. Mirar el propio cuerpo como algo ajeno, practicar el extrañamiento sobre el cuerpo, es otro modo de experimentar la muerte en escena. Así lo hace Olga Mesa: en *Esto no es mi cuerpo*, recurre a diversos procedimientos de extrañamiento: trata de salir de sí para averiguar qué ocurre dentro, en el interior del cuerpo. Esta disposición se

de la coreógrafa durante su sueño. Al cuerpo extraño, sometido a impulsos inconscientes o puramente instintivos, se superpondrá el cuerpo extrañado, físicamente presente, de la coreógrafa-bailarina que obstaculiza la proyección. A continuación el cuerpo extrañado tratará de seguir los movimientos del cuerpo extraño en una secuencia coreográfica en el suelo. Parece como si una hipotética alma tratara de observar desde fuera su propio cuerpo inerte; algo, obviamente, absurdo, pero que en cualquier caso pone en tensión a la persona-cuerpo hasta los límites de lo posible.

Contemplando este trabajo sobre el sueño resulta inevitable pensar en *Café Müller*, de Pina Bausch, de quien Olga Mesa es sin duda heredera, y en los personajes *de sueño* y a veces *de pesadilla* que cruzan la escena poblada de sillas y mesas, pero sobre todo en la propia coreógrafa, con los ojos cerrados, cubierta su delgada figura por un camisón blanco, agitada por imágenes interiores que provocan el golpear de su cuerpo contra la pared, coreografías de suelo con piernas y brazos rígidos, tensos, obedeciendo a un pensamiento oculto, oculto incluso para ella...

Olga Mesa sigue el camino emprendido por la alemana en la búsqueda de lo inconsciente, es decir, ese modo de sentir y de pensar el cuerpo del que no tenemos conciencia, esa zona de sombra que tanto preocupaba a Artaud y a la que durante años trató de aproximarse por medio de las palabras aun sabiendo que sólo físicamente, en la danza o en el teatro, era posible su comprensión. Pero lo que en Pina Bausch sigue siendo en cierto modo representación, en Olga Mesa es más bien acción: un intento real de mirarse desde fuera,

embargo, más que un intento de comprender a través de la introspección física aquello que nos une a los otros y que sólo puede ser experimentado en la muerte o en el arte.

Esa tentativa, que tanto recuerda al *paterismo* expresionista o artaudiano, no es muy diferente en el objetivo (aunque sí en el modo) de la emprendida por Barbara Manzetti en su construcción de la intimidad: en ambos casos se trata de alcanzar un estado intermedio en que los límites de la individualidad se disuelvan como consecuencia del debilitamiento de la conciencia y su violencia representativa. Pero la memoria o el sueño no son los únicos lugares de lo inconsciente.

La vida de los objetos

En 1993, Jérôme Bel, quien hasta entonces había trabajado como bailarín, con Preljocaj, Bouvier y Obadia, Larrieu y Sagna y como asistente de dirección de Decoufflé, se encerró durante unos meses con Frédéric Seguette y creó *Nom doné par l'auteur*. Frente a la indagación de los procesos internos del cuerpo practicada por Olga Mesa, Jérôme Bel trabaja con el cuerpo opaco, con el cuerpo al borde de la neutralidad. Su objetivo, sin embargo, no es muy distinto.

Lo que se ve: dos hombres con ropa informal que introducen en escena una alfombra, un taburete, un aspirador, un diccionario, un bote de sal, una linterna, un secador de pelo, una pelota de goma... Durante largos minutos se limitan a enfrentar dos a dos los objetos ofreciendo al público los elementos de su vocabulario, pero también invitándole a efectuar las primeras asociaciones. Al

después más complejas, haciendo intervenir el cuerpo de los actores manipuladores y la memoria del juego realizado durante el espectáculo.

Los actores no exhiben el virtuosismo que sin duda poseen: se limitan a usar y dejar ver su cuerpo con la misma neutralidad con la que muestran y mueven los objetos. Ocultan su persona, sus sentimientos, sus reacciones, aunque sin que tal ocultamiento suponga una violencia añadida que distraiga la atención del movimiento de lo inerte: no son máquinas, son cuerpos cotidianos aparentemente privados de *ánima* (aunque el espectador sepa que el cuerpo desanimado en escena es el mismo que inventó y que animó el espectáculo), hombres temporalmente muertos, que practican la precisión, la exactitud, la obediencia y la inercia en un intento de aproximación al modo de ser de los objetos.

Se trata de objetos pobres, privados de resonancias simbólicas, que muestran crudamente su ser y que remiten a los objetos encontrados con los que Tadeusz Kantor creó sus primeras piezas del teatro concreto: “¡El objeto, sencillamente, ES, y eso es todo!”, había afirmado Kantor en los sesenta: “sólo la realidad más trivial, los objetos más modestos y desdeñados son capaces de revelar en una obra de arte su carácter específico de objeto.” En el teatro concreto de Kantor, el retroceder del artista como creador de forma, provoca el adelantarse del objeto en la obra, a la vida ficticia del artista expresada en la obra le sucede la vida misma del objeto, que se muestra sin más. Y en este manifestarse de la vida no orgánica cree reconocer Kantor el advenimiento sobre la escena de “el mundo de la otra orilla, del más allá [...]”, las regiones de la muerte.

La propuesta de Bel carece de la dimensión celebrativa que caracteriza a

Jerôme Bel trata de construir un espacio vacío de significado, que se va poblando poco a poco con construcciones. La memoria es exclusivamente la que se va generando en el interior del propio espectáculo. Y a medida que el espectáculo avanza, los objetos van perdiendo protagonismo para ganarlo los elementos (el aire, la luz, la sombra, la palabra, el silencio) o los modos del movimiento (rodar, caer, golpear, arrastrar...). Los objetos, en cierto modo, se desmaterializan y se convierten en momentos de un movimiento. Se adhiere a ellos la memoria de las acciones ejecutadas con anterioridad y esto permite su desaparición en la composición de estructuras más complejas. En un momento dado, los dos intérpretes salen de escena después de haber compuesto una auténtica naturaleza muerta: *naturaleza*, efectivamente, porque los objetos ya han adquirido vida ante nosotros; *muerta*, sólo por su inmovilidad y por su disposición ante el espectador. Aunque también podría ser denominada *tableau vivant*, ya que sabemos que los objetos van a volver a moverse, de hecho, las hojas del diccionario pasan ruidosamente agitadas por el aire del secador de pelo colocado a su lado.

A estas alturas, el espectador (si, como el propio Jerôme Bel dice, no se ha aburrido “hasta morir”) ha penetrado completamente en la vida de los objetos, en la manifestación de su ser y su movimiento, en el juego de las transformaciones constantes, ha visto cómo las palabras han sido absorbidas por el aspirador, la sal se ha transformado en sombra, la luz en sal, el cuerpo en diccionario, la voz en objeto. Puede comprender entonces aquello que le une a lo que ve, algo que está más allá de la visión, reconocible sólo en el pensamiento, en el ritmo de la acción, en la sensación de la materia, del ser inerte de la materia.

producido por la muerte de un familiar próximo, se tradujo escénicamente en una concentración y reducción extrema del aparato escénico. Sobre un fondo blanco, la silueta de Ion Munduate se recorta empujando un carrito en el que transporta todo lo necesario para su acción: un proyector de vídeo, un rollo de cinta adhesiva, una raqueta de tenis de mesa y una cajita de música. Con estos elementos, Ion Munduate construye un espacio mínimo, delimitado por la imagen emanada del proyector (básicamente colores primarios que se prolongan durante minutos, cortados al final por una silueta en negro) y por el radio de acción de su cuerpo y los objetos. Se superponen así un espacio orgánico (corporal), un espacio físico (objetual) y un espacio virtual (lumínico), que crean el territorio de juego. El juego consiste en una exploración de la forma y de las posibilidades combinatorias de los objetos que componen el vocabulario elegido, cuatro objetos a los que se suma como uno más el propio cuerpo. Ion Munduate trabaja con los equilibrios precarios, con los accidentes consecuencia de tal precariedad, generando en el espectador una ansiedad que no parece afectar al autor-intérprete, en todo momento cuerpo neutro. Observando en la distancia las tareas que se impone Ion Munduate, sorprende la dedicación con la que laboriosamente construye su sistema de signos, o más bien su elemental entorno ecológico: la vida aparece efímeramente en él, como huella, como traza, exhibiendo su máxima fragilidad sobre la luz blanca que cubre la escena.

Esta estructura ecológica, compleja, se ve contrastada con la presentación de dos vídeos de estructura binaria. En el primero se ve la imagen del autor golpeando obsesivamente una pelota en la que se ha instalado la cámara, mientras su cuerpo físico, recostado sobre el proyector, se hace visible como silueta al cruzar lentamente la escena e interponiéndose, por tanto, entre el público y la



Jeanne Puhelle en Concert. Foto Barbara Manzetti.

imagen.. En el segundo, dos manchas geométricas, una azul y otra negra avanzan desde arriba y abajo de la proyección hacia el centro, se cruzan y finalmente producen un eclipse que devuelve la escena al negro y marca el fin del espectáculo.

El negro virtual, la proyección de luz negra sobre la pantalla blanca, es una nada de distinto nivel a la evocada por el negro físico, incluso a la del negro cósmico, aunque se parezca más a él. Este nuevo telón lumínico nos hace reconciliarnos con la materia y reconocer entonces la calidez en lo que hasta ahora nos podría parecer frío: la mecánica de los objetos. El apego a la vida es sustituido por un apego a la tierra, a la tierra como globalidad, donde la vida y la muerte son dimensiones de una misma experiencia. En el cuerpo neutro del bailarín se hacen visibles, o más bien audibles, tanto como en el cuerpo cotidiano del músico que nos presenta Barbara Manzetti o más allá de la piel que La Ribot y Olga Mesa nos hacen creer impenetrable. Así, el arte del cuerpo (y no de la imagen) que es la danza encuentra el modo de seguir cumpliendo su función primera: manifestar la vida y la imposibilidad de aprehenderla, hacernos conscientes de la vida del otro y por tanto de nuestra muerte, de nuestra capacidad de destrucción y generación, y de la opción que nos resta de ser algo más que individuos. □

EL CUERPO Y LOS OBJETOS

Notas sobre la muerte en la danza contemporánea

José A. Sánchez

Madrid, 2000.

El cuerpo cotidiano

Se le ve a través de una puerta abierta, aunque podría ser otra oquedad en la sala donde se ha convocado al público. Allí lo esperan algunas personas sentadas en el suelo, en un taburete, en un cojín, además de diversos objetos y aparatos electrónicos. El espectador no tiene tiempo de explorar mucho al principio, porque la atención está enfocada hacia ese cuerpo de constitución robusta pero amable que fuera de la sala camina lentamente hacia atrás. No tardará mucho en advertir que se trata de un cuerpo cotidiano, sin preparación aparente para la danza, y que sus movimientos son mínimos: ligeras inclinaciones del tronco y elevaciones contenidas de los brazos. No existe ninguna relación evidente entre estos movimientos y la banda sonora, un montaje de textos fragmentarios recitados en diversos registros y material acústico y electrónico, que el espectador no debe entender, sino dejar resonar en su cuerpo. Observará los elementos situados en el espacio: dos videos en los que se muestran imágenes de la



Olga Mesa en *Esto no es mi cuerpo*. Foto Azzurro Mattio.

ciudad en la que se ha desarrollado el trabajo y de los componentes del grupo en esa ciudad, una instalación con restos de un vestuario no utilizado, documentación gráfica, anotaciones, textos amontonados en un lateral, un rudimentario puesto de grabación de voz... y las personas. Sabemos que una de ellas es Marion Guizard, diseñadora, que parece al cuidado de los restos de vestuario y las imágenes exhibidas en la sala; otra Giovanni Cionni, realizador de cine, sentado próximo a los videos, que en algún momento manipulará. Pero nos llaman poderosamente la atención las otras dos mujeres. Una Sofie Kokaj, actriz, en una esquina, al fondo, escucha atentamente la partitura sonora a través de unos cascos: su concentración es absoluta e ignora la acción del cuerpo en movimiento. (En algún momento, en los monitores, aparecerá el rostro en primer plano de todos ellos en un intento de registrar el movimiento de la escucha ahora ejercitado en solitario por Sofie). La otra, una mujer vestida de rojo que, sentada en el suelo, observa con atención el avance del cuerpo: durante todo su trayecto, en una diagonal irregular a través del espacio, lo seguirá atentamente, o más bien lo precederá, abriéndole paso, protegiéndole. La mujer de rojo es Barbara Manzetti, autora del proyecto. El objeto de su atención, David Núñez, violinista y compositor, quien, al alcanzar determinado punto invertirá el sentido de su marcha y continuará caminando hacia adelante hasta desaparecer, mientras la coreógrafa, siempre pegada al suelo, semiescondida, continuará cuidando su imagen.

El título de la secuencia descrita es *La execution de monsieur Pasolini* y forma parte de un proyecto más amplio denominado *Jeanne en concert*, cuya presentación escénica está prevista en febrero de 2001 en la Ménagerie de Verre. La idea del trabajo surgió de la lectura del proceso y condenación de Juana de Arco, su muerte en la hoguera, en asociación con otros procesos y ejecuciones del indi-

viduo, y especialmente el asesinato de Pasolini. Sin embargo, estos referentes no aparecen de forma directa. La construcción de la secuencia partió de la elección por parte de David Núñez de una carta del tarot elaborado por Barbara Manzetti y Sofie Kokaj y utilizado previamente como criterio compositivo en diversos trabajos. La carta elegida fue la de Orfeo; no podía corresponder otra carta a un violinista. Orfeo desciende al infierno en busca de su esposa, salva con su genio para la música los obstáculos y consigue recuperarla de la muerte. Pero no regresa inmune: la muerte ha penetrado su ser y, perdida definitivamente Euridice a causa del incumplimiento del mandato, habitará sus cantos y sus músicas.

Antes de iniciar la construcción de *Jeanne en concert*, Barbara Manzetti y Sofie Kokaj habían puesto en escena *La maladie de la mort*, de Marguerite Duras. Es obvia la asociación entre esta novela y el mito de Orfeo: en ambos casos la mirada actúa como factor de muerte. Duras concibió una posible representación escénica del texto: una mujer acostada en escena, probablemente desnuda, que recita su texto de memoria, mientras el hombre circula a su alrededor leyendo el suyo. El espacio dramático es una habitación frente a la playa, el mar nocturno se cuela a través de la ventana, el sonido de las olas acompaña el discurso. El hombre ha contratado a la mujer para que cada noche acuda a la habitación y se ponga a su disposición. Noche tras noche, el hombre mira a la mujer. A instancias de ella, confiesa que nunca ha amado a una mujer, que nunca ha deseado a una mujer, que nunca ha mirado a una mujer. Ella comprende que una enfermedad afecta a ese hombre que ha de mirar tanto antes de ser capaz de tocar. No tardarán mucho en comprender que la enfermedad que le afecta es la enfermedad de la muerte. A partir de entonces, ella se referirá a él como el *muerto*.

El *muerto* se protege en la mirada, se aísla en la mirada. Busca la comprensión en la distancia, pretende poseer sin exponerse físicamente a la experiencia de la posesión. El observador mira para apropiarse de su objeto, para apropiarse del otro, de su belleza, de su discurso. Pero cuando se mira directamente al otro no se comprende nada, nada más que su dimensión de muerte. Barbara Manzetti comprendió que el camino hacia la identidad no pasa por la penetración de los ojos del otro, sino por la escucha del cuerpo: su acción no consiste en mirar, sino en custodiar la imagen de la persona en movimiento, impedir que la mirada externa (del público) se convierta en un factor de muerte.

Cuando Orfeo incumplió el mandato y miró frontalmente a su amada destruyó el amor que le había permitido rescatarla. Trataba de reducirla a representación, vivir no meramente con su presencia, sino con la posesión de su imagen. Fue condenado entonces a caminar con la mirada en dirección contraria a su paso: sólo se podía guiar por la escucha. La escucha es la disposición inversa a la mirada, la disposición necesaria para el amor y, desde luego, la disposición propia de quien ha realizado la experiencia del descenso al país de los muertos.

En la literatura antigua (*Gilgamesh*, *Odisea*, *Eneida*), el descenso a los infiernos crea el espacio resonante. Es un momento en que el héroe no mira al frente, cambia la dirección de su mirada, invierte el tiempo del relato, introduce una dimensión invisualizable. Problematiza la irreversibilidad del tiempo y sobre todo la irreversibilidad del relato. El lector enfrentado a este viaje al país de la muerte comprende la posibilidad de esta reversibilidad por más que la continuación del discurso muestre lo irreversible de su experiencia como lector. Pero en ese mostrarse la posibilidad se crea también el espacio de la resonancia.



La Ribot en *el gran game*. Foto Pau Ros.

Barbara Manzetti no está interesada en componer imágenes con el cuerpo; está interesada más bien en la construcción del espacio resonante. Para ello utiliza los cuerpos de los vivos y las voces de los muertos. Los muertos son Artaud, Pasolini, Claudel, Duras... la propia Juana de Arco, en cuyo proceso está inspirado el trabajo... Las palabras son cortadas y remontadas en una especie de poema de citas, leídas y grabadas de diferentes modos por los participantes en el proceso, escuchadas e interpretadas, nuevamente leídas, grabadas... Así los actores-autores se impregnán de la vida de los muertos y los muertos invaden con su vida el espacio de la representación. El resultado es un paisaje sonoro en que los hechos y los cuerpos cotidianos se ven penetrados por la muerte, adquiriendo un significado diverso.

La danza —escribe— es el desplazamiento del pensamiento del cuerpo en el espacio ilimitado del teatro. El teatro es ese lugar del mundo donde la muerte toma la forma concreta de un cuerpo. El cuerpo del actor. La vida toma la forma en el cuerpo (universal) del espectador. El estado de la representación es un estado de ejecución de la muerte, celebración del fin de los límites del cuerpo.

Se inscribe así la coreógrafa en esa tradición de origen romántico-simbolista según la cual la manifestación de la vida en escena requiere la ausencia de vida en el medio, es decir, en el cuerpo de actor. “El concepto de VIDA —sostiene Tadeusz Kantor recordando a Gordon Craig— no puede reintroducirse en el arte más que por la AUSENCIA DE VIDA en el sentido convencional”. Craig había reclamado la aparición en escena de la “supermarioneta” en sustitución del actor afectivo, en tanto Kantor hace convivir en el teatro objetos, muñecos y actores sometidos al baño de la muerte. Todo ello para evitar precisamente el factor muerte que toda representación conlleva. El concepto de rememoración sucede al de representación: no se representa la muerte, se vive la muerte. A la idea de representación se opone la de reencuentro, y la memoria ocupa el lugar

de la escena como rememoración activa e irrepetible. De este modo se preserva la vida:

El arte es una manifestación de la vida. Lo más precioso es la vida, algo que se vuela, que pasa. La vida es una carrera. Lo que queda detrás, por más que se transforme en mitos, molesta la carrera. Sólo lo que acompaña a la vida, esa carrera del instante, lo que pasa, sólo eso es precioso.

Y, efectivamente, de lo que se trata en *Jeanne* es de hacer manifiesta la vida. ¿Cómo? Mediante el énfasis en la actitud de escucha. Lo que se construye no es una forma a representar, es el espacio mismo de la rememoración y los límites del espacio están constituidos por la vida de quienes intervienen en el proceso: sus cuerpos (no cualificados), presentes en escena, sus actos cotidianos conservados en grabaciones de vídeo, sus obras y sus restos exhibidos a modo de instalación como parte del espacio complejo, su escucha, sus voces, sus movimientos... Casi al final del trayecto, aparece con toda su intensidad ese espacio de resonancia: un triángulo cuyos vértices son la mirada de Manzetti, la escucha de Kokaj y el cuerpo de Núñez, ampliado por las imágenes de Cionni y Guizard y la presencia y las actitudes del público.

El espectador siente que se adentra en un espacio íntimo, una intimidad compartida en mayor o menor intensidad por quienes le invitan a escuchar mucho más que a mirar. Para mostrar ese espacio íntimo ha sido preciso trasladar sus elementos a la dimensión de la muerte: la imagen al rumor, la acción a la memoria, la danza al caminar... Así se produce el transporte del espacio íntimo al espacio público, no con la intención de hacer partícipe al espectador de la intimidad laboriosamente construida, sino de ofrecerla, reducida a huella, como espacio de reflexión, de inquietud y de vida. Al espectador, privado del *espectáculo*, le corresponde la tarea de detectar y celebrar la vida.



Ion Mundate en *Boj de Largo*. Foto de Ion Aramberri.

La levedad y la muerte

La vida es la vida del cuerpo, no la vida del espíritu. El espíritu sólo existe como dimensión corporal: su levedad sólo es posible gracias a la tecnología, que desprende las voces del cuerpo y las hace circular libres en el espacio. Pero esas voces leves transmiten el mensaje de los muertos. Los cuerpos son grávidos, pertenecen a la tierra y no al aire, por mucho que necesiten de éste para seguir moviéndose. Pensando con el cuerpo, la vida no puede ser reducida al movimiento del espíritu ni el propio cuerpo anulado en su representación.

El ballet clásico ha representado la muerte en términos de conflicto. La lucha entre la materia y el espíritu encontró su formulación dancística en la lucha del cuerpo leve contra la fuerza de gravedad, la atracción del suelo. El monstruoso entrenamiento físico de las bailarinas de ballet perseguía un objetivo: la levedad, es decir, la espiritualidad, la conversión del cuerpo físico en cuerpo anímico-artístico. De modo que la representación de la muerte sólo requería la inversión del proceso: devolver el cuerpo anímico a su estado cotidiano, a la gravedad.

Pero la danza del siglo XX ha rehuido esta idea: cuando Isadora Duncan se desprendió de las zapatillas de ballet o Mary Wigman y Martha Graham compusieron sus coreografías de suelo, iniciaron una nueva comprensión del arte del movimiento que conduciría al descubrimiento del cuerpo cotidiano como objeto de la creación coreográfica en los años sesenta. La gravedad es el estado natural del cuerpo cotidiano, del mismo modo que la muerte es el horizonte natural de la vida y no cabe plantear el conflicto, sino la continuidad.

En *la sirena*, una de las primeras piezas distinguidas de La Ribot asistimos a una agonía en que la levedad ya no es la del cuerpo entrenado que desafía la atracción de la tierra, sino la del gesto y la imagen: la actriz recostada sobre el

suelo del escenario, apenas cubierto su cuerpo desnudo por una sábana blanca, y una luz tenue que permite adivinar ligeros y delicados espasmos. La sutileza ha sustituido a la levedad.

La Ribot ha *representado* la agonía de diversos modos en sus piezas distinguidas. La descomposición de la figura erguida en casi todas ellas no está ligada tanto a la gravedad como al exceso en la ingestión o no ingestión de aire, agua, humo... En *Quiero ser un pez* la vemos desplomarse gradual y lentamente mientras ingiere humo por la boca y lo suelta por el tubo de una escafandra que cubre la parte superior del rostro: el humo, lejos de aumentar la levedad del cuerpo de la bailarina, provoca su lenta caída. Similar es la estructura de *I am a fish*; en este caso la acción consiste en ingerir un litro de agua sin descanso mientras va descendiendo hasta el suelo: el cuerpo no adquiere la consistencia del pez, sino que sufre una especie de ahogamiento cuya consecuencia es la inmovilidad. Y en *Manual de uso*, la agonía se produce a causa de la obediencia con que la actriz sigue las instrucciones incorporadas al último aparato que supuestamente acaba de adquirir: su propio cuerpo; cubierta su cabeza por una bolsa de plástico espera no la vida eterna en forma de conserva al vacío, sino la muerte inminente por asfixia.

La Ribot utiliza su cuerpo y se destruye a sí misma. Mirar el propio cuerpo como algo ajeno, practicar el extrañamiento sobre el cuerpo, es otro modo de experimentar la muerte en escena. Así lo hace Olga Mesa: en *Esto no es mi cuerpo*, recurre a diversos procedimientos de extrañamiento: trata de salir de sí para averiguar qué ocurre dentro, en el interior del cuerpo. Esta disposición se sintetiza en la secuencia denominada "El sueño de Dánae", en la que se proyecta una filmación acelerada que muestra las diversas posturas y cambios de postura

de la coreógrafa durante su sueño. Al cuerpo extraño, sometido a impulsos inconscientes o puramente instintivos, se superpondrá el cuerpo extrañado, físicamente presente, de la coreógrafa-bailarina que obstaculiza la proyección. A continuación el cuerpo extrañado tratará de seguir los movimientos del cuerpo extraño en una secuencia coreográfica en el suelo. Parece como si una hipotética alma tratara de observar desde fuera su propio cuerpo inerte; algo, obviamente, absurdo, pero que en cualquier caso pone en tensión a la persona-cuerpo hasta los límites de lo posible.

Contemplando este trabajo sobre el sueño resulta inevitable pensar en *Café Müller*, de Pina Bausch, de quien Olga Mesa es sin duda heredera, y en los personajes *de sueño* y a veces *de pesadilla* que cruzan la escena poblada de sillas y mesas, pero sobre todo en la propia coreógrafa, con los ojos cerrados, cubierta su delgada figura por un camisón blanco, agitada por imágenes interiores que provocan el golpear de su cuerpo contra la pared, coreografías de suelo con piernas y brazos rígidos, tensos, obedeciendo a un pensamiento oculto, oculto incluso para ella...

Olga Mesa sigue el camino emprendido por la alemana en la búsqueda de lo inconsciente, es decir, ese modo de sentir y de pensar el cuerpo del que no tenemos conciencia, esa zona de sombra que tanto preocupaba a Artaud y a la que durante años trató de aproximarse por medio de las palabras aun sabiendo que sólo físicamente, en la danza o en el teatro, era posible su comprensión. Pero lo que en Pina Bausch sigue siendo en cierto modo representación, en Olga Mesa es más bien acción: un intento real de mirarse desde fuera, con los ojos bien abiertos y reduciendo el cuerpo a la inercia, negando momentáneamente la vida del cuerpo. La negación del cuerpo individual no es, sin

embargo, más que un intento de comprender a través de la introspección física aquello que nos une a los otros y que sólo puede ser experimentado en la muerte o en el arte.

Esa tentativa, que tanto recuerda al *paterismo* expresionista o artaudiano, no es muy diferente en el objetivo (aunque sí en el modo) de la emprendida por Barbara Manzetti en su construcción de la intimidad: en ambos casos se trata de alcanzar un estado intermedio en que los límites de la individualidad se disuelvan como consecuencia del debilitamiento de la conciencia y su violencia representativa. Pero la memoria o el sueño no son los únicos lugares de lo inconsciente.

La vida de los objetos

En 1993, Jerôme Bel, quien hasta entonces había trabajado como bailarín, con Preljocaj, Bouvier y Obadia, Larrieu y Sagna y como asistente de dirección de Decoufflé, se encerró durante unos meses con Frédéric Seguette y creó *Nom doné par l'auteur*. Frente a la indagación de los procesos internos del cuerpo practicada por Olga Mesa, Jerôme Bel trabaja con el cuerpo opaco, con el cuerpo al borde de la neutralidad. Su objetivo, sin embargo, no es muy distinto.

Lo que se ve: dos hombres con ropa informal que introducen en escena una alfombra, un taburete, un aspirador, un diccionario, un bote de sal, una linterna, un secador de pelo, una pelota de goma... Durante largos minutos se limitan a enfrentar dos a dos los objetos ofreciendo al público los elementos de su vocabulario, pero también invitándole a efectuar las primeras asociaciones. Al cabo, comienza el desplazamiento, y la enunciación del vocabulario deja paso a una construcción de frases, al principio muy simples, aún de estructura binaria,

después más complejas, haciendo intervenir el cuerpo de los actores manipuladores y la memoria del juego realizado durante el espectáculo.

Los actores no exhiben el virtuosismo que sin duda poseen: se limitan a usar y dejar ver su cuerpo con la misma neutralidad con la que muestran y mueven los objetos. Ocultan su persona, sus sentimientos, sus reacciones, aunque sin que tal ocultamiento suponga una violencia añadida que distraiga la atención del movimiento de lo inerte: no son máquinas, son cuerpos cotidianos aparentemente privados de *ánima* (aunque el espectador sepa que el cuerpo desanimado en escena es el mismo que inventó y que animó el espectáculo), hombres temporalmente muertos, que practican la precisión, la exactitud, la obediencia y la inercia en un intento de aproximación al modo de ser de los objetos.

Se trata de objetos pobres, privados de resonancias simbólicas, que muestran crudamente su ser y que remiten a los objetos encontrados con los que Tadeusz Kantor creó sus primeras piezas del teatro concreto: “¡El objeto, sencillamente, ES, y eso es todo!”, había afirmado Kantor en los sesenta: “sólo la realidad más trivial, los objetos más modestos y desdeñados son capaces de revelar en una obra de arte su carácter específico de objeto.” En el teatro concreto de Kantor, el retroceder del artista como creador de forma, provoca el adelantarse del objeto en la obra, a la vida ficticia del artista expresada en la obra le sucede la vida misma del objeto, que se muestra sin más. Y en este manifestarse de la vida no orgánica cree reconocer Kantor el advenimiento sobre la escena de “el mundo de la otra orilla, del más allá [...]”, las regiones de la muerte.

La propuesta de Bel carece de la dimensión celebrativa que caracteriza a las de Kantor: el sucederse de las tareas y las imágenes es seco, ha renunciado a la acción disolutiva de la música y, sobre todo, a la acción resonante de la memoria.

Jerôme Bel trata de construir un espacio vacío de significado, que se va poblando poco a poco con construcciones. La memoria es exclusivamente la que se va generando en el interior del propio espectáculo. Y a medida que el espectáculo avanza, los objetos van perdiendo protagonismo para ganarlo los elementos (el aire, la luz, la sombra, la palabra, el silencio) o los modos del movimiento (rodar, caer, golpear, arrastrar...). Los objetos, en cierto modo, se desmaterializan y se convierten en momentos de un movimiento. Se adhiere a ellos la memoria de las acciones ejecutadas con anterioridad y esto permite su desaparición en la composición de estructuras más complejas. En un momento dado, los dos intérpretes salen de escena después de haber compuesto una auténtica naturaleza muerta: *naturaleza*, efectivamente, porque los objetos ya han adquirido vida ante nosotros; *muerta*, sólo por su inmovilidad y por su disposición ante el espectador. Aunque también podría ser denominada *tableau vivant*, ya que sabemos que los objetos van a volver a moverse, de hecho, las hojas del diccionario pasan ruidosamente agitadas por el aire del secador de pelo colocado a su lado.

A estas alturas, el espectador (si, como el propio Jerôme Bel dice, no se ha aburrido “hasta morir”) ha penetrado completamente en la vida de los objetos, en la manifestación de su ser y su movimiento, en el juego de las transformaciones constantes, ha visto cómo las palabras han sido absorbidas por el aspirador, la sal se ha transformado en sombra, la luz en sal, el cuerpo en diccionario, la voz en objeto. Puede comprender entonces aquello que le une a lo que ve, algo que está más allá de la visión, reconocible sólo en el pensamiento, en el ritmo de la acción, en la sensación de la materia, del ser inerte de la materia.

Lo inconsciente como materia es también el tema de *Boj de largo*, de Ion Munduate, segunda composición en solitario del coreógrafo vasco. El dolor

Editor:
AMANDO GONZÁLEZ

Consello de redacción:
IGNACIO CASTRO, AMANDO,
FRANCISCO JARAUTA, ANTÓN PATIÑO.

Neste número colaboran:
JOSÉ ÁNGEL VALENTE (poeta)
FRANCISCO JARAUTA (filósofo)
JUAN GOYTISOLO (escritor)
GIORGIO AGAMBEN (filósofo)
FERNANDO GÓMEZ AGUILERA (poeta)
ANTÓN PATIÑO (pintor)
PATRICIA ALMARCEGUI (filóloga)
FRANCISCO CARREÑO ESPINOSA (escritor)
XOSÉ L. GARCÍA CANIDO (xornalista)
PAUL CELAN (poeta)
FREDERIC AMAT (pintor)
JOSÉ A. SÁNCHEZ (crítico de danza)
IGNACIO CASTRO (filósofo)
JOSÉ MARTÍNEZ HERNÁNDEZ (filósofo)
MAURICE OLENDER (historiador das ideas)
MARC AUGÉ (etnólogo)
CHAHDORTT DJAVANN-AUGÉ (escritora)
ANTONIO PARRA (poeta e flamencólogo)
ALBERTO RUIZ DE SAMANIEGO (crítico da arte)

Ilustracións:
EDUARDO CHILLIDA, BERNARDÍ ROIG,
AMANDO, FREDERIC AMAT, MANUEL MOLDES,
ANXEL CERVINO, ROSSANA ZAERA, XURXO
LOBATO, VARI CARAMÉS, MANUEL VILARÍNO,
ANTÓN PATIÑO, MIGUEL COPÓN.

Maqueta: JUAN ZABALLA, AMANDO.*

Suscripcións e Publicidade:
MICROFISURAS® CADERNOS DE PENSAMENTO E CREAÇÃO
(publicación trimestral)

Apartado de Correos 756, E-36200 VIGO - España
Teléfono 986.112524

e-mail: microfisuras@hotmail.com

Administrador: JORGE PORTELA.

Correspondentes:

Londres: ANGELINA GONZÁLEZ V. - Tf. 012.747.102

Madrid: XOSÉ LUIS GARCÍA CANIDO - Tf. 609.557.823

Málaga: MARTA ALDEAMIL - Tf. 952.970.062

París: ROCÍO SANTA CRUZ - Tf. 0.607.196.848

San Sebastián/Donostia: JOSÉ A. ARTETXE - Tf. 696.914.855

Santiago Compostela: ANIA GONZÁLEZ C. - Tf. 658.374.645

Valencia: ALICIA BONET - Tf. 963.913.532

ISSN: 1137-747 X - D.L: VG- 391-1997

Imprime: Artes Gráficas Vicus. S.A.L. Vigo.

© Das reproducións autorizadas VEGAP. Madrid 2000.

© Colaboracións: os autores. Tódolos dereitos reservados.

© Desta edición: Amando González G.

Non se manterá correspondencia co autores de orixinais non solicitados.

Capa: Debuxo de FREDERIC AMAT. 2001

Páx. 2: Fotografía de BALLESTEROS.

Páx. 3-E: CHILLIDA, *Lurra*, 1980. Terra cocida



4

JOSÉ ÁNGEL VALENTE Cántigas de alén - Palabra, libertad, memoria

10

FRANCISCO JARAUTA José Ángel Valente: la obra es por su silencio

20

JUAN GOYTISOLO José Ángel Valente o la restinga

24

GIORGIO AGAMBEN No amanece el cantor

36

FERNANDO GÓMEZ AGUILERA El pájaro y la nieve

44

ANTÓN PATIÑO Poeta do alén

52

PATRICIA ALMARCEGUI El exilio del lenguaje

58

FRANCISCO CARREÑO ESPINOSA Sentido y verdad

70

XOSÉ LUIS GARCÍA CANIDO Entrevista con José Ángel Valente

78

PAUL CELAN Atemwende

79

FREDERIC AMAT Insignias de la sombra

94

JOSÉ A. SÁNCHEZ El cuerpo y los objetos. Notas sobre la muerte en la danza...

108

IGNACIO CASTRO Según San Juan

132

JOSÉ MARTÍNEZ HERNÁNDEZ La voz patética del cante jondo

142

MAURICE OLENDER Pasión fija: una geometría de la amistad

150

MARC AUGÉ La muerte y los vivos

152

CHAHDORTT DJAVANN-AUGÉ La muerte no existe

154

ANTONIO PARRA Poesía y razón

162

ALBERTO RUIZ DE SAMANIEGO Dies Irae (Chernobil)