



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

**LA ESCENIFICACIÓN DEL YO EN LOS SOLOS DE LAS NUEVAS CREADORAS
INTERDISCIPLINARES EN ESPAÑA: 2000-2014**

Tesis doctoral de Ricard Gázquez Pérez
Universitat Autònoma de Barcelona

Directora: Mercè Saumell i Vergés.

Tutor: Carles Batlle i Jordà.

Programa de Doctorado en Artes Escénicas.

Departament de Filologia Catalana UAB.

Noviembre de 2015.

Imagen de portada: *Judith con la cabeza de Holofernes*.
Colectivo 96º, Lidia Zoilo y David Franch:
Dar patadas para no desaparece (2009).
Fotografía: © Mari Luz Vidal.

AGRADECIMIENTOS:

Gracias a todas las creadoras que figuran en este estudio por ofrecerme parte de su tiempo y por facilitarme el material complementario, a Pilar Albarracín por autorizarme a reproducir algunas de sus obras, a Mari Luz Vidal por autorizarme a usar su fotografía en la portada y a Lidia Zoilo por dar su consentimiento, a la Dra. Mercè Saumell por su sentido crítico y su dedicación, a las Doctoras Meri Torras y Ester Vendrell por su atención y sus recomendaciones, a Raül Giró por su ayuda con la edición de video, a mis padres, Marina y Agustín, y a aquellos amigos que me han ofrecido apoyo y estímulo intelectual, Mariano López, Deborah Bonner y Sylvia Kuchinow (que me acogió en Mas Rosell en los días más calurosos del verano). A Anabel, por estar a mi lado en todo momento.

SUMARIO

0. INTRODUCCIÓN.....	9
0.1. TRAYECTORIAS DE LAS CREADORAS QUE FIGURAN COMO CASOS DE ESTUDIO.....	19
1. CAPÍTULO PRIMERO: ESPACIOS Y CONTEXTOS DE LA CREACIÓN INDEPENDIENTE (1981-2014).....	43
1.1. El contexto sociopolítico reciente: un apunte.....	45
1.1.1. La identidad como rasgo inestable.....	54
1.1.2. Lo profundo y lo trivial.....	57
1.2. El contexto de la nueva creación independiente: antecedentes.....	62
1.2.1. Sobre la desafección política: el contexto madrileño.....	62
1.2.2. Sobre la desafección política: el contexto catalán.....	72
1.2.3. Breve retrospectiva: sobre la época de la normalización democrática en Cataluña.....	77
1.2.4. Institucionalización y urbanismo en la Barcelona postolímpica.....	85
2. CAPÍTULO SEGUNDO: POÉTICAS DE LA EXPERIENCIA.....	95
2.1. ¿Por qué seguir escenificando (desde) el Yo?.....	97
2.1.1. El rastro de las artes de la acción.....	98
2.1.2. Resonancias.....	111
2.1.3. ¿Todavía nuevas creadoras?.....	116
2.1.4. La permanencia en lo procesual.....	120
2.1.5. Individualismo e individuación.....	124

2.1.6. Apéndice: glosario fotográfico y textual de nombres, colectivos y asociaciones citadas en el Capítulo Segundo.....	137
3. CAPÍTULO TERCERO: DISCURSO, IDENTIDAD, MEMORIA.....	145
3.1. La utilización del material autobiográfico.....	147
3.2. El espectador como figurante o como protagonista: (Roger Bernat), Lidia González-Zoilo, Marta Galán, Constanza Brncic, Paloma Calle.....	163
3.3. Subversiones de la Idiotez: buscando espacios de encuentro: (Juan Domínguez), Amalia Fernández, María Jerez, Núria Legarda.....	170
3.4. Sobre el archivo y el testigo: la reconstrucción como acto performativo.....	185
3.4.1. Reivindicación de la performatividad escénica de la escritura y de la palabra: Loreto Martínez Troncoso.....	185
3.4.2. Cuerpo, memoria e imaginación: Constanza Brncic, Ada Vilaró.....	192
3.4.3. <i>Trilogía sobre la fragilidad de la memoria</i> , de Victoria Szpunberg.....	212
3.4.4. Mònica Muntaner: <i>Identidad, cuerpo, herencia</i>	223
4. CAPÍTULO CUARTO: TRANSFERENCIAS Y TRANSMISIONES A TRAVÉS DE LA ESCENIFICACIÓN DEL YO.....	232
4.1. La mascarada como actuación.....	235
4.2. Heteronimias, dobles y otras representaciones de la identidad.....	240
4.2.1. Macarena Recuerda: <i>That's the Story of My Life</i>	240
4.2.2. Sonia Gómez <i>performer</i> y Sonia Gómez <i>bailarina</i>	252
4.2.3. <i>Bailarinas</i> como punto de inflexión.....	262
4.2.4. Paloma Calle: <i>Hello myself</i> o la búsqueda de los dobles.....	267

4.3. El narcisismo como alteridad.....	271
4.4. Algunas formas de discrepancia: entre la ética y la estética.....	278
4.5. El <i>solo</i> y el marco representacional: una anotación.....	314
5. CONCLUSIONES.....	323
6. APÉNDICE: ENTREVISTAS Y CONVERSACIONES CON LAS CREADORAS.....	337
Lidia González-Zoilo, 26/02/15.....	339
Amalia Fernández, 27/03/15.....	353
Constanza Brncic, 17/04/15.....	363
María Jerez, 26/04/15.....	377
Mònica Muntaner, 14/05/15.....	393
Bea Fernández, 21/05/15.....	407
Sonia Gómez, 26/05/15.....	427
Paloma Calle, 29/05/15.....	445
Marta Galán, 22/06/15.....	461
Ada Vilaró, fragmentos de conversaciones, 7/07/11 y 11/10/12.....	477
Simona Levi, algunas palabras sobre la creación, 30/07/12.....	491
AUTORIZACIÓN DE PILAR ALBARRACÍN.....	499
7. BIBLIOGRAFÍA.....	501
8. MATERIAL AUDIOVISUAL ADJUNTO EN MEMORIA USB: GRABACIONES DE LOS ESPECTÁCULOS ANALIZADOS.	
-Constanza Brncic: <i>Mujer embarazada con hoja en blanco y Que atraviesa</i> (2010-2011).	
- Paloma Calle : <i>Hello Myself</i> (2008).	
- Amalia Fernández: <i>Katrimosha</i> (2009).	
- Bea Fernández: <i>Tres personas, todos los cuerpos+ Los que se ven entre sí</i> (documental),	

(2008). Imágenes del proceso del proyecto *Muy experimental* (2013-2014) y tráiler de *Este lugar entre: Prethink and free action* (2015).

- Sonia Gómez: *Bailarina* (2014-2015), *Composición animada* (2012); *73 posiciones para dormir* (2004); Resúmenes de: *Mi madre y yo* (2004) y *Experiencias con un desconocido Show* (2007-2011).

- Lidia González-Zoilo (Macarena Recuerda Shepherd): *That's the Story of my Life* (2010); *Greenwich Art Show* (2012).

- María Jerez: *El caso del espectador* (2004).

- Mònica Muntaner: *Mãe: identitat, cos, herència* (2012) + *Típicas* (documental, 2011). *Poemas de amor y cuerpo* (2010) -breve-.

- Ada Vilaró: *Florentina* (2006) / *Promo de itineràncies* (2014).

- Marta Galán: *Melodrama* (2007)

Otros materiales:

- Loreto Martínez Troncoso: Performance y grabación sonora sobre vinilo 30' titulada "[sin voz]", presentada en MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León), el 8 de octubre de 2011 con motivo de la exposición "El grito".

-Elena Córdoba: *La mujer de la lágrima*, (2010).

Elena Córdoba y Maria José Pire en el Teatro Esther de Carvalho. Estreia no 32º CITEMOR, Festival de Montemor-o-Velho, 5 de agosto 2010.

-Pilar Albarracín: *Prohibido el cante* (2000). Performance documentada en vídeo.

Musical dancing Spanish Dolls (2001). Acción para vídeo.

0. INTRODUCCIÓN.

La presente tesis doctoral se plantea como objeto de estudio observar una serie de prácticas escénicas interdisciplinares que han tenido lugar a lo largo de los primeros quince años del siglo XXI en el panorama español. Concretamente, se ha tomado los solos de las nuevas creadoras de la escena independiente, todas ellas de una misma generación,¹ como ejemplos de una tendencia a trabajar con el material autobiográfico para crear piezas coreográficas donde se impone el concepto de autoficción. Es decir: ordenaciones de materiales personales en el espacio y en el tiempo con un trabajo performativo y plástico que parte del cuerpo y del movimiento. En todas estas propuestas se incorpora la voluntad de realizar un trabajo transdisciplinar, pues tratan de dejarse contaminar con otros lenguajes artísticos (palabra, acciones, audiovisual, fotografía, representaciones plásticas, instalaciones, movimiento), sin dejar de cuestionar los códigos y los lenguajes con los cuales dar cuenta de sí.

La nómina de artistas o creadoras estudiadas es la siguiente: Constanza Brcnic, Paloma Calle, Amalia Fernández, Bea Fernández, Marta Galán, Sonia Gómez, Lidia González-Zoilo (Macarena Recuerda), María Jerez, Loreto Martínez Troncoso, Mònica Muntaner, Victoria Szpunberg y Ada Vilaró. Con referencias a nombres de las generaciones anteriores y a algunas artistas coetáneas que aparecen de modo puntual.

El solo aparece como una opción de trabajo a causa de la necesidad de encontrar un lenguaje propio dentro de un formato asequible y que permita cierta independencia y versatilidad. Por un lado, ello se explica por las dificultades económicas y sistémicas que, desde principios de los años noventa, se vienen planteando para mantener estructuras de trabajo complejas con un mayor número de miembros. Y por otro lado, porque coincidiendo con la disolución de los grupos desde mediados de aquella década de los noventa,² en las nuevas tendencias que tratan de alejarse de una teatralidad de lo

1 Las trayectorias de las creadoras estudiadas aparecen en el apéndice a esta introducción. Todas ellas son nacidas entre los años 1966 y 1978.

2 Recordemos que en 1992 tuvieron lugar los Juegos Olímpicos de Barcelona, la capitalidad cultural de

ilusorio y buscan la irrupción de elementos de “lo real” sobre la escena, ya entonces aparece una tendencia a emprender carreras en solitario para buscar una voz personal, interpelar al espectador en primera persona y poner la mirada sobre lo vivencial desde la autorreferencialidad.

El individualismo y el narcisismo, tan característicos de la posmodernidad, y la construcción de la identidad como un modo de reinención de la realidad cotidiana, tan propio de la llamada modernidad líquida, son incorporados y utilizados como herramientas de subversión en los discursos artísticos de la década de los dosmil, y son legibles como una reacción frente a la vacuidad existencial, puesto que, a nivel sociológico, se impone una deriva consumista donde la singularidad, el culto al yo, la personalización de los bienes y de las experiencias individuales de *autenticidad* son el principal valor dentro de una sociedad donde la mediatización tecnológica ha sido utilizada para disipar el pesimismo frente a las catástrofe medioambiental y frente a los conflictos armados, la exclusión y las desigualdades que se producen y se mantienen a nivel global.

Si bien las dinámicas grupales de acción y cooperación social habían sido paulatinamente desarticuladas, sobre todo en las últimas dos décadas del siglo XX (tras la normalización de las estructuras democráticas, en nuestro país), a partir del fenómeno de la crisis económica, iniciada oficialmente en 2008, y frente al descrédito de las estructuras políticas, dichas tendencias se recuperarán parcialmente por medio de movimientos colectivos. De dicho punto de inflexión se deriva una reflexión ética acerca de la necesidad de recuperar una espíritu de colaboración como estrategia de avance frente a la corrupción y la mala política.

Todo ello se explica en el capítulo primero, donde se anota detalladamente el marco sociológico en el que se desarrollan las prácticas escénicas de la generación

Madrid y la Expo de Sevilla.

anterior hasta llegar a la que nos ocupa, dando cuenta de los espacios y de los contextos de la creación independiente en España desde 1981 hasta 2014, y tratando de argumentar de qué modo todo ese marco condiciona los modos de estar en la escena contemporánea, paralelamente con las últimas tendencias internacionales.

En el capítulo segundo se habla de las vías de transmisión de las poéticas de la experiencia, es decir, de cómo el rastro de las artes de la acción, y las prácticas experimentales y de investigación, ha dejado su huella en las nuevas tendencias, a pesar de que dicha cadena de transmisión se ha visto truncada en varios tramos: por la falta de una política cultural solvente (inexistente a lo largo del penúltimo y el último franquismo) y que se ha desarrollado de manera errática desde la normalización democrática. Pero también a causa de la división y de la desunión en el seno del sector teatral y de las artes escénicas como interlocutores frente a dichas políticas e intereses culturales y teatrales.

Sin embargo, también se da cuenta de aquellas iniciativas y proyectos particulares donde se ofrecieron espacios alternativos para la creación, primero en el ámbito de la danza, y posteriormente en el ámbito teatral. De modo que, a pesar del fenómeno de la desafección de la política (de curso bidireccional: de los ámbitos de gestión y de poder hacia los sectores artísticos, y viceversa), algunos estudiosos, practicadores y activistas culturales han tratado de enlazar la reflexión y la investigación teórica con la praxis artística para reivindicar la necesidad de encontrar un espacio donde sendos discursos (el artístico y el teórico) puedan innovar y desarrollarse coherentemente.

En el capítulo tercero se entra más exhaustivamente en el análisis de las piezas que sirven como casos de estudio bajo el título general de “Discurso, identidad, memoria”, de modo que se analiza las formas en que se usa el material autobiográfico, algunos ejemplos de cómo en algunas propuestas se transfiere el protagonismo al espectador como participante de determinadas performances, para luego pasar a profundizar sobre los temas del archivo y del testigo, como conceptos paradigmáticos de los mecanismos

con que se articulan otras tantas propuestas de acción y de actuación.

Por último, en este tercer capítulo se habla de algunos intentos de acabar con el solipsismo sin abandonar una práctica que da cuenta del funcionamiento de la fantasía de las propias intérpretes o performers; se analizan algunas propuestas donde se reivindica la palabra y la escritura en sus potencialidades plásticas y performativas, y se termina con el análisis argumentado de otras creaciones donde existe una reflexión y un trabajo acerca de la construcción de la identidad y donde el cuerpo pretende ser el lugar de resonancia de la memoria personal y de la herencia de valores recibidos tanto a nivel experiencial (fenoménico, afectivo y mental) como a nivel del imaginario simbólico y cultural. Todo ello, condicionado por los contextos y los entornos ambientales en los que cada persona, cada artista, ha ido desarrollando su carrera de la vida personal y profesional.

En el cuarto y último capítulo se aborda el concepto de mascarada, formulado por la psicoanalista británica Joan Rivière (1929) y desarrollado por la filósofa norteamericana Judith Butler (1990), para argumentar desde una perspectiva ontológica y de género, los modos de subversión del discurso sobre la identidad que algunas de las creadoras estudiadas han llevado a cabo a través de performances artísticas, en el espacio público, en salas de exhibición o a través de Internet, y donde su cuerpo y su imagen, junto con un archivo de datos creado por ellas mismas, han servido como detonantes de sus acciones y de sus formas de figuración, más allá de las realizaciones escénicas propiamente dichas.

Para finalizar, el tema del narcisismo como alteridad (Rebecca Schneider, 2001), heredado de las militancias feministas de los años sesenta y setenta, y desarrollado por numerosas artistas en las décadas de los ochenta y los noventa, es parcialmente asumido, pero es destilado por una visión contemporánea, donde se observa una despoltización o un desapego de dichas militancias (con algunas excepciones).

Sin embargo, esa asunción de la cultura del narcisismo como subversión de valores sirve para plantear una deriva formal e ideológica de los discursos artísticos

contemporáneos, que en sus formas de disidencia y de discrepancia respecto a las tendencias mayoritarias y los discursos centrales, dentro del ámbito artístico: ha tendido a cuestionar o a extremar las formas de representación de la identidad desde la interdisciplinariedad o desde la transdisciplinariedad, para formular ejercicios de autoficción. En ocasiones, a causa de la precariedad y de la reflexión autorreferencial acerca de la propia actividad, se ha tendido a desplazar la noción estética para poner el foco en el valor ético de las propuestas, dentro de la trama de relaciones entre espectadores y artistas, con la intención de generar un efecto disruptivo en los planteamientos convencionales respecto a los modos de producción, construcción de sentido, formas de significación y mecanismos de recepción.

La circulación del deseo entre las formas de exponerse y las formas de mirar, presente en una praxis escénica que trataba de reforzar las correspondencias entre las artes de modo transversal (y por ello las artistas de la generación anterior urdieron un sólido discurso estético), es replanteada a través de algunas de las realizaciones escénicas analizadas, con el objetivo de tratar de proponer otras formas de producción, creación y participación donde el tránsito y la circulación de afectos e intensidades afectivas comienza a adquirir una mayor relevancia.

El marco teórico utilizado se nutre de estudios de diversa índole, según los temas y los factores analizados. En toda la parte inicial sobre el contexto se barajan datos históricos sobre los procesos de constitución y sobre los comportamientos de las estructuras y de los actores que operan en el seno de las mismas, de modo que se parte de una perspectiva sociológica acerca del sistema sociopolítico, cultural y teatral, con especial atención al desarrollo de las políticas teatrales en Madrid y en Barcelona.

Además de algunos estudios, artículos y manuales de referencia, entre ellos los de José Antonio Sánchez, Óscar Cornago, Teresa Camps, Núria Santamaria, Carles Batlle,

Mercè Saumell o Ester Vendrell, entre otros, me han sido de suma utilidad las reflexiones acerca de la dilución entre la órbita pública y la órbita privada, de la artista y teórica estadounidense Martha Rosler, así como sus disertaciones acerca de la relación de continuidad entre el cuerpo (en concreto el de mujer), el discurso artístico y los espacios donde operan las entidades de poder. La lectura acerca del marco general de la posmodernidad y de la modernidad líquida toma como fuentes textos de los pensadores contemporáneos Gilles Lipovetsky, Zygmunt Bauman y Ulrik Beck.

Respecto a la ontología de la performance, por un lado he partido de una serie de disertaciones sobre los conceptos del archivo y el testigo (como un paradigma de actuación presente en las nuevas tendencias), profusamente contrastados por las reflexiones de Óscar Cornago, Giorgio Agamben, Miguel Morey, y Michel Foucault como fuente primigenia.

En cuanto a otros aspectos donde la ontología y la ética se imbrican la una en la otra enlazándose en el discurso filosófico, semiológico, antropológico y social, las lecturas de Judith Butler, Adriana Cavarero y Hannah Arendt, entre otras, me han servido como guía para desbrozar el camino y plantear un marco conceptual consistente. Marco que se cruza a su vez con perspectivas de género a la hora de abordar el tema de la construcción de la identidad dentro de un determinado imaginario simbólico y cultural.

En cuanto al discurso estético, los estudios de Fischer-Lichte, Hans-Thies Lehman, Nicolas Bourriaud, André Lepecki, Roberto Fratini o José Antonio Sánchez, pero también algunas disertaciones de Michel Foucault, Félix Guattari, Gilles Deleuze o el propio Giorgio Agamben me han servido como marco conceptual y como estímulo para desarrollar algunas ideas al respecto.

Para concluir, el método de análisis se ha basado en un exhaustivo trabajo de campo donde recojo la voz de las artistas estudiadas en una serie de entrevistas que vienen adjuntas en los apéndices. De modo que sus puntos de vista y sus ideas puedan

dimensionar y dotar de perspectiva el alcance de sus creaciones dentro de cada contexto en el que tienen lugar. Para el análisis de las piezas escénicas he utilizado el método performativo, según lo define Diana González Martín (2008), que se basa en el análisis de las realizaciones escénicas (no de los textos escénicos que les sirven como partitura).

Aunque en ocasiones cito algunos fragmentos relevantes para ilustrar alguna idea, me baso estrictamente en mi experiencia como espectador o en el visionado de grabaciones de los espectáculos, que adjunto también en formato digital con el cuerpo de este estudio.

A lo largo del discurso trato de justificar convenientemente la elección de la nómina de creadoras que figuran como ejemplos, y si bien el hecho de que todas ellas sean mujeres puede resultar parcial respecto al panorama general, explico que la reflexión y el cuestionamiento en torno a la identidad está más presente en prácticas realizadas por mujeres que en las realizadas por hombres. En primer lugar, porque todas ellas trabajan con el cuerpo plástico y performativo, y éste siempre ha sido fuente de conflicto o de exclusión, de modo que existe una larga lista de creadoras que han tratado de subvertir y de problematizar los discursos y las políticas hegemónicas al respecto desde la práctica artística.

Si en nuestro país, tras la guerra civil, el nacional-catolicismo interrumpió y censuró la carrera de toda una serie de artistas polifacéticas (bailarinas, dramaturgas, pintoras, fotógrafas, actrices, poetisas, artistas plásticas, etc.), tachándolas de antiféminas,³ y posteriormente se impusieron los imperativos represores de la moral

3 Patricia MOLINS (2012), "La heterogeneidad como estrategia de afirmación. La construcción de una mirada femenina antes y después de la Guerra Civil", dentro de *Desacuerdos 7: Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*. Centro José Guerrero-Diputación de Granada-MACBA-MNCA-Reina Sofía-UNIA, *artepensamiento*, 2012. págs. 64-147.

franquista, en la clandestinidad siguieron existiendo creadoras que no gozaron de demasiada visibilidad más allá de su pequeño ámbito de acción, pero que se resistieron a figurar en las filas de la sección femenina o de otras organizaciones falangistas ni a interpretar el papel de madre y esposa sumisa al servicio de los intereses del patriarcado y del régimen franquista.

Algunas de ellas, sobre todo las que buscaron un espacio de transgresión desde las artes de la escena y de la acción, dentro y fuera de nuestras fronteras (ya a partir de la década de los años sesenta), están presentes de modo circunstancial en este estudio. Como lo están aquellas que empezaron a buscar su espacio de acción y de investigación una vez superada la transición y la normalización democráticas, a partir de la década de los ochenta en adelante. Es sobre todo de algunas de ellas de quienes me ocupo a través del análisis y de la contextualización de sus creaciones.

0.1. TRAYECTORIAS DE LAS CREADORAS QUE APARECEN COMO CASOS DE ESTUDIO.

Constanza Brcnic (Buenos Aires, 1974).

Realiza estudios de danza y coreografía en la Martha Graham School of Contemporary Dance y en el Center for Movement Research de Nueva York, y de vuelta en España, en los laboratorios de Andrés Corchero, especializado en la práctica del body weather (derivada de la danza butoh japonesa). En 2001 funda y codirige la Asociación Cultural La Sospechosa, entidad con la que produce diversos proyectos que se relacionan con el cuerpo desde ámbitos diversos: la danza, las artes visuales, la música, la pedagogía y la improvisación.



Tomajazz: *Freenètics #9* con Constanza Brcnic (Studium, Badalona, 28/03/15)

Como creadora, Constanza Brcnic ha recibido la beca KRTU de la Generalitat de Catalunya a la Jove Creativitat (2002) y la subvención para artistas visuales del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya (2003) por los proyectos de creación en arte y tecnología *Pack* y *Derribos*, respectivamente. Sus últimos trabajos como

coreógrafa incluyen: *Mujer embarazada con hoja en blanco*, estrenada en Barcelona en mayo de 2010 como prefacio a la pieza *Que atraviesa*, de 2011; la creación de una coreografía crítica en el Hospital de Bellvitge de Barcelona bailada por trabajadoras, pacientes y familiares; el proyecto *Vailarbolar* en el Servicio de Psiquiatría Infantil del Hospital de San Juan de Dios; o el proyecto *Entra*, bailado por una de las pacientes del Hospital y desarrollado en su barrio, con la complicidad de familiares y vecinos.

Como improvisadora ha colaborado regularmente con el colectivo IBA y con músicos y bailarines como Pep Ramis, Hisako Horikawa, Maria Muñoz, Andrés Corchero, Joan Saura, Liba Villavecchia, Agustí Fernandez, Nuno Rebelo, Matt Davis, Anna Subirana, Imma Udina, Wade Matthews, Andrea Neuman, Ferran Fages, Ruth Barberan, Alfredo Costa Monteiro, entre otros. Colabora desde 1996 con la compañía Raravis Andrés Corchero/ Rosa Muñoz. También ha bailado con la Compañía catalana Malpelo. En 2008 baila como intérprete solista en la producción de Pierre Audi de *La Flauta Mágica*, de W. A. Mozart, con coreografía de Min Tanaka, Festival de Salzburgo 08.

Manifiesto de la asociación LA SOSPECHOSA:

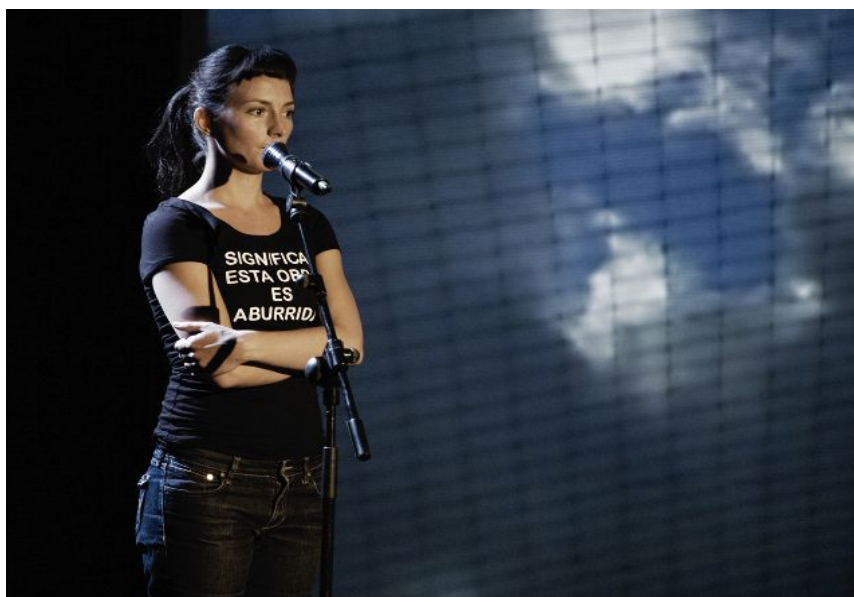
“Queremos vivir abriendo espacios. Espacios en los que el silencio se desenvuelve y se hace cuerpo. No queremos llegar a acuerdos. Queremos escucharnos en la singularidad, en la diferencia, abrir la mirada y la escucha al entorno. Vivir de lo que está en medio, de lo que está por venir, de lo que se está yendo. Escapar siempre a una imagen fija. A lo definitivo. Pero sin temer el abrazo, el abrazo cerrado, apretado e íntimo de lo que se ama. Transitar: posibilidad comprometida en el transcurso del gesto.

Contornos
Perspectivas
Partes de
Una pieza
Un rincón
Un punto
Un nudo

Límites del estar.”

Paloma Calle (Madrid, 1975).

Se forma y trabaja durante más de diez años en España, Alemania e Italia como intérprete para diferentes compañías de teatro y de danza experimental. Desde 2004, trabaja en sus propias creaciones dentro del ámbito de la performance, las artes escénicas y el vídeo. En sus producciones suele optar por trabajar con material autobiográfico revisitado y reelaborado desde una perspectiva irónica. La pregunta y la experimentación sobre la convención espacial están siempre presentes, lo que da lugar a piezas de diferentes formatos pensadas para espacios absolutamente diversos, desde un teatro a un paseo con el público por la periferia de una ciudad. La función del espectador es otro de sus interrogantes, que le lleva a situarlo en un estado que tiene más que ver con lo activo que con su tradicional posición pasiva.



Presente de indicativo (2010), Festival Nouvelles / Strassburg.

Ganadora del 9ª edición del “Premio de Artes Escénicas del Teatre l’Escorxador y del Ayuntamiento de Lleida” con el proyecto *Hello myself*, durante 2009 ha sido invitada

como artista residente en el Centro Teatrale Skené (Italia), Centro Párraga (Murcia), Centro Cultural de la Mercè (Girona) y el Teatre L'Escorxador de Lleida.

Entre sus últimos proyectos destacan las performances *Archivo y afectos*, presentada en el Museo Reina Sofía en abril de 2014; y el laboratorio de creación en torno a la autobiografía *No me cuentes tu vida*, presentado en el MUSAC de León y en el CA2M de Móstoles (2014-2015). Otras piezas representativas de su primera etapa son: *Territorio sad & k*, de 2007-2008; o *Parlez-moi d'amour*, 2007.

Amalia Fernández (Granada, 1970)

Estudia Danza Clásica en el Conservatorio de Sevilla. En 1988 abandona sus estudios de Historia en la Universidad de Granada para vivir en Madrid y buscar otras fuentes donde aprender algo distinto del ballet clásico o el flamenco. En Madrid es becada en la Escuela del Teatro de la Danza de Madrid, y paralelamente recibe cursos con diferentes compañías de danza y coreógrafos nacionales e internacionales como: Carl Paris, Debra Greenfield, Francesc Bravo, Provisional Danza, Olga Mesa, Ana Buitrago, Mónica Valenciano, etc.

Con Mónica Valenciano y Raquel Sánchez forma en 1994 la Cía. El Bailadero, con la que trabaja en exclusividad durante 11 años. Colabora además con Mónica Valenciano impartiendo talleres de danza y como asistente de dirección en las últimas piezas. Por la misma época en la que se forma la Compañía, después de un viaje a La India, comienza estudios de Yoga Iyengar con Patxi Lizardi, y actualmente continúa aprendiendo con el mismo maestro. Desde 1998 compagina su trabajo artístico con la docencia.

En 2005 comienza su trayectoria como artista independiente. En estos siete años ha creado cuatro piezas propias (*Matrioshka*, 2005; *Maya*, 2006; *Kratimosha*, 2009; *En*

construcción, 2010) y dos en colaboración (*Shichimi togarashi*, con Juan Domínguez, 2006 y *Las perras*, con Vicente Arlandis y Lidia González-Zoilo, 2008). Puntualmente ha trabajado en proyectos de otros artistas como la compañía holandesa Odd Engineers en la pieza *La Torera*, 2007 y con Cuqui Jerez en *The Nowness Mystery*, en 2011. Su última creación es *Perrita China*, de 2015, junto a Nilo Gallego.



Perrita China (2015), Amalia Fernández y Nilo Gallego. Festival Ocupai! Sao Pedro Do Sul, Portugal. Último trabajo estrenado hasta la fecha.

Bea Fernández (Ponferrada, 1968).

Bailarina y coreógrafa. Estudia Danza Contemporánea y Coreografía en el Institut del Teatre de Barcelona y amplía sus estudios en el Center for Movement Research (Nueva York). Es cofundadora del colectivo Las Santas y coodirectora artística de La Poderosa (2001), espacio de creación en Barcelona.



Bea Fernández en *Restos de mis series + los que se ven entre sí*, Teatro Pradillo (2014).

Trabaja como intérprete con la compañía Danat Dansa (fundada por los bailarines y coreógrafos Sabine Dahrendorf y Alfonso Ordóñez).⁴ Entre 1988 y 1992 participa en los espectáculos: *Bajo cantos rodados*; *El cielo está enladrillado*; *Quedaré sentado ante los muros* y *Una cierta mirada*, con gira internacional por España, Alemania, Francia, Estados Unidos y Australia. Entre 1998 y 2004 colabora estrechamente con el coreógrafo Carmelo

4 Danat dansa estuvo en activo desde 1984 hasta el año 2000, fecha en la que anunció su disolución por falta de apoyo público. <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=artis&id=141> (6/09/15).

Salazar, participando en piezas como *Europea no es una puta*, *Espaciales* y *El salón dorado*.

Ha creado los solos *Escorzo* (2004), *I have a dream* (2006) y *Cuerpo en escena* (2006), esta última en colaboración con Olga Mesa. En el 2008 desarrolla un proyecto centrado en la figura del intérprete como memoria y archivo vivo, que se despliega en dos formatos, el documento audiovisual *Los que se ven entre si*, y una pieza escénica, [Tres personas, todos los cuerpos](#) (2009).

Actualmente desarrolla *Muy experimental*, un proyecto de investigación que planea convertirse en una realidad constructiva entre creadores (2014-2015). La pieza *Este lugar entre* (2015) es un primer resultado escénico de dicha investigación. Desde hace seis años desarrolla una actividad anual pedagógica de laboratorios dirigidos a estudiantes y bailarines profesionales interesados en el cuerpo y la construcción de la presencia del mismo en tiempo real.

Marta Galán (Barcelona, 1973).

Licenciada en Filología Hispánica por la Universitat Autònoma de Barcelona, Diplomada Superior en Estudios Especializados en Artes Escénicas (DESE, Institut del Teatre y UAB), y Máster en gestión Cultural (UOC y Càtedra UNESCO de la UdG). Después de pasar por diferentes escuelas de formación actoral y de dramaturgia de Figueres, Girona y Barcelona, en 1997 se desplaza a Buenos Aires para estudiar dramaturgia y dirección en la EMAD (Escuela Municipal de Arte Dramático), con Ricardo Pelletieri, Rafael Spregelburd y Mauricio Kartun, entre otros. Recibe dos becas, la primera del Sportivo teatral, la escuela del prestigioso director argentino Ricardo Bartís, y la segunda de la compañía El Periférico de Objetos, de los directores Daniel Veronese y Ana Alvarado. A partir de 1999 vuelve a Barcelona y crea su propia compañía. Con la cia. LaVuelta estrena *LBdLG* (1999), *Desvínculos* (2000, Sala Conservas), *K.O.S -fer-se el mort-* (Sitges Teatre Internacional,

2001) y *Estamos un poco perplejos* (Sitges Teatre Internacional, 2002); y en cocreación con Santiago Maravilla: *Lola* (2003), *Transilvania 187, in memoriam* (Mercat de les Flors, 2004), *Machos* (Escena Abierta Burgos, 2005), *El Perro* (Mercat de les Flors, 2005) y *Melodrama* (2006-2007). En cocreación con Juan Navarro y Núria Lloansi estrena: *Protégeme, instrúyeme* (Teatre Lliure-Radicals Lliure, BCN, 2008).



Marta Galán en *Superproducció núm.2: Reprise* (2010)

Desde 2010 gestiona y dirige el proyecto TRANSlab., un “laboratorio de intervenciones escénicas contextuales” a través del cual articula procesos creativos a caballo de las artes escénicas, la acción socioeducativa y las prácticas artísticas colaborativas de desarrollo cultural comunitario. Con este formato y metodología ha estrenado: *La Corporació 2009, superproducciones postdramáticas de un solo uso*, en la Nau Ivanow (BCN), en colaboración con Juan Navarro, Núria Lloansi, Jaume Parera y diferentes entidades y colectivos del barrio de la Sagrera (*Superproducció núm.1: Dark figurantes, Superproducció núm.2: Reprise* y *Superproducció núm. 3: Madres, tetas y nanas*) y *Morir*

d'amor aquí, una coproducción del CAET (Terrassa), en el Teatre Alegria de Terrassa (abril de 2011), con Núria Lloansi, Petr Rimsky, Martin Elena y 6 jóvenes músicos de RAP de la ciudad de Terrassa.

Entre 2011 y 2012 ha trabajado en la dirección escénica de un concierto para 3 tubas dirigido para niños entre 2 y 6 años (ciclo l'Auditori Educa), y como artista residente en el IES Josep Pla del distrito Horta-Guinardó (programa "creadors En residència"): *A MÀ D'OBRA*, a partir de las formas de trabajo que confluyen en el barrio; y durante 2014-2015, realizó una práctica artística con alumnos de la Escuela de Ventalló (Alt Empordà): *A 118 passes de l'art contemporani*, en colaboración con Jordi Lafon (proyecto exhibido en el Centre d'Arts Santa Mònica de Barcelona, dentro del festival Festival Ingràvid 2015) . En noviembre de 2015 se ha estrenado en el Festival Temporada Alta de Girona y en el Espai Lliure de Montjuïc su pieza *Conillet* (versión catalana de su texto *El conejo del tambor de Duracell*), dirigida por Marc Martínez e interpretada por la actriz Clara Segura.

Sonia Gómez (La Sènia, 1973).

Estudia Danza Contemporánea y Coreografía en el Institut del Teatre de Barcelona y en P.A.R.T.S. de Bruselas, Bélgica.⁵

Ha colaborado con las compañías y artistas: General Eléctrica (junto a Roger Bernat y Tomás Aragay), La Carnicería Teatro (la compañía de Rogdrigo García), Joan Morey, Juanjo Sáez, Chicks on Speed, Ceferino Galán, Txell Miras, Sergi Fäustino, Carles Salas, Álex Brahim, Lorena Lozano, Laia Estruch, María Ibarretxe y Choi Ka Fai.

Desde 2004 crea sus propios espectáculos y performances: *Trilogía Egomotion'04*; *Mi madre y yo '04* y *Las Vicente matan (aman) a los hombres'06* (con Rosa Vicente Gargallo, madre de Sonia Gómez); *Bass, concierto para animales'05* (l'Espai, BCN); *I will*

5 P.A.R.T.S.: Performing Arts Research and Training Studios, escuela fundada por la coreógrafa Teresa de Keersmaecker en 1994.

never stop dancing'05 (FIB, Benicàssim); *Natural 2*'06 (Mercat de les Flors, BCN. Beca Incubadora'06, Olot); *Experiencias con un desconocido*'07 (Festival LP de danza o no... en el CCCB) y *Experiencias con un desconocido Show*'08-09 (CAER-Reus-Mercat de les Flors de BCN), espectáculo galardonado con el Premio FAD Sebastià Gasch'07 de las artes parateatrales y con el premio al espectáculo más innovador en gira de la Feria Internacional de Huesca 2010.



Imagen promocional de *Bailarinas*, de Sonia Gómez (2015).

Durante la temporada 2010-2011 presenta: *Eau de Chichi* (Proyecto CUVO/ Matadero/ Madrid) y *Hardheaded Woman* (LP'11/Ex-Festival de Dansa La Porta-CCCB). Además de la propuesta para público familiar *OFFvsON* (Festival MónLlibre'10 y SònarKids'11, BCN). Y durante la temporada 2011-2012: *Moviments Polítics* (CAER-Reus/Mercat de les Flors, BCN); y el taller "El Movimiento de la cámara" con Txalo Toloza.

A lo largo de la temporada 2012-2013 trabaja en el proyecto de cuerpo-movimiento-arquitectura: *Composición Animada* (Dies de Dansa-MNAC y MACBA, Barcelona, ALHÓNDIGA, Bilbao, Museo FEDERICO SILVA, México); y en 2014 participa en: Tributo a James Holden *The Inquisitive Middle*, en colaboración con la coreógrafa inglesa Lucy Suggate (Festival TNT, Terrassa, Festival Salmon, Barcelona y Sónar'14); y *Bailarina*, proyecto en residencia en el Graner (Barcelona), estrenado en setiembre de 2014 en el Festival TNT de Terrassa.

Su última pieza, BAILARINAS es un proyecto de transmisión e investigación que goza de una residencia durante el 2015 en el Graner (Barcelona), Alhóndiga (Bilbao), Auditorio de Tenerife (Canarias), Casa Encendida (Madrid).

Sonia Gómez ha presentado sus espectáculos en: España, Reino Unido, Italia, Alemania, Francia, Estonia, Portugal, EUA, Brasil, México, Holanda, China, República Checa y Canadá.

Lidia Zoilo (Málaga, 1974).

Licenciada en Interpretación (especialidad de Gesto) por el Institut del Teatre de Barcelona. En 1999 fundó junto a Marta Pelegrina la compañía *Amaranto*, con la que crea e interpreta los espectáculos *Sis Ens* -con dirección de Toni Mira- (1999) y *Marea Baixa* (2001). Escribe los textos y piezas escénicas: *Hamlet Music Hall* (2000), *Tazón de sopa china y un tenedor (o hacer el gilipollas)* (2004), *Indignos* (2006) y *Four Movements For Survival* (2007).

Ha colaborado en la creación de *Superpop*, junto a Txalo Toloza (2007) y *Las Perras*, junto a Amalia Fernández y Vicente Arlandis (2007).

En 2008 crea la compañía *Colectivo 96º*, junto a David Franch. En esa etapa, escribe y dirige las piezas: *Encontré un trozo de mí en un vertedero* (2008), estrenado en Es Baluard – Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma de Mallorca; *Después de mí*,

epitafios (2008), en el Centro Párraga, Murcia; *Dar patadas para no desaparecer* (2009), Festival de Teatro de Terrassa; *Fingir #1* (2010), CCCB Nits Salvatges; y *Fingir* (2011), Festival Radicals Lliure.



Macarena Recuerda Sheperd (2010).

En 2010 se reinventa bajo el heterónimo Macarena Recuerda Shepherd, con el que ha creado las piezas: *That's the story of my life* (2010), una producción de MiCarteraPatrocina, con la Ayuda del ConCa y la colaboración de Bilbao Arte, Teatre Lliure y Antic Teatre. La pieza ha girado por todo el Estado Español y Portugal. En 2012 estrena *Greenwich Art Show*, Una producción de MiCarteraPatrocina, Festival Neo, CAET y Antic Teatre. Y *Greenwich Art Show- The Installation*, Beca Atrio Alhondiga de Bilbao. En 2013: *Whose are those eyes?*, Site specific e intervención urbana estrenada en la Fira de Tarrega 2013, Escena Poble Nou 2013 y Bad 2013. Ha recibido la Beca Laboratorio Fira de Tarrega, la Residencia que ofrece conjuntamente Escena Poble Nou y Antic Teatre; y la Residencia de Bilbao Eszena.

María Jerez, (Madrid, 1978).

Se gradúa en la Escuela de Teatro Ana Vázquez de Castro, Madrid, 1996-1999; estudia danza contemporánea con Juan Domínguez, Madrid, 1997; y danza clásica en el Taller de Maria de Ávila, Madrid, 1992-1994. Estudia con Arnold Taraborelli entre 1996 y 2000. Paralelamente, cursa estudios en artes visuales, en la especialidad de cine de animación en la Escuela Superior de Dibujo de Madrid, 1997-1998. Posteriormente, realiza cursos especializados de danza y de teatro en París: “La théâtralité du mouvement” workshop by Théâtre du Mouvement, París, 2001; Etienne Decroux: la mémoire...et après” workshop by Théâtre du Mouvement, Trielle, 2001; L.E.M. École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq, Paris, 2000-2001.



María jerez como *Alma de Rimel* (2015)

Ha trabajado y colaborado con Juan Domínguez, Gary Stevens y Jérôme Bel, entre otros. Inicia su trabajo y sigue estando cerca del proyecto Mugatxoan. Ha formado parte del grupo de trabajo El CLUB. Organiza Living Room Festival (Madrid) junto con Cuqui Jerez,

Luis Úrculo y Juan Domínguez. Recibe los encargos de La Capital Cultural Europea Linz 09 (Austria), CAMPO (Bélgica) y VIA 2018 (Maastricht) para realizar los proyectos: *I like to move it move it*, *Five People* y *The School Project*, respectivamente. Ha dado clases en el Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual 2011-2012 y 2012-2013 (Madrid).

Ha producido las piezas: *El Caso del Espectador* (2004), *This Side Up* (2006), *La coartada perfecta* (*The Perfect Alibi*, 2011-12), *ba-deedly-deedly-deedly-dum ba-boop-be-doop!* (2014) y *Alma de Rímel* (2015).

En 2008 realizó la película *The Movie* (2008) dentro del proyecto *The Neverstarting Story*, en colaboración con Cristina Blanco, Amaia Urra y Cuqui Jerez, con quienes ha colaborado en diversos proyectos.

Trabaja principalmente en Europa. Su trabajo se sitúa entre el cine, la coreografía, el teatro, la arquitectura y las artes visuales. Se interesa por el límite.

Loreto Martínez Troncoso (Vigo, 1978).

Actualmente vive y trabaja en Oporto y París. De la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo se traslada, en 1999, a la Escuela de Bellas Artes de Burdeos y a la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lyon, donde concluye sus estudios. Durante los años posteriores obtiene varias becas de residencia en ciudades como Budapest, Hendaya, San Sebastián, León, Oporto y París. Entre sus exposiciones y acciones destacan las realizadas en Les Laboratoires d'Aubervilliers (París), Centro Georges Pompidou (París), Arteleku (San Sebastián) y Fundação Serralves (Oporto); o las muestras colectivas *Urbanitas* (MARCO, Vigo, 2006), *Arte e investigación 07* (Centro Cultural Montehermoso, Vitoria) y *El medio es el museo* (MARCO, Vigo / Koldo Mitxelena, San Sebastián, 2008), además de actividades como talleres, textos publicados, y otras colaboraciones que son parte integrante de su

trayectoria artística. Actualmente, Loreto Martínez Troncoso forma parte del equipo del proyecto artístico Mugatxoan.



Loreto Martínez Troncoso en *Performance Sin Voz* (2013). Centre d'art La Ferme du Buisson, Marne-la-Vallée Foto: Emile Ouroumov.

Performances (selección)

16.10.10 *¿Cómo asustar al pulpo? (sorcellerie culinaire)*, programa 'Les Interlocuteurs III - Les Fausses confidences', Printemps de septembre, Toulouse.

20.06.10 *Los escapados*, Festival In-Presentable, La Casa Encendida, Madrid.

07.06.10 *Voyage autour de ma chambre et/ou Une chambre à moi pourraient être le(s) titre(s), si est-ce qu'un titre faudrait donner (et/ou entre parenthèse: (une lecture-performance pour un dimanche))*, Fiction/Lectures performées #3, Espace Paul Ricard, París.

18.12.09 *Finalmente (je/on finira/i avec?)*, Festival Reims Scènes d'Europe.

28.11.09 *La ferme! (soliloque d'un insomniaque)*, 'Treasures for Theatre', Centre d'art La

Ferme du Buisson, Marne-la-Vallée.

02.11.09 *Un jour j'aimerais faire une comédie/et quelque chose de spectaculaire*, Centre Georges Pompidou, París, 'Nouveau Festival', en colaboración con Jochen Dehn.

24.10.09 *Finalemment (je/on finira/i avec?)*, clausura Wake up, please!, Le Quartier, Quimper.

17.10.09 *Heureux à Gentilly*, Festival 'frasq', Le Générateur, Gentilly.

24.09.09 *Printemps de septembre* (pieza radiofónica), Toulouse.

15.03.09 *Título possível, se título houvesse: Y ¿(ahora) qué?*, Ciclo DOCUMENTE-SE! Registos na primeira pessoa. Fundação Serralves, Oporto.

13.02.09 *MUSIQUE DE SALON*. Concierto con Proxima Centauri. OPUS 9.1, TNT Manufacture de chaussures, Burdeos.

Escritos publicados (selección)

2010 'It's Too Late to Say Littérature (aujourd'hui recherche formes désespérément)', en revista *ah! #10*, pensada/propuesta por Jean-Charles Massera.

2009 '...mais où ê(te)s-vous/tu physiquement?', en *Hypertexte n°2, Principes de plaisir, principes de réalité*.

2009 '¿Te acuerdas de lo que me acuerdo? Gogoan al duzu nik gogoan dudana? Do you remember what I remember?', en *ZE HAR#65 PERFORMANCEDITION*.

2009 *Cher toi.doc*, ouestwesthereview: <http://po8alouest.blogspot.com/>

2009 RoToR#1 <http://corner.as.corner.free.fr/rotor.html>

2008 'Dans le flot de la vie (texte)', en *bs n°2. Le journal de Bétonsalon*.

Mònica Muntaner (Barcelona, 1966).

Se forma como bailarina de danza contemporánea en Barcelona. En 1994, becada por la Generalitat de Catalunya, amplía sus estudios en el Center for Movement Research (Nueva York). Ha trabajado como bailarina e intérprete en diferentes compañías: Senza Tempo, Sol Picó, La Vana Gloria, Maria Antonia Oliver y puntualmente con Els Comediants y La Fura dels Baus. También colabora como creadora e intérprete con las compañías Robadura Dansa y Las Malqueridas. Paralelamente ha creado varios solos: *Caracol*, *Muy señor mío* y *Momunt*. En el 2008 estrena el espectáculo *Duques de Bergara*, dirigido por Sergi Faüstino, y participa como actriz protagonista en el cortometraje *Absent*, dirigido por Guillermo Asensio.



Mònica Muntaner en *Antes y después de bailar* (2014). No estamos ARTAS, OTRO FESTIVAL. MACBA (Museu d'Art Contemporani de Barcelona).

En el 2001 con la necesidad de encontrar nuevas vías de continuidad artística y de derrocar formulaciones estáticas en torno a la danza y sus manifestaciones, Bea Fernández, Silvia Sant Funk y Mónica Muntaner se agrupan bajo el colectivo Las

Santas, con quienes dirige la Poderosa, “espacio para la movilización del cuerpo y del pensamiento”, donde incentivan y agitan la escena cultural de su entorno inmediato.

Desde el 2001 hasta el 2012 junto al colectivo Las Santas crea: *Ejercicio nº3*, *Bizarre*, *Menta in Iurmain*, con textos de Rafael Ponce, *Tres encuentros*, *Space Invaders*, *Poemas de amor y cuerpo*, *Típicas (documental)* y *Mâe (identidad, cuerpo, herencia)*.

En 2013 entra a formar parte del colectivo Artas (artistas asociados a la Poderosa) como respuesta a una realidad social discriminatoria y a favor de una cultura plural y libre. En últimos años ha participado en diferentes proyectos sociales dando clases de cuerpo a mujeres inmigrantes, mujeres con riesgo de exclusión social y gente mayor.

Victoria Szpunberg (Buenos Aires, 1973).

Estudió Filosofía en la Universitat de Barcelona y se licenció en Dramaturgia y Dirección por el Institut del Teatre de Barcelona. Ha participado como dramaturga en la Residencia Internacional del Royal Court Theatre (2000), así como en seminarios impartidos por Michel Azama, Philis Nagg, Juan Mayorga, Martin Crimp y Rafael Spregelburd, entre otros.

Ha escrito y estrenado las obras: *Entre aquí y allá (Lo que dura un paseo)*, presentado en la RESAD de Madrid 2000 y en el Here Festival de Nueva York 2002, *L'aparador* (Sala Tallers, Teatre Nacional de Catalunya, proyecto T-6 2003), *Esthetic Paradise* (Sala Beckett, Grec 2004), y *La Màquina de Parlar* (montaje estrenado en la Sala Beckett 2007 y traducido al italiano, hebreo y polaco para los estrenos en Italia, Israel y Polonia).



Ha dirigido y realizado la dramaturgia de diversos montajes interdisciplinarios como *1,2,3 cielo* (Sitges, 2000), el solo de danza *Manuelita ¿adónde vas?*, junto a Constanza Brncic (L'Espai, 2002), *Miniatures Violentes* (Teatre Sant Domènec, Girona, 2006), y *El meu avi no va anar a Cuba* (Festival Grec de Barcelona 2008). En 2010 estrena *La marca preferida de las hermanas Clausman* en el Teatre Tantarantana de Barcelona y en la sala Cuarta Pared de Madrid, tercera entrega de su trabajo sobre la fragilidad de la memoria, becado por Iberescena en 2008.

Sus últimas piezas estrenadas son: *Boys don't cry* (con dirección de Glòria Balañà, y estrenada en el Tantarantana dentro del Festival Grec, 2012); *L'any que ve serà millor* (en colaboración con Carol López, Mercè Sàrrias y Marta Buchaca, en la Sala Villarroel de Barcelona, 2012); y *L'onzena plaga*, dirigido por David Selvas y estrenado en el Espai Lliure de Montuïc en 2015.

Otras dramaturgias para la danza son: *Ballant a la sorra. De Carmen* (Cia Trànsit,

Teatre Grec, Festival Grec 2012); Textos para *Cain&Cain* (Creación de Eduard Fernández y Pep Ramis-Mal Pelo, estrenada en el teatre Lliure de Gràcia, 2011), y como asesora dramaturgica en la pieza *Que atraviesa*, de Constanza Brncic, estrenada en l'Estruc de Sabadell, 2011.

Entre otros, ha sido ayudante de dirección de Rafael Spregelburd, ha escrito cuentos sonoros para radio (ICatFM y COMRàdio), y ha obtenido el accésit al premio Maria Teresa León 1998 por la obra *Entre aquí y allá (Lo que dura un paseo)*.

Actualmente imparte cursos de escritura teatral y dramaturgia de la danza en el Institut del Teatre de Barcelona.

Ada Vilaró, (Prats de Lluçanès, 1972).

Licenciada en Interpretación en el Institut de Teatre de Barcelona. En teatro se formó con: Joan Ollé, Ramon Simó, Albert Boadella, Tapa Sudana, Javier Daulte, entre otros. En dramaturgia se formó con: Carles Batlle, José Sanchis Sinisterra y Juan Mayorga.

En la línea de danza: durante cuatro años con Andrés Corchero y Rosa Muñoz, Cia. Mal Pelo (Maria Muñoz y Pep Ramis), Àngels Margarit, Frank Van de Ven (Holanda) Christine Quoiraud (Francia), Min Tanaka, Kazuo Ohono e Hisako Horikawa (Japón). En la línea de teatro clown con: John Writte (Inglaterra) y Theatre Organic (Francia).

Es fundadora y directora artística de Escena Poblenou Festival de Tardor, en Barcelona, desde 2002 y del Festival de Arte público y escénico *Itineràncies* (Prats de Lluçanès) desde 2008, ambos vigentes en la actualidad (2015).

Imparte talleres de teatro físico regularmente en el Centre Cívic Can Felipa de Barcelona, e intensivos en diversos espacios y escuelas teatrales. También ha impartido seminarios intensivos en Berlín y en Cuba.



Ada Vilaró en la performance de 24 horas *Públic present 24 h* (2013) en la Rambla de Poblenou (Barcelona). Festival Escena Poblenou.

Como creadora, se interesa por la improvisación y colabora con diversos músicos y bailarines como: Pep Pascual, Joan Saura, Alfredo Costa (músicos) y con Constanza Brncic y Carme Torrent (bailarinas).

En la actualidad participa en algunas de las acciones de "Corpologia", grupo independiente de artistas de acción, donde ha realizado numerosas acciones y performances a lo largo de los últimos años.

En 2014 formó la compañía Amantis, junto a Isidre Rebenague CruzGaig y Lali Álvarez Garriga, para trabajar desde la interdisciplinariedad con colectivos locales: de una primera experiencia surgió el espectáculo *SOM*, presentado en la Fira de Tàrraga en

setiembre de 2014, después de un programa de varios meses de residencia y de trabajo con el colectivo Alba, integrado por personas con cualquier tipo de discapacidad psíquica, física y mental de pueblos y ciudades de las comarcas de Urgell y la Segarra (Cataluña).

Trabajos destacados como creadora, bailarina y actriz:

Creación e interpretación de la obra *Efectes secundaris*, estrenada en el Tantarantana Teatre de Barcelona, mayo de 2007 (teatro); Creación e interpretación de la obra de teatro físico *Florentina*, estrenada en el teatre Alegria de Terrassa, octubre 2006.

Se interesa por algunas propuestas textuales, llevando a escena el espectáculo teatral *Claroscuros*, a partir de piezas breves de José Sanchis Sinisterra, estrenado en el Tantarantana teatre de Barcelona en 2005; y dirige la lectura dramatizada *El jardín quemado*, de Juan Mayorga, presentada en la Sala Beckett de Barcelona en julio de 2004.

Actriz y bailarina en el espectáculo *O NO!* de la Cia. O NO! (beca KRTU), dirigida por Mercè Solé, Mercat de les Flors, julio de 2002 (danza-teatro); bailarina en el espectáculo *Alteracions Punt 0*, Intervenciones multidisciplinares en espacios arquitectónicos, dirigidas por Elena Castelar, 2002; bailarina en la obra *Sospirs*, de la Cia. Andrés Corchero & Rosa Muñoz, dirección de Andrés Corchero, Festival Grec (Dies de Dansa), julio de 2001.

Participa como pedagoga y bailarina en el proyecto *Dansa en familia*, basado en una idea de Juan Eduardo López (dies de dansa).

En 2013 y 2015 ha realizado la performance *24 hores Públic Present*, presentada en el festival Escena Poblenou y en el TNT de Terrassa respectivamente. Presente en la calle durante 24 horas sin interrupción y tratando de implicar previamente a colectivos o asociaciones del contexto de presentación, se trata de una apuesta por convertir el espacio público en un lugar de expresión, donde el transeúnte se comunica escribiendo en pequeñas pizarras y aportando a la performer silenciosa el apoyo que necesite para permanecer ahí a lo largo de toda la acción (comida, bebida o calor humano).

1. CAPÍTULO PRIMERO:

ESPACIOS Y CONTEXTOS DE LA CREACIÓN INDEPENDIENTE (1981-2014)

1.1. El contexto sociopolítico reciente: un apunte.

En el presente estudio me ocupo de un grupo heterogéneo de artistas independientes pertenecientes a una misma generación⁶, que tras trabajar como intérpretes profesionales en compañías de danza y de teatro, o tras colaborar en otros proyectos interdisciplinares a finales de la década de los años 90⁷, deciden emprender su camino personal como creadoras escénicas durante la primera década del siglo XXI. La búsqueda de un lenguaje artístico propio a través del cuestionamiento de las convenciones teatrales y de las maneras de representar (y de representarse) aparece como un denominador común en todos y cada uno de sus trabajos. Me entretengo sobre todo en algunas piezas concretas, donde la escenificación del YO (a través de la utilización de material autobiográfico o vivencial, y mediante prácticas de carácter performativo) se convierte en una suerte de encrucijada a distintos niveles. Por un lado, el problemático concepto de la identidad individual (como artista, como personaje, como persona, como mujer) se disuelve en una compleja trama de relaciones siempre variables, discontinuas e inestables: con el espectador, con el discurso, con el tiempo, con la memoria, con el espacio y con el propio cuerpo. Por otro lado, el hecho de que la mayoría, salvo alguna excepción, opte por resisitir (o por ocupar) ese *no lugar* intermedio de la intérprete/creadora (a veces de sí mismas, a veces de otras entidades de ficción, o bien,

6 La diferencia máxima entre las fechas de nacimiento de la mayor y la menor es de doce años: entre Mònica Muntaner (1966), y María Jerez (1978). El resto son nacidas a principios de los setenta, a lo largo de un lustro que comprende los últimos años de la dictadura franquista, la transición democrática española y el golpe de estado de Rafael Videla en el Argentina en 1976 (aporto este dato puesto que dos de los nombres citados, Brcnic y Szpunberg, son hijas de disidentes políticos emigrados a España).

7 La importancia de esta trama de relaciones a lo largo de los “años de formación” de cada una queda reflejada cuando me ocupo de cada caso. Sólo como adelanto, cabe anotar que están vinculadas a algunos nombres imprescindibles de la nueva danza catalana (Mudances, Danat Dansa, Senza Tempo, Malqueridas, Andrés Corchero, Sol Picó), así como a la nueva danza madrileña (Mònica Valenciano, Olga Mesa, Elena Córdoba, Cuqui Jerez), a parte de a otros nombres de la creación independiente (Rodrigo García, Roger Bernat, Tomás Aragay y Sofía Asencio, Juan Domínguez, Sergi Faüstino, etc.).

de reformulaciones escénicas de “lo real”)⁸, nos obliga a pensar en cuáles son las motivaciones, los antecedentes, los contextos y los límites de las prácticas que ponen en juego, así como los dispositivos por los que optan para articular ese discurso propio y singular. Un discurso que no siempre descarta la palabra, sino que más bien la hace convivir con otra sintaxis expositiva, con otra codificación fragmentaria de los signos de la escena: coreográfica, pero no siempre danzada; narrativa, pero no estrictamente textual. Precisamente, para dar lugar a (sus) dilemas y a (sus) dudas: tanto sobre los formatos de la creación contemporánea como sobre las circunstancias sociológicas y personales en que tiene lugar. Es decir, tanto a nivel ontológico, ético y estético, como a nivel político y estructural. En la mayoría de los casos, la reflexión sobre qué lugar ocupar (y desde dónde hablar) no es expresada explícitamente por las mismas creadoras, sino que va unida esencialmente al entrenamiento en una praxis que se reivindica en cierto modo como indisciplina⁹ (nuevas escenas, prácticas inter y transdisciplinarias, prácticas de la intimidad y de lo real). Asimismo, su carácter “periférico” se relaciona con un compromiso vital con esa praxis que se ubica en un sistema de producción distinto, excéntrico y precario, en comparación con la cartelera general de los teatros públicos y privados, sujetos a los parámetros empresariales de la comercialidad. Por norma general, su circuito se ha ido consolidando a través de residencias en centros de creación, festivales de nuevas tendencias, y en la programación de algunas salas alternativas o dedicadas al movimiento y las nuevas dramaturgias. Se trata de una red de complicidades, ya establecidas a lo largo de sus trayectorias, donde se realiza un seguimiento de sus trabajos y se les ofrece espacios de exhibición programándolas durante unos pocos días.¹⁰ El hecho de que, por

8 Amplio esta idea del no lugar del intérprete cuando hablo de su espacio de actuación cuando operan como testigo de sí mismas (Agamben, 1998 y Cornago, 2011b), y cuando dan cuenta de sí (Butler, 2005).

9 Durante el análisis aclararé por qué utilizo este término, no como falta de disciplina, sino como resistencia a figurar dentro de una categorización de las disciplinas escénicas y artísticas que no contemple las zonas fronterizas de intimidad y de promiscuidad entre las mismas.

10 Tanto en el apéndice sobre las trayectorias particulares de cada creadora como a lo largo de la explicación del contexto general se detallan dichos circuitos.

encima de la creación, desde las administraciones se incentive en mayor medida la “actividad de industrias y de empresas culturales” señala un imperativo de rentabilidad (de exhibición y de explotación) que dibuja un mapa sistémico en círculos concéntricos o piramidal (de base económica), pero que responde también al efecto de una criba ideológica, pues se premia a quienes representan un determinado ideario simbólico y estético, y se aísla o se ignora directamente a quienes optan por una poética propia desterritorializada.

Todo ello convierte esas prácticas que no han sabido o que no han querido adaptarse a las exigencias de producción y explotación en productos periféricos, puesto que entrañan un factor de riesgo (de déficit y de no adaptabilidad), que los empuja a la marginalidad o a la desaparición.¹¹

Dentro de este marco, cabe diferenciar dos niveles de circunstancias que, a fin de cuentas, acaban convergiendo las unas sobre las otras. En lo particular: las cuestiones biográficas de por qué, dónde y cómo seguir en la escena, cómo transferir o transformar el bagaje, el tono, la técnica, la energía y la condición física diferentes, propias del momento existencial (pues todas ellas tienen cerca o más de cuarenta años). No ya con el propósito de seguir haciendo, sino para evolucionar hacia otras formas de hacer desde una cierta madurez vital y creativa. Sin olvidar que el lugar no hegemónico, el rol y la imagen que se les atribuye social y culturalmente como “mujeres” (en cada edad) continúa siendo un escollo más que sortear. Es decir: las intérpretes que más o menos figuran en el mercado deben satisfacer un perfil concreto para encajar en una determinada fórmula comercial o en un reparto casi arquetípico, que por otro lado, está parcialmente copado por unos cuantos nombre habituales. El físico, el entrenamiento y la

11 Roberto Fratini (2011b) esboza muy claramente esta idea respecto al caso de la nueva danza en Cataluña en “Perifèries, periples, perills. La nova dansa catalana i les poètiques de l’error”. Oscar Cornago ya había hablado de ello al referirse a las dramaturgias periféricas en *Políticas de la palabra: Grasset, Marquerie, Molina y Liddell*, Madrid, Espiral/ Fundamentos, 2005, págs. 9-17.

imagen asignada condicionan la permanencia en la escena y los espacios de aparición. En la mayoría de los casos de que hablaremos la circunstancia personal se transforma en algo con lo que trabajar, puesto que, inevitablemente, la mera presencia escénica del cuerpo está expuesta a lecturas subjetivas de toda condición. Sin olvidar tampoco que, en la mayoría de los casos, como parte de esa circunstancia vital aparece el aprendizaje y la múltiple tarea de cómo conciliar la maternidad y la vida familiar con lo profesional. La importancia del momento biográfico y profesional en que se encuentran, pues, resulta crucial para entender el cambio de rumbo o el punto de inflexión que significan los trabajos aquí analizados respecto a la trayectoria anterior o futura de dichas creadoras.¹²

En cuanto a la circunstancia sociológica general me refiero a: el comportamiento errático y oscilante de las políticas culturales y teatrales, y la precarización de las condiciones sociales y laborales en el Estado Español a lo largo del periodo que nos ocupa (entre 2000 y 2014). Pero sobre todo, a partir de la crisis económica global, que en España se dio por iniciada en 2008 de manera oficial y cuya duración alcanza hasta el presente en el que escribo este trabajo:

“La anunciada “década perdida” para el crecimiento serán al final nueve años (hasta 2017), si se cumplen las previsiones del Fondo Monetario Internacional, lo que convierte a España en uno de los países de la zona euro a los que más les ha costado recuperar el terreno perdido. Solo Portugal, Eslovenia, Finlandia, Italia y, sobre todo, Grecia, tardarán más en regresar al punto en que estaban antes de empezar a caer en la Gran Recesión, que para unos países comenzó en 2007 y para otros en 2008. La economía española fue de estas últimas, el ladrillo pinchó primero en la Bolsa y tardó en contagiar por completo a la economía real, algo que permitió al entonces Gobierno socialista aferrarse a la idea de que lo que vivía el país en 2008 era

12 El tema de la maternidad es también importante para desarrollar un discurso precisamente de la conciliación. La idea de transmisión de valores constructivos y conciliadores desde la maternidad ha sido desarrollada por algunas voces de los nuevos feminismos, en relación con la inclinación hacia tesis de cooperación y de cuidado dentro del ecosistema social, político y cultural. A pesar de las diferencias en el tono, podría establecerse un paralelismo con la ecosofía de Félix Guattari (1989), la educación disruptiva y el concepto positivo de vulnerabilidad arendtiano desarrollado por Adriana Cavarero (2009). Se diría que es una subversión del concepto tradicional de mujer-madre.

una desaceleración económica y no una crisis en toda regla.” (Mars, 2015)¹³.

Creo que un análisis extenso sobre las causas y las consecuencias de la crisis desbordaría los objetivos de esta tesis. A pesar de ello, me referiré a algún evento (concebido como performance colectiva)¹⁴ que se gestó en paralelo con las movilizaciones ciudadanas del 15 M, en 2011, fruto de la indignación de la ciudadanía por la sensación de que los poderes económicos, políticos e institucionales se manejaban con absoluta impunidad. Las concentraciones se produjeron en ciudades de toda España en contra del bipartidismo PP-PSOE, para reclamar una democracia más participativa y una mayor atención a los derechos fundamentales recogidos en la Constitución (vivienda, sanidad, educación, libre circulación de personas, etc.).¹⁵

En este panorama, y en relación con los recortes presupuestarios en los ámbitos arriba mencionados, cabe añadir el paulatino menoscabo de los recursos para la cultura y las artes¹⁶. Me parece relevante destacar la progresiva desaparición de circuitos y festivales dedicados a las nuevas tendencias y a la experimentación que se han ido produciendo en los últimos años. La directora artística del Antic Teatre de Barcelona, Semolinika Tomic, se refería a ello, en julio de 2012, en el encuentro que tuvo lugar en el Parc de la Ciutadella convocado por la plataforma de Persones Afectades per les Retallades en Cultura (P.A.R.C.):

13 MARS, Amanda, “España no recuperará hasta 2017 todo el PIB perdido en la crisis”, El País, sección de Economía, 21/04/2015 (online).

14 *Antes y después de bailar*, de Bea Fernández y Mònica Muntaner, 12, 13, 14, 15 de mayo de 2011.

15 <http://www.movimiento15m.org/> (consultado 21/05/15). Ver entrevista con Bea Fernández: apéndices.

16 Los recortes presupuestarios iniciados en 2010 por el Gobierno socialista de Zapatero (en el Estado) y por el tripartito PSC-ERC-ICV (en la Generalitat de Cataluña, 2003-2010), continúan con mayor fuerza a partir de 2011 (con Artur Mas -CIU-, presidente de la Generalitat desde diciembre de 2010) y a partir de enero de 2012 (con Mariano Rajoy -PP-, nuevo presidente de Gobierno electo en noviembre de 2011).

“Antic Teatre trabaja con artistas locales que en su mayoría se han formado y son autónomos en el extranjero, que trabajan de una manera muy contundente, pero después de crear y exhibir su trabajo en Antic, se encuentran con que no existe ninguna red institucional o independiente con una programación regular de este tipo de creaciones. Además, lo poco que existía hasta ahora, como Festival MAPA en Pontós (Alt Empordà), Festival PANORAMA de Olot, Festival VEO de Valencia, Festival In PRESENTABLES de Madrid, Festival ARAS DE SUELO de Las Palmas de Gran Canaria, etc. han desaparecido, ya que los políticos gobernantes en la crisis actual es lo primero que eliminan y para nosotros es increíble eliminar aquello que es el futuro de la creación del país. (...)” (Tomic, 2012)¹⁷.

Siguiendo la estela de lo entonces anunciado, cabría añadir también la desaparición del Festival Escena Contemporánea de Madrid, que celebró su última edición en 2013¹⁸.

La finalización de este festival y la iniciativa por parte de la Comunidad de Madrid de aprovechar lo que la prensa ha llamado “boom del off madrileño” para organizar por primera vez una muestra estrictamente local (*Surge Madrid*)¹⁹ ha sido interpretada por algunas voces críticas como una trampa para las salas: por el mínimo presupuesto con que se ha organizado, porque excluye a las compañías de fuera de la capital y porque representa una operación de marketing publicitario sobre la “buena salud” de la escena alternativa en la capital. Mientras que la realidad indica que es solo un parche para ocultar las condiciones de autoexplotación con las que los profesionales del teatro y las salas se han acostumbrado a trabajar, pues la mayoría de ellas no recibe ningún tipo de

17 TOMIC, Semolinika (2012b): “Text llegit a la Reunió de TRIBUS. Trobada al P.A.R.C. (persones Afectades per les Retallades en Cultura)”. Parc de la Ciutadella, Barcelona, 8 de juliol. Documento enviado por la propia Semolinika. (Online en): http://soymenos.wordpress.com/2012/07/10/presentacio-de-semolinika-tomic_fundadora-de-lantic-teatre-de-barcelona/ (Consulta: 5/06/2015).

18 Ver CARUANA, Pablo: “El festival Escena Contemporánea dice adiós tras 13 años de teatro alternativo”, El País (Madrid, 20/01/14). (Online): http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/01/20/madrid/1390241428_983772.html (Consultado 5/06/15).

19 En el presente se han celebrado dos ediciones de Surge Madrid: mayo de 2014 y abril de 2015.

ayuda el resto del año y subsiste de forma precaria y discontinua.²⁰

En seguida hablaré sucintamente de las diferencias y similitudes en el desarrollo de las políticas teatrales en Madrid y en Barcelona. Aunque no abundaré en el tema de la injerencia política en el sistema teatral de Cataluña, puesto que ya lo he hecho en otros artículos específicos,²¹ sí iré rescatando algunos datos importantes, como lo es el efímero espejismo que se produjo entre 2004 y 2008 para la creación independiente en Cataluña, justo antes de la crisis, factor que propició una falsa expectativa de oportunidades creativas para algunas de las artistas de que hablamos. Este periodo se inicia con el primer tripartito en la Generalitat de Cataluña (PSC-ERC-ICV, entre 2004 y 2006), la iniciativa de Pasqual Maragall de crear el CoNCA como un *Art's Council* independiente basado en el concepto británico de *arms's lenght* (distancia de brazos), y la gerencia de Berta Sureda en la EADC (antes ICAC)²² como antesala de lo que sería el Consell Nacional de les Arts a partir de 2009.²³ La distancia del tiempo transcurrido otorga hoy otra

20 El artículo de prensa recoge la visión crítica de Juan Diego Botto (Teatro Mirador), Getsemaní de San Marcos (Teatro Pradillo), Fernando Sánchez-Cabezudo (Kubik) y Vanesa Espín (Teatro del Barrio). Botto hace una crítica del oportunismo electoralista de esta iniciativa, pues la muestra fue presentada por el entonces presidente de la Comunidad de Madrid, Ignacio González (PP), justo antes de las elecciones europeas de mayo de 2014. De San Marcos comenta que sólo 5 de las 30 salas reciben una pequeña ayuda el resto de la temporada. Se critica también la aplicación del 21 % del iva y la desidia hacia el teatro por parte de la administración. (Online): http://www.eldiario.es/cultura/Festival-Surge-trampa-amenaza-salas_0_259674511.html (Consultado 5/06/15).

21 Analizo este tema en el artículo publicado en el nº 1 de la revista *Pygmalion: Gázquez* (2010): "Escritura dramática, Dramaturgia y Política Cultural en Cataluña (1986-2006). Retrospectiva". Imprescindible el estudio de Lourdes Orozco : *Teatro y Política: Barcelona (1980-2000)*, Madrid, Publicaciones de la ADE, Serie Debate nº 12, 2007.

22 A pesar de que la independencia de la política aparece en sus estatutos y en su código deontológico, no se ha conseguido despolitizar el CoNCA totalmente, o mejor dicho: se ha repolitizado tras sucesivos desacuerdos y relevos. Según la Llei 11/2011, del 29 de desembre, de reestructuración del sector público, el CoNCA deja de otorgar subvenciones. Esta función pasa a la Oficina de Suport a la Iniciativa Cultural (OSIC) como ventanilla única, dependiente a su vez del Departament de Cultura. El CoNCA se convierte en órgano asesor. <http://portaldogc.gencat.cat/utillsEADOP/PDF/6381/1301125.pdf> (Llei 11/2011 del 29 de set. Consultada 29/06/15).

23 <http://www.conca.cat/ca/qui-som/origen> (Última consulta: 29/06/15). Analizo este periodo en profundidad en el artículo citado: GÁZQUEZ (2010).

perspectiva totalmente diferente. Lidia González-Zoilo lo expresa de este modo en nuestra entrevista:

“Creo que hubo una época dorada que vivimos algunos cuando estábamos haciendo nuestra segunda o tercera pieza: con el centro Párraga, Radicals Lliure, se crea el CoNCA, se dieron algunas ayudas de creación, a la investigación... Creímos que algo estaba cambiando. Y tiene que ver con una falsa economía que termina de tirar de ayudas europeas -me imagino-, pero luego el globo se desinfla y vuelve la realidad. Pero yo no la había vivido. Te das cuenta de que es un país al que no le interesa la cultura ni el espectáculo. Siempre ha sido así, pero vivimos un momento donde había una falsa realidad, donde había un excedente de dinero y algunas personas apostaron por apoyar la creación y crearon un proyecto que luego se desvaneció. Los que vivimos ese momento lo vemos así, esa es la impresión cuando hablamos entre nosotros.” (Entrevista con Lidia González-Zoilo, 26/02/2015).

Sobre las variaciones en el comportamiento del sistema cultural, artístico y teatral general a lo largo de los últimos años, Amalia Fernández responde:

“Ha ido todo a peor. Qué te voy a decir que no sepas. A mí ya es un tema de conversación que me aburre. Prefiero sorprenderme y alegrarme con la cantidad de formas que hay para seguir haciendo cosas, que mirar en dirección de las instituciones. Tú, como buen catalán no entenderás esta postura, pero es que aquí en Madrid, los artistas alternativos nunca nos hemos sentido parte de la gestión cultural de la ciudad. Si en algún momento de vacas gordas, las instituciones han cubierto algo de nuestras necesidades, ha sido para que no se diga que son unos carcas y unos fachas y poco

Europeos, pero en realidad nunca han entendido nada de las condiciones que los artistas necesitamos para trabajar... No es parte de sus intereses.” (Entrevista con Amalia Fernández, 27/03/2015. Ver apéndices).

En paralelo con lo anterior, creo necesario hacer una breve anotación sobre el fenómeno del auge de los movimientos independentistas en Cataluña, otra punta de iceberg que emerge también durante el mismo periodo de crisis económica, política y social. Aunque la aplicación de determinados criterios estratégicos desde la óptica nacionalista es un factor que ha venido condicionando las tesituras estructurales territoriales desde los años ochenta, me refiero a dicho fenómeno de forma contextual, dado que la actividad de las creadoras que estudio se da principalmente entre las comunidades de Madrid y Cataluña.²⁴

“La sentencia del Estatut es el elemento que sitúa al sistema político catalán en un nuevo escenario. Sin embargo, creemos que este cambio interactúa con la crisis económica y política más general. El resultado es que la insatisfacción con el estado de las cosas se expresa, en parte, por la vía del independentismo(...)”. (Rico y Liñeira, 2014).²⁵

24 Una breve cronología: “27 JUNIO 2010, Sentencia del Estatuto. Cuatro años después del recurso del PP, el Tribunal Constitucional declara inconstitucionales 14 artículos y fija cómo han de interpretarse otros 23 preceptos y cuatro disposiciones. 10 JULIO 2010, Manifestación histórica. Barcelona vive la que es considerada la manifestación más multitudinaria de la democracia. Bajo el lema de *Som una nació, nosaltres decidim*. 28 NOVIEMBRE 2010, Elecciones autonómicas. *Convergència i Unió* gana las elecciones autonómicas y logra 62 diputados con el 38,4% de los votos, frente a los 48 que obtuvo en 2006. El PSC se hunde y pasa de 37 a 28 diputados. José Montilla anuncia que dejará la dirección de los socialistas catalanes en un próximo congreso y no toma posesión de su escaño.” (Ver: Actualidad Política, “De la sentencia del Estatuto a la Vía Catalana”, *El País*, 8/09/13.) (Consultado online, 5/06/15).

25 “El secesionismo en Cataluña aumentó del 19% en 1991 al 41% en 2012, según un estudio de investigadores de la Universidad Autónoma de Barcelona elaborado a partir de las encuestas del Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), el Instituto de Ciencias Políticas Sociales (ICPS) y el Centre d’Estudis d’Opinio’ (CEO): Citado por *La Vanguardia*, 15/09/14 en “[El secesionismo en Cataluña se hizo ‘mainstream’ a partir de 2012](http://www.catalunyavanguardista.com/catvan/causas-del-auge-independentista-en-el-catalan/)” <http://www.catalunyavanguardista.com/catvan/causas-del-auge-independentista-en-el-catalan/> (Consultado 4/06/15).

En contraste con la progresiva politización (y la utilización política) de las diversas nociones de identidad colectiva que representan tanto las movilizaciones independentistas como las de los indignados, en el marco de esta coyuntura, las creadoras que nos ocupan ponen en duda incluso la noción de identidad personal como “rasgo estable”, fijándose más bien en la versatilidad de las cualidades performativas del YO a través de la plasticidad del cuerpo sobre la escena, es decir, en un espacio a la vez creativo y de encuentro con lo social.

1.1.1. La identidad como rasgo inestable.

Resulta clarificadora la reflexión de Martha Rosler (1994), en su artículo “*Lugar, posición, poder y política*”²⁶, cuando se refiere a la identidad como rasgo mutable, en cuanto que los posicionamientos de personas y grupos respecto a la misma cambia o retrocede dependiendo de múltiples factores que la dotan o la despojan de importancia, convirtiéndola, a menudo, en un factor conflictivo según los intereses políticos de cada momento. Aunque Rosler habla de cómo han ido evolucionando las visiones sobre la identidad desde el multiculturalismo, las políticas de la identidad y el Discourse of Others posmoderno, refiriéndose concretamente al ámbito del arte en Nueva York, su análisis nos conmina a tener cierta precaución frente a la mutabilidad y la politización de los discursos sociales con respecto al problema de la identidad (Rosler, 2007:173). Sobre todo, en lo que respecta a las maneras de interpretar los discursos artísticos que versan o cuestionan la identidad desde ópticas ideológicas que puedan desvirtuar las intenciones

26 ROSLER, Martha, *La función política de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, cop. 2007. págs. 157-188. Martha Rosler (Nueva York, 1943). Esta influyente artista y ensayista norteamericana, a cuyos escritos me referiré a menudo a lo largo de este capítulo, viene trabajando con fotografía, video, instalación y performance desde finales de los años sesenta. Sus investigaciones giran en torno a dos ejes principales: el espacio público y la representación de la mujer en los medios de comunicación, en la publicidad y en la vida misma.

originales de cada artista, pues todo es susceptible de ser categorizado subjetivamente a través de rasgos culturalmente preconcebidos: raciales, de género, sexuales, de clase...²⁷ Es por ello que cuando, por ejemplo, pregunto a las artistas en cuestión sobre las representaciones de “lo femenino” en sus trabajos, la reacción inmediata es unánimemente de cierta perplejidad, puesto que no pretenden que se haga una lectura feminista o desde los discursos sobre género, sino que simplemente por el “supuesto de que son mujeres” resulta inevitable que haya quien quiera hacer esas lecturas.²⁸ Lo mismo que cuando pregunto sobre la desnudez o sobre el trabajo con el cuerpo (y sobre los juegos de enmascaramiento), la intención que declaran no es otra que la de trabajar con el cuerpo plásticamente, con su materialidad, de modo que, una vez más, la carga simbólica viene heredada dentro de un marco de citacionalidad²⁹ que comprende antecedentes artísticos de intención declaradamente política: Maria Abramovic, Sophie Calle, La Ribot, Angélica Liddell, etc.

La única de ellas que trabaja a partir de una reflexión sobre la performatividad de género es Paloma Calle. Una de sus respuestas es: “Se trata de borrar esa frontera binaria de género y revelar tanto lo que consideramos ser un hombre o una mujer como construcción.” (Ver entrevista). Ada Vilaró y Constanza Brcnic, por su formación en el body weather, realizan otro tipo de trabajo que combina la materialidad del cuerpo

27 Los discursos de clase y la crítica posmarxista han ido desapareciendo paulatinamente. Hoy día apenas se habla de clase trabajadora, a pesar de que en los últimos años la estabilidad de la clase media se ha desequilibrado totalmente y se han acentuado las diferencias sociales según los estatus económicos y de poder. Por ello, en el contexto español, los llamados talleres de teatro social (e incluso del oprimido: Boal) pueden entenderse como actividades terapéuticas en entornos desfavorecidos o con alta densidad de personas emigradas. Otra reformulación diferente, sobre la que volveré más adelante, es el teatro participativo, como por ejemplo algunas propuestas de Roger Bernat (FFF), donde el espectador se convierte en protagonista o figurante, o bien, el teatro contextual de Marta Galán (TRANSlab.)

28 Ver entrevistas con María Jerez y Amalia Fernández (apéndices).

29 Utilizo el término en el sentido derridiano: “como condición de existencia del performativo y del lenguaje en general.” Ver. Derrida (1989): “Firma, acontecimiento, contexto”, en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989, pág. 367. Concepto desarrollado también por Butler (2004) y por Guattari (1989: 24-26). Este último habla de *ritornelo* como replegamiento del discurso sobre sí mismo por el carácter iterativo de los universos simbólicos de referencia.

(desde una vivencia fenomenológica, meditativa y poética del mismo) con el concepto de vulnerabilidad (como seres humanos más que como hombres o mujeres). Por último, en el caso de Marta Galán se podría decir que aparece más concretamente un cuestionamiento de contextos, estructuras y roles de poder patriarcales que una reflexión sobre el género o sobre la sexualidad, aunque dicha reflexión sí está presente de forma clara, como tema de partida, en su Trilogía Cínica, 2003-2005: *Lola, Machos y El Perro*.

Frente a la cuestión de por qué opto por tratar sólo trabajos escénicos de “creadoras” de una determinada generación de forma exclusiva, la respuesta no atiende exclusivamente a una razón discursiva de género, sino al reconocimiento de una serie de denominadores comunes en un contexto local y temporal determinados, y en una serie de trabajos en particular. Y me detengo a observar: la aparición en un mismo momento de poéticas de la experiencia y de lo personal donde existe una escenificación del YO; que esa escenificación se realiza desde la intimidad del solo (o mediante formatos monológicos); que se utiliza un material autobiográfico que se ve destilado a través de lo ficcional o de lo poético; que a través de las representaciones de ese YO se está cuestionando el concepto de identidad; que todo ese tejido de propuestas aparece en un momento de intensa crispación política y social; que se da en un contexto donde se observa una progresiva precarización de las estructuras artísticas independientes a nivel autonómico y estatal; que eso condiciona tanto los recursos y los medios de trabajo como las diferentes estéticas de formalización; que la centralidad del cuerpo adquiere una importancia relevante desde su versatilidad plástica y performativa, o desde su anulación y ocultamiento; y que lo hace dentro de gramáticas escénicas de orden predominantemente coreográfico. Salvo algunas excepciones de creadores que trabajan con conceptos similares (desde Marcel-lí Antúnez a Juan Domínguez o Sergi Faüstino, entre otros) toda esa reflexión acerca de la identidad y la escenificación del yo a través del solo aparece más a menudo y de un modo más profundo en las propuestas escénicas realizadas por mujeres. Es por ello que opto por estudiar diferentes casos de una misma

generación que operan desde diferentes dispositivos artísticos y que cuestionan su identidad como construcción o como efecto, enlazando lúdicamente lo afectivo con lo intelectual. En el capítulo cuarto hablaré sobre el concepto de “la mascarada como actuación” para tratar de explicar desde una perspectiva performativa cómo estas artistas subvierten los discursos sobre la identidad mediante estrategias de reinención, escisión, desdoblamiento o pérdida de la propia imagen y de la propia persona.

1.1.2. Lo profundo y lo trivial.

Ante la saturación de mensajes ideológicos de toda índole, en el panorama sociopolítico reciente y actual, la mayoría de las creadoras en cuestión (incluyendo a Marta Galán, que tal vez es la que más abiertamente ha optado por poetizar teatralmente su dolor ante dinámicas y patrones sociales constrictivos)³⁰, la mayoría de ellas, pues, reivindica irónicamente la profundidad de lo aparentemente trivial, lo anodino, lo íntimo, lo cotidiano y lo frívolo³¹. Y viceversa: ironizan sutilmente sobre la frivolidad o sobre la obscenidad que puede entrañar la pretensión de ser profundo. O bien, reconocen que en sus trabajos una cosa se mezcla con la otra, como en la vida misma. A menudo, se observa un tono de sinceridad en la relación con el espectador. Aun considerando los diferentes grados de artificiosidad de cada dispositivo, el espectador es siempre un interlocutor directo no ficcionalizado. ¿Por qué? Precisamente, para tratar de “jugar escénicamente” sin urdir un relato maniqueo, como huida de una producción de sentido

30 Por otro lado, Marta Galán es de todas ellas la que trabaja más cerca de la textualidad con una concepción postdramática del discurso teatral. Esto es: que propone una performance de la narración permeable a la otredad del intérprete (Serra, Maravilla, Navarro, Lloansi...). A su vez, ese otro acciona con la palabra desde una conciencia dramática de la simultaneidad de todos los códigos de la escena (que maneja abiertamente ante el espectador: acciones, proyecciones, objetos, espacio sonoro, etc.).

31 No me detengo ahora a analizar el ensalzamiento del hedonismo consumista por parte de la publicidad, a nivel global, ni la paradoja de la reivindicación compartida del individualismo a través de las redes sociales telemáticas. Sólo apunto la relevancia de esa mediatización tecnológica de la experiencia como tema a tomar en cuenta más adelante.

adoctrinadora, tendenciosa o moralizante hacia el espectador, como reivindicación del carácter lúdico de sus propuestas, y en algunos casos, como búsqueda de un espacio de liminalidad.³² Aunque esto último podría aplicarse más estrictamente a determinados trabajos de Amalia Fernández, Ada Vilaró, Constanza Brcnic, Marta Galán y Paloma Calle. Por otro lado, a través de la utilización de formatos performativos que en ocasiones combinan (simultánea o separadamente) el documento gráfico y audiovisual con la instalación, con el trabajo coreográfico, con el movimiento y con el cuerpo, en sus trabajos existe una reflexión implícita o explícita sobre los siguientes temas:

- el cuestionamiento de la identidad,
- la memoria personal y familiar,
- el archivo (creado, reconstruido o corporal),
- el autorretrato,
- el retrato de personas que han formado parte de momentos biográficos cruciales,
- la mediatización de la cotidianidad,
- el equilibrio y el desequilibrio emocionales,
- la intimidad, la sexualidad, el amor, el desamor, los límites.

Concretamente, realizan estos ejercicios sobre las formas de representar(se) en las piezas:

- *Mi madre y yo* (2004) y *Bailarinas* (2014-15), de Sonia Gómez;
- *El caso del espectador* (2004), de María Jerez;
- *Florentina* (2007), de Ada Vilaró;
- *Melodrama* (2007), y *El conejito del tambor de Duracell* (2014-15), de Marta Galán;

32 "La liminalidad (...) no es sólo un "entre", una frontera, sino que implica sobre todo la creación de un estado no jerarquizado, un "espacio de caos potencial" desde el cual considerar las desautomatizaciones discursivas del campo del arte y de la representación política." (Iliana Diéguez, 2009): "Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas", *Artea-Investigación y creación escénica*. (Online): <http://arteseszenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=205> (Consultado: 4/06/15).

- *Hello Myself* (2008), de Paloma Calle;
- *Tres personas, todos los cuerpos + Los que se ven entre sí* (2008), de Bea Fernández;
- *Katrimosha* (2009), de Amalia Fernández;
- *Mujer embarazada con hoja en blanco y Que atraviesa* (2010), de Constanza Brcnic;
- *That's the Story of my Life* (2010), de Macarena Recuerda (Lidia González-Zoilo);
- *Mãe: identidad, cuerpo, herencia + Típiques* (2012), de Mònica Muntaner.

Para dimensionar el análisis, me referiré también a otras piezas de cada creadora, así como a otros nombres de la creación independiente donde el cuerpo aparece o se presenta a través de sus potencialidades performativas. Es por ello que, más allá de las técnicas, los formatos y las estéticas particulares, no insisto ahora en hacer una distinción exhaustiva entre el ámbito de las artes del movimiento y el ámbito de las nuevas dramaturgias como disciplinas separadas, sino que intento detectar cuál es el campo de interacción, correspondencia e hibridación entre las éticas del cuerpo y de la palabra que se despliegan entre ellas de modo transdisciplinar. Algunos de esos nombres incluyen el de la antes mencionada Marta Galán, y una serie de antecesoras con una dilatada carrera. Entre ellas: Àngels Margarit, Sol Picó, Marta Carrasco, Lipi Hernández, Simona Levi, La Ribot, Olga Mesa, Mónica Valenciano, Elena Córdoba o Angélica Liddell. Pero también: la breve experiencia de Metadones (con Txiki Berraondo y Magda Puyo a la cabeza), Rodrigo García, Juan Domínguez, Roger Bernat, Tomás Aragay, Sofía Asencio o Sergi Faüstino, entre otros.

Según lo arriba expuesto, la interpretación de los conceptos de desafección, resistencia o disidencia políticas a través de la prácticas artísticas que proponen dichas creadoras depende más de cómo leer los diversos modos de enfrentar la creación desde la honestidad y la coherencia vital (con el cómo seguir en esto a mi manera, experimentando, investigando desde la práctica), que con la tematización literal de los asuntos políticos y sociales de la actualidad. Resulta obvio que la elección de un lenguaje,

así como la utilización personal del material autobiográfico o la recuperación de la memoria personal dentro de una determinada poética de la experiencia implican de por sí una toma de partido frente a los asuntos de la realidad. A lo largo de las entrevistas, todas ellas coinciden en esa misma idea: esa necesidad que les permite resistir para redescubrir cuántas formas hay de seguir haciendo cosas, eso es lo que entraña una profunda actitud política frente a las inercias y las normas establecidas por el sistema sociológico y teatral. Un ejemplo representativo de esta actitud es la de Constanza Brcnic cuando decide compartir sus procesos en su domicilio particular: sus piezas “Mujer embarazada con hoja en blanco” y “Que atraviesa” (2010) se gestaron y fueron mostradas en su estudio antes de ser exhibidas en el Obrador de la Sala Beckett o en L'Estruch de Sabadell. La búsqueda de un espacio propio forma parte de una manera radical de entender la creación:

“Sobre todo hay una sensación de querer encontrar un lugar que esté lo menos mediado posible, que siempre están mediados con lo que es el circuito teatral y con la cartelera y la oferta cultural. Realmente necesito ese espacio libre (por entendernos). Tengo ganas de compartir esto, venid y punto. ¡Ya está! Es un posicionamiento que cuesta mucho y que también tiene que ver con la resistencia. ¿Por qué esa esclavitud de tener que encajar no sé dónde? ¡Me da igual!”

(Entrevista con Constanza Brcnic, 17/04/2015).



Constanza Brcnic en *Mujer embarazada con hoja en blanco*. (Foto: Adolf Alcañiz).



Cartel de *Mujer embarazada con hoja en blanco*. (Foto: Adolf Alcañiz).

1. 2. El contexto de la nueva creación independiente: antecedentes.

“La guerra entre arte y Estado es en realidad una lucha entre el poder del performance en las artes y el performance del poder por parte del Estado; en resumen, un conflicto entre representaciones del poder. El conflicto presente entre las representaciones del poder se agudiza cuando el Estado se impone de forma externa, en una situación en la que existe un conquistador y un conquistado, como en el colonialismo.”

(Ngũgĩ Wa Thiong'o , 1996: 348)³³

1.2.1. Sobre la desafección política: el contexto madrileño.

Si nos fijamos en cómo las políticas culturales han condicionado la creación escénica independiente desde el cambio de milenio hasta hoy, en primer lugar debemos diferenciar de modo comparado los contextos en que se desarrolló la escena alternativa en Madrid y en Barcelona a lo largo de los años noventa.

Basándonos en los testimonios de sus protagonistas, aunque de modo diferente, tanto en Madrid como en Barcelona se ha ido emplazando a la mayoría de los artistas escénicos independientes a exiliarse a las periferias, siguiendo una receta de desinterés o de vacío por parte de las administraciones y de las redes de teatros. Como consecuencia lógica de esa relación, el desafecto y la desconfianza de la política ha ido calando en el tejido teatral motivando no pocos casos de búsqueda de opciones en el extranjero o de subsistencia marginal desde la autogestión. No es casual que esta percepción esté tanto en los creadores independientes que llevan toda una vida trabajando como en los de la penúltima generación que trato de reseñar. En una de las entrevistas que Óscar Cornago

33 Ver THIONG'o (1996): “Actuaciones del poder: la política del espacio de performance.” Dentro de TAYLOR Y FUENTES (2011): *Estudios avanzados de performance*, pags. 345-376.

realizó a propósito de la publicación de su estudio *Políticas de la palabra*, Carlos Marquerie³⁴ percibía el origen de ese desplazamiento, remontándose a después de los grandes eventos del 92 y haciendo referencia al cambio ético producido en el seno del Partido Socialista, cuando “empiezan a aparecer las cosas turbias”. La suya, como la de tantos otros, es una historia que se ha terminado localizando en espacios con mínima visibilidad:

“Se ha considerado que nuestro teatro era minoritario. Hay muchas veces que en algunas salas alternativas se repite eso. De antemano hay una definición de aquello que es más mayoritario y aquello que es más minoritario. Si se estrena un autor textual, tiene un presupuesto, y a lo mejor un mes en cartel. Y si es un autor no textual tiene otro presupuesto y unos días en un festival. Se considera minoritario, pero para mí es una aberración. Hay muchas obras que en principio son mucho más mayoritarias, que tienen un lenguaje más actual que llega a más gente, pero se las cataloga y se las trata como minoritarias.” (La Voz de los autores: Carlos Marquerie, 2005).³⁵

Retomo ahora las palabras de María Jerez en ese mismo sentido, pero diez años más tarde, en 2015. Cuando le pregunto cómo ve el panorama de las artes escénicas en España, respode:

“Leo las convocatorias de las ayudas y desde luego que si hay gente que pueda pedir las, somos muchos más los que no formamos parte del panorama general o viceversa (están dirigidas a formas de producción

34 Carlos Marquerie (Madrid, 1951), fundador de la compañía de títeres y teatro de calle la Tartana Teatro en 1977. A lo largo de los ochenta se dedica a la experimentación sonoplástica. En 1990 impulsa la creación del Teatro Pradillo, y en 1996 inicia un camino más personal centrado en las éticas del cuerpo con la compañía Lucas Cranach.

35 Dentro de: CORNAGO (2005): Op. Cit., págs. 140-141

obsoletas o encaminadas a un tipo de trabajo que existe pero que a muchos no nos interesa). También siento que no se puede hablar de “España” como una totalidad, el arte y el valor que se le da en los diferentes sitios es distinto. Lo que siento es una falta de respeto muy grande por el trabajo artístico, no se lo considera como un modo de conocimiento, no se entiende el arte como un lugar de investigación, y cuando digo investigación no hablo de investigación académica, sino de un lugar que no tiene que estar supeditado al resultado, a la funcionalidad, al entretenimiento, a la rentabilidad...” (Entrevista con María Jerez, 26/04/2015. Ver apéndices).

El origen de la situación actual, aquel prejuicio aberrante que señalaba Marquerie, desemboca en esa falta de respeto y de entendimiento de la que habla María Jerez. En el caso de Madrid, la política no ha ocultado su desapego hacia aquellas prácticas que han tratado de renovar o poner en cuestión la escena contemporánea a través de la experimentación y la investigación con el lenguaje, con el cuerpo, con los códigos de representación y con su relación diferente con el público. La fragmentación del sistema cultural y el endémico desdén de las políticas conservadoras hacia las prácticas artísticas, más allá de intereses ideológicos partidistas, se ha puesto de manifiesto en los últimos tiempos de forma flagrante y ha perjudicado a todas las comunidades del Estado. La subida del iva cultural al 21% , que entró en vigor el 1/09/12 (a los nueve meses del retorno del Partido Popular al Gobierno), es sólo un indicio de ello. Como lo es la dejadez generalizada que ha permitido la desaparición de circuitos, recursos, publicaciones divulgativas y especializadas, así como la precarización de las profesiones artísticas mencionados en el apartado anterior de este capítulo.³⁶

José Antonio Sánchez (2006: 15-33) describe todos los síntomas del debilitamiento estructural desde inicios de los años noventa hasta el cambio de siglo en su ensayo

36 Ver: FERNÁNDEZ GUERRA, Jorge (2013): “La subida del IVA cultural cumple un año haciendo honor a los peores vaticinios”, *Doce notas* (11/09/2013). (Consultado online, 5/06/15).

“Génesis y contexto de la creación escénica contemporánea en España”³⁷. Creo necesario recapitular algunos de esos datos para realizar el análisis comparativo posterior: Sánchez explica con detalle el proceso de normalización y profesionalización del tejido teatral que se llevó a cabo a lo largo de los años ochenta y que duró hasta los grandes eventos del 92, año de creación de la red de teatros públicos. A partir de entonces, una vez creadas las infraestructuras y el ordenamiento, la creación contemporánea y el teatro con voluntad “artística” fueron desatendidos, y el mercado fue devorado por iniciativas comerciales (Anexa, Focus, Pentación, Calendas, etc.). En 1994 el CNNTE³⁸ fue desmantelado y la creación contemporánea quedó sin lugar de anclaje en la institución, viéndose obligada a buscar apoyos circunstanciales de las aulas de teatro y danza universitarias, que funcionaron como espacios de experimentación, residencia o programación puntual de sus trabajos:

“En estas condiciones continuaron su trabajo Carlos Marquerie (compañía Lucas Cranach), Sara Molina (Q Teatro), Rodrigo García (La Carnicería), Óskar Gómez (Legaleón T. y L’Alakran), Ana Vallés (Matarile Teatro), así como Olga Mesa, Blanca Calvo, Mónica Valenciano o La Ribot. Perdida la institución y prácticamente cerrado el acceso a la Red de Teatros Públicos, estos creadores encontraron apoyo en iniciativas puntuales de gobiernos locales o aulas de teatro y danza de universidades.”³⁹ (Sánchez, 2006: 27).

Si bien es cierto que encontraron un refugio provisional en las salas alternativas que se habían ido creando a lo largo de la década anterior para tratar de acoger aquel teatro que no encajaba en los circuitos comerciales, o bien, que aspiraba a investigar o a

37 Dentro de SÁNCHEZ, J.A. (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Cuenca, UCLM, 2006.

38 El Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE) había sido creado en 1984 con Guillermo Heras como director. Sólo contó diez años de existencia.

39 Entre las aulas citadas están: “las de Salamanca (dirigida por Alberto Martín, uno de los primeros en descubrir el talento de las nuevas coreógrafas madrileñas), la de Cantabria (que dirigida por Francisco Valcarce organizó una Muestra de Teatro Contemporáneo) o la de Málaga (dirigida por Francisco Corpas, que ha mantenido un espacio constante de debate desde 1994)”. (Ibid.)

experimentar con el lenguaje, las condiciones de trabajo fueron sumamente precarias y técnicamente muy limitadas.⁴⁰ Por todo ello, los artistas que cita Sánchez crearon estéticas y discursos que partían del despojamiento escénico, y de cierto minimalismo forzado por la carencia de medios, pero aun así, desarrollaron poéticas personales contundentes a partir (y a favor) de la esencialización de las herramientas y modos del lenguaje artístico. Se centraron sobre todo en el trabajo con el cuerpo y en la investigación entre la danza-teatro, las artes plásticas y las artes visuales de modo transdisciplinar. El Teatro Pradillo, dirigido por Carlos Marquerie, se convirtió en el lugar de encuentro de la escena alternativa madrileña entre 1990 y 1996,⁴¹ año en que Marquerie dejó la dirección de la sala para seguir investigando con su nueva compañía, Lucas Cranach. Más tarde vinieron las tentativas de las nuevas coreógrafas madrilenas como U.V.I. (Urgente Vinculación de Iniciativas, 1995-1997),⁴² la experiencia de Desviaciones, entre 1997 y 2001 (donde La Ribot y Blanca Calvo organizaron una serie de ciclos y debates para contextualizar sus creaciones con la presencia de artistas internacionales invitados), y el festival multidisciplinar Situaciones, organizado por la Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM) y que tuvo lugar en Cuenca entre 1999 y 2002. El documento generado en la segunda edición de Situaciones (2001), “Declaración de Cuenca”,⁴³ ponía de manifiesto las necesidades de transformación del sistema teatral, de interacción entre creación e investigación, así como la adaptación a la nueva realidad de

40 Por citar algunas: “la Triángulo de Madrid (1983) o La Fundición de Bilbao (1985), la sala Beckett de Barcelona (1988), la Galán de Santiago, o la Cuarta Pared de Madrid (creada en 1986, y trasladada a la calle Ercilla en 1992).” (SÁNCHEZ, 2006: 28).

41 El Pradillo siguió bajo la dirección de uno de sus fundadores, Juan Muñoz, de la Tartana, hasta el 2012. Con su marcha, la sala cerró unos meses y reabrió gestionándose como [Comunidad Pradillo](#).

42 Taller de investigación para tratar de remover los códigos de la danza contemporánea. La iniciativa de este laboratorio abierto venía de Blanca Calvo, La Ribot, Mónica Valenciano, Olga Mesa, Ana Buitrago y Elena Córdoba.

43 Accesible online: http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/337/declaracion.pdf (consultado: 15/06/15).

las artes desde la contemporaneidad. La declaración incorporaba diez propuestas concretas para estimular y reconducir las vías de la creación, y señalaba: “algunos de los extremos que delimitan el campo de tensión en el que, creemos, en este momento se mueven: 1. arte y ecología, 2. el entramado creativo, 3. la centralidad del cuerpo, y 4. lo transdisciplinar”.

A pesar de la consistencia de los argumentos expuestos en la “Declaración de Cuenca”, la respuesta institucional fue prácticamente nula, y por lo tanto, el panorama que se presentaba a la vista seguía sin cumplir las expectativas trazadas tanto a nivel ético como profesional por estas artistas. Todo este cúmulo de circunstancias tuvo una serie de consecuencias que llegan hasta la actualidad. En primer lugar: se produjo una migración al exterior (literal o figurada) de algunos de estos artistas hacia otros lugares donde satisfacer sus necesidades de desarrollo, crecimiento y continuidad creativas. Por citar sólo algunos de los nombres que menciona Sánchez: La Ribot ya se había instalado en Londres en 1997, y en 2004 se trasladó a Ginebra;⁴⁴ Óskar Gómez residía también en Ginebra desde 1996, donde encontró un nuevo campo de acción;⁴⁵ y Olga Mesa y Rodrigo García consiguieron continuar produciendo sus espectáculos con ayudas internacionales la mayor parte de las veces, y sin demasiada visibilidad en el Estado Español. El caso de Rodrigo García tal vez sea el que ha conseguido un mayor espacio en las programaciones de festivales y en no pocas salas del contexto español. En segundo lugar: este alejamiento dejó a la generación siguiente con una ausencia tanto de modelos como de espacios de

44 “En 2004 La Ribot se trasladó a Ginebra, Suiza, y entre 2004 y 2008 fundó y dirigió Art/Action, departamento de enseñanza e investigación sobre las artes en vivo con sede en la Haute Ecole d’Art et de Design, Ginebra. (...) La obra en vídeo de La Ribot está presente en colecciones públicas y privadas de toda Europa. Sigue trabajando internacionalmente desde su base en Ginebra, Suiza, donde vive con el coreógrafo suizo Gilles Jobin.” <http://www.laribot.com/biography> (Consultado 15/06/15).

45 “Óskar Gómez (Irún, 1963). Metteur en scène et comédien, mais aussi auteur et scénographe, Oscar Gómez Mata débute ses activités théâtrales en Espagne où, en 1987, il est cofondateur de la Compagnie Legaleón -T, avec laquelle il crée un bon nombre de spectacles jusqu’en 1996. En résidence artistique au Théâtre Saint-Gervais Genève de 1999 à 2005, ainsi qu’aux Substances de Lyon en 2006, il a signé les mises en scènes d’une douzaine de spectacles qui ont tourné sur les scènes de France, d’Espagne, d’Italie, du Portugal et d’Amérique Latine.” <http://www.alakran.ch/> (Consultado 15/06/15).

acción en los que desarrollar sus creaciones. La búsqueda de apoyos en el exterior ha seguido siendo una baza plausible para la creación centrada en el cuerpo y en la imagen (Cuqui Jerez, Ion Munduate, Juan Domínguez), mientras que los trabajos que contemplan una indagación performativa a través de la palabra se han seguido encontrando con escasas opciones ni contextos coherentes de trabajo. Actualizando los dos ejemplos que cita Sánchez a este respecto, aunque diferentes tanto en su alcance como en sus formas de autoexilio (esperemos que transitorios) encontramos a Angélica Liddell (en Madrid) y a Marta Galán (en Barcelona). A pesar de que la obra de la primera ha gozado de un mayor reconocimiento a casi todos los niveles, tras presentar uno de sus últimos trabajos en el Théâtre de l'Odéon de París con gran éxito de público y crítica, Liddell anunciaba su renuncia a la escena española en diciembre de 2014:

“He llegado al tope de desprecio que uno puede soportar. La omisión deliberada ha sido sistemática. Por primera vez en mi vida, he conocido el respeto estando en el extranjero. (...) El contraste ha sido brutal y la herida será difícil de curar. Ahora mismo me parece irreversible, porque me siento lesionada”. (Angélica Liddell, París, EL PAÍS, 14/12/14).

Unos meses antes, ya había declinado la invitación a participar en el Festival de otoño a primavera de Madrid, pese a sentirse agradecida tanto con su director, Ariel Golderberg, como con el público madrileño. Aunque en 2007, Angélica Liddell estrenó con gran éxito *Perro muerto en tintorería* en el Centro Dramático Nacional, en la citada reseña publicada en EL PAÍS comentaba:

“Lo que no se sabe es que, después de eso, me pasé un año sin trabajar. Tuve que irme a impartir talleres a Sudamérica. Como compañía, nos resultaba imposible sobrevivir”, aclara. Y el Premio Nacional -2012-, máximo reconocimiento del Estado, ¿no le bastó?

“Me hizo gracia y lo recibí contenta, como una venganza navajera contra ciertas personas. La paradoja es que, mientras me dedicaban tesis y me daban premios, mis espectáculos no eran programados en ningún teatro”. (Ibid.)⁴⁶



“You Are My Destiny (Lo stupro di Lucrezia), texte et mise en scène Angélica Liddell, 3-14 déc.2014 / Odéon 6e, en espagnol et italien, surtitré.”(Foto: Thierry Pasquet)⁴⁷

En el momento en que escribo este trabajo puede visitarse la exposición *Via Lucis*, con autorretratos y poemas de Angélica Lidell, en la Sala Mirlo Blanco del teatro Valle-Inclán (CDN) de Madrid.⁴⁸ Una vez más, el teatro Pradillo ha conseguido programar un

46 Ver: VICENTE (2014): “La directora Angélica Liddell renuncia a la escena española”, (Consultado online): (http://economia.elpais.com/economia/2014/12/13/actualidad/1418480562_341275.html) (15/06/15)

47 <http://www.theatre-odeon.eu/fr/le-magazine/2014/10/angelica-liddell-un-theatre-de-la-merveille> (Consultado 15/06/15)

48 Exposición abierta entre el 15/06 al 7/07 de2015. Sobre su concepción de la fotografía como poesía ver la entrevista publicada el 5/06/15 en: <http://www.tea-tron.com/teatropradillo/blog/> (15/06/15).

ciclo abierto a la reflexión bajo el título EL LUGAR SIN LÍMITES, DRAMATURGIAS EN MOVIMIENTO: “*El lugar sin límites* es la primera colaboración del CDN y Teatro Pradillo, en la que participa además el Museo Reina Sofía. Un ciclo comisariado por Teatro Pradillo que tendrá lugar a lo largo de un mes, del 11 de junio al 5 de julio de 2015.”⁴⁹ No es casual que el programa esté compuesto por muchos de los nombres de que venimos hablando.

11 de junio a 5 de julio de 2015	
	<ul style="list-style-type: none">> venta de entradas> calendario en pdf> cdn.mcu.es> museoreinasofia.es
Programa	
[haz clic en cada título para ampliar la información]	
11 a 14/06 • Teatro Valle-Inclán RODRIGO GARCÍA > Arrojad mis cenizas sobre Mickey	25 y 28/06 • Teatro Pradillo CLAUDIA FACI + ELENA CÓRDOBA > Impromptus. Dos propuestas sobre el amor. [+ talleres de creación del 15 al 28/06]
11/06 a 5/07 • Teatro Valle-Inclán Exposición ANGÉLICA LIDDELL > Via Lucis. Autorretratos con poemas.	26 y 27/06 • Teatro Valle-Inclán LA RIBOT, JUAN DOMÍNGUEZ Y JUAN LORIENTE > El Triunfo de La Libertad + MARÍA SALGADO Y FRAN MM CABEZA DE VACA > Hacía un ruido
12 a 14/06 • Teatro Pradillo RODRIGO GARCÍA > Accidens	1/07 • Museo Reina Sofía Conferencias: palabras + imágenes TERRORISMO DE AUTOR > Los límites del deseo (o) el peligro de estar vivos
17/06 • Museo Reina Sofía Conferencias: palabras + imágenes JAIME CONDE-SALAZAR > La mirada sin límites	2 a 5/07 • Teatro Valle-Inclán FEDERICO LEÓN > Las ideas
18 a 21/06 • Teatro Valle-Inclán EL CONDE DE TORREFIEL > La posibilidad que desaparece frente al paisaje	Museo Reina Sofía VERMÚ DE LOS DOMINGOS > 14/06 • Rodrigo García con Rubén Gutiérrez > 21/06 • El Conde de Torrejuel con Roberto Fratini > 28/06 • La Ribot, Juan Domínguez y Juan Lorient con Josep-Maria Martín + María Salgado y Fran MM Cabeza de Vaca con Rafael Sánchez-Mateos Paniagua y Patricia Esteban > 5/07 • Federico León con Óscar Cornago
24/06 • Museo Reina Sofía Conferencias: palabras + imágenes PEDRO G. ROMERO > La Pel.ícula	30/06 a 3/07 • Teatro Pradillo ENCUENTRO SOBRE DRAMATURGIA

49 Ver: http://teatropradillo.com/events/el-lugar-sin-limites_2015/ (15/06/15)

Cabe mencionar la iniciativa de recuperación de espacios de encuentro que llevó a cabo la Red de Teatros Alternativos de España con los Encuentros en Magalia, que se celebraron en el castillo que lleva ese mismo nombre en la localidad abulense de Navas del Marqués. Los encuentros celebraron seis ediciones, entre los veranos de 2006 y 2011, pero pese a su gran interés como conector de sensibilidades artísticas y de prácticas de diferentes comunidades del territorio español, el proyecto terminó por desaparecer, una vez más, por falta de financiación:

"Encuentros en Magalia es el banco de pruebas de las nuevas dramaturgias de pequeño formato de ámbito estatal, un lugar de intercambio de profesionales de la escena que genera nuevas fórmulas creativas de investigación, que incita a la generación de equipos artísticos interregionales, la movilidad de nuestro activo teatral y consolida el circuito necesario para las creaciones escénicas de nuestro tiempo. Encuentros en Magalia se reinventa, se transforma en una iniciativa de acompañamiento a creadores. Encuentros en Magalia es la primera etapa de un circuito de residencias."⁵⁰

Hay que anotar también la tarea que Blanca Calvo y Ion Munduate vienen realizando en Donostia con el proyecto Mugatxoan, fundado en 1998 y que hasta 2010 se ha propuesto un marco de trabajo que se ha dividido en cuatro bloques principales: Procesos, Talleres, Residencias-Producciones y Presentaciones, dedicados a crear conexiones que no encontraban resonancia en el funcionamiento únicamente disciplinario. Pero que a partir de 2011 cambia de rumbo y se propone abordar proyectos por bloques de materia. Como se dice en su página web: "El objetivo de Blanca Calvo y Ion Munduate para los próximos años es el de reforzar las prácticas críticas y

50 (http://www.redteatrosalternativos.org/index.php?option=com_content&view=article&id=52). (15/06/15). Tuve ocasión de asistir personalmente como observador y como participante en los encuentros en Magalia de 2007 y de 2008. Interesante iniciativa tanto de diálogo como de praxis.

experimentales ligadas a la *performance*, así como inscribirlas en un contexto local e internacional.”⁵¹

1.2.2. Sobre la desafección política: el contexto catalán.

Siguiendo con el otro autoexilio de que hablaba (para volver después a los antecedentes y al diferente cariz del contexto catalán), el de Marta Galán es a la vez un descanso de la escena y un alejamiento del contexto urbano. Los trabajos de Galán han desaparecido casi por completo de la cartelera a lo largo de los últimos cuatro años (2011-2015), mientras que Angélica Liddell ha seguido trabajando con éxito por toda Europa manteniendo su residencia en Madrid. El traslado de Galán a Vila-Robau, un pequeño pueblo de l'Alt Empordà (Girona) de apenas cincuenta habitantes, responde a una decisión personal para provocar un cambio radical de vida. Es un ejemplo que confirma en mayor medida esa segregación de las prácticas performativas que inciden en la palabra desde la interdisciplinariedad. Sus motivaciones responden a factores de otra índole, aunque hay cosas en común en cuanto a la percepción de la realidad circundante, que por otro lado, resulta insostenible para la mayoría de la gente del teatro y de la danza. Ya en mayo de 2010, Galán lo expresaba con estas palabras:

"Dejo de hacer teatro para evitar la inercia. Para evitar seguir arrastrándome. Para evitar perpetuar el aislamiento, la astenia, lo absurdo, la precariedad. Dejo de hacer teatro porque mi opción en el teatro me ha dejado agotada, exprimida, exhausta. Dejo el teatro para poder tener las manos y la cabeza libres. Y, sobre todo, dejo el teatro para volver a desear algún día hacer teatro."

51 <http://www.mugatxoan.org/> (5/11/15).

Esta declaración apareció en el blog de La Corporació,⁵² compañía de Marta Galán en asociación con el performer Juan Navarro,⁵³ que realizó diversas intervenciones de gran formato reciclando fragmentos de escenografías o materiales sobrantes o residuales de los lugares donde se producía cada acción. Las intervenciones se concebían como “superproducciones posdramáticas desechables imposibles de rentabilizar”, y como “un modo irónico y enérgico de resistencia de seguir en el mercado”. La relación de Galán con los medios de producción siempre ha sido motivo de preocupación. A pesar de que siempre ha trabajado desde el mínimo y en condiciones muy precarias, aun así, o precisamente por ello, lo ha hecho con un alto grado de responsabilidad.⁵⁴

En julio de 2011, dentro del encuentro que tuvo lugar en La Caldera de Barcelona bajo el título: “Generacions de l'escena. Oblit i mitificació”, Marta Galán manifestaba:

"De momento no produzco hasta que se me ofrezca la ocasión de hacerlo con unas mínimas condiciones, porque literalmente tengo que ganar dinero para vivir y criar a una hija. Por lo tanto, tengo que trabajar y no puedo permitirme el lujo de poner dinero como hacía antes"⁵⁵

52 El blog era: www.lacorporacio.blogspot.com (Última consulta: julio de 2011. A fecha de hoy, desactualizado: 15/06/15).

53 Juan Navarro es actor, músico y performer habitual de la Carnicería Teatro, la compañía de Rodrigo García; ha trabajado con Marta Galán en su obra *Protégeme, instrúyeme*, y con Roger Bernat y General Eléctrica en diversas ocasiones. En los inicios de su trayectoria como intérprete aparecen espectáculos como *Suz o Suz* (1989), *Tier mon* (1990), *Noun* (1991) o *Manes* (1996), de la Fura dels Baus, así como un largo etcétera como performer. (<http://www.juan-navarro.es/index.htm>). (Última consulta 15/06/15).

54 Análisis con detalle todo este periodo creativo de Marta Galán en mi trabajo: “Escrituras performativas de autora en la escena catalana contemporánea”, Barcelona, UAB, julio de 2011. (Disponible online). Véase también CORNAGO, *Éticas del cuerpo: Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo*, Madrid, Espiral/ Fundamentos, 2008.

55 Notas tomadas a lo largo del encuentro, dentro del ciclo *mov-i-ment#2*, el día 1 de julio de 2011: “Generacions de l'escena. Oblit i mitificació.”

La última noticia que aparece en su página web sobre sus actividades es la siguiente⁵⁶:

“NOUS PROJECTES 2012-2013 / recuperant l’alè: La direcció d’un concert per a 3 TUBES dirigit a infants de 2 anys a l’Auditori (BCN) www.auditori.cat com a part de la programació de l’Auditori Educa, una nova intervenció escènica de TRANSlab. al districte d’Horta-Guinardó en el marc del programa www.enresidencia.org, una nova edició (en e-book) dels texts escrits entre 2007 i 2011 a www.plumaelectrica.net, una col·laboració amb l’artista Nicolás Spinosa pel MALBA, Buenos Aires, Argentina www.nicolasspinosa.com i un taller quadrimestral sobre pràctiques escèniques postdramàtiques a l’Aula de Teatre de la Universitat Autònoma de Barcelona. AMB DESIG!”.

Añadiré que en 2014 estaba previsto el estreno en el festival Temporada Alta de Girona de una versión de su texto *El Conejito del tambor de Duracell*, con dirección del actor y director Marc Martínez e interpretación de Clara Segura. El estreno no se llevó a cabo, aunque actualmente el espectáculo está programado en la temporada 2015-16 en el Espai Lliure de Montjuïc, en versión catalana del propio Martínez y Marta Galán bajo el título *Conillet*⁵⁷.

Por un lado, en el caso de Marta Galán de nuevo aparece la circunstancia de la maternidad como condicionante prioritario; y por otro, su alejamiento transitorio confirma esa ausencia de contextos sostenibles para seguir creando fuera de los patrones empresariales de “comercialidad”. Patrones, según lo descrito, que responden a la inercia

56 Ver <http://www.marta-galan.com/> (Última consulta: 20/06/15)

57 Información ampliada en <http://www.teatrelliure.com/es/programacion/temporada-2015-2016/conillet> (Consultado 17/05/15).

de un ordenamiento institucional obsoleto en materia de política teatral, puesto que siguen desatendiendo a un amplio sector del entramado creativo que fundamenta su actividad en la investigación, la transdisciplinariedad y las nuevas tendencias. La carta-respuesta de Marta Galán (adjunta en los apéndices) es un testimonio contundente sobre esa circunstancia de aislamiento relativo del sistema general. No obstante, entre sus inquietudes sigue existiendo la necesidad de tratar de construirse un ecosistema propio donde incidir en el contexto social inmediato desde la práctica artística. La intervención en el contexto educativo aparece a la vez como opción de subsistencia laboral y responde a un criterio coherente de compromiso y permamencia. Me refiero por ejemplo al proyecto de introducción de procesos de creación artística que ha realizado en l'Escola de Ventalló (Alt Empordà), y que ha ganado la Convocatoria 2015 del Festival Ingràvid.⁵⁸ Como ella misma comenta, la carta parece uno de sus monólogos, pues parte de esa misma imbricación de lo ético, lo estético y lo vital que caracteriza su idiosincrasia artística y personal.



Retrato de Marta Galán: "Loading".



Superproducció núm 2: *Reprise* (Foto: Jordi Bover)

⁵⁸ La exposición sobre el proceso ha sido programada en el Arts Santa Mònica del 26 de junio al 12 de julio de 2015. Ver: <http://www.festivalingravid.com/portfolio/artistes-ia-convo-2015/> (20/06/15).

Podríamos incluir en una tesis parecida la circunstancia de Amalia Fernández, tanto en su modo de cooperación y organización vecinal en una localidad de la sierra madrileña como en la concepción de sus procesos creativos desde la cercanía:⁵⁹

“Estamos haciendo política todo el tiempo. Seamos conscientes o no. Para mí, trabajar con mi vecina de arriba, en una nave autogestionada por un grupo de amigos que viven en el pueblo de al lado, mientras dejo a mi hijo pequeño en casa de una amiga con la que hago un trueque de cuidado de hijos, es una forma habitual de hacer posible una determinada producción. Si eso no es hacer política....” (Entrevista con Amalia Fernández. Ibid.)

O bien, la circunstancia de Ada Vilaró en el contexto rural del Lluçanès (Osona), donde desde 2008 organiza y participa en el Festival site-specific Itineràncies,⁶⁰ así como en otras actividades que relacionan arte y naturaleza a través de recorridos a pie por las antiguas rutas de la trashumancia.⁶¹

Pero volviendo al contexto general de las políticas teatrales comparadas, podríamos constatar que existe una diferencia destacable entre el caso madrileño y el catalán. Al contrario de lo ocurrido en la escena alternativa de Madrid, donde la mayoría de artistas se encontraron con esa “omisión sistemática” de que hablaba Liddell, en

59 Su pieza *Katrimosha* fue creada en colaboración con su vecina Cathi. Amalia Fernández muestra una coherencia absoluta con sus posibilidades creativas partiendo de lo cotidiano, de modo que Arte y Vida están sumamente entrelazados en su quehacer diario.

60 Véase la web: <http://itinerancies.cat/> (Consultada 20/06/15).

61 Véanse las entrevistas adjuntas en los apéndices. Las tres siguen trabajando en el ámbito artístico dentro de contextos educativos y lejos del contexto urbano: clases, talleres, actividades artísticas compartidas, y otros eventos locales de proximidad. En sendas urbes (BCN / Mad), Constanza Brcnic y Paloma Calle trabajan también con adolescentes o ancianos, y el resto de creadoras aquí tratadas combinan las clases y talleres formativos con la creación como una alternativa laboral eventual, pero también como herramienta de conocimiento aplicado a su actividad (como una forma de activismo creativo).

Cataluña (y sobre todo en la epicéntrica Barcelona) fue precisamente la institucionalización sistemática y los desacuerdos internos (políticos y profesionales) lo que ahogó a un determinado sector de la profesión. Es decir, que se terminó produciendo el mismo efecto de exclusión relativa, aunque con comportamientos reactivos diferentes.

1.2.3. Breve retrospectiva: sobre la época de la normalización democrática en Cataluña.

Como ya ha sido comentado, la rehabilitación de las infraestructuras teatrales, que con mayor o con menor acierto se llevó a cabo en toda España una vez superada la transición, supuso un gesto importante que confirmaba las aspiraciones de normalización democrática a todos los niveles. Debía garantizarse el acceso tanto de espectadores como de profesionales a una cultura teatral renovada. Claro está que esa renovación implicaba, por un lado, la recuperación de un repertorio nacional e internacional ignorado o deshauciado por el régimen franquista; y por otro, el reconocimiento institucional y la profesionalización del sector teatral: artistas, grupos, tendencias, directores, equipos, formación, recursos, publicaciones, etcétera. En Catalunya, el carácter simbólico de aquella restauración tenía una especial significación a la hora de refundar una cultura teatral en catalán que había pervivido en la clandestinidad o en el exilio durante la dictadura, pero era entendida de modo diferente según la interpretasen las diversas fuerzas políticas con mayor representación⁶² o los diferentes frentes de las gentes de teatro. Esto es: el teatro independiente de raíz gestual versus las asociaciones dramáticas que siguieron escenificando textos teatrales, y luego, todos los demás (“performancers”,

62 Por un lado, los reagrupamientos socialistas refundados como PSC y la coalición de Convergència i Unió -1978-, y por el otro, ERC -fundada en 1931- y PSUC -fundado en julio de 1936 y legalizado en mayo de 1978, un mes después de la legalización del PCE-. A parte de las coaliciones de asociaciones políticas cuyos miembros procedían principalmente del régimen franquista. Entre otros: UCD -1978- y AP -1977-, este último refundado como PP en 1989.

teatro de títeres y de objetos, etc.). La danza es caso aparte.

Resultan interesantes los interrogantes planteados acerca de aquel periodo por parte de Núria Santamaria (2006: 23-46),⁶³ sobre todo porque cuestiona algunos hechos que tal vez se han tipificado prematuramente. En primer lugar, en lo que respecta a la concepción del denominado “teatro independiente” como catalizador único de las tendencias estéticas que se iban a seguir en el futuro inmediato. Para empezar, porque bajo esa etiqueta se hizo encajar también a tentativas que procedían del teatro amateur, del “teatre de cambra” o del teatro universitario (entre los que se contaban atentos traductores de literatura extranjera como Feliu Formosa), así como a otras actividades que por el hecho de ser clandestinas cabían en el mismo saco. La etiqueta “independiente”, además de por su carácter corporativo, se asoció con la idea de resistencia antifranquista y de transgresión, y algunos críticos y periodistas divulgaron la idea de que eran los reformadores del teatro por venir porque se les podía dotar de un componente ideológico sumamente atractivo en la nueva tesitura democrática:

“Xavier Fàbregas, Joaquim Vilà, Antoni Bartomeus, Joan Anton Benach, Gonzalo Pérez de Olaguer desde la revista *Yorik*, etc. (...) van donar suport a aquests grups, els van concedir crèdit intel·lectual i reconeixement públic i els van servir de contraforts ideològics” (Santamaria, 2006: 26).

Lo que Santamaria da a entender a lo largo de su artículo es que se ha tendido a mitificar el antecedente de la escena independiente de los setenta, mientras que en el panorama previo a la transición existía una trama artística y humana más compleja que tal vez ayudaría a comprender mejor la diversidad de tendencias que de todo ello se han ido destilando luego: autores, directores e intérpretes que habían iniciado su carrera

63 SANTAMARIA, Núria (2006): “Buscant la pedra filosofal: entre la institucionalització i el mercat teatrals”, *L'escena del futur: Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*, Vilanova i la Geltrú, El Cep i la Nansa, págs. 23-46.

durante el franquismo (entrenados en el melodrama y el drama costumbrista) y que se incorporaron también a la vida teatral con su estilo propio (y cita a “Mercè Bruquetas, Rafel Anglada, Montserrat Carulla o Carles Lloret”); los espectáculos de Revista del Paralelo (que por cierto el nuevo director del TNC, Xavier Albertí, insiste en visitar ahora); o toda una serie de actrices y actores de comedia de diferente índole que ejercieron su influencia en Catalunya, València y Baleares: “Joan Capri (...) Xesc Forteza, Lluís Elias, Ramir Bascompte, Lluís Orduña o Rafael Caseres” (Ibid.: 27), entre los que yo añadiría a Mari Santpere como heredera reseñable de una familia de cómicos de larga tradición; o los espectáculos de cabaret en la Cova del Drac (de los que cabe destacar las piezas de Vidal i Alcover o de Palau i Fabre dirigidas por Josep Anton Codina). Además, por supuesto, de los que reivindicaban el teatro textual de calidad. Por citar sólo algunos: Ricard Salvat (desde Handke a Rafel Alberti), o Núria Espert y su compañía, fundada en 1959, con la que a lo largo de los sesenta representaría a autores tan diversos como Jean Genet, Arthur Miller, Bertold Brecht, Jean Paul Sartre y Federico García Lorca por los escenarios de toda España. (Fueron polémicas *Las criadas* -1969- y la *Yerma* -1971- dirigidas por Víctor García. Esta última con la lona diseñada por Fabià Puigserver como escenografía). Los grandes éxitos de Núria Espert la llevaron a codirigir, durante la temporada 1979-1980, el Centro Dramático Nacional, más proclive precisamente a la programación de teatro textual.⁶⁴

Sin embargo, es cierto que en cuanto al deseo de modernidad y de europeísmo, algunos de aquellos grupos “independientes” ya habían conectado con otras formas de hacer a lo largo de los sesenta y los setenta. Joglars, Dagoll Dagom, Comediants, La Claca, Albert Vidal, Teatre Metropolità, etc. contaban con miembros que se habían formado en

64 El número de directores/as del CDN, ha sido considerable desde su fundación en 1978, pero siempre ha estado centrado en el teatro textual: “ Adolfo Marsillach (1978-1979), el triunvirato formado por Núria Espert, José Luis Gómez y Ramón Tamayo (1979-1981), José Luis Alonso (1981-1983), Lluís Pasqual (1983-1989), José Carlos Plaza (1989-1994), Amaya de Miguel (1994), Isabel Navarro (1994-1996), Juan Carlos Pérez de la Fuente (1996-2004), Gerardo Vera (2004-2011) y el actual director Ernesto Caballero, desde enero de 2012.” <http://cdn.mcu.es/el-cdn/que-es-el-cdn/> (30/06/15).

Francia con Marcel Marceau o Jacques Lecoq; algunos de ellos incluso habían convivido con los norteamericanos *Bread and Puppet* y los daneses *Odin teatret* en el Marseme (1976-1977), y habían intentado trabajar desde la interdisciplinariedad musical-visual-teatral. Por ejemplo: Comediants con la Elèctrica Dharma, o algunas actuaciones combinadas de Joglars con miembros de la Nova Cançó en la Cova del Drac, con Josep Maria Espinàs como promotor (Saumell, 2010: 94).⁶⁵ Después de estudiar en París y Suiza, Carles Santos se fue a Estados Unidos en 1968 y conoció a músicos de vanguardia que marcarían su singladura posterior, entre ellos John Cage. Habían estado atentos a la música y el teatro estéticamente más innovadores que se hacían fuera, y a la vez mantenían un espíritu crítico que no descartaba la sensualidad, lo festivo y lo popular como claves de comunión con el público.

Entre otros creadores que no dejaron de trabajar desde dentro estaba obviamente Joan Brossa, poeta, dramaturgo, artista visual... Y otro nombre destacable en el ámbito musical, la mezzosoprano Anna Ricci, que además de sus colaboraciones tanto con Brossa como con Santos, realizó una amplia labor de recuperación de la lírica de los siglos XII y XIII, combinando su dedicación profesional al canto lírico sin dejar de atender a la experimentación que se venía produciendo desde mediados de los sesenta.

Ahora bien, después de las llamadas “Conversaciones del Escorial” de 1980, el “teatre independent/teatro independiente”⁶⁶ anunció su autodisolución. En Cataluña, muchas de aquellas compañías se convirtieron en empresas, otras se disolvieron y algunos de sus integrantes pasaron a formar parte de los nuevos teatros públicos, como

65 Ver: Saumell (2010): “Els grups de teatre a Catalunya”, dentro de *La Revolució teatral dels setanta. II Jornades de debat sobre el repertori teatral català*. (A cura de Francesc Foguet i Núria Santamaria), Lleida, PUNCTUM & GELCC, págs. 93-102.

66 Evidentemente también existían compañías independientes en Aragón, La Mancha y Madrid (Tábano, Bululú, Goliardos, T.E.I., etc.) y sobre todo en Andalucía: Esperpento, Carrusel, Teatro Lebrijano, Mediodía, La Cuadra, etc. La definición de las mismas dentro de esa acepción resulta igualmente problemática por sus orígenes y prácticas. Ver: FACIO, Ángel (2004): “El Teatro Independiente, ¿una utopía?”, dentro de *Teatro, Utopía y Revolución* (José Monleón y Nel Diago, eds.), Valencia, Col. Teatro siglo XXI, Serie Crítica, Universitat de València, págs. 60-76.

Domènec Reixach o Joan Ollé. Ya como empresas, algunos de aquellos grupos fueron acogidos en el recién inaugurado Centre Dramàtic de la Generalitat (CDG) con sede en el Teatre Romea de la calle Hospital, bajo la dirección de Hermann Bonnín entre 1981 y 1988. Un ejemplo destacable fue la colaboración entre Comediants y Jaume Sisa en *Nit de Sant Joan (1981)*, espectáculo-emblema de aquella combinación de lo popular con la fantasía visual que caracterizó a la compañía de Joan Font (Ibid.: 96-97).

Después de los espectaculares eventos de la inauguración (a cargo de La Fura dels Baus) y de la clausura de los Juegos Olímpicos de Barcelona 92 (a cargo de Joan Font de Comediants),⁶⁷ la presencia en los teatros públicos de los más innovadores fue periódica, pero cada vez más espaciada en el tiempo. Sin embargo, al haberse preocupado de asentarse como empresas con estructuras de producción sólidas y con capacidad para organizar grandes eventos con un sello estético propio, los grupos propiciaron la progresiva comercialización e internacionalización de espectáculos, giras y colaboraciones. Aunque no todos sus componentes estaban de acuerdo con los mapas de ruta que había que seguir: el camino personal emprendido por Marcel·lí Antúnez, por ejemplo, indica un voluntad de seguir investigando con otra concepción distinta respecto a los nuevos derroteros dramaturgicos y escénicos de La Fura dels Baus postolímpica.

Los inicios de La Fura dels Baus datan de 1979, aunque el primer espectáculo que figura en el archivo histórico de su web es *Accions*,⁶⁸ de 1983. Es a partir de 1985 donde definen lo que se denominaría el “lenguaje furero” de aquella primera etapa: “Suz/O/Suz investiga en la idea del hombre primordial, que juega, descubre, crea el mito y el

67 En el espectáculo de la clausura, “El foc de la festa”, dirigido por Joan Font, tomaron parte más de 850 personas: actores y bailarines amateurs y profesionales, Associació Catalana de Circ, Aula de Teatre de Mataró, Gresca Fresca, Tripijoc, Colla de Diables de Vilanova i la Geltrú, Colla de Diables de Nou Barris, Colla Clàssica de Sitges, Bestiari de Catalunya, Banda de Lliria, Cor de València i Voluntaris olímpics. (<http://comediants.com/?p=947>) (Consultada 30/06/15).

68 Después del estreno de un primer apunte del espectáculo, el 20 de octubre de 1983 en un paso a nivel de Sitges, *Accions* acabó por configurarse la primavera siguiente, en Barcelona, en el marco del Cicle de Teatre Obert.

lenguaje. Con este espectáculo La Fura dels Baus se convirtió en un grupo teatral de culto, una auténtica revelación internacional.”⁶⁹ Ese sello propio quedaría consolidado definitivamente con el espectáculo *Tier-mon* (1988).



La Fura dels Baus: Suz/O/Suz (1985).⁷⁰ (Foto: archivo de la web de la Fura del Baus).

Después de la aventura con el grupo “Los Rinos” (1985-1992),⁷¹ donde colaboraría eventualmente la bailarina y coreógrafa Sol Picó, Marcel·lí Antúnez emprende su camino en solitario a partir de 1992. La incorporación de la tecnología como parte esencial de sus

69 <http://www.lafura.com/obras/suzosuz/> (Consultado 30/06/15).

70 Un espectáculo producido por La Fura dels Baus, CNTE y Veranos de la Villa de Madrid, Ayuntamiento de Madrid. Creación, interpretación y dirección: La Fura dels Baus (Marcel·lí Antúnez, Jordi Arús, «Hansel» Cereza, Miki Espuma, Pep Gatell, Jürgen Müller, Àlex Ollé, Carlos Padrissa, Pera Tantiña).

71 “Aunque sus primeros objetivos como colectivo giran en torno al graffiti, el colectivo Art Total Grup Los Rinos formado por Sergi Caballero, Pau Nubiola y Marcel·lí tuvo una variada trayectoria que abarco distintos campos: murales, confección de trajes de animales, conciertos, etc.” <http://marceliantunez.com/work/los-rinos/> (Consultado 30/06/15)

procesos y la experimentación constante con materiales, artefactos, dibujo, artes plásticas, sonido e imagen hacen a Antúnez mercedor de un reconocimiento como renovador del lenguaje escénico performático a lo largo de una trayectoria que ha seguido hasta la actualidad.

Pese a la vitalidad y la diversidad teatral de la escena catalana de los ochenta y los noventa, Núria Santamaria anota un segundo factor a tomar en cuenta que explicaría el fracaso en la articulación de una política teatral solvente a largo plazo. La responsabilidad recae no sólo en la falta de experiencia o de competencia de los nuevos gestores de la administración una vez ajustado el aparato democrático, o en lo que ella diagnostica acertadamente como un obstaculizador “síndrome de Penélope” (Ibid.: 30: “cada equip de relleu desfà el que han fet els predecessors i torna a fer...”), sino también en los desacuerdos internos en el seno de la profesión. El sector teatral estaba totalmente fragmentado y se caracterizaba por el personalismo de grupos y personas enfrentados entre sí, de modo que no era tarea fácil entablar un diálogo fecundo que sirviese para transmitir y entender las diferentes realidades coexistentes ni urdir las políticas para satisfacer las necesidades de cada uno. El sectarismo y la aletoriedad han sido la tónica por la falta de una Llei del Teatre que permitiese un desarrollo sostenible. Esto es: una apuesta tanto por la estabilización de los regímenes artísticos, así como un mayor cuidado de las vías y procesos de la creación escénica. No sólo una preocupación de criterio empresarial acerca de la explotación de espectáculos. Criterio que, por otro lado, quedó anclado en un programa de subvenciones y de concesiones de reparto desigual, a través de una tendencia por parte de las administraciones, sobre todo en Barcelona (donde convivían frente a frente la Generalitat nacionalista convergente y el Ayuntamiento socialista) a utilizar las manifestaciones artísticas como símbolos de país, por parte de los primeros; o bien, como herramientas para escenificar las aspiraciones de modernidad e innovación de la ciudad desde una estética europeísta, por parte de los segundos (Orozco, 2007 y Gázquez, 2010). Prueba de ello es que la proyección mediática de la imagen de la

ciudad y del territorio han desembocado en la sobreexplotación del espacio urbano como lugar de consumo turístico pseudocultural.⁷² Como ocurrió en el resto del Estado, en Cataluña también se priorizó la rehabilitación de los edificios antes de examinar con detenimiento cuáles eran las actividades y el tejido humano que le podían dar forma y sentido. Eso condicionaría de modo severo el campo de acción de la creación contemporánea.⁷³ Como argumentan los arquitectos del Observatorio de Teatros en Riesgo, Antoni Ramon, Guillem Aloy e Iván Alcázar (2011: 363) en referencia a la reforma de los ateneos y teatros decimonónicos o de principios de siglo XX que existían en la mayoría de municipios: “Los encargos acostumbraban a no tener un proyecto artístico claro y más bien tenían su origen en la voluntad de las corporaciones municipales de hacer un teatro, más que de hacer teatro, y de fomentar el urbanismo más que la cultura”.⁷⁴ A partir de 1992 se dió el pistoletazo de salida a un crecimiento arquitectónico desmesurado que dificultó un reparto equitativo y diversificado de los recursos, y que determinó que el lugar de la investigación y de las nuevas tendencias optase por reclamar su espacio fuera de las grandes estructuras. Si bien es cierto que sobre todo El Mercat de les Flors y el Teatre Lliure han ido subsanando dicha carencia a través de encuentros, la programación puntual de algunos artistas, y algunas publicaciones (DDT, del Lliure; o Reflexions entorn de la Dansa, del Mercat), aunque de forma irregular y en función de los equipos directivos.

72 Estrategia que, por otro lado, han seguido en mayor o menor medida las principales capitales del mundo globalizado no sólo en occidente. Pero sobre todo las que han apostado por la reafirmación identitaria histórico-cultural. Ver: LIPOVETSKY, Gilles (2004): *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama, 2014. pág. 91.

73 “Al Centro Dramático Nacional (dirigido por Lluís Pasqual entre 1984 y 1989) se añadió el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (1984), dirigido por Guillermo Heras, y la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986), dirigida por Adolfo Marsillach. En paralelo, se puso en marcha un plan de rehabilitación de teatros decimonónicos (una decisión problemática, que sigue condicionando el desarrollo de la creación contemporánea)”. (Sánchez, 2006: 19).

74 RAMON, ALOY Y ALCÁZAR (2011): “Apuntes en torno a la arquitectura teatral en Cataluña: 2000-2010”, *Estudis Escènics: quaderns de l'Institut del teatre*, núm 38, Barcelona, DIBA-IT, págs. 361-369.

1.2.4. Institucionalización y urbanismo en la Barcelona postolímpica.

“En los años noventa, y seguramente como una expresión más de la ideología que promovió el proyecto olímpico, se inició una nueva etapa con la puesta en marcha de «las grandes operaciones institucionales»: El Teatre Nacional de Catalunya (1988-1996); la reconstrucción y modernización del Gran Teatre del Liceu (1988, 1994-1999) y, en Montjuïc, la non nata formalmente Ciudad del Teatro (1997), donde al espacio escénico del Mercat de les Flors se añadieron las nuevas sedes del Institut del Teatre (1997-2000), y del Teatre Lliure (1990-2001). El proceso del Teatre Lliure – del espacio humilde pero lleno de vida y arte del local de Gràcia a la grandilocuente arquitectura de Montjuïc– es sintomático de los cambios mentales y productivos que en poco tiempo habían tenido lugar en la sociedad en general y en el mundo del espectáculo en concreto.”
(RAMON, ALOY Y ALCÁZAR , 2011: 363)

Esa idea de urbanización de la cultura basada en la creación de una casa para cada cosa que se había ido cimentando a lo largo de los noventa, se gestionó a través de una progresiva institucionalización especializada o sectorial que se materializaría claramente durante la década siguiente. El TNC inició los programas T6 para la nueva dramaturgia textual durante la temporada 2002-2003 como cantera de la nueva autoría catalana (que desafortunadamente hoy día se encuentra en horas bajas a causa de los recortes presupuestarios de la Generalitat). Como complemento, el programa T-dansa del mismo TNC acogió como residentes a las coreógrafas Sol Picó (durante dos temporadas, 2002 a 2004)⁷⁵ y a Marta Carrasco (2004 a 2007).⁷⁶ A partir de la temporada 2006-2007 se inició T-6 dansa, también bajo la coordinación de Sol Picó, como “plataforma de expresión para

75 Sol Picó repuso su espectáculo *Bésame el cactus*, en octubre 2002, y como residente estrenó los siguientes espectáculos en la sala tallers: *La dona manca o Barbi superestar* (en mayo de 2003 y en junio de 2004), y *Paella mixta* (en junio de 2004). En julio de 2013 presentó *Memòries d'una puça*, dentro del festival Grec.

76 Los espectáculos de Carrasco como residente fueron: *Eterno? Això sí que no* (octubre de 2004), *Ga-gà* (junio de 2005) y *J'arrive* (junio de 2006 y octubre de 2007). Dentro de la programación del Grec: *Dies irae*; en *el Rèquiem de Mozart* (julio de 2007).

diversos coreógrafos”⁷⁷ (Thomas Noone, Pere Faura, Jordi Cortés, Inés Boza, Germana Civera y Montse Sánchez), que presentaron seis coreografías a partir del libro de Eduard Punset *Viatge a la felicitat*. Esa misma temporada estuvo en cartel la pieza *Avui Sortim!*, de la cia. Búbulus (dirigida por Carles Salas y Àngels Hugas), concebida para público familiar. Entre abril y mayo de 2008, los tres coreógrafos acogidos fueron Sofía Asencio, Roser Montlló y Teresa Nieto, y dentro de la programación externa: Erre que erre danza. La temporada 2008-2009 fue el turno de Montse Colomé, Santiago Sempere y Tomeu Vergés dentro de T6-dansa, y la cia. Raravis (Andrés Corchero y Rosa Muñoz) presentaron el espectáculo *Present Vulnerable*, basado en poemas de Feliu Formosa, dentro del Festival Grec, como dentro del Grec se programó el espectáculo de danza-teatro dirigido por Iago Pericot: *La Venus de Villendorf* (en julio de 2010). A pesar de la calidad de los montajes de las compañías locales mencionadas, todas con un bagaje contrastado, así como de la visita puntual de otros artistas internacionales (Pina Bausch, William Forsythe, Philippe Decouflé, Sasha Waltz...), a partir de la temporada 2009-2010 la presencia de la danza contemporánea en el TNC ha sido cada vez menor. Para completar la lista, sólo quisiera destacar el espectáculo interdisciplinar de Lanònima Imperial *Musicolèpsia (rapsòdia per a set putes)*, en abril de 2014; y por último, el *Foot-Ball* de Cesc Gelabert (en enero de 2015). Examinando los nombres, no pude constatarse que en la primera década del siglo XXI el TNC haya desarrollado una programación de danza en paralelo ni proporcional a la cartelera de teatro textual, sino que por la sala Tallers han ido pasando un número de intérpretes o coreógrafos como testimonio de lo que fue la nueva danza catalana, que en los años ochenta urdió un tejido sumamente más rico, con estéticas propias, un elevado nivel técnico de preparación y reconocimiento internacional.

El papel de La Fàbrica (1981-1989), codirigida por la diseñadora Toni Gelabert y su hermano Cesc, había sido fundamental en la construcción de una constelación de

77 Todos los datos aportados han sido extraídos de la web del TNC tras realizar un vaciado de datos mediante su buscador interno: <http://www.tnc.cat/es/cercador> (Consultado 30/06/15).

coreógrafos que protagonizaron lo que Ester Vendrell (2008: 103)⁷⁸ denomina “la década dorada”, que fecha entre 1983 y 1992, tras haberse formado con coreógrafos internacionales y de toda España invitados y tras haber tenido visibilidad en festivales nacionales e internacionales. Sin embargo, la Fàbrica acabó cerrando por inviabilidad económica, dado que la suya era una apuesta por la investigación sin pretensiones comerciales. A su vez, el estímulo del Mercat de les Flors es crucial como lugar de llegada de figuras que ejercerían una gran influencia en la nueva danza catalana tanto a nivel técnico como estético: sobre todo, la danza-teatro de Pina Bausch, la danza posmoderna norteamericana (con Trisha Brown como principal representante), y la danza contemporánea belga (Teresa de Keersmaeker, Wim Wandekeybus, Jan Fabre y Alain Platel), y una larga lista de nombres de la danza francesa hasta llegar a los canadienses La La Human Steps. El nacimiento del colectivo La Porta como lugar de investigación vino a suplir el vacío que supuso el cierre de la Fàbrica, coincidiendo a su vez con la apertura institucional como lugar de exhibición de l'Espai, también en 1992.

Como apuntaba más arriba, la urbanización institucional ha tendido a localizar separadamente cada disciplina en un edificio diferente, y sin duda alguna, una vez desaparecido l'Espai en 2005,⁷⁹ el lugar designado para las artes del movimiento y otras prácticas afines se sitúa definitivamente en la montaña de Montjuïc. A un extremo de la plaça de Margarida Xirgu, El Mercat de les Flors⁸⁰ (que había acogido a un prolijo elenco

78 VENDRELL, Ester: “1975-2000. Construcció d'una realitat coreogràfica”, *Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, núm 67-68, dedicat a: Dansa a Catalunya, Barcelona, 2008, págs. 95-117.

79 L' Espai de Dansa i Música de la Generalitat de Catalunya (1992-2005) fue la única sala de conciertos pública de Catalunya hasta su cierre. Luego, las actividades de pop-rock català pasaron a l'Auditori, otra gran obra inaugurada en 1999, situada junto al TNC, como sede de la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña, de la Banda Municipal de Barcelona y del Museu de la Música.

80 El Mercat pasó a ser el primer teatro municipal gestionado por el IMBE (Institut Municipal de Barcelona Espectacles) en 1989. El 14 de junio de 2007, el Mercat de les Flors pasó a ser Centre de les Arts del Moviment, consorcio participado por el Ajuntament de Barcelona y por la Generalitat, con la colaboración del MCU (Ministerio de Cultura de España).

de creadores internacionales desde que Peter Brook lo inaugurara oficialmente en 1985 con el *Mahabarata*),⁸¹ pasó a ser Centre de les Arts del Moviment a partir de 2007; y en la otra acera, el Teatre Lliure. Durante la etapa de Àlex Rigola (2003-2011), l'Espai Lliure (diseñado originalmente como sala de ensayos) se convirtió en sede dels Assaigs Oberts (como prácticas de alumnos del Institut del Teatre a partir de algunas de las obras programadas en la sala Fabià Puigserver); y el ciclo Radicals Lliure, a partir de 2005, abrió las puertas a la creación interdisciplinar y a las nuevas tendencias como apuesta programática de renovación del nuevo equipo directivo del teatro. El regreso de Lluís Pascual encauzaría de nuevo el curso de la programación desde una perspectiva más academicista, tal vez impregnada de una nostalgia por lo que fue el Lliure de antes, con un mayor interés de nuevo en lo textual más que en lo performativo. Por tanto, de nuevo aparece aquel “síndrome de Penélope” como tendencia a deshacer y volver a empezar, constatación de que el lugar de la creación independiente resulta casi inclasificable dentro de la estratificación y de la inercia catalogadora oficial. Los lugares de encuentro siguen siendo los pocos festivales que quedan repartidos por toda la península y las islas, y algunas salas privadas que en su momento buscaron un espacio donde poder experimentar, acoger residencias y organizar talleres de formación continuada. Algunos de estos espacios son:

- Sala Conservas, ubicada en el barrio del Raval, abrió de modo clandestino en 1993 y ha seguido en activo hasta la actualidad bajo la dirección de Simona Levi, activista cultural incansable;

81 Como es sabido, fue Brook quien descubrió el antiguo almacén del Palau de l'Agricultura cuando buscaba un espacio para la puesta en escena de su *Carmen*. Pasqual Maragall y la entonces regidora de cultura Maria Aurèlia Capmany propusieron dicho espacio como teatro municipal. Además de Brook, por sus salas han pasado nombres como Luca Ronconi, Peter Stein, Patrice Chéreau, Carlos Marquerie, Robert Lepage, Tadeusz Kantor, Anatoli Vassiliev, Mario Gas, Calixto Bieito, Roger Bernat, compañías nacionales como La Fura dels Baus, Comediants, Els Joglars, la Cubana, Sèmola Teatre, Sol Picó, Mal Pelo, Àngels Margarit, La Carnicería Teatro, Teatro de la Abadía, internacionales como Phillipe Genty, Wim Vandekeybus, La la la Human Steps, Rosas... (<http://mercatflors.cat/es/el-mercat/presentacion/historia/>) (30/06/15).

- La Caldera, centro de creación de danza y artes escénicas fundado en 1995 por Montse Colomé, Inés Boza, Alexis Eupierre, Lipi Hernández, Carles Mallol, Toni Mira, Maria Rovira, Álvaro de la Peña, Sol Picó y Carles Salas. Durante veinte años ha estado ubicada en el barrio de Gràcia. Desde abril de 2015 se incorpora a la red pública de Fábricas de Creación impulsada por el Ayuntamiento de Barcelona;
- Hangar, gestionado por la Associació d'Artistes Visuals de Catalunya (AAVC) y concebido como espacio de talleres para artistas. Esta sala se estableció en una antigua fábrica textil del barrio de Poblenou en 1996, abrió sus puertas en 1997 y dió un giro conceptual hacia las artes multimedia y el net-art en 1998;
- Nau Ivanow, ubicada en la antigua fábrica de pinturas Ivanow del barrio de la Sagrera, abrió sus puertas en 1998 como nuevo espacio para la creación, producción y difusión de la cultura contemporánea. Desde el año 2006 está gestionada por la Fundació Sagrera, tomando el relevo de la Associació Cultural La Nau Ivanow (ACLNI), y en el 2010 pasó a formar parte del mencionado proyecto Fábricas de Creación del Instituto de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona;
- La Poderosa (2000), gestionado por las Santas (Bea Fernández, Mònica Muntaner y Sylvia Sant Funk), “como espacio para actividades escénicas y para-escénicas, talleres y encuentros alrededor de la danza y sus contaminantes”.⁸²
- Antic Teatre, reabierto en abril de 2003 en un antiguo edificio del siglo XVIII del barrio de la Ribera, muy cerca del Palau de la Música. Dirigida por Semolinika Tomik, creadora procedente del underground de los ochenta, y colaboradora de la Fura dels Baus en diversos espectáculos como especialista en danza aérea;

Fuera del ámbito barcelonés, no podemos dejar de destacar L'animal a l'esquena: “espacio que responde a la necesidad de sus iniciadores, María Muñoz y Pep Ramis, directores artísticos de Mal Pelo, de abrir una estructura de red basada en el intercambio con otros artistas y creadores. En el año 1997 inician la restauración y construcción de los

82 <http://www.lapoderosa.es/index.php?idioma=ca&Mparam=la-poderosa> (30/06/15).

espacios del Mas Espolla, que será la sede del proyecto, y definen los puntos de partida del centro de creación e investigación. Del 2001 al 2010, codirigen juntamente con Toni Cots el proyecto artístico. Desde el 2011 María Muñoz y Pep Ramis dirigen L'animal a l'esquena con la colaboración de un equipo de asesores artísticos. El nombre "L'animal a l'esquena" hace alusión a la imagen de un animal cargado sobre la espalda, sobre una columna que es el eje central del cuerpo y del movimiento. Es una imagen que evoca también una cierta condición de fragilidad y de cuestionamiento del lugar y expresión del cuerpo." (<http://www.lanimal.org>).

Menciono las más emblemáticas de todas estas salas bajo la consideración de que en su momento nacen con el impulso de desvincularse de los patrones ya ampliamente comentados de institucionalización y posterior explotación dentro del "mercado de las empresas culturales", centralizado principalmente en Barcelona. La creación de los Centres d'Art Escèniques de Reus (2005), Terrassa (2006) y Girona (2007) llegó ya entrada la primera década del siglo XXI, como una ventana con vistas a la creación más allá de la ciudad condal, precisamente en la época en que los nuevos inquilinos de la Generalitat intentaron renovarse para cambiar las estructuras que se habían mantenido inalteradas durante dos décadas de pujolismo. Cabe destacar la complicidad entre el festival Temporada Alta y el impulso que le ha dado a la ciudad de Girona, promovido por Salvador Sunyer; así como lo ha hecho en menor escala el festival Terrassa Noves Tendències (TNT), dirigido por Pep Pla y donde algunos artistas interdisciplinarios han podido ir mostrando sus trabajos.

No deja de resultar curioso que algunos de los espacios de creación arriba mencionados hayan acabado necesitando de la participación pública directa para subsistir en un momento en el que su actividad comenzó a crecer tanto que su estructura económica resultaba insostenible. Tras todos estos años de labor colectiva por parte de estos grupos, asociaciones o artistas concretos, el ayuntamiento comprendió que la idea de ocupación de espacios industriales en desuso merecía una inversión donde era posible

aunar la rehabilitación urbanística con el vigor de la creación contemporánea. Aparte de la Fabra y Coats (otra antigua fábrica textil en el barrio de Sant Andreu que ofrece programas de residencias), el Graner (vinculado a la actividad del Mercat de les Flors), La Central del Circ (ubicado en parte de las dependencias del desmesurado Fórum, en el barrio del Besòs), y la Seca (Espai Brossa: codirigido por Hermann Bonnín y el ilusionista Jesús Julve-Hausson-), han pasado a formar parte de dicho proyecto de las Fàbriques de Creació algunas asociaciones con una larga trayectoria a sus espaldas: el Ateneu Popular de 9 Barris (dedicado sobre todo al circo y la música y que tenía una larga trayectoria de servicio permeable al tejido humano del barrio desde 1978); Hangar y Nau Ivanow (ya comentados), La Escocesa (que siempre se autogestionó como local ocupado dedicado a las artes plásticas, conciertos y talleres diversos); y por último, pero no menos importante, la Sala Beckett-Obrador, dedicada a la dramaturgia textual contemporánea con una labor reseñable a lo largo de sus diversas épocas: primero con El teatro Fronterizo de José Sanchis Sinisterra (1989), luego bajo la dirección de Toni Casares (1997), y que ahora afronta una tercera refundación. La que fue sala alternativa por excelencia de la ciudad acabó desvinculándose de la Red de Teatros Alternativos de España en su segunda etapa. Una vez alcanzado el objetivo de convertirse en cantera de la nueva dramaturgia textual catalana, y a la vez, en punto de encuentro para la dramaturgia contemporánea internacional (sobre todo en su edición del Obrador d'estiu), ha sido desalojada de los locales de Gràcia tras perder un juicio contra el gigante Núñez y Navarro. Lo tomo como ironía para confirmar que la especulación inmobiliaria es el contrapunto de la obsesión renovadora del urbanismo barcelonés. La opción de continuidad de la Beckett pasa por el nuevo proyecto en un local mucho mayor, una antigua cooperativa en el barrio de Poble Nou (detrás de Can Felipa, desde donde se organiza el Festival Escena-Poble Nou, dirigido por Ada Vilaró). La actividad del Obrador de la Beckett se ampliará en función de su aumento de escala: dos salas de exhibición, aparte de los cursos de formación y la publicación de textos teatrales y materiales teóricos que ya venía llevando a cabo.

Esperemos que lo consiga con éxito.⁸³

Y a todo esto... ¿dónde se ubica la nueva creación independiente interdisciplinar? ¿Dónde se encuentra? ¿En las estrategias domésticas, como proponen Juan Domínguez, Constanza Brcnic o Sergi Faüstino y Quim Pujol?⁸⁴ ¿En galerías y museos? ¿En espacios al aire libre de l'Empordà, el Lluçanès o la sierra madrileña? Está claro que en el encuentro con el espectador. El recorrido por los trabajos de las creadoras que nos ocupan puede servir como una breve guía de ese mapa de ausencias.

No puede olvidarse sin embargo que la investigación teórica en el ámbito universitario y en las escuelas superiores de teatro y danza, a nivel estatal, ha conseguido mantener una serie de publicaciones y archivos de notable importancia para el estímulo, el mantenimiento y la búsqueda de materiales acerca de la creación y de las nuevas tendencias, pero también de la historia del arte escénico en nuestro país: véase por ejemplo el archivo de artes escénicas de la UCLM (Universidad de Castilla-La Mancha), con un interesante base de datos, textos y material audiovisual accesible; las actividades de investigación y el archivo de ARTEA (que conecta a estudiantes e investigadores de Barcelona, Madrid, Cuenca y Bilbao); o el Museu de les Arts Escèniques de la Diputació de Barcelona (MAE), ubicado en el Institut del Teatre y con acceso virtual, además de algunas revistas, como por ejemplo: Cuerpo de Letra (CdL).

83 “Desde el año 2011 la Sala Beckett / Obrador Internacional de Dramatúrgia es una Fundación de carácter privado, oficialmente reconocida por la Generalitat de Catalunya, con un Patronato, formado por 12 dramaturgos (...) Patronos de la Fundación: Josep Maria Benet i Jornet (Presidente), Carles Batlle, Sergi Belbel, Marta Buchaca, Toni Casares, Jordi Galceran, Juan Mayorga, Pau Miró, David Plana, Pere Riera, José Sanchis Sinisterra y Mercè Sarrias.

84 La iniciativa “la estrategia doméstica” (2010) tuvo lugar en casa de los artistas, donde aparte de una propuesta escénica se podía visitar el taller de cada artista y conversar. El festival casero Living-Room (Madrid-Berlín) ya venía poniendo en práctica esta búsqueda de contextos cercanos, bajo la coordinación de Juan Domínguez. Roger Bernat lo había hecho ya en 2002-2003 con el ciclo Bona Gent. Estos son sólo unos pocos ejemplos de un fenómeno que, de hecho, se había dado en los sesenta con el teatro de piso.



Foto sacada de un frame de video:

<http://margarit-mudances.com/es/proyectos/estances/videos/>

Concepto: Àngels Margarit y Núria Font / Intérpretes: Mercè Recacha y Natalie Labiano / Música: Joan Saura /Dirección y espacio: Àngels Margarit.

Un ejemplo emblemático de referencia sería: *Solo per a habitació d'hotel* (1989) y la reelaboración *Estances* (2003), de Àngels Margarit:

Una instalación performativa que surge a partir del material videográfico documental y diarios de trabajo de las diferentes versiones de la pieza *Solo per a habitació d'hotel* en su recorrido entre 1989 -cuando se estrenó en el Hotel Subur de Sitges, dentro del festival S.T.I. Sitges Teatre Internacional, 1989- y la última versión creada en diciembre de 2000, en el Hotel Yokohama de Yokohama, Japón.



Sergi Faústino y Mònica Muntaner en *Duques de Bergara* (2008).
Creación: Mònica Muntaner, David Espinosa i Sergi Fäüstino / Dirección: Sergi Fäüstino / Coproducción Teatre Lliure, M.O.M./El Vivero i Sergi Fäüstino / Con el apoyo del Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació.



Observen como el cansancio derrota al pensamiento, El Conde de Torrefiel (2011).
Dirección: Pablo Gisbert y Tanya Beyeler / Asistencia dramaturgica: Celso Giménez
Intérpretes : Pablo Gisbert / Andreu Martínez / Jordi Rodríguez / Espacio sonoro,
iluminación y vestuario: Rebecca Praga / Imágenes: Mario Zamora, Alejandra Monroy.
Ciclo Ahí está /10 años de artes en Vivo / MUSAC (León) / 10-12 de abril, 2015.

2. CAPÍTULO SEGUNDO: POÉTICAS DE LA EXPERIENCIA.

2.1. ¿Por qué seguir escenificando (desde) el Yo?

“El artista del futuro debe aprender a escaparse de su profesión.”

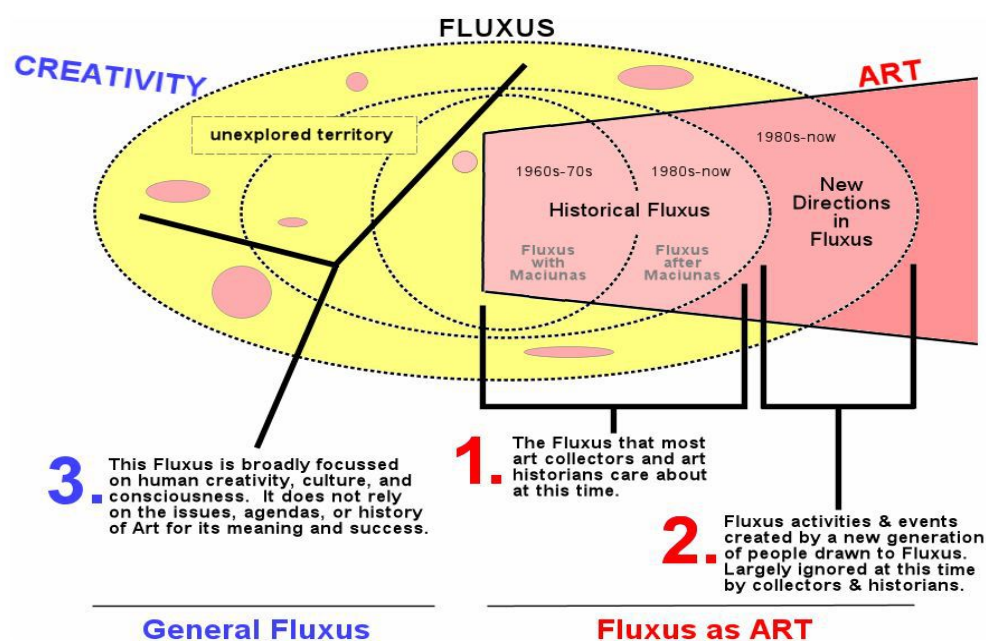
(Allan Kaprow, 1971)⁸⁵

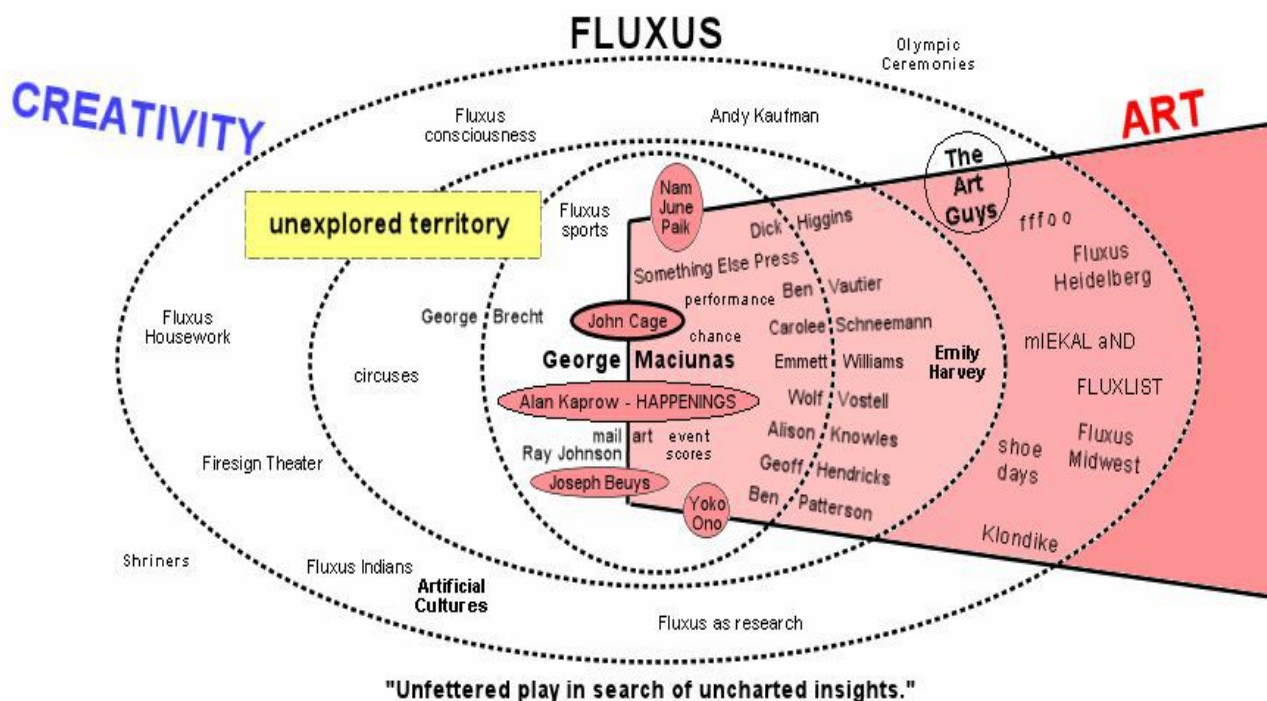
A lo largo de las conversaciones mantenidas con cada una de las creadoras y analizando cada uno de los trabajos que aparecen como casos y ejemplos de este estudio, la heterogeneidad que las caracteriza se desprende claramente tanto de sus voces y puntos de vista como de los dispositivos escénicos que ponen en acción. Obviamente, ello obedece tanto a la fuerte impronta personal de cada una en sus modos de ordenar y presentar las cosas sobre la escena, como a sus diferentes bagajes como intérpretes y artistas. Tratar de establecer un único marco de referencias o de influencias resultaría erróneo y simplificador, aunque sí existen puntos de encuentro entre ellas, e incluso colaboraciones, interrogantes y diálogos abiertos que siguen aún vigentes en el presente (por ejemplo, entre Sonia Gómez y Amalia Fernández en *Bailarinas*, por citar el más reciente). De nuevo, intentar definir o clasificar sus prácticas de modo unidireccional suele entrar en conflicto con su propia concepción transdisciplinar de lo escénico. Ese es el lugar de coincidencia de todas ellas: el cuestionamiento de los dispositivos desde los que accionar, dado que tanto el concepto de identidad (el espacio intermedio en el que se produce el encuentro del Yo frente al Tú), como los intersticios colindantes entre las disciplinas artísticas son los límites móviles y difusos donde cabe la opción de construir sus representaciones de lo ficticio y de lo real. Ese espacio intermedio para la acción es transitado por ese yo (cuerpo-persona), no sólo como espacio físico, sino como espacio imaginario donde entran en conflicto discursos, lenguajes, modos de narrar e ideas.

85 Allan kaprow, “The Education of the Un-artist”, *ArtNews*, febrero 1971. Cit. por Martha Rosler (2007) en su artículo “Nacimiento y muerte del espectador: sobre la función pública del arte”, *Op. Cit.* Pág. 130.

2.1.1. El rastro de las artes de la acción.

La cita de Allan Kaprow que abre este capítulo anticipa precisamente ese cuestionamiento sobre el lugar de la actividad artística desde la perspectiva de un momento en el que la modernidad empezaba a dejar de ser lo que era. La reivindicación del no-arte (como otra forma de arte) se materializó a través de eventos, happenings y acciones donde el cuerpo pasó a sustituir los soportes de las artes plásticas y de la música para desvirtuar los espacios tradicionales donde residía la subjetividad, y para focalizarse sobre las potencialidades y la corporeidad del Yo, o viceversa: del Yo como cuerpo creador y cuerpo plástico a la vez. Ya una década antes, en 1961, Wolf Wostell había restablecido la fórmula (arte=vida / vida=arte). Un año más tarde, en 1962, Wostell se convertía en cofundador del FLUXUS alemán en Wiesbaden, y ese mismo año estaba en el salón de Mayo de Barcelona invitando al público a sobrecribir, borrar y modificar su obra. Las influencias del movimiento Fluxus son determinantes para entender las primeras experiencias y la evolución del arte de performance en España.





Fluxus means change among other things. The Fluxus of 1992 is not the Fluxus of 1962 and if it pretends to be - then it is fake. The real Fluxus moves out from its old center into many directions, and the paths are not easy to recognize without lining up new pieces, middle pieces and old pieces together. Dick Higgins

(Reproducción de diagramas extraídos de la página <http://www.fluxus.org/>)

¿Hemos llegado después de más de cuarenta años a ese artista del futuro de que hablaba Kaprow? ¿Y ha aprendido efectivamente la artista a escapar de su profesión para crear o compartir esos otros espacios de intimidad entre la vida y el arte? Para buscar una respuesta a los interrogantes que planteo, creo que es importante señalar la relevancia de las artes de la acción de los sesenta y los setenta, junto con las artes del movimiento, con las que están estrechamente emparentadas por la concepción del cuerpo como soporte de la acción-espacio-tiempo. Hasta ahora apenas hemos mencionado la actividad de algunos músicos y artistas nacionales e internacionales de aquellas nuevas vanguardias, y hacerlo ayudarían a entender ciertas correspondencias estéticas o discursivas entre

disciplinas artísticas con voluntad indisciplinar. Con la diferencia, claro está, de que los cambios sociales y políticos y el vertiginoso avance de la tecnología y las telecomunicaciones dentro del nuevo paradigma global de los “tiempos hipermodernos” (Lipovestky, 2006) abren un abismo entre la concepción tanto del individuo y de lo social como de la mirada frente al mundo de antes, el de en medio (la posmodernidad) y el de ahora (segunda modernidad, modernidad líquida, tiempos hipermodernos).⁸⁶

Las innovaciones tecnológicas para el tratamiento y procesamiento de la imagen y la importancia del cine y del medio audiovisual son determinantes para entender las derivaciones y el lenguaje de algunas de las piezas analizadas aquí:

- por vinculación con la cinematografía clásica y arcaica: en *El caso del espectador*, de María Jerez y en *That's the Story of my life*, de Macarena Recuerda, respectivamente;
- en el tratamiento conceptual y la preversión o trastrocamiento de un imaginario de arquetipos de la cultura mediática y audiovisual, en *Katrimosha*, de Amalia Fernández (todo ello filtrado por un juego gestual-coreográfico a la vez personal, íntimo y delicado);
- en la deconstrucción de patrones ideológicos y jerarquías de comportamiento social canalizados por la televisión y los mass media, en *Melodrama*, de Marta Galán, y en *Hello myself*, de Paloma Calle;
- y por vinculación con los géneros audiovisuales documentales en los ejercicios que acompañan las propuestas: *Los que se ven entre sí* (germen y complemento de *Tres personas, todos los cuerpos*), de Bea Fernández, y en *Típiques* (como material de referencia de *MÃE: identidad, cuerpo, herencia*), de Mònica Muntaner.

En cuanto a la voluntad o la tendencia general al experimentalismo de todas ellas, las vinculaciones con las vanguardias de los sesenta y los setenta son claras y, aunque no llegan a ellas como parte de una cadena de transmisión directa, se comprenden dentro de

86 El análisis del periodo actual como superación de la posmodernidad ha sido formulado desde diversas perspectivas teóricas sobre las realidades sociohistóricas contemporáneas. Utilizo sobre todo el referente de Gilles Lipovestky (2004), *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama, pero no puedo dejar de mencionar el concepto de “modernidad líquida”, de Zygmunt Bauman (2000), o el de “segunda modernidad”, formulado por Ulrich Beck (1999).

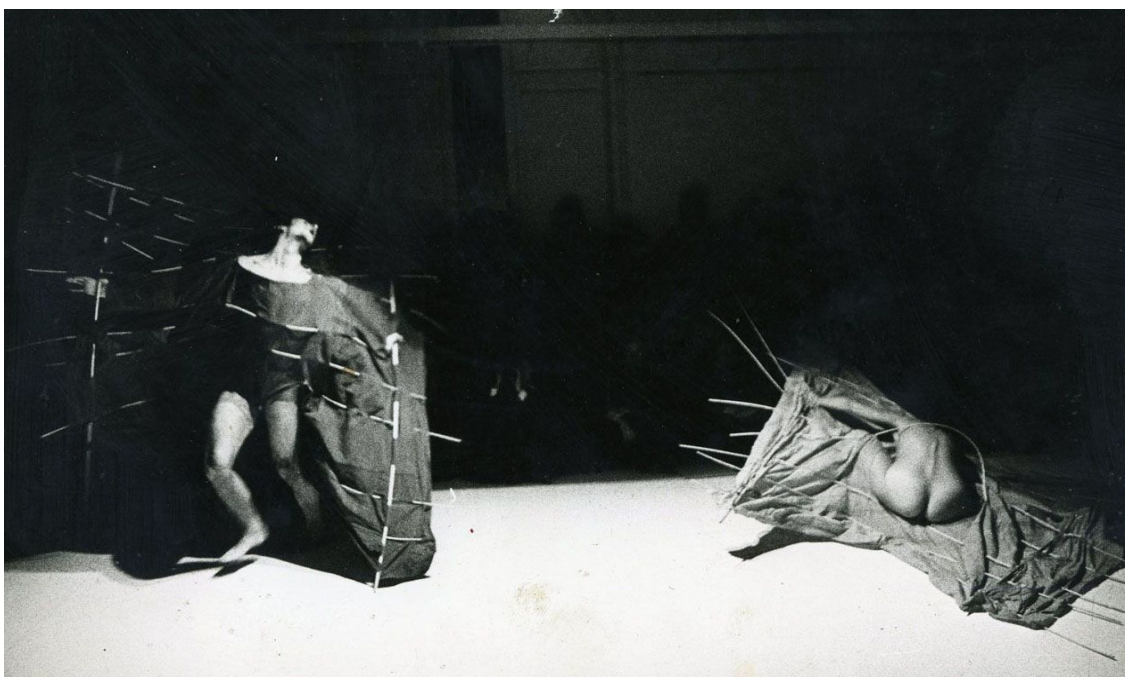
la insoslayable matriz citacional o la trama de intertextualidades artísticas de las prácticas interdisciplinares y de la acción.

La importancia de la experimentación musical y con el cuerpo son fundamentales sobre todo en Cataluña, donde como se ha dicho más arriba, se recoge la huella del movimiento Fluxus ya en los años sesenta. Los inicios se datarían en los certámenes de Música Oberta organizados por Mestres Quadreny junto a Joan Brossa en el Club 49 (capilla de Santa Àgata de Barcelona, 1959-60), en los que participaron Juan Hidalgo -otro alumno de John Cage en Darmstadt en 1959- y Walter Marchetti, aún no ZAJ, pues la primera acción de ZAJ tiene lugar en 1964, con la incorporación, entre otros, del compositor Ramón Barce y de la performer Ester Ferrer.

Teresa Camps (1993: 263-293)⁸⁷ hizo un repaso de un buen número de aquellas primeras acciones de los sesenta y de su continuidad en la década siguiente en su artículo "Anotaciones y datos para un estudio inicial de la actividad «performace» en Cataluña". De todos los nombres y eventos que reseña quisiera rescatar: las Acciones de Vilanova de la Roca en 1972, con la participación no solicitada de la Documenta de Kassel, y las sesiones informativas que se celebraron en Terrassa, Tarragona, Madrid y Barcelona, todas ellas acompañadas de acciones (Ibid: 268); la labor y las iniciativas de galerías, facultades y escuelas de bellas artes que se convirtieron casi en plataformas de actuación como: Galería Aquitania, Eina, Col·legi d'Arquitectes de Barcelona, y que preparan el terreno a realizaciones que se producirían en la segunda mitad de la década de los setenta (1974-1980), para luego regresar al ámbito de la pintura conceptual; y el dato de que la actividad conceptual de los años setenta estaba apoyada por el "Grup de Treball", donde estaban la mayoría de los que realizaban acciones. Según anota Camps, aquellas prácticas alternativas se llevaron a cabo sobre todo por artistas que estaban a caballo de Barcelona y Nueva York. Nombres como: Carlos Pazos (*Models d'escultura*, 1974 y

87 CAMPS, Teresa, "Anotaciones y datos para un estudio inicial de la actividad «performace» en Cataluña", dentro de PICAZO, Glòria (coord.), *Estudios sobre performance*, Sevilla, C.A.T., 1993, págs. 263-293.

Bonjour tristese, 1980), donde él mismo es el tema y donde los recuerdos personales aparecen como intransferibles, pero sí visualizables; Jordi Benito, fiel a sí mismo durante veinte años como víctima y verdugo (trabajando con la desnudez, la autolesión, las marcas en el cuerpo y la violencia como crítica contra el orden determinado y los estamentos políticos); Pere Noguera, que incide en la importancia de la acción y de la presencia del artista en proceso; Àngels Ribé, cuyas performances coinciden con su estancia en EEUU entre 1973 y 1977, por lo que se ve influida por la concepción psicologista norteamericana donde el Yo es analizado y afirmado a través de la exteriorización de sus fantasmas, aunque lo hace a un nivel tan personal que el espectador debe leer sus acciones interpretando su mera presencia física en el espacio-tiempo en clave poética; Francesc Torres (1974-1975), que indaga en la memoria de su infancia y adolescencia en una búsqueda introspectiva de la identidad para luego tratar de deshacerse de los ritos sociales y culturales impuestos en los primeros años de vida; algún otro artista que trabaja con objetos, instalaciones y acciones tipo *event* en un estilo más cercano a ZAJ, como Nacho Criado; el artista canario afincado en Madrid Pedro Garhel, que solía trabajar con Rosa Galindo (*Escultura vivas*, 1977) y que creó un espacio pluridisciplinar que estimuló a creadores más jóvenes como el palentino Francisco Felipe (Ibid: 273-274); y obviamente, nombres más cercanos a las artes escénicas, como las acciones sonoplásticas de Albert Vidal, o las colaboraciones de Cesc Gelabert con su hermana Toni y con el pintor y escenógrafo Frederic Amat (*Acció U*, en 1976) después de volver de Londres y antes de derivar hacia la danza posmoderna tras su paso por Nueva York entre 1978 y 1980. Como apunta Camps, en la “actividad performance” que se produjo en España, los posicionamientos fueron más estéticos tanto en el tratamiento formal como en sus medios y contenidos, y no tanto éticos o críticos, como lo eran algunos performers internacionales. Existía más bien una voluntad lúdica, en comparación con otros performers radicales, irónicos y provocadores como Beuys, Vostell o Nitsch.



Acció U, 1976, Sala Vinçon, Barcelona. Cesc y Toni Gelabert /Música: Rafael Subirachs. Foto: Colita

De todos los artistas de aquel periodo, quisiera destacar el trabajo de Paz Muro (nacida en Cuenca en los años 30), cuya obra parece haber pasado más desapercibida, tal vez porque algunos críticos de arte interpretaron que su idiosincrasia informal huía de las pretensiones de esteticismo, ritualismo o trascendencia que caracterizaron otros de los eventos mencionados, o bien, porque incluso algunos compañeros de los setenta consideraban que “el desenfado” de sus acciones se desviaba de la seriedad que se suponía que debía caracterizar las prácticas que, por su formalismo transgresor, se identificaban como militancia crítica antifranquista. Por otro lado, ella tampoco se identificaba como militante de nada, ni siquiera se definía como feminista, pero sin embargo, sus proyectos podían entenderse claramente como de oposición al nacional-catolicismo, al régimen y a la herencia de una cultura patriarcal y machista como herramientas de represión. La suya era una actitud de *outsider* incluso dentro de las prácticas periféricas de su momento. Fijándonos en algunas de sus acciones o

instalaciones con perspectiva, su “sencillez” parece conectar incluso con una sensibilidad más cercana a determinadas creaciones que llegan hasta la actualidad, como algunos de los procesos registrados fotográficamente por Sophie Calle o por Cindy Sherman en su primera etapa: reinenciones de la identidad como mascarada y de la vivencia cotidiana con un cierto aire de divertimento, cuya influencia puede observarse en actitudes de Lidia González-Zoilo, Sonia Gómez o Paloma Calle. Por ejemplo, cuando crean personajes de sí mismas en la esfera pública: la Sonia *performer*, el heterónimo de Lidia -Macarena Recuerda-, o las dobles de una Paloma que acaba por perderse a sí misma.

Las representaciones fotográficas o el testimonio de sus entrevistas en los medios complementan sus *performances* con el objetivo de crear un archivo visual en paralelo a sus actuaciones en directo. Con ese material realizan una proyección de una identidad urdida con la palabra y con la imagen. Y de un modo diferente (conviviendo con un discurso textual imprecatorio), en las caracterizaciones de los performers que toman las palabras de Marta Galán en *Lola, Machos y El Perro* (2003-2005), o en *Melodrama* (2007), pues su espacio de aparición es un espacio de conflicto entre polos a veces opuestos y a veces complementarios, entre la tipificación o la hibridación de lo masculino y de lo femenino como problema cultural impuesto: hombres que lloran, mujeres que empuñan armas, mujeres ordeñadas como cabras, uso de indumentarias de aire retro o kitsch como aditivo transformador o de travestismo, todo ello en un tono declaradamente cínico, donde la identidad real del performer no desaparece del todo, pues sigue estando presente metonímicamente.

Desafortunadamente, lo mismo que Ester Ferrer, Paz Muro no se ocupó de registrar exhaustivamente sus creaciones efímeras, por lo que quedó escaso material documental de sus acciones, conservado por ella misma o por amigos fotógrafos como el artista Pablo Pérez Mínguez (Tejeda e Hinojosa, 2011).⁸⁸ La intencionalidad de esa

88 TEJEDA, Isabel e HINOJOSA, Lola, "Críticas al margen o al margen de la crítica. La obra de Paz Muro durante los años 60 y 70", *Artigrama*, núm. 26, 2011, pp. 781-794.

acciones-exposiciones-divertimento de Paz Muro puede ser interpretada (aunque tal vez ella no lo pretendiera en su momento) desde una perspectiva que prefigura *avant la lettre* no solo algunas de las prácticas de artistas de la década siguiente (en la que Paz Muro seguiría activa aunque prácticamente invisible), sino ciertas estrategias acerca de los modos de mirar y construir una mirada subjetiva frente a las apariencias de la realidad que los discursos postestructuralistas cuestionarían (ya en los noventa) dentro de la denominación de *performance de género*.⁸⁹

Quisiera reseñar brevemente dos de los trabajos de esta artista para entender su actividad y la relación (no vinculante) que pueda tener con otras artistas europeas y norteamericanas, que a su vez, sí han influenciado posteriormente a algunas de las creadoras que en este estudio nos ocupan. El primero es la intervención, publicada en la Revista *Nueva Lente*, en 1974 “*Textos de Fotos-Fotos de textos: William Shakespeare-Paz Muro, Paz Muro-William Shakespeare*”, que como explican Isabel Tejeda y Lola Hinojosa:

“Se trata de la primera de una serie de trabajos que giran en torno al travestismo de la artista en William Shakespeare, en la que Muro está más cercana a discursos de creadoras norteamericanas como Eleanor Antin o Adrian Piper, que a nada que se hubiera realizado hasta entonces en el contexto español. Adopta la apariencia del dramaturgo británico, como una maniobra de auto-representación que le permite reflexionar sobre la definición del concepto de artista mujer, y que a su vez, confronta la idea de genio masculino con la tradicional imagen de la mujer/musa. (...) La artista pasa de ser objeto a ser sujeto activo. Muro utiliza la parodia, en esta y otras obras, como una estrategia de emancipación, visibilidad y definición de la propia subjetividad.” (Ibid.: 788).

89 Como texto que abre este campo de reflexión, me refiero a la problematización del género formulada por Judith Butler (1990): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, 2007, donde tanto sexualidad como género son considerados constructos culturales dentro de los cuales la identidad es actuada y, en ocasiones, subvertida, según comportamientos de obediencia o de transgresión a la norma.

El segundo trabajo es *Influencia cultural, y nada más que cultural, de la mujer en las artes arquitectónicas, visuales y otras* (1975), donde se dedicó a fotografiar (junto a Pablo Pérez Mínguez) diversas estatuas de la ciudad de Madrid donde aparecen representaciones de la figura femenina como alegorías, de modo que da una noción de la mujer dentro de un espacio de irrealidad construido como ítem cultural o como mito excluido de la historia:

“Por eso las fotografiamos y se colocaron en un cuadro, que tenía cuatro ventanitas, con puertas, y en cada una había un desplegable, de doce fotos, que se podían sacar, y de acuerdo con la sensibilidad del observador, encerrarlas en un «estuche».” (Paz Muro, 2011).⁹⁰

Efectivamente, la propuesta de Paz Muro pone en práctica un tipo de conceptualización más compleja de los que en su contexto cabía suponer. Su búsqueda cuestiona ese espacio intermedio de aparición o desaparición de que hablábamos al principio de este capítulo. Un espacio imaginario y conflictivo donde es plausible representarse. El análisis de Peggy Phelan sobre algunos trabajos de Sophie Calle, Cindy Sherman o Angelika Festa concluye que “es sólo dentro del espacio *entre* oposiciones donde puede representarse una mujer” (Phelan, 2011:107).⁹¹ Oposiciones como nacimiento-muerte, placer-dolor, presencia-ausencia, visibilidad-ocultamiento, etcétera, pues tratando de alterar un campo representacional sumamente cargado de significaciones culturalmente predeterminadas, colocándose en ese lugar intermedio, es posible dejar inferir aquello que permanece oculto. La argumentación de Phelan se basa

90 <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/influencia-cultural-nada-mas-que-cultural-mujer-artes-arquitectonicas-visuales-otras> (15/07/15).

91 Peggy PHELAN (1993), “Ontología del performance: representación sin reproducción”, dentro TAYLOR, Diana y FUENTES, Marcela (dir.): *Estudios avanzados de performance*, Fondo de Cultura Económica-Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, cop. 2011, págs. 93-121.

en una definición de las prácticas de performance como ejercicios de cariz metonímico⁹² (donde se desplaza el significado de forma asociativa y aditiva dentro de un eje de contigüidad temporal, espacial o causal), en oposición a las prácticas culturales y artísticas que operan desde la metáfora, que es reproductiva y asegura una jerarquía vertical de valor para borrar la disimilitud y negar las diferencias, puesto que convierte dos (o más) en uno. Trasladando “la gramática de las palabras a la gramática de los cuerpos”:

“(…) El cuerpo opera como metonimia del yo, del personaje, de la voz, de la presencia. Pero en la plenitud de su aparente visibilidad y disponibilidad, quien ejecuta el performance de hecho desaparece para representar otra cosa: baile, movimiento, sonido, personaje, arte o como los retratos de Cindy Sherman nos ayudaron a descubrir, el intento mismo de que aparezca el cuerpo femenino implica la adición de otra cosa al cuerpo. Esa adición deviene el objeto de la mirada del espectador, de modo muy parecido a la manera en que opera el complemento para asegurar y desplazar el significado establecido del significante (flotante).” (Ibid.: 103)

Si bien, en la ficción dramática tal actriz *encarna* a Electra, Ofelia o Doña Rosita... con la intención de desaparecer tras esa identidad imaginaria (metafórica), en las artes visuales y de la acción, el cuerpo (el de Sherman, por ejemplo) es la parte visible de ese Yo, representa ese personaje real, a cuya presencia caracterizada (enmascarada) la mirada cultural le concede una identidad sexualizada: como chica pin-up o chica andrógina, etc.

Puesto que los espacios de poder, según Phelan, son dominados por un imaginario homosexual (de la genitalidad masculina)⁹³ a la mujer se le ha otorgado un rol de

92 Vale la pena recordar que, como tropo, la metonimia desplaza los límites colocando en lugar del *verbum proprium* otra palabra (otra cosa), la significación propia del cual se encuentra en una relación real con la palabra utilizada (“la tetera hierve”); mientras que la metáfora pura (o *in absentia*) substituye el término real por el imaginario o el sentido recto por el figurado, en virtud de una comparación tácita: “Sometime too hot the eye of heaven shines” (“El ojo del cielo a veces calienta demasiado”, soneto XVIII de W.Shakespeare). Definiciones contrastadas en: ORIOL DAUDER I ORIOL I GIRALT, *Diccionari de figures retòriques*, Barcelona, Llibres de l'Index, 1995.

93 Desde un punto de vista crítico de base lacaniana: “La tarea conjunta de la metáfora y la cultura es reproducirse a sí misma; lo consigue al convertit dos (o más) en uno. Al valorar un género y marcarlo

complementariedad que ha propiciado su invisibilidad como ser social: se la representa a través de la publicidad, por ejemplo, *entre* los cánones de belleza-juventud y de mujer-maniquí de moda, cuya imagen es sexualizada de antemano, o bien, se le atribuye una funcionalidad para la procreación que es paradójicamente sacralizada en el rol de la madre tradicional, y cuya genitalidad se convierte en tabú, y por lo tanto, es ocultada.



Cindy Sherman, *Untitled Film Still, #15* (1978)



Cindy Sherman, *Untitled, #112* (1982)

El ejemplo más claro de esa desaparición o de esa ausencia aportado por Phelan en su disertación es el de la propaganda de los grupos antiabortistas, donde el ser de la madre es sistemáticamente excluido para dar visibilidad al feto (con todas las implicaciones ideológicas que de ello se desprenden). Por lo tanto, la propuesta de la exposición de Paz Muro se basa en la representación fotográfica de una ausencia, paradójicamente petrificada en las estatuas, que a su vez, el espectador puede ocultar detrás de los despleables, puertas y ventanas. Como si a través de un ejercicio de representación de esa doble negación (ocultamiento, mitificación) se pudiera visibilizar

(con el falo), la cultura reproduce un género y un sexo, el homosexual.” (Ibid. : 104).

esa ausencia. No hay que olvidar que esta obra surge del desacuerdo de Paz Muro con la celebración del Año Internacional de la Mujer,⁹⁴ aún vivo el dictador, y que en España fue organizado por la sección Femenina de la Falange. La obra fue presentada en una exposición que llevaba el título: *La mujer en la cultura actual*.



Fig. 3. *Influencia cultural y nada más que cultural, de la mujer en las artes arquitectónicas, visuales y otras (1975)*. © Paz Muro, VEGAP, Madrid, 2012.



Paz Muro, *Concierto de invierno de agua y viento en el MEAC* (Museo Español de Arte Contemporáneo), Madrid, 23F de 1981, día del intento de golpe de Estado. Intervención coral musical y poética improvisada junto con otros colaboradores.

(Foto: Pablo Pérez Mínguez.)

<http://editorialconcreta.org/Paz-Muro-1980-1983-Teatralidades>

(15/07/15).

94 “1975 fue proclamado Año Internacional de la Mujer por Naciones Unidas mediante la Resolución de la Asamblea General núm. 3010, en el desarrollo de la XXVIIª periodo de sesiones, el 18 de diciembre de 1972.” (DÍAZ SILVA, Elena, “El año internacional de la mujer en España: 1975”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 2009, vol. 31, págs. 319-339.)



Paloma Calle, *Hello Myself* (2008)

<http://www.museoreinasofia.es/actividades/paloma-calle-hello-myself> (15/07/15)



Sonia Gómez, *NATURAL 2* (2006) / Foto: Pau Guerrero.

<http://soniagomez.com/libro/> (15/07/15)

2.1.2. Resonancias

Las resonancias de aquellos eventos de los 60 y los 70 donde se pretendía desplazar los límites interdisciplinarios se encuentran en múltiples encuentros relativamente recientes donde convive lo musical con las artes visuales y del movimiento.

Algunos de ellos son:

- los eventos donde lo físico, lo sonoro, lo poético y lo visual (como fusión magmática) gozaron de la colaboración inestimable de la música improvisada y experimental del desaparecido Joan Saura (con la presencia, entre otros, de Constanza Brncic, Ada Vilaró, Andrés Corchero, Rosa Muñoz o Àngels Margarit), vinculados principalmente a las actividades del colectivo de improvisación IBA;
- las acciones de *Corpología*, coordinadas por Denys Blacker (con sede y archivo en la ciudad de Girona: Glesolart), en las que Ada Vilaró ha participado en diversas ocasiones;



Dennys Blacker (2012): *PNEUMA* <http://corpologialiveart.blogspot.com.es/p/photos.html>

- la etapa de la primera *Fura dels Baus*, que sobre todo en sus espectáculos *Suz-O-suz* y *Tier-Mon* traslada al ámbito mediterráneo una concepción de lo escénico que evoluciona desde aspectos como la ritualidad y la violencia emparentados con el *Orgen Mysterien Theater* de Hermann Nitsch y el accionismo vienés;
- la trayectoria contrastada de performers como Marcel·lí Antúnez (que como se ha comentado evoluciona creando un campo híbrido entre lo físico, lo sonoro y lo visual e incorporando la tecnología como herramienta o interfaz creativa);
- la trayectoria del compositor Carles Santos (también discípulo de Cage en los años sesenta, conocedor de Brossa y de Mestres Quadreny), con una potente imaginación escénica que transgrede irónicamente la herencia folklórica valenciana e hispánica (como lo hace en ocasiones Sol Picó), y juega con los tabúes religiosos y sexuales desde una reelaboración iconoclasta del fetichismo, junto con una capacidad de adaptación a pequeños, medianos y grandes formatos desde lo poético, lo sonoro y lo visual;
- las actividades de la plataforma CRIM (Creadors Independents en Moviment), fundada en 2010, con la participación de más de cincuenta artistas de las artes escénicas;



Ada Vilaró (2013): *Abraçant mamas*. Corpologia 10. Bar la Plaça, Celrà, Girona. 26 de febrer.

- o las actividades de las Santas en la Poderosa abiertas a la improvisación o a la búsqueda de pautas de movimiento “no aprendidas”. No en vano, la penúltima pieza de Bea Fernández lleva el nombre *Muy experimental*, y de ella se ha derivado la serie *Este lugar entre*, que se define como una “danza con naturalezas de la acción.”⁹⁵

Una vez anotada una nómina de referentes y de rastros significativos, y aun reconociendo que existen resonancias en los modos de buscar espacios de acción y de reagrupamiento donde experimentar, el esbozo de este mapa de la creación interdisciplinar confirma que sigue existiendo una total fragmentación del sistema teatral, así como una divergencia en los intereses artísticos particulares de aquellos que lo habitan intra y extramuros. A pesar de la atención común a la movilidad de los límites disciplinares, al interés por el cuerpo performativo y por el cuerpo plástico, y a la investigación acerca de los dispositivos de representación...⁹⁶ las líneas de transmisión entre las prácticas escénicas se han encontrado cíclicamente interrumpidas. Precisamente por esa historia de exclusiones (voluntarias o forzadas) y por la gestión de planes de cultura y de educación sujetos a políticas cambiantes, una vez superada la etapa de la normalización democrática antes descrita. Dentro de esos parámetros de provisionalidad, la investigación artística ha seguido ocupando un coto marginal y, como ya se comentó en el capítulo primero, el éxodo al exterior o los exilios interiores dificultaron que se pasara el testigo a los que venían a continuación. En líneas generales, salvando la huella que aun a pesar de todo consiguieron dejar tras de sí la nueva danza madrileña y la nueva danza catalana (cada una en su medida y en su contexto), y un reducido número de dramaturgos y dramaturgas marginales⁹⁷ esa sucesión de eslabones rotos

95 Del programa de mano para el estreno de *Este lugar entre* en el Teatro Pradillo de Madrid, 24/04/15. (Online): http://teatropradillo.com/events/bea-fernandez_este-lugar-entre-3/ (20/07/15)

96 En algunos casos, el cuerpo aparece no sólo como presencia o como representación, sino también como soporte (Isis SAZ, 2009) o como vector indicador del devenir de los otros signos de la escena (DE NAVERÁN, 2012). Más adelante comentaré en qué sentido se ordenan las coreografías horizontales de algunas representantes de la nueva danza madrileña, en concreto: La Ribot y Cuqui Jerez.

97 Podríamos incluir los que nombra Cornago (2005) en el título: *Políticas de la palabra: Grasset*,

intergeneracionales motivó que la curiosidad por lo que se hacía fuera privilegiara un mayor conocimiento de referentes de las artes del movimiento y de la acción, de la cinematografía, la fotografía y las artes visuales mayoritariamente norteamericanos y europeos.⁹⁸ Tras pasar por las escuelas de danza y de teatro públicas o privadas de Barcelona y de Madrid, para la generación que se formó en la década de los noventa, la ocasión de viajar al extranjero para completar su formación, estudiando, trabajando o asistiendo a eventos,⁹⁹ junto con la curiosidad por las nuevas tendencias internacionales (sobre todo a través de la programación eventual, en centros de arte o en festivales, de artistas o compañías invitados, así como la posterior irrupción de Internet como nueva fuente de información), colocó en un lugar secundario tanto la tradición artística como las prácticas escénicas nacionales de espíritu transgresor. Sin duda, la generalización induce al error, puesto que podemos matizar que en la textualidad de Marta Galán, por ejemplo, puede existir un vínculo con el tono a la vez poético (rapsódico) y contestatario de Angélica Liddell o de Rodrigo García. Del mismo modo, podríamos arriesgarnos a establecer una hipótesis referencial entre la náusea y la negrura de Liddell y los caprichos monstruosos de Goya, que a su vez subyacen tras la cinematografía que va de Luis Buñuel

Marquerie, Molina y Liddell, Madrid, Espiral/ Fundamentos, aunque la lista podría ampliarse con otros que investigan por otros derroteros, como Sanchis Sinisterra en su búsqueda de un teatro fronterizo, Eusebio Calonge (de La Zaranda), o Josep Pere Peyró en su etapa sobre la diáspora africana. Francesc Massip analiza la obra de Peyró y sus etapas con todo detalle en: "Josep pere Peyró: el deseo de nadar en aguas abisales", *Estudis escènics*, núm. 36, Barcelona, hivern 2009, págs. 390-397.

98 Ver las entrevistas con las creadoras. La mayoría citan nombres extranjeros cuando se les pregunta por sus influencias estéticas, aunque también aparecen algunos literatos, ilustradores o pintores contemporáneos españoles, además de la interacción con compañeros de viaje. La curiosidad por lo de fuera siempre ha existido en nuestro país. No en vano las tendencias se originaban antes en Francia y Alemania, sólo hay que recapitular los movimientos artísticos de los tres últimos siglos.

99 Revisando las trayectorias, cobra relevancia el paso por el Center for Movement Research de Nueva York (Fernández, Muntaner, Brncic), por el Performing Arts Research and Training Studios de Bruselas (Sonia Gómez), la influencia del japonés Min Tanaka en Brncic y Vilaró de la mano de Andrés Corchero, la experiencia en diversas escuelas de dramaturgia de Buenos Aires (Marta Galán), y las estancias de María Jerez y Paloma Calle en Italia, Alemania o Gran Bretaña. En la mayoría de casos citados mediante becas de ampliación de estudios en el extranjero. (Ver trayectorias).

al primer Carlos Saura.

Como apunto más arriba, aunque se trate de una evolución por otros caminos, la huella de Mónica Valenciano o de Juan Domínguez está presente para Amalia Fernández. Lo mismo que el nombre de La Ribot, Olga Mesa, Lipi Hernández o Àngels Margarit, entre otros, no pueden dejarse en terreno baldío cuando hablamos de cuerpo y movimiento.

Dando otro salto en la historia, la influencia de Gómez de la Serna y de Joan Brossa y el gusto de ambos (cada uno en su época) por el ilusionismo, la magia y el onirismo puede observarse en los nuevos grupos catalanes, valencianos y mallorquines que trabajan con objetos desde una concepción que reivindica lo artesanal desde una estética de barraca de feria: Playground, L'Estrany Museu Llonovoy y Hermanos Oligor; o en los ya desaparecidos: La Vuelta -donde Marta Galán ejercía como dramaturga y directora de los entonces actores Xavier Bobés, Núria Lloansi, Mireia Serra y Óscar Albadalejo- o la compañía Amaranto -de la que formaba parte Lidia González-Zoilo en sus principios como intérprete y codramaturga, junto a David Franch, Àngels Ciscar y Martí Sales- (Saumell, 2010: 73-74).¹⁰⁰ Una estética pobre que podríamos asociar tangencialmente, de nuevo mirando afuera, con la atmósfera polvorienta de los mundos matéricos y mnemónicos de Tadeusz Kantor, o con la reivindicación de lo ruinoso, lo decrepito y lo residual recogido en *El tratado de los maniqués* y en *Las tiendas de color canela* (1932), de Bruno Schulz.



Tórtola Valencia, *Danza del incienso* (1915). <http://www.anildanza.com/tortola-valencia/>

¹⁰⁰ Mercè SAUMELL, "La escena teatral y las nuevas compañías en Cataluña", *Pygmalion, Revista de teatro general y comparado, Número 1: El teatro catalán en los inicios del siglo XXI*. David George (Ed.). Madrid, Instituto del Teatro de Madrid, págs. 71-80.

2.1.3. ¿Todavía nuevas creadoras?

La compartimentación del hecho artístico en parcelas (pese a los focos de resistencia) responde a una tendencia mercantilista y conservadora a homogeneizar los formatos para crear un gusto por lo específico (como algo único y exclusivo) y a la absorción de cualquier práctica como experiencia consumible en un rango o en otro, pero que lleva ya integrada, por defecto, una pauta de obsolescencia programada. Si no, ¿por qué centros de arte y galerías incorporaron a sus exposiciones la obra efímera mediante registros grabados del arte de *performance*, así como algunos eventos en directo de *artes vivas*? Una respuesta posible es que en el caso de los museos y centros de cultura existe un interés por los discursos artísticos por encima de los géneros, asociada a una tendencia archivística y expositiva por definición, con lo que es posible integrar algunas prácticas performativas como programación puntual, siempre que se de en paralelo a encuentros, instalaciones o exposiciones concretas adscritas a un ámbito temático. De este modo, como parte de sus funciones, reciclan un *residuo* que la mayoría de salas de teatro han desechado de sus carteleras, dado que en los teatros, por norma general, se sigue priorizando una pretendida coherencia programática todavía por géneros. Con lo que, por virtud y por defecto, ninguno de los dos ámbitos logra escapar del todo a la tendencia a la compartimentación (de discursos, de géneros y de espacios de exhibición) propia del consumismo cultural.¹⁰¹

Si no es así, ¿por qué se sigue hablando constantemente de nuevas dramaturgias, nuevas tendencias, nuevas escenas, nuevos creadores y creadoras... cuando hay artistas que llevan más de una y de dos décadas en activo con una línea definida de trabajo? Parece claro que ello responde a un criterio de clasificación que privilegia el gusto por lo joven y por lo nuevo, pero que en lugar de otorgarle un espacio de crecimiento, lo

101 Ver el final del apartado 2.2.1. y comentarios de Sánchez (2007) en *La escena del futuro*, I+C+I. CCCB. Barcelona.

condena a un envejecimiento prematuro. Lo que es nuevo, obviamente, es cada una de las propuestas escénicas o eventos, aunque desde las estrategias de marketing (y a menudo productoras y salas asumen ese rol) se insista en el sello o en la marca personal.

Resiguiendo los caminos, en cada caso aquí analizado se observa una evolución que responde al crecimiento y al desarrollo de un discurso que se bifurca para trabajar sobre aspectos, temas y conceptos diferentes en cada ocasión, igual que existen diferentes etapas en cada una de las trayectorias. Evidentemente se impone una necesidad de figuración dentro de un ámbito u otro: creación independiente, nuevas escenas... Pero ello habla precisamente de la ineludible tendencia estructural a generar marginalidades, así como de una pulsión etiquetadora con respecto a las prácticas artísticas. Es en ese sentido que utilizo el término *nuevas creadoras interdisciplinares* en el título general de este estudio. Desde la creación interdisciplinaria resulta complejo asumir la imposición de esa marca con la que se suele identificar a dramaturgos o compañías de moda porque se suele diversificar tanto el tipo de prácticas como el número de roles. Por un lado, precisamente por esa vocación transdisciplinaria o indisciplinar; y por el otro, casi desde la lógica de una identidad disociativa: no como trastorno de personalidad, sino como intento de transtornar cualquier discurso homogeneizador. Se trata de la asunción de una identidad disociativa (en este caso, lúcida) a causa de la necesaria multiplicación de roles, para poder desempeñar todas las tareas: gestión, producción, creación, escritura, fotografía, interpretación, caracterización, diseño de blogs, docencia, conciliación familiar, etcétera; y en algunos casos (como González-Zoilo, Sonia Gómez, María Jerez o Paloma Calle) se juega deliberadamente a la escisión de la personalidad a través de la construcción de otro Yo diferenciado con el que reinventarse (por medio de heterónimos, personaje-performer, dobles).

Esa reinención de la propia identidad supone una ampliación extraescénica de la acción performativa al espacio de la virtualidad, a vueltas con lo que Eleanor Antin

denominaba “The slippery nature of the self.”¹⁰²

La opción por una estética de la fragmentariedad y el alejamiento de narrativas lineales responde a una voluntad de desestructurar cualquier orden de pensamiento y de discurso dominante. Esa ha sido siempre la baza ya tradicional de las vanguardias. En definitiva, la tendencia a la fragmentariedad responde a un intento de reflejar las formas de percepción no de las cosas, sino del acontecer de las cosas. Como dice Amalia Fernández en la entrevista adjunta en los apéndices:

“¿Por qué no soy más clásica en la forma de narración? Pues porque me gusta que la obra sea en lo posible un fiel reflejo de la vida, o mejor dicho, de cómo los humanos percibimos, experimentamos e interpretamos nuestras vidas. La realidad de una vida son un montón de pequeñas cosas que están ocurriendo al mismo tiempo, unas tristes y duras, otras luminosas, otras aburridas, otras que se nos pasan casi desapercibidas... todo eso ocurre a la vez. El cerebro lo procesa de forma muy compleja y establece su propia jerarquía de importancias, y a final cuando hacemos algo o dejamos de hacer algo, es el producto de mil cosas que ni siquiera controlamos conscientemente. Es por eso que mezclo, por ejemplo, el humor con el drama: porque en la vida, de hecho ocurre así.”

El malestar que genera esa tendencia estructural a la compartimentación se deja oír de vez en cuando entre los artistas que por su idiosincrasia y su posición la perciben como carencia. Un ejemplo de ese malestar fue el intento fallido de unir esfuerzos de la AAE (Associació d'Artistes Escènics), de efímera existencia, y entre cuyos organizadores encontramos nombres como el de Marta Galán, Txiki Berraondo o Roger Bernat, entre otros. En el manifiesto fundacional se formulaba la siguiente declaración de principios:

“Consideramos el hecho de la compartimentación disciplinaria como algo obsoleto que debe ser revisado con urgencia para dotar a la escena catalana de auténticas herramientas que hagan posible su

102 <http://www.eai.org/artistBio.htm?id=354> (29/07/15)

desarrollo potencial y su competitividad en el ámbito internacional. Todos los formatos para todas las escenas, todos los públicos para todas las escenas. La aceptación pública de un determinado lenguaje escénico depende, exclusivamente, de la regulación histórica de los mercados de escenificación” (Gázquez, 2011).¹⁰³

El 24 de noviembre de 2008, la AAE organizó una maratón de 24 horas ininterrumpidas de actividades, con debates, vídeos, acciones y fiesta para "celebrar la precariedad laboral y económica, el acoso inmobiliario, la deficiente educación y la marginalización progresiva de los lenguaje trans-disciplinares. Con la participación de nombres como: Rodrigo García, La Ribot, Marcel·lí Antúnez, Roger Bernat, Cabo San Roque, Carles Santos, Marta Galán, Teo Baró, Angélica Lidell, Cuqui Jerez, Juan Domínguez, Olga Mesa, Nico Baixas, Esteve Graset, José-Luís de Vicente, Carlos Marquerie, Sara Molina, Tomás Aragay, Mónica Valenciano, Juan Domínguez, Fernando Renfijo, Germana Civera, Albert Vidal, V de AMOR, Standstill..." (Ibid.)

Sin embargo, como comentaba Roberto Fratini, "la AAE murió por inanición, dado que era muy difícil poner de acuerdo tantas sensibilidades diferentes. Bastante costó consensuar incluso el nombre de la asociación. Aquel proyecto no podía durar, porque aparte de estar unidos en lo que se reclamaba en aquel momento, no tenía vocación de establecerse de modo permanente, encontrar una sede, constituirse políticamente, etc. La AAE duró apenas un año y murió de muerte natural."¹⁰⁴

103 Me remito a mi investigación sobre escritura performativa, dado que el blog donde se publicó dicho manifiesto está actualmente desactualizado. Sin embargo, apporto la signatura del mismo: <http://barcelonapostiza.wordpress.com/2008/11/17/indisciplines-22nov/> (Última consulta, julio 2011).

104 Comentarios extraídos del encuentro que tuvo lugar en la antigua sede de La Caldera (en la calle Torrent d'en Vidalet de Barcelona), el día 28 de junio de 2011: "Llenguatges escènics fronterers: la necessitat de classificar i el seu contrats amb la realitat", dentro del ciclo *mov-i-ment* #2. Ponentes: Simona Levi, Marcel·lí Antúnez Roca y Germana Civera. Moderador: Roberto Fratini.

2.1.4. La permamencia en lo procesual.

Examinando el material del dossier facilitado por la propia Bea Fernández acerca de su búsqueda, su objetivo se centra en la exploración de:

“un cuerpo-materia que no genera ni desea ser virtuoso de una danza estandarizada-contempránea, que trata de encontrarse a sí mismo moviendo realidades, atravesando percepciones que construyen un cuerpo más sensible y menos espectacular. Un cuerpo que experimenta convirtiéndose a veces en casi invisible, efímero, a veces torpe, asequible, bajando al bailarín del pedestal de lo bello virtuoso a lo bello cotidiano, más humano. Desde otro punto de vista, tal vez haya más complejidad en este trabajo, aunque esa complejidad no resida en el lanzamiento de un *battement* perfecto, sino más bien en la deconstrucción que aparece de la danza como lenguaje.”

(Fernández, 2014).¹⁰⁵

Los procesos, como los que plantean Bea Fernández y Las Santas, por ejemplo, no resultan rentables ni responden a una afán de explotación de espectáculos, y por lo tanto, ellas mismas asumen que su lugar no está en las programaciones de modo continuado, sino en una tarea que tiene más de pedagógico (mediante ejercicios compartidos), y que deriva de un entrenamiento en la observación del cuerpo y del lenguaje. Entrenamiento (*répétition*) que parte de un impulso de reinención, de reciclaje constante y de autoconocimiento, es decir: autodidacta (en solitario y reflexivo). Obviamente, echando mano del propio bagaje técnico y experiencial (de las huellas que de ello conserva el cuerpo de cada intérprete o bailarina) y con la colaboración frecuente de asesores invitados que traen consigo un discurso lo suficientemente elaborado para operar como contrapunto en los diferentes procesos de composición. Véanse por ejemplo las tres coreografías *3 encuentros* (2006), donde Bea Fernández, Mònica Muntaner y Sylvia Sant

¹⁰⁵ FERNÁNDEZ, Bea (2014), “*Memòria de recerca del projecte: Muy experimental (el cos com a esdeveniment que es mostra entre, 2013-2014)*”. Material facilitado por la autora del dossier.

Funk invitaron a Ana Buitrago, Elena Córdoba y Olga Mesa a compartir sus concepciones del cuerpo, el movimiento y el espacio:

“En su planteamiento, *3encuentros* es una declaración de intenciones y una voluntad de encuentro. En este proyecto Las Santas reivindican este lugar del intérprete-creador que decide sobre su propia línea de trabajo, sobre sus intereses de colaboración con otros artistas y toma la responsabilidad de la producción de sus proyectos. *3encuentros* es una obertura-aventura que ha permitido a Las Santas entrar en intimidad con el pensamiento ajeno.”¹⁰⁶

El alejamiento de la espectacularidad y la intención de deconstrucción de estándares de que se habla en los textos de referencia de *Muy Experimental* y de *Este lugar entre* son legibles como sintomatología de una voluntad de permamencia en lo procesual, como resistencia a las dinámicas de un mercado que les resulta inhóspito e incómodo. Se diría que, en el caso de Las Santas, se encuentran en una larga transición, más cerca de un pensarse y entrenarse de manera extensiva (y compartida) que de ensayar y exhibir intensivamente. Se trata de un modo de permamencia comparable a las actividades de *L'animal a l'esquena* de Celrà (María Muñoz-Pep Ramis), o a las de la Societat Doctor Alonso (Sofía Asencio-Tomás Aragay), puesto que investigan más de lo que pueden mostrar puntualmente. Y desde luego, si Amalia Fernández, Constanza Brcnic, Ada Vilaró o Marta Galán no están más (o ni siquiera) presentes en las carteleras, es también por una opción ética y personal de desvinculación.

María Jerez y Paloma Calle, algo más jóvenes, de momento han conseguido una mayor continuidad, aunque resulta evidente que su campo es también la investigación a través de procesos dilatados que desembocan en una práctica escénica y artística que a menudo busca una incidencia contextual. Una estrategia que para todas las artistas estudiadas resulta sumamente interesante es la opción de las residencias artísticas,

106 <http://www.lapoderosa.es/index.php?a=es&Mparam=creaciones&Sparam=3encuentros>(29/07/15)

propiciada sobre todo por algunos de los centros de investigación mencionados más arriba, atentos a dicha necesidad como vía de desarrollo plausible para la creación. Se hace manifiesta una negativa a tratar con las artes de lo efímero como material reproductivo y comercializable según las normas del mercado: seis semanas de ensayo, con suerte tres en cartel, ya casi ni bolos, y adiós. Por lo que para todas ellas, hoy día, acaban teniendo más peso los procesos donde imbricar lo artístico con lo vivencial que un imperativo inasumible de figuración en programaciones de consumo rápido. A todo ello va unida una selección tanto de los espacios de aparición como de la «trama» de las relaciones (Arendt, 1958).¹⁰⁷ No se trata de un abandono ni de una aceptación de que no encajan dentro del panorama general, sino más bien de un modo de resistencia.

El proceso actual en que se encuentra Sonia Gómez con sus *Bailarinas*, por ejemplo, obedece sobre todo a una necesidad de cambio, a una necesidad de detenerse a reflexionar sobre cómo seguir, sobre qué hacer y cómo hacerlo, con la diferencia de que la suya “es una propuesta cargada de ironía porque pretende convertir un modesto solo en un espectáculo de repertorio”.¹⁰⁸

Del mismo modo, Lidia González-Zoilo se ha reinventado como Macarena Recuerda Shepherd y consigue ir mostrando sus trabajos manteniendo un pequeño repertorio, e incluso, recuperar algún trabajo de su época anterior (Colectivo 96º), como por ejemplo *Fingir*, que el pasado junio de 2015 presentó junto a David Franch en la nueva sala *Hiroshima* de Barcelona, y que se acompañaba de un breve taller de participación abierto al público.¹⁰⁹

107 “(...) El proceso de actuar y hablar puede no dejar tras sí resultados y productos finales. Sin embargo, a pesar de su intangibilidad, este *en medio de* no es menos real que el mundo de cosas que visiblemente tenemos en común. A esta realidad la llamamos la «trama» de las relaciones humanas, indicando con la metáfora su cualidad de algún modo intangible.” ARENDT (1958), *La condición humana*, (traducción de Ramón Gil Novales), Barcelona, Paidós, 2014, pág. 212.

108 <http://soniagomez.com/duo/> (29/07/15).

109 <http://www.hiroshima.cat/fingir/> (29/07/15)



Vale la pena reproducir los créditos del espectáculo como indicio de los medios de producción y por las complicidades que refleja:

“Fingir” Una Pieza de Lidia González Zoilo.

Una Co-producción de Teatre Lliure, CAET, L'Escorxador ELX y ConCA.

Colabora Antic Teatre.

Performers: David Franch y Lidia González Zoilo.

Foto-Collages: Macarena Recuerda.

Coreografía: Mónica Muntaner.

Iluminación: Gorka Bilbao.

Fingir se estrenó el 30 de abril de 2011 en el Festival TNT de Terrassa.

2.1.5. Individualismo e individuación.

“Cuanto más se acerca el mundo del arte a un modelo de entretenimiento en su producción cultural, más se aproxima a un acuerdo con la cultura de masas en su identificación de narrativas de relevancia social.” (Martha Rosler, 1994: 159).¹¹⁰

Quisiera recordar dos películas de corte “tragicómico” que en su concepción de la tecnificación de las ciudades y las controversias sobre el desarrollo del urbanismo moderno ilustran el inicio y el fin del ya profusamente contrastado como periodo ilusorio y provisional de la posmodernidad.¹¹¹ La primera de ellas es *Playtime* (1967), de Jacques Tati, y la segunda, *El Show de Truman* (1998), de Peter Weir.

Durante la visita de Monsieur Hulot a su sobrino en *Mon Oncle* (1958), Tati ya había retratado una casa tecnológica que respondía a un afán de funcionalidad y racionalismo llevados hasta el extremo. En aquel momento, los inventos que integraban la vivienda y la perpleja torpeza del invitado, acostumbrado a un modo de vida humilde y austero, producían un efecto cómico, pese al higiénico aislamiento del pequeño, a quien no se le permitía traer amigos a casa para evitar cualquier posible avería o estropicio en los equipamientos de la excéntrica morada. En *Playtime*, la tecnología funcionalista parece haber devorado por completo la ciudad histórica de París, pero además, se añade

110 Martha ROSLER (1994), “Lugar, posición, poder y política”, *Op. Cit.*, 2007, págs 157-188.

111 Ya ha sido anotada la bibliografía básica sobre el tema desde la sociología política, de la pluma de Ulrich Beck o Zigmunt Bauman, comentadas a su vez por Óscar CORNAGO (2011), a los que cabría añadir una larga lista de nombres entre los que, por no desviarnos en exceso del camino, sólo citaré a Giandomenico AMENDOLA (2000), *La ciudad postmoderna: magia y miedo de la metrópolis contemporánea*, Madrid, Celeste, 2000. Para seguir con mis argumentaciones, me resulta útil recapitular algunas ideas aportadas por el ya citado LIPOVETSKY (2004), así como las disertaciones de André LEPECKI (2006), *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*, (traducción de Antonio Fernández Lera), Barcelona, Colección CdL[#1]: Danza y Pensamiento, Centro Coreográfico Galego, Mercat de les Flors y UAH, 2009. El resto de referentes irán apareciendo sobre el texto.

el efecto de la americanización de occidente a través de la visita fugaz de los turistas estadounidenses. El protagonista se ve perdido repetidas veces en esa urbe despersonalizada donde cada espacio, en lugar de facilitar la vida y el encuentro entre ciudadanos (en lo doméstico, en lo laboral, en el ocio), representa un escollo que salvar: el aeropuerto, las oficinas, la exposición de inventos, los apartamentos de cristal y acero, los jardines, y por último, el carrusel de automóviles. Este último episodio (el de la circulación de los coches accionada por la introducción de monedas en un parquímetro) reconvierte el atasco viario en divertimento característico de una “sociedad del espectáculo”, título que da nombre al conocido ensayo de Guy Debord, publicado el mismo año que *Playtime*, en 1967.¹¹² La crítica por parte de Tati del urbanismo racionalista que se estaba imponiendo en Francia a lo largo de las últimas décadas responde a un rechazo de la tendencia sistémica a la individuación de los modos de comportamiento, a la privatización y la disolución de bienes y narrativas sociales, a la negación del poso histórico de la arquitectura como indicio de un borrado de la memoria colectiva para reafirmar la inmediatez del presente como único eje de acción. Tati ha sido asociado al movimiento Internacional Situacionista por su especial interés por los efectos del medio sobre la psicología y las conductas personales, y más concretamente, por su visión del efecto deformador de las nuevas metrópolis sobre los individuos (Marie, 2001 y Costa, 2003).¹¹³ No se trata de una oposición unilateral al progreso, sino que va contra un uso deshumanizador de la mecánica tecnológica entendida como herramienta

112 DEBORD, Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967: “La société qui repose sur l’industrie moderne n’est pas fortuitement ou superficiellement spectaculaire, elle est fondamentalement spectacliste. Dans le spectacle, image de l’économie régnante, le but n’est rien, le développement est tout. Le spectacle ne veut en venir à rien d’autre qu’à lui-même.” (3ª ed. Paris, Gallimard, 1992, p. 14).

113 José COSTA (2003): “Visiones de la ciudad funcional europea y la ciudad blindada norteamericana en el imaginario del celuloide”, *Scripta Nova. Revista Digital Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona. ISSN: 1138-9788. Depósito Legal: B. 21.741-98, Vol. VII, núm. 146(037), 1 de agosto de 2003. En dicho artículo se cita la referencia a la adscripción de Tati a la internacional situacionista en: MARIE, Laurent, “Jacques Tati’s PlayTime as New Babylon”, en *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context* (M. Schiel y T. Fitzmaurice, eds.), London, Blackwell, 2001, pp. 257-269.

tecnopolítica de sedación. El optimismo tecnológico mitiga los efectos del pesimismo frente a la catástrofe medioambiental y la corrupción de los poderes en las sociedades democráticas. Dentro de un contexto de bonanza económica,¹¹⁴ la democratización del acceso a las comodidades y la pujanza del capitalismo se impone en sustitución de un estado de bienestar social. Se trata de un hedonismo de masas participado por individuos que sólo se encuentran para compartir su diferencia, pues se promueve el individualismo y se fomenta la competitividad por conseguir un mayor grado de satisfacción, equiparando el éxito personal a la autonomía consumista. Es precisamente la reacción de algunos arquitectos de aquel momento en contra de ese nuevo urbanismo funcionalista y lo que representa la que les lleva a acuñar el término “posmoderno” aplicado a la arquitectura. Sin embargo, pese al rechazo a esa tendencia despersonalizadora, el concepto de lo posmoderno se extiende más como una estética de comportamiento que como una ética social. Al ciudadano le está permitido buscar su singularidad y negar cualquier dogmatismo libremente, aunque lo que ocurre tras el mayo del 68 (donde cristaliza una sensibilidad colectiva antiautoritaria) es que el espíritu revolucionario de protesta y de compromiso irá siendo paulatinamente sustituido por el de celebración (Lipovetsky, 2004: 65). Si bien la posmodernidad reivindicaba ese gozo constante del aquí y ahora, tras la implosión del bloque soviético escenificado con el derribo del muro de Berlín en 1989, la uniformización ideológica de las políticas occidentales y la globalización económica capitalista comienza a insuflar un aire de desencanto en el ciudadano de a pie. Como efecto secundario, la radicalización de grupos territoriales, étnicos y religiosos en busca de una diferenciación identitaria comienza a ser

114 Lipovetsky se refiere al periodo de la inmediata posguerra, en 1945, como el inicio de una etapa de prosperidad económica para Francia que se extiende hasta 1975, los llamados “Treinta Gloriosos”. (Ibid.: 65) La situación en la España franquista dista mucho de ese progreso francés, puesto que no es hasta la década de los sesenta cuando se impone el desarrollismo, fruto de la apertura relativa que supone el boom turístico y la progresiva recuperación industrial. Para el nuevo español medio, Francia siempre estuvo en el punto de mira como idea de una Europa socialmente más avanzada y con una moral crítica a la vez que tolerante.

reivindicada como una vía de escape de esa era del vacío,¹¹⁵ pero responde a una compleja serie de problemas no resueltos que vienen de muy lejos. Un ejemplo desgarrador es la guerra de los Balcanes, que da comienzo a la década de los noventa reabriendo una herida falsamente cicatrizada en el seno de la vieja Europa. Los conflictos se prolongarán hasta el fin de siglo,¹¹⁶ como se prolongarán las sucesivas guerras retransmitidas del golfo Pérsico. La caída de las Torres Gemelas de NY, el 11 de setiembre de 2001, es la constatación de que el terrorismo organizado está preparado para golpear a la puerta de cualquier casa, en oriente y en occidente. Frente a la posmoderna despreocupación del *carpe diem*, la inseguridad aparece como el sentimiento característico de esa modernidad líquida, del neoliberalismo hipertrofiado donde todo se sobredimensiona a escala global: hipermercado, hipertexto, hiperindividualismo... He ahí la sociedad reflejada por Peter Weir en *El Show de Truman*, la vivencia como reality show dentro de una ciudad hipervigilada, espectacularizada, donde todos son figurantes que gozan de su minuto de gloria, pero donde la libertad individual sólo se garantiza por contrato dentro de esa ciudad-plató que recoge la semilla del *New Urbanism* norteamericano.¹¹⁷ Ciudades vecinales tranquilas que derivarán en la versión siniestra de

115 Gilles LIPOVETSKY (1983), *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 2012.

116 La declaración de independencia de Eslovenia en 1991 marcó el inicio del desmantelamiento de la antigua Yugoslavia. Luego siguieron Croacia, y Bosnia y Herzegovina (ByH). Los enfrentamientos entre Eslovenia y el Ejército popular Yugoslavo duraron sólo diez días, pero las brutales guerras de Croacia y ByH (iniciadas en 1991 y 1992 respectivamente) continuaron hasta 1995. Los conflictos de Kosovo tuvieron lugar entre 1998 y 1999. Los conflictos incluyeron ataques masivos contra la población civil, deportaciones, violaciones sistemáticas y campos de concentración. La mayoría de las masacres ocurrieron en ByH, Croacia y Kosovo. Cerca de 140.000 personas fueron asesinadas en toda la región durante los conflictos, y casi 4 millones fueron desplazadas. (Traducción propia de la versión inglesa publicada en *International Center for Transitional Justice*, 2009. Accesible online en: <https://www.ictj.org/sites/default/files/ICTJ-FormerYugoslavia-Justice-Facts-2009-English.pdf> (04/08/15)

117 “(...) La película fue rodada en una *new town* norteamericana, Seaside, que fue la ciudad vanguardia del llamado New Urbanism. En 1979 el arquitecto Robert S. Davis llevó a cabo un proyecto de rehabilitación de un frente marítimo en la costa de Florida, donde más tarde, en unión con Plater-Zyberk se marcó como objetivo construir una ciudad a escala vecinal, donde se pudiera recrear la vida tradicional de pueblo y lograr establecer un ambiente urbano de calidad. Bajo esta óptica que recoge las ideas del New Urbanism, en 1981, trazaron sobre una extensión de 80 acres el diseño de Seaside, que en 1998

las *Gated Cities*, las ciudades blindadas como garante de bienestar y de seguridad frente al horror televisado. Beck habla de esa opción de vida como un modo de sinoicismo (*synoikismós*), donde la dimensión del campo enemigo que puede atacar la ciudad-estado se ha extremado a todo lo exterior, y aun así, en ocasiones puede darse el error de no detectar a tiempo a algún vecino armado fuera de control, lo que Enzensberger denomina un *perdedor radical*.¹¹⁸ El miedo y la protección funcionan como elemento cohesionador o común denominador para entender la solidaridad (Beck, 1999). Del hedonismo posmoderno desmemoriado se pasa a una sociedad de la conmemoración permanente, pero donde la celebración de la memoria histórica selectiva no incide en el presente, puesto que o bien es un recordatorio de aquello que no se debe repetir, o bien es convertido en símbolo de una reafirmación identitaria que paradójicamente promete un futuro utópico. Todo ello a costa de borrar del mapa todo lo que no forma parte de su imaginario, claro está: como lo hace el integrismo islamista radical, como caso extremo.

Se trata de una sociedad bipolar, de exceso de trabajo o de desocupación, de anorexia y de obesidad a un lado de la acera y de desnutrición al otro, de frivolidad y de ansiedad, de moderación y desmesura, de lentitud y de velocidades ultrasónicas, de meditación trascendental y de saltos al vacío de hombres-pájaro que buscan emociones al límite. La sociedad-moda del culto a la duración de lo inmediato se medicaliza para garantizar el día de mañana. En palabras de Lipovetsky:

“(…) Lo que nos define no es exactamente el «presente perpetuo» de que hablaba Orwell, sino más bien un deseo de renovación perpetua de uno mismo y del presente. Con el frenesí consumista se expresa el rechazo al tiempo usado y repetitivo, una lucha contra el envejecimiento del sentido que acompaña a la cotidianidad. No tanto el rechazo de la muerte y de la finitud como la angustia de fosilizarse, de repetir y de no sentir. A la pregunta «¿Qué es la modernidad?», Kant respondía: abandonar la minoría de edad, ser adulto. En la

sería escogida como escenario fílmico por Peter Weir.” (COSTA, 2003).

118 Hans Magnus ENZENSBERGER (2006), *El perdedor radical. Ensayo sobre los hombres del terror*, Barcelona, Anagrama, 2007.

hipermodernidad todo es como si viera la luz una nueva prioridad: la de ser perpetuamente «joven». Nuestra pulsión neofílica es ante todo un exorcismo del envejecimiento de la vivencia subjetiva: el individuo desinstitucionalizado, volátil e hiperconsumidor es el que sueña con parecerse a un ave fénix emocional.” (Ibid.: 84).

La descripción de esa macroestructura contemporánea explica *grosso modo* los procesos de individuación de los comportamientos sociales y, como consecuencia, da pábulo al individualismo como una pauta de funcionamiento institucionalizado entre los propios ciudadanos por habituación. La progresiva desaparición de las compañías y grupos teatrales de los sesenta y los setenta y la supervivencia como empresas de unos pocos a lo largo de las décadas siguientes (como se explica a lo largo del capítulo primero) responde a una estrategia de supervivencia frente a las nuevas dinámicas ideológicas y de mercado. Si bien, la mayoría de los grupos refundados como empresas contaban con el liderazgo de un director/dramaturgo/jefe ya en sus inicios, la deriva general hacia el trabajo artístico personal con colaboradores externos especializados puede entenderse como reflejo de una adaptación forzada al funcionamiento de los regímenes empresariales y sociopolíticos. Dicha tendencia se impone como solución a las inercias de planificación en plazos cortos, también en el ámbito cultural, de modo que la excepcionalidad del hecho escénico (y más aun las prácticas periféricas que operan como relatoras de lo procesual) en casi ningún caso soporta por sí sola el mantenimiento de la propia estructura de trabajo. El espíritu pseudo-asambleario o la creación colectiva han pasado a ocupar un espacio relegado al amateurismo, donde se siguen asumiendo los roles de forma rotatoria y desinteresada, y cuyo riesgo de ineficacia reside precisamente en la irrupción de los personalismos o en la indecisión por desacuerdo mayoritario. Lo *amateur* (defectuoso) conserva un matiz de resistencia nada desdeñable en una época de máxima especialización profesional de cualquier disciplina. Por ello, a menudo algunos creadores y creadoras son críticos con el concepto de “excelencia” exigido desde las

administraciones que otorgan subvenciones para actividades artísticas, puesto que imponen un criterio dogmático y excluyente.

Retomando otra idea del ensayo sobre *Los tiempos hipermodernos*: “es posible que el trabajo intelectual, por su propia naturaleza inevitablemente artesanal y *amante*, sea el que oponga, de vez en cuando, la resistencia más tenaz a la frivolidad, a la espectacularización del mundo.” (Ibid.: 37). La actividad teatral, lo escénico, se ve envuelto también por ese halo de artesanía ancestral y *amante* -si lo entendemos de ese modo-, puesto que lo que se propone es una temporalidad lenta, un módulo temporal compartido, un lugar de encuentro. Es precisamente ahí donde se ha desplazado “el aura” de las obras de arte. Ya no es “la manifestación irrepetible de una lejanía” de que hablaba Walter Benjamin, sino el espacio intermedio entre el público y la obra (Bourriaud, 2004: 72-73),¹¹⁹ y en el caso de las “obras=actuaciones” que nos ocupan, entre el público y la intérprete. Sin embargo, sigue ocurriendo aquello de que, llegado el momento de una cierta madurez, los grupos tienden a disolverse. La juventud, los inicios, conllevan un impulso de vehemencia durante las etapas de aprendizaje difícil de mantener cuando se intentan desarrollar a fondo los discursos personales de cada componente. No es una cuestión únicamente de desgaste emocional y económico, sino de maduración y de renovación artística e intelectual ante la mutación cíclica de estructuras y contextos. O dicho de otro modo: de búsqueda de espacios donde articular el pensamiento a través de lo artístico. Digamos pues que la madurez artística funciona como paradoja dentro de un desfase entre una *modernidad kantiana* ya obsoleta (la madurez en sí) atrapada en las garras de ese *ave fénix emocional* que anida en la modernidad líquida (el imperativo de perpetua juventud, léase: renovación / metamorfosis). No hay otra vía posible. Zygmunt Bauman (2009: 92-93) matiza la idea de Lipovetsky del siguiente modo:

119 BOURRIAUD, Nicolas (2004), *Estética relacional*, Buenos Aires, AH, (3ª edición), 2013. Utilizo la cita de Walter Benjamin (1935) reportada por Bourriaud en referencia a “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”.

"Practicar el arte de la vida, hacer de la propia vida una «obra de arte», equivale en nuestro mundo moderno líquido a permanecer en un estado de transformación permanente, a redefinirse perpetuamente transformándose (o al menos intentándolo) en alguien distinto del que se ha sido hasta ahora.

(...)

Para exponer al público un nuevo yo y admirarlo en un espejo y en los ojos de los otros, uno necesita sacar de su vista y de la vista pública al viejo yo y, posiblemente, también de su propia memoria y de la de los demás. Cuando emprendemos una «autodefinición» y una «autoconfirmación», practicamos una destrucción creativa. Día tras día."¹²⁰

En este mismo sentido, Óscar Cornago (2005: 36) describe un número representativo de casos de disolución de los grupos teatrales que trabajaron en los ochenta, coincidiendo en esas mismas variaciones sociológicas y estructurales como causa principal del inicio de los recorridos en solitario. A partir de la década de los noventa, algunos de sus componentes, sobre todo los fundadores de los grupos, optaron por reinventarse y comenzaron a asumir "la actuación en primera persona":

"Ya no es la Tartana, sino Carlos Marquerie, ni tampoco es Bocanada, sino Blanca Calvo, La Ribot u Olga Mesa. Incluso aquellos grupos que nacieron en estos últimos años ochenta, a pesar de estar ligados a un núcleo de producción fijo, serán más conocidos por el nombre de su creador, como Rodrigo García, Angélica Liddell u Óscar Gómez, antes que por el de los respectivos grupos, La Carnicería teatro, Atra Bilis o la Compañía L'Alacrán. Las nuevas agrupaciones, como la formada por Marquerie en 1996 tras su paso por La Tartana, La Compañía Lucas Cranach, van a funcionar siguiendo modos de organización característicos de esta *modernidad líquida*, estructuras flexibles, espacios de encuentro e intercambio, que se acomodan a las necesidades de cada proyecto; de ahí que, por ejemplo, en esta etapa los intérpretes con los que trabaja Marquerie varíen para cada obra, a diferencia de la homogeneidad que todavía caracterizaba el tipo de grupo de La Tartana".

120 Bauman, Zygmunt (2008), *El arte de la vida. De la vida como obra de arte*, (Traducción de Dolors Udina), Barcelona, Paidós Ibérica, S.A., 2009.

A la lista añadiría la breve pero intensa experiencia de Metadones (1993-1997), con los espectáculos *La Bernarda es Calva* y *Medea Mix*, y cuyas componentes han seguido caminos independientes como directoras y dramaturgas (Magda Puyo y Txiki Berraondo), como intérpretes y codramaturgas (Anabel Moreno, Montse Esteve, Mariola Ponce) o han continuado en el ámbito de la música, al que ya pertenecían, como las cantantes Anna Subirana, Mary Davison o la queridísima amiga Laura Teruel, desaparecida en marzo de 2014, cofundadora y cantante del grupo Stupendams (junto a Anna y Mary), compositora de espacios sonoros y, entre otras cosas, teclista en diversos grupos de jazz-salsa-fusión, y piano de acompañamiento en los espectáculos de cabaret de la actriz Mont Plans (excomponente de La Cubana).

Pero la historia de las disoluciones de los grupos no acaba ahí, sino que se extienden también a la siguiente década. Ocurre lo mismo, por ejemplo, con General Eléctrica, el colectivo fundado por Roger Bernat y Tomàs Aragay en 1996, que como explicaba Roger Bernat en una carta de despedida se disolvió en 2001 por “ahogo presupuestario y por la falta de un apoyo decidido por parte de las instituciones”. Puesto que: “la precariedad económica y el desgaste de cinco años de aventura en común han provocado que cada uno de los miembros del colectivo enfoque su futura vida profesional por separado”.¹²¹

De entre las creadoras que nos ocupan, ya ha sido comentado más arriba los casos de Lidia G. Zoilo, que comenzó con Amaranto (1998-2007), para pasar a Colectivo 96º (a dúo con David Franch, entre 2008 y 2011), y que luego decidió seguir en solitario como Macarena Recuerda Shepherd; y el de la Compañía Marta Galán, que siguió contando eventualmente con colaboradores que formaron parte de La Vuelta (1998-2002). El caso de Las Santas y su asociación La Poderosa, fundadas en el 2000 y en 2001 respectivamente, ilustra claramente esa flexibilidad de funcionamiento en común, dado

121 http://elpais.com/diario/2001/09/29/catalunya/1001725652_850215.html (4/08/15).

que a parte de los primeros *ejercicios*,¹²² después han mostrado sus trabajos por separado. El resto de creadoras han firmado todos sus trabajos con su nombre y apellido a lo largo de la década y media que llevamos en el siglo XXI, pero todas ellas han seguido conectadas con compañeros de etapas anteriores, a veces entre ellas, y con la complicidad de algunos centros de residencia artística que les han seguido prestando apoyo. Como reza el título del documento audiovisual de Bea Fernández, se trata de una red de *Los que se ven entre sí*.

En el modo de trabajo de las asociaciones surgidas ya en los 2000 se ha asimilado ese modo de cooperación para dar cabida a las actividades de sus integrantes o como lugar de paso de colaboradores, como por ejemplo, AreaTangent (2003-2010), incentivada por Raquel Tomàs, Iban Beltrán y Álex Serrano, entre otros. Las asociaciones que todavía resisten habiendo superado más de dos décadas se han ido adaptando a los contextos y han sabido capear los diversos temporales políticos y socioeconómicos diversificando sus actividades. Me refiero en concreto al activismo de Simona Levi, que ha conseguido seguir adelante, espaciando su trabajo a la contra de los signos de los tiempos desde que fundara *Conservas* en 1993. A lo largo de todos estos años no ha sentido la urgencia de estrenar constantemente, sino sólo cuando tenía cosas que decir, como en las piezas: *Realidades Avanzadas* (2007), *7 Dust: Non Lavoreremo Mai Show* (2003) y *Femina ex Machina* (2000), pieza, esta última, con la que consiguió mantenerse activa durante dos años en la pequeña sala (entonces clandestina) ubicada en el barrio del Raval de Barcelona. Levi no sólo ha sabido llegar a un buen número de espectadores, sino que ha creado una red con la que construir nuevos proyectos e intervenciones. Baste leer cómo define sus múltiples actividades en la página web:¹²³

122 Ver trayectorias y entrevistas con Bea Fernández y con Mònica Muntaner.

123 En los apéndices reproduzco fragmentos de una conversación que mantuve con Simona Levi en julio de 2012, junto con algunas referencias de textos que hablan sobre su trabajo o que lo fundamentan. Son reseñables su activismo, independencia y capacidad de organización: fundó la Sala *Conservas* en 1993, y ha organizado los festivales: festival de Artes Escénicas y visuales Aplicadas *Inn Motion* (2001-2009), convertido en *Para qué sirven los artistas 2?*(2010) y los premios *Oxcars* y el FCF (Fórum de Cultura

“ARTE QUE FUNCIONA. Espacio cambiante para la creación, el intercambio, las conexiones, la experimentación, el aprendizaje y la transformación en general. Conservas es también una compañía de teatro e intervención. Conservas produce acciones, media-acciones y otras herramientas. Conservas organiza eventos que nos permiten ver y repensar lo que está pasando. Conservas impulsa proyectos y redes de acción ciudadana. Conservas no es un placebo cultural.” (<http://conservas.tk/>)



Imágenes del espectáculo *Femina ex Machina* (2000), Dir.: Simona Levi y Dominique Grandmougin
Intérpretes : Simona Levi , Judith Saula, Maddish Falzoni, Albert Rial. / Texto: Rafael Metlikobec.

PREMIO ESPECIAL DE LA CRITICA // PREMIO APLAUDIMENT FAD.

“7 Situaciones que funcionan como retablos visuales Conforman FEMINA

Peculiaridades, características, cualidades, definiciones femeninas

se expresan en situaciones de feminidad extrema

A través de un tratamiento dramático

Que viaja

Valiéndose de la

MACHINA / Por los territorios del delirio y del teatro buffo. “

Libre), con cuatro ediciones entre 2009 y 2012. <http://conservas.tk/festivales/> (4/08/15)

La tarea realizada por la asociación La Porta, fundada en 1992 y coordinada por Carmelo Salazar y Òscar Dasí, merece también una mención especial como incentivadora incansable de espacios cómodos, acompañamientos durante procesos creativos y la reflexión constante sobre las artes del cuerpo y del movimiento. La Porta vino a cubrir un hueco que dejaba La Fàbrica como lugar de exhibición de procesos y como espacio pedagógico (Vendrell, 2008b: 74),¹²⁴ que por circunstancias diversas desapareció aquel mismo año olímpico de 1992. Dos años más tarde, aparecería La Caldera con objetivos y dinámicas similares. Desafortunadamente, en noviembre de 2013, Carmelo Salazar anunciaba también el cambio de rumbo en las trayectorias de los dos codirectores. Reproduzo el documento publicado a través de facebook que da constancia de ello:

“... Os comunico que Òscar Dasí y Carmelo Salazar (yo) hemos decidido tomar caminos diferentes. Esta separación rompe el núcleo principal y obliga a no continuar bajo/con el mismo sello. La Porta is over, muerta, finita. No por ello hay que tirarlo todo por la borda. Oscar decidió marchar y yo he guardado la posibilidad fénix de una transformación. En febrero de este año intenté formar un nuevo equipo aliándome con dos creadores locales y fue un intento frustrado. Desde entonces he querido cerrar y anunciar el cierre, pero no he podido hacerlo, y menos aún en medio de nuestra atormentada crisis cultural. En definitiva, toda esta realidad la reflejo en el cambio para continuar: no hacer equipo sino equipar cada acción/evento con nuevos y específicos colaboradores de donde sea y de lo que sea. Proyecciones y realidades abiertas a la participación de quien sea siempre que pueda o, por valor, deba. (...) Carmelo Salazar.”¹²⁵

Resulta obvio que frente a la mercantilización de las artes, dentro de las prácticas escénicas siguen existiendo lugares de resistencia. Resistencia para propiciar el encuentro y para mostrarse en desacuerdo con la propagación de la cultura de masas a través de la repetición de los patrones y modelos de entretenimiento.

124 Ester VENDRELL (2008b), “La dansa a Catalunya: creativitat, diversitat i contemporaneïtat en temps democràtics”, *Assaig de Teatre, Revista de l’Aiet*, núm. 68-69, Barcelona, 2008, págs. 65-78.

125 <https://www.facebook.com/events/539874479428878/> (Última consulta: 6/08/15).

2.1.6. APÉNDICE: GLOSARIO FOTOGRÁFICO Y TEXTUAL DE NOMBRES, COLECTIVOS Y ASOCIACIONES CITADOS EN EL AL CAPÍTULO SEGUNDO.

Nota: cito sólo aquellos nombres que merecen una aclaración específica por su influencia en el trabajo de algunas de las artistas analizadas o por su relevancia dentro del contexto de la creación independiente internacional.

Col·lectiu IBA

IBA es un colectivo independiente financiado y gestionado por artistas comprometidos con prácticas de improvisación libre. Fue fundado en Barcelona en 1998 por: Agustí Fernández, Joan Saura, Liba Villavecchia y Andrés Corchero. Más tarde se incorporaron otros intérpretes de la danza y de la música como: Ferran Fages, Alfredo Costa Monteiro, Constanza Brncic, Anna Subirana, Eduard Altaba y Matt Davis. Actualmente sigue activo gracias al estímulo de Ruth Barberán, con la colaboración de Sisu Coromina, Alfredo Costa Monteiro, Lali Barrière, Ferran Fages, Bartolomé Román, Pilar Subirà, Barbara Held, Barbara Sansone, Revista Nativa y Centre Cívic Can Felipa, entre otros.

Corpología

Corpología es un grupo independiente y abierto de personas de diversas disciplinas artísticas que se reúnen regularmente para mostrar su trabajo e intercambiar ideas. El grupo está abierto a cualquiera que esté interesado en la exploración de los temas de la presencia y la acción. La duración de las obras es de 5 a 10 minutos. Después de cada reunión se publica una revista con imágenes y textos de los artistas y del resto de participantes en las acciones y encuentros. El grupo tiene su sede en Cataluña y está coordinado por la asociación sin ánimo de lucro Gresolart.

Plataforma CRIM

La Plataforma CRIM, Creadors Independents en Moviment, nace en Barcelona en octubre de 2010. CRIM agrupa a más de 50 artistas de las artes escénicas que trabajan profesionalmente en la creación y el desarrollo tanto de las prácticas artísticas como del pensamiento contemporáneo, con especial atención al cuerpo como medio de expresión.

Gresolart

Gresol, biblioteca y centro de estudios creativos, es una asociación cultural sin ánimo de lucro fundada en 2002 por las artistas visuales Denys Blacker y Anet van de Elzen. Nació como un proyecto para crear una biblioteca y un archivo de arte contemporáneo y para organizar eventos relacionados con el arte de acción/performance. Los objetivos principales de la asociación son el intercambio de conocimiento y la promoción de las prácticas del arte contemporáneo, particularmente las prácticas relacionadas con el arte de acción y su proceso creativo.

Joan Saura (Molins de Rei, 1954-Barcelona, 2012).

“Formó parte de esa generación que tuvo que inventar desde cero un lenguaje musical propio (lo que se conoció como la *ona laietana*) que sirvió durante la Transición para llenar un hueco en la identidad de los jóvenes experimentadores barceloneses. Ese ejercicio de fusión salvaje, de rompecabezas cultural marginal y militante, marcó profundamente su personalidad musical que, ya fuera de los hoy míticos BLAY TRITONO, siguió apostando por la mezcla de estilos y de personas. En su trabajo con Agustí Fernández, ORQUESTRA DEL CAOS, ARAKI (con Anna Subirana), Nuno Rebelo, TRIO LOCAL, RAMBLA, LES ANCIENS, KONIEC, POLE POLE y tantas otras formaciones de vida efímera, desarrolló múltiples facetas de una idea que bebía de la electroacústica, del free jazz y del rock, y que se articuló a menudo a través del sampler: el vehículo perfecto para esa visión polimórfica del mundo y de la música.” <http://www.rockdelux.com/secciones/p/joan-saura-un-pionero-de-la-experimentacion-catalana.html> (15/07/15).

Eleanor Antin (Nueva York, 1935)



Representational Painting (1971) The King(1972) The Ballerina and the Bum (1974)
(Acciones grabadas en video). <http://www.eai.org/artistBio.htm?id=354> (15/07/15).

Adrian Piper (Nueva York, 1948)



The Mythic Being, 1973 (Acción grabada en video).
<http://www.adrianpiper.com/biography.shtml> (15/07/15).

Sophie Calle (París, 1953).

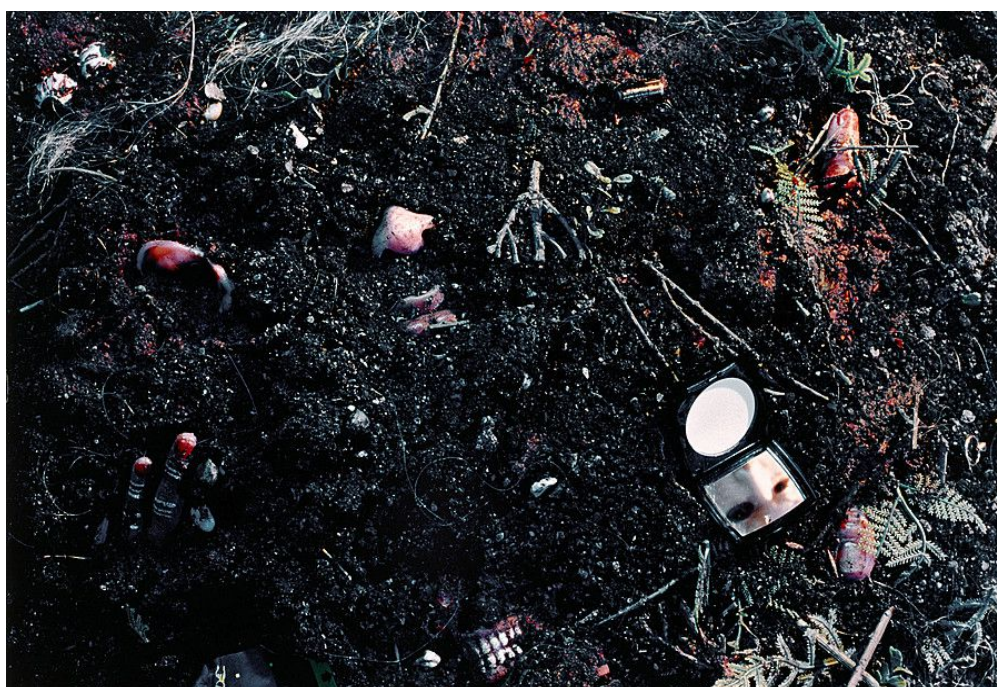


Sophie Calle. *Que voyez-vous ? Le concert. Vermeer*, 2013 (detalle © Sophie Calle/ADAGP, Paris, 2015).

“En la diversidad de vivencias de la artista a lo largo de cuatro décadas, queda patente su relación con los otros y con ella misma; es decir, su intención de construir la mirada y de autoconstruirse. Sus obras no han dejado de hacerse en primera persona. La relación con el otro, con los demás, también queda implícita en esta búsqueda de la belleza y del arte en sus diversas vertientes. (...) *Les Aveugles* (1986) es la única serie que formó parte de la última gran muestra que se dedicó a Sophie Calle en España, en la Fundación La Caixa, tanto en Madrid como en Barcelona (1996-1997). (...) Su afán indagador persiste, no solo sobre el tema de la ceguera, sino también sobre la manera de recordar aquello que ya no está, sobre lo que define la identidad, sobre la belleza, a partir del mar, de un cuadro o de una persona. Uno de los núcleos centrales de su investigación es la relación entre la veracidad del relato personal y la ficción.”

(Extracto del catálogo de la exposición *Modus Vivendi*, de Sophie Calle, presentada en el Centre d'Art La Virreina de Barcelona, marzo-junio de 2015).

Cindy Sherman (Glen Ridge, New Jersey, 1954)



Untitled, #167 (1986). Serie *Disasters* / Fotografía: Impresión cromogénica (152.4 x 228.6 cm)
Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/4381> (15/07/15).

3. CAPÍTULO TERCERO: DISCURSO, IDENTIDAD, MEMORIA.

3.1. La utilización del material autobiográfico.

“El paisaje de mis días parece estar compuesto, como las regiones montañosas, de materiales diversos amontonados sin orden alguno. Veo allí mi naturaleza, ya compleja, formada por partes iguales de instinto y de cultura. Aquí y allá afloran los granitos de lo inevitable: por doquier, los desmoronamientos del azar. Trato de recorrer nuevamente mi vida en busca de su plan, seguir una vena de plomo o de oro, o el fluir de un río subterráneo, pero este plan ficticio no es más que una ilusión óptica del recuerdo. De tiempo en tiempo, en un encuentro, un presagio, una serie definida de sucesos, me parece reconocer una fatalidad; pero demasiados caminos no llevan a ninguna parte, y demasiadas sumas no se adicionan. En esta diversidad y este desorden, percibo la presencia de una persona, pero su forma está casi siempre configurada por la presión de las circunstancias; sus rasgos se confunden como una imagen reflejada en el agua.”

Marguerite Yourcenar (1951: 13), *Memorias de Adriano*.¹²⁶

Después de la disolución de grupos, la tendencia ya iniciada a mediados de los noventa a interpelar al público en primera persona, desde un Yo que recupera la palabra como herramienta de comunicación, se acentúa y deriva cada vez más hacia un tipo de discurso donde el material autobiográfico es utilizado para construir historias no exentas de una gran dosis de fantasía en su formalización. La duda y la fragilidad del intérprete-creador ante los asuntos de la realidad se hace presente como muestra de vulnerabilidad, de exposición a la mirada ajena en un tono confesional, a veces desde la fragilidad (como Marquerie y Renjifo), a veces desde el cinismo o la denuncia (como Rodrigo García y Marta Galán), o directamente desde la impotencia y la rabia (como Angélica Liddell), (Cornago, 2005: 49). Sin embargo, en los casos de las creadoras que nos ocupan, exceptuando a Marta Galán, que es la única que parte de lo textual para definirse paso a

¹²⁶ YOURCENAR, Marguerite (1951), *Memorias de Adriano*, (traducción de Julio Cortázar), Barcelona, Edhasa, 6ª reimp., 1983.

paso desde un posicionamiento donde imbricar lo político con lo ético a través de lo poético, aquella voz que trataba de incidir con cierta contundencia sobre problemas sociales se va diluyendo cada vez más hacia un espacio más personal, a veces incluso más íntimo, más cercano a la circunstancia vivencial de las propias creadoras. En ningún caso se trata de una representación de la cotidianidad pretendidamente "realista" ni de denuncia, sino de una organización coreográfica (un ordenamiento espacial, temporal, objetual, semiótico), desde la que construir un campo representacional, a menudo lúdico, y en ocasiones reflexivo o testimonial, pero siempre abierto al espectador como constructor de sentido. La identidad de la intérprete (creada, enmascarada o como mera presencia-cuerpo expuesta a la mirada) pasa a formar parte del juego de representaciones, es decir: se inserta físicamente en un espacio donde se entreteje lo ficticio con lo real, o bien, donde se emite un relato documentado como representación de otra realidad, o de otro lugar, de voces reportadas de personas, familiares, amigos... que en el pasado les contaron cosas.

A veces, esa voz incluso decide callar o escindir-se para dejar al cuerpo solo en su peripecia escénica: como la voz siempre en off de Constanza Brcnic en *Mujer embarazada con hoja en blanco*; como la voz de Cathi, la acompañante de Amalia Fernández en *Katrimosha*; o bien, esa voz es minimizada o interiorizada, casi como ruido o como voz mental obsesiva, como en *Florentina*, de Ada Vilaró; o como guía de pautas, en *Bailarina(s)*, de Sonia Gómez. En silencio se muestran y se ocultan tras otra representación de su identidad Lidia G. Zoilo, que nos da la espalda como Macarena Recuerda para contar una historia de su vida interpretando todos los papeles por medio de recortables, imágenes y carteles, en *That's the Story of my Life*; y María Jerez, que nos da la espalda en *El caso del espectador* para asumir también todos los roles (víctima-asesino, mujer-hombre, narradora-intérprete, policía-testigo) mediante la manipulación de muñecas, títulos de novelas de crímenes, juguetes, y la cámara como punto de vista y como narradora de su acción.



María Jerez (2004), *El caso del espectador*.

En todos esos casos, la búsqueda de otro Yo (la figura del doble) desidentificado del agente de la acción y que a su vez actúa como narrador sirve para contar o *hacer* la historia, puesto que como argumenta Hannah Arendt cuando se refiere a "la fragilidad de los asuntos humanos" (1958: 219-220): "Aunque las historias son los resultados inevitables de la acción, no es el actor, sino el narrador, quien capta y «hace» la historia. (...) Esta falta de predicción del resultado se relaciona estrechamente con el carácter revelador de la acción y del discurso, en los que se revela el yo de uno sin conocerse a sí mismo ni poder calcular de antemano a quién revela". Aunque las intérpretes-creadoras de las mencionadas obras tal vez no explicasen tan filosóficamente sus modos de inserirse en ese espacio intermedio de aparición a la hora de contar cada uno de los "cuentos", sí existe una voluntad de desdoblamiento y de escisión del plano de la acción escénica frente al plano de la narración oral para crear puntos de vista divergentes (a veces conflictivos) en los modos de revelarse a través del discurso y de la acción.

El malentendido y el error, dado que *actriz* y narradora son partes de ese desdoblamiento de una misma persona (intérpete y creadora) pueden producir un efecto cómico deliberado o circunstancial, puesto que la protagonista se encuentra enredada en su propia telaraña. Véanse las reacciones del público en *Katrimosha* y en *El caso del espectador*, donde hay un grado de humor no exento de dramatismo dentro de la circunstancia de los personajes: violento, en *El caso del espectador*; impregnado de una cierta desazón en *Katrimosha*.¹²⁷

El ejercicio de ocultamiento del rostro y de la mirada (de los ojos) es actuado o accionado también por Bea fernández en *3 personas, todos los cuerpos* cuando nos habla encapuchada en el anorak fucsia del que sólo emerge su voz mediatizada por el micrófono. Una vez se descubre y se muestra la mirada, la voz calla y es el cuerpo el que acciona en el espacio. La identificación de su yo como bailarina con el yo de su voz y de la voz narrativa de los otros dos intérpretes (Montse Penela y Mauricio González) revela cierta incapacidad de cada uno de ellos para definirse, para dar cuenta de sí sin la intermediación de los otros dos, que se asisten también entre ellos como testigos presenciales, como interlocutores directos y como ayudantes técnicos (colaborando en los mínimos cambio de atrezzo, poniendo la música, etc.). El hecho de ser a la vez narradores y agentes de la acción disloca el discurso en un espacio fragmentario de veracidad cuestionable. Cabe la duda sobre qué es lo que cuentan y qué es lo que callan. Por ejemplo: ¿Qué hay de exageración o de exactitud en las lesiones de Montse y qué hay de mentira o de verdad en la retahíla de negaciones de Bea? En cualquier caso, tanto las negaciones como la enumeración de dolores pasados son legibles como un intento de definirse a través de la carencia, de aquello que ya no tienen o de aquello que ya no son.

Del mismo modo, cuando en *That's the Story of my Life*, Macarena Recuerda dice: "TODO LO QUE EXPLICARÉ ES AUTOBIOGRÁFICO, PERO NADA DE LO QUE VERÁN ES REAL". Y también: "ES UNA HISTORIA REAL CONTADA A TRAVÉS DE MENTIRAS", lo que Macarena-

127 Véanse las grabaciones adjuntas de los espectáculos.

Lidia está haciendo es crear capas de representación, estableciendo un juego con la expectativa del espectador que apela a la morbosa incertidumbre sobre qué es verdadero y qué es falso. En palabras de Lidia:

"Me gusta crear ese espacio. Como es tan sincero a nivel de todo lo que es mentira, como es un trabajo desde el artificio, te inquieta pensar que algo de todo lo que cuento es verdad." (Ver entrevista).¹²⁸

Así pues, los datos autobiográficos reconstruidos o falseados *aparecen como materiales amontonados sin orden alguno* y la presencia de la persona de que hablaba *Adriano-Yourcenar* en la cita inicial, adopta una forma "configurada por la presión de las circunstancias" y "sus rasgos se confunden como una imagen reflejada en el agua." Es decir, que la información siempre incompleta sobre lo vivencial es disgregada y reconstruida como ficción mediante dispositivos escénicos de carácter performativo no exentos de teatralidad. Entendiendo la teatralidad como un espacio imaginario donde chocan distintas historias acotadas entre vectores de presencia física y temporalidad.¹²⁹

El material autobiográfico, por tanto, deviene pretexto sobre el que construir una ficción, o bien, una narración de sensaciones o percepciones sobre hechos o circunstancias sobre la realidad, sobre el presente o sobre el pasado, y en este último caso, la memoria o el recuerdo funcionan como filtros. La construcción escénica que de todo ello se destila acaba teniendo más que ver con un discurso sobre la identidad como rasgo inestable, a partir de un trazado y borrado de los límites entre ficción y realidad (yo-

128 Todas las citas de las creadoras que aparecen a continuación pertenecen a las conversaciones y a las entrevistas adjuntas en los apéndices.

129 Martha Rosler (2007: 160) utiliza esta definición matizando la acepción de teatralidad de Michael Fried como "presencia y temporalidad", con la que el autor es crítico refiriéndose a la misma como peligro al que se exponía el arte moderno de los sesenta al perder sus aspiraciones de transcendencia. Rosler argumenta que Fried estaba en lo cierto, pero lo relativiza añadiendo un matiz positivo a ese espacio imaginario de conflicto entre historias, que media entre espacio y temporalidad. Se refiere al artículo de Fried (1967), *Art and Objecthood*, publicado en español como: *Arte y Objetualidad*, Madrid, Visor, 2004.

lenguaje-mundo), que con un relato autobiográfico veraz. Límites móviles entre disciplinas artísticas y estrategias de representación, límites entre entidades de ficción y de realidad y límites del propio ser en los márgenes de acción de las sociedades contemporáneas. Como decía Lidia González-Zoilo al recordar sus primeras piezas con Amaranto:

"Ni siquiera cuando hicimos *Indignos*, donde había un texto sobre la situación de occidente y oriente, en realidad estábamos hablando más de nuestras limitaciones e imposibilidades para hablar de las limitaciones e imposibilidades en general. Para no hacer un discurso hacia afuera, hacíamos autocrítica." (Ibid.)

O como comenta Amalia Fernández en la entrevista:

"En la forma todo es ficción. Nunca soy literal con mi autobiografía. En el fondo todo es real. Digamos que trato de universalizar lo subjetivo y particular de mi vida. No me interesa contar mi vida, sino crear una vida ficticia en la que todos podamos sentirnos de alguna manera tocados, reflejados, apelados."

Ese límite entre lo ficticio y lo real está presente en toda formalización escénica, incluso en los intercambios sociales de "la vida real" el alto grado de ritualización de las situaciones lingüísticas y el carácter performativo de los actos de habla implica una escenificación comunicacional mediada por la confianza en la veracidad o en la desconfianza respecto a la falsedad de aquello que se comunica. Más aún en una sociedad como la contemporánea, donde existe una saturación de informaciones contradictorias, mensajes orales, mensajes escritos y mensajes visuales de toda índole,

tomas falsas y tomas "buenas", montajes a partir de hechos reales, y múltiples canales de telecomunicaciones que operan desde la inmediatez para privilegiar la experiencia ausente, no presencial, desde una *estética ya asumida de la desaparición* (Virilio, 1980).¹³⁰ La lejanía parece ser un concepto anticuado en la era de las altas velocidades. Una vez aceptada esa convención, no resulta extraño que María Jerez constatare una vez más ese carácter complementario entre lo ficticio y lo real:

"La ficción sin lo real no me interesa... de todos modos no existe la realidad sin la ficción y viceversa. La ficción me ayuda a acercarme a la realidad y sin la realidad no podría leer la ficción. Así que lo que me interesa es el borde, el límite, el momento en que una pasa a ser otra y la otra una."

Cada una de estas piezas escénicas parece configurar un mosaico sobre maneras de estar y de permanecer, de detenerse a escuchar y de observar en mitad del frenético devenir contemporáneo. Suponen pues un ejercicio de quietud o de ralentización frente a la profusión de narraciones estandarizadas de orden predominantemente lineal.

Si en los ensayos para *Agotar la danza*, Lepecki (2006)¹³¹ descubría una ontología de la danza más lenta como resistencia política a la condición cinética (de movilización incesante) de una modernidad líquida cada vez más acelerada por el efecto de rotación desenfrenada del capitalismo, la tensión disruptiva que ejercen los solos analizados aquí producen también una descarga o, por lo menos, albergan esa intención de producir un cortocircuito dentro de la corriente general.¹³² Tanto el tipo de temporalidades como los

130 VIRILIO, Paul (1980), *Estética de la desaparición*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1988.

131 LEPECKI, André (2006), "La ontología política del movimiento", Op. Cit. Págs. 13-45.

132 Ver las respuestas de María Jerez (apéndices) y su disertación sobre el intento de crear cortocircuitos.

ritmos y tiempos internos de duración de cada espectáculo se demoran a menudo en mostrar despaciosamente la morfología de la pieza. Es decir, que se establece otra convención escénica mediante la cual: tanto el proceso de construcción de la propia pieza como el dispositivo escénico son mostrados o expuestos a vista del espectador como parte formal que se integra en la construcción de sentido. El ritmo de los espectáculos es sin duda más lento que el de las obras de teatro de estructura clásica conclusiva. Digamos que están contruidos con menos prisa, en tiempos largos de ensayo y en tiempos de exposición en el que la intérprete se entretiene en contar las cosas estableciendo primero, o simultáneamente, cómo leer su código personal. El espectáculo parece estar siempre en construcción, inacabado. En consecuencia, la fábula y la condensación de lo narrado es también minimizado como indicio de una parálisis de la velocidad de las entidades dramáticas estrictamente ficcionales.

Recapitulando de nuevo para recordar algunos referentes, comprobaremos que la huella tanto de algunas artistas visuales anteriores ya mencionadas,¹³³ como de aquellos grupos o individuos que comenzaron a hablar en primera persona ya en la década de los noventa, se mantiene como estrategia de identificación del performer con el espectador. A veces por distanciamiento, desde actitudes más o menos excéntricas (como algunas piezas de Sergi Faüstino o de la primera Sonia Gómez),¹³⁴ y a veces a través de una aproximación, desde un tono sincero o cercano, para compartir vivencias reinventadas. Aunque... ¿no puede ese tono de confidencialidad o de sinceridad extrema ser entendido también como un modo de excentricidad?

En una entrevista que mantuvimos en 2011, Sonia Gómez recordaba su paso por General Eléctrica y otras influencias del siguiente modo:

133 Tanto Sonia Gómez, como Lidia González-Zoilo y Paloma Calle reconocen a Sophie Calle o Cindy Sherman entre sus referentes.

134 Faüstino ironiza sobre esa rareza que la gente le atribuye en la autoentrevista: "*Entrevista de sergi fäustino a sergi fäustino sobre el uso de los textos en los trabajos de sergi fäustino*". (online): <http://www.teatron.com/sergifaustino/blog/textos/> (15/08/15)

"Hay una artista francesa que me interesa mucho, que es Sophie Calle. Representa toda una filosofía y una manera de trabajar. Cojo y me hago fotógrafa y activo mi obra con lo que sucede en mi vida y viceversa. Es un referente que me ha influenciado, más que el movimiento, quizá. Aunque la verdad es que descubrí ese paralelismo con otros performers que trabajan desde las vivencias personales cuando ya estaba trabajando de ese modo, porque es algo que en General Elèctrica ya aparecía: eso de colocarse en la primera fila y empezar a contarle al público lo que te pasa. Era una manera de acercarse al público, porque estábamos hartos de ver espectáculos donde no había ninguna relación con el espectador. Una de las bases de G.E. era esa, romper esa barrera. Y respecto a lo personal, lo autobiográfico, imaginábamos, o lo queríamos entender así, que hablando de uno mismo trascendías a lo que le podía ocurrir al público en su vida, tratándolo de igual a igual. Además, yo, a mí misma es lo que más conozco, ¿no? A diferencia de Marta Galán, por ejemplo, que habla desde ella pero con un posicionamiento muy político, muy social, yo no me lo planteo así. Ni siquiera se debe a un posicionamiento artístico radical, no. Yo me encuentro en un lugar muy cómodo, muy natural, intento ser honesta, hablar de tú a tú. No quiero decir que el arte sea pretencioso, pero para mí es muy importante que sea accesible." (Gázquez, 2011: 110).

La única de todo este grupo disperso y heteréneo que considera que su interés está estrictamente en el cuerpo como materia, y que la utilización del material autobiográfico sólo ha estado presente en una pieza (*3 personas, todos los cuerpos*) es Bea Fernández. Sin embargo, sí está muy presente en sus trabajos su identidad como bailarina. De hecho, es esa misma pieza sobre los rastros y las huellas (del tiempo, de la experiencia, de las habituaciones técnicas) en los cuerpos de intérpretes y bailarines la que así lo fundamenta, aunque a la vez intenta ser una especie de despojamiento de esos rastros para seguir buscando un lenguaje propio. A pesar de que en sus últimos ejercicios la propia Bea esté investigando cómo desidentificar el cuerpo de categorizaciones de identificación identitaria para trabajar desde un cuerpo anónimo, ontológicamente resulta problemático escaparse del tejido semiológico, sociológico y representacional que tiende a categorizar, contextualizar e identificar los cuerpos. Es por ello que plantea los procesos

de *Muy experimental* y de *Este lugar entre* no como espectáculos, sino como experimentación acerca de un problema sin resolver. Es decir, que trata de moverse en ese lugar de incertidumbre sin tener la certeza de nada, sin tratar de demostrar nada, sino valiéndose de un código compuesto de ejercicios de descodificación de estándares para que, a posteriori, el público asistente a la experimentación lo identifique como tal, como espacio descodificado. Con lo cual, se le está conminando a recodificarlo: aunque sea desde una recepción no interpretativa, sino puramente desde la observación, desde una emocionalidad más icónica y sensorial que intelectual y sensitiva. Para entender dicha conceptualización creo necesario ejemplificarla con la descripción de uno de los dos solos que preceden al dúo entre Bea Fernández y Oihana Altube, los dos *cuerpos entre* los que buscan construir ese lugar de pluralidad:

"Como tema aparece *el tono POP* como construcción y juego de un cuerpo a menudo hiperfeminizado e hipersexualizado, Oihana se apropia los movimientos y gestualidades de las estrellas del Pop o de las bailarinas de los videoclips, esos cuerpos estandarizados, afectados y saturados de estilo que consumimos cotidianamente dialogan en un mismo nivel de precisión con parámetros más experimentales, deconstruidos y vaciados de todo afecto o imagen espectacular, disociándose y interferenciándose entre sí:

Solo A está compuesto por *una irrupción, el regodeo, el pop y el descanso, las piernas y el ballet, el popear con sus tres variantes y el bombeo*: todas éstas, en realidad, son maneras de nombrar lo psicomotriz, de englobar y enumerar prácticas muy concretas de un cuerpo que articula en presente y gestiona más de una tarea a la vez. La complejidad reside ahí, en ese malabarismo continuo entre lo ya escrito (coreografía, popular, historia) y lo que se está escribiendo en tiempo presente (peso, tono, tiempo, mirada, músculo). (...) En Solo A el cuerpo se articula entre la no narración, lo abstracto y puramente motriz, y el simbolismo de la iconografía popular. Un cuerpo asexuado, neutro y primario se relaciona con la hiperfeminización, lo dramatizado y el capitalismo de género. Lo implícito, la historia adherida, lo cultural, lo común se expone desde una práctica sensible de la somática."¹³⁵

135 Fernández, Bea (2015), *Este lugar entre. Proyecto en proceso*. Todas las citas que siguen, sacadas del

Por lo tanto, el objetivo está en una recodificación abstracta de una serie de evoluciones del cuerpo en el espacio que parte de lo “puramente motriz”, de modo que, como se dice en el dossier del proyecto: “El público aprende poco a poco el código, el lenguaje a través de observar. Este interlocutor modela el contexto donde se alojan los otros dos cuerpos. El interlocutor cuerpo / palabra afecta a los cuerpos / personas. El público debe aprender dónde está su lugar. Dentro, fuera o en ninguna de las dos partes.”

De hecho, la experimentación que plantea Bea Fernández parte de textos filosóficos de Marina Garcés que proponen una búsqueda de la cooperación desde lo colectivo-anónimo como indagación teórica sobre los planos de acción política:

“La suma de tú y yo no es dos. Es un entre en el que puede aparecer cualquiera. Cuando esto ocurre, podemos decir que hemos hecho una experiencia de nosotros que no sólo desafía las leyes de la aritmética, sino sobre todo un determinado escenario de relaciones de poder. Hemos dibujado las coordenadas de una dimensión común. Ha aparecido un mundo entre nosotros.” (Marina Garcés).¹³⁶

(...)

“A partir de este concepto o reflexión de Marina Garcés sobre el cómo construir un nosotros, empecé a trabajar con Oihana Altube y yo misma en esta dirección, con el cuerpo de dos individuos en movimiento, desnudos cada vez más de la danza como lenguaje virtuoso o preciosista y vaciado de significado y lanzando el cuerpo afectado por la materia propia y del otro, espacio, cuerpo, tiempo... porque emergiera este sitio ENTRE que me interesa sobremanera.” (Bea Fernández, 2015).

La cuestión ineludible es si resulta posible desidentificar un cuerpo/dos cuerpos en movimiento a través de un ejercicio experimental de decodificaciones y recodificaciones de clichés gestuales culturalmente sobrecargados, puesto que el carácter eminentemente

dossier (Online): <http://www.lapoderosa.es/index.php?idioma=es&Mparam=creaciones&Sparam=bea-fernandez--este-lugar-entre-prethink-and-free-action> (Última consulta 12/08/15).

136 En el dossier no se cita la fuente de donde procede el texto de Marina Garcés.

representacional de toda performance artística o social conllevan una lectura culturalmente predeterminada, y “el anonimato” y la “neutralidad” son difícilmente asumibles, pese a que se insista únicamente en focalizarnos en la materialidad de los cuerpos. Se trata pues de instar al espectador a abstraerse para que reinterprete un vocabulario gestual-corporal particular, creado por dos cuerpos que se mueven tensionando el espacio que media entre ellos. El objetivo es deconstruir y desterritorializar un discurso considerado “normativo” (el formalismo y la virtuosidad de la danza clásica y contemporánea, por un lado, y la gestualidad hipersexualizada del baile y de la cultura audiovisual pop).

Sin embargo, si con Butler entendemos la performatividad “como apelación a la cita”, lo que el experimento de Fernández y Altube pone en cuestión es más bien “dónde y cómo se fijan los límites de una inteligibilidad simbólica” (Butler, 1993: 40),¹³⁷ y por lo tanto, el interrogante que nos asalta es si es posible desvincular una reflexión y un ejercicio experimental tan altamente conceptualizado del discurso y de las personas que lo formulan como tal, así como de sus respectivas trayectorias (identidades) como intérpretes y de sus modos de producción. Dado que, como argumenta Bourriaud en su *Estética relacional* (1998: 51): “lo que el artista produce en primer lugar son relaciones entre las personas y el mundo.”

En la entrevista que mantuvimos en la Poderosa, Bea Fernández nombró algunos referentes que inspiran su búsqueda, como el trabajo del teórico Rudolf Von Laban,¹³⁸ que había redescubierto con sumo interés después de muchos años, y de cuya escritura decía:

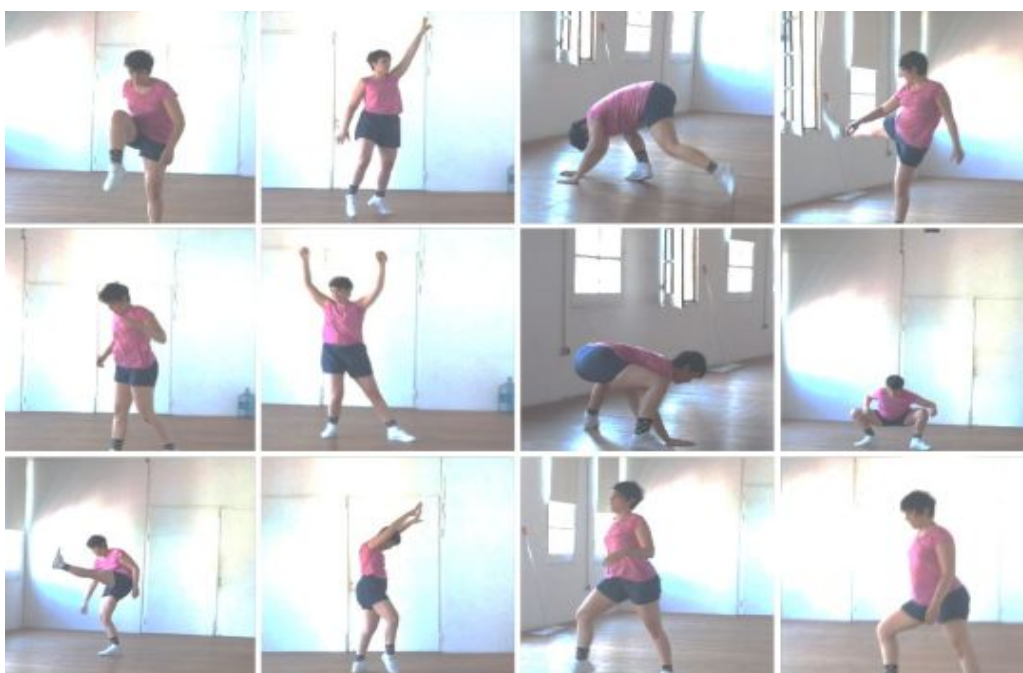
137 BUTLER, Judith (1993), *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

138 “El amplio trabajo teórico de Rudolf von Laban (1879–1958) creó por primera vez en la era de la danza expresionista alemana un método que buscaba posibilitar una transmisión sistemática de la joven danza moderna, para fortalecerla y posicionarla frente a la tradición del ballet clásico. Los elementos centrales de su sistema de análisis del movimiento son la eukinética, que describe los aspectos dinámicos del movimiento a partir de los parámetros de espacio, tiempo, fuerza y flujo del movimiento, y la coréutica, que observa los cuerpos en movimiento en relación a las estructuras geométricas que los rodean como cubos o icosaedros.” <http://www.goethe.de/ins/cl/es/sao/kul/mag/tut/9628783.html>. (Última consulta: 20/08/15)

“Es un cuerpo menos bailado, más movido, en parámetros de velocidad, tiempo, peso, espacio...” Como nombró a la coreógrafa norteamericana Deborah Hay, que define su trabajo del siguiente modo:

“What my body can do is limited. This is not a bad thing because how I choreograph frees me from those limitations. Writing is then how I reframe and understand the body through my choreography.”

<http://www.deborahhay.com/> (20/08/15)



Oihana Altube, Solo A, *Este lugar entre*. (Fotos de ensayo).

Por lo tanto, lo que Bea Fernández retoma tanto del expresionismo de Laban como del experimentalismo de Hay, entre otros, es una reconducción de las limitaciones del propio cuerpo en clave coreográfica como oposición a la estética o al discurso normativos que implican formas de virtuosismo. La dimensión política que alberga dicho ejercicio

recoge la reflexión de Marina Garcés (arriba mencionada) que se emparenta a su vez con el pensamiento de Hannah Arendt sobre el espacio de poder “como espacio potencial de aparición entre los hombres que actúan y hablan”, que “es lo que mantiene la existencia de la esfera pública”. (Arendt, 1958: 226).



Bea Fernández, *Solo B, Este lugar entre*. (Fotos de ensayo).

De modo diferente, las otras "bailarinas" (Mònica Muntaner, Constanza Brcnic, Ada Vilaró, Sonia Gómez y Amalia Fernández) trabajan también desde un cuestionamiento de cómo ubicar e imaginar con el cuerpo en el espacio, pero a diferencia de Bea Fernández, su pre-ocupación no está sólo en el movimiento del cuerpo frente a las evoluciones y formalizaciones estéticas de la danza, sino también en el movimiento de imágenes, de historias, de signos y de ideas a través del movimiento y de la presencia escénica de ese cuerpo plástico y performativo. La diferencia fundamental del posicionamiento de Bea Fernández con el trabajo actual de Sonia Gómez en sus

Bailarina(s), por ejemplo, es que Sonia sí tiene la intención de convertir sus solos y sus dúos en un espectáculo, pese al alejamiento de la espectacularidad y de la interdisciplinariedad que caracterizaba sus trabajos anteriores, y pese a su carácter abiertamente procesual. Sus intenciones en este sentido son manifiestas:

"En *Bailarinas* invito a otros intérpretes y creadores a hacer versiones del solo *Bailarina*. En el último año, dentro del proceso de investigación-creación del solo *Bailarina*, me he preguntado cómo hacer un espectáculo de danza hoy, desde los contenidos creativos, la interpretación y la relación con el público. *Bailarina* explora de manera personal, simple y minimalista cómo hacer un espectáculo con un solo intérprete, prescindiendo de un equipo, escenografía, diseño de luces o un suelo especial. La pieza es un recorrido detallado por la interpretación, la construcción de un espectáculo y la proximidad con el público, el resultado es un unplugged escénico bailado." (<http://soniagomez.com/duo/>)

Ya en *Composición animada* (2012), su búsqueda de otra manera de interactuar con el espacio y con la arquitectura anunciaba un cambio en la manera de enfrentarse a la espectacularidad. La capacidad performativa del cuerpo en movimiento actuaba como vector de función deíctica para señalar las dimensiones, el peso histórico y las texturas materiales del espacio. En aquella ocasión, lo hacía desde el anonimato que le proporcionaba un traje *zentai* que ocultaba sus rasgos para dejar entrever sólo la forma, el volumen y el contorno externo de su cuerpo.¹³⁹ Pero aún así, se concebía como una *performance* con un trasfondo discursivo de crítica irónica del fenómeno de la *museización* para el consumo turístico de los espacios emblemáticos de las ciudades (Guilbaut, 2009):¹⁴⁰

139 Ver entrevista con Sonia Gómez. En las notas se explica las características de la moda *zentai*, de origen japonés, pero extendida a grandes ciudades como Londres con un gran número de adeptos.

140 Tomando la expresión de la canción de los Red Hot Chili Peppers, Serge Guilbaut habla de "museización del mundo o Californización de occidente": se refiere a la privatización contemporánea de la esfera cultural, y a una mundialización de la cultura de masas, que como consecuencia, produce una cultura

"En *Composición Animada* propongo convertirme en una guía performativa que se va diluyendo, mimetizando en las formas que su cuerpo repasa, frota, interpreta y usa, según una suerte de simbiosis "bio-arquitectónica" y muy ambivalente que cosifica su cuerpo tanto como vivifica la piedra. El objetivo, acompañar a los visitantes a una experiencia a dos escalas, la corporal y la arquitectónica, para habitar ese lugar y casi formar parte física y/o prolongación de su historia, de su inmensa escala de imperceptible delicadeza, de su real presencia, más allá del souvenir turístico."

<http://soniagomez.com/composicion-animada/> (15/08/15).



Composición Animada (2012), de Sonia Gómez. Sala Oval del MNAC de BCN.

Según lo arriba expuesto, podríamos concluir que si bien el interés o la utilización del material autobiográfico: por un lado, sigue funcionando como estrategia de acercamiento al espectador; y por el otro, constituye una fuente directa de materiales vivenciales que son destilados por los filtros de la memoria y de la fantasía para reinventar modos de narración escénica de los asuntos de la realidad (o mejor, de los asuntos humanos), la reflexión principal de todas las prácticas escénicas analizadas gira en torno al problema de la identidad, a las capas de legibilidad del cuerpo (como persona y

turística extendida por todo el planeta. GUILBAUT, Serge (2009): "¿Museización del mundo o Californización de occidente?", dentro de *Los espejismos de la imagen en los lindes del siglo XXI*, Madrid, Akal. Págs. 173-188.

como intérprete-creadora), y a los límites y los grados de decantamiento alternativo entre lo ficticio y lo real. El interés por el cuerpo (como vector, materia, entidad performática o soporte de la acción) se reformula como interrogante: a veces, para buscar el lugar intermedio entre el yo y el tú (para cuestionar los límites de los discursos filosóficos, éticos y estéticos sobre el cuerpo y su materialidad); a veces para exponerse vulnerable a la mirada ajena, como desafío o como ofrecimiento; y en la mayoría de los casos, desde un enmascaramiento (extremado en el ocultamiento en el anonimato, como en la *Composición animada* de Sonia Gómez), que trata de propiciar el tránsito del espectador hacia la escena o la ocupación del espacio escénico como figurante o como protagonista de la acción.

3.2. El espectador como figurante o como protagonista: (Roger Bernat), Lidia González-Zoilo, Marta Galán, Constanza Brcnic, Paloma Calle.

Las últimas propuestas de Roger Bernat (*Pendiente de voto*, 2012; *La Consagración de la Primavera*, 2010; y *Domini públic*, 2008)¹⁴¹ trasladan directamente la experiencia al espectador para que construya el espectáculo bajo las pautas que el director de escena y dramaturgo ha trazado previamente para establecer *las normas de este juego*.

Su presencia es como la de un director que desaparece tras el tumulto de la orquesta, pero que ha pautado previamente la partitura y se encuentra en posición de orientar a cada formación instrumental con instrucciones pregrabadas. O bien, se erige en un coreógrafo que transmite a bailarines inexpertos cómo escenificar los movimientos trazados en la versión de Pina Bausch sobre el ballet de Stravinsky. Vale la pena recoger algunas de sus premisas de trabajo:

¹⁴¹ Abro este apartado refiriéndome a Roger Bernat por su influencia como impulsor de proyectos y por su estímulo creativo. Desde la época de General Eléctrica, y posteriormente con FFF, el estilo y el tono de los proyectos de Bernat, atento a las nuevas tendencias internacionales, ha marcado en gran medida los modos de hacer de numerosas compañías y artistas de su generación, tanto en Cataluña como en el resto de España.

"Proyectos como *Domini Públíc*, *La consagración de la primavera o Pendiente de voto* nacen sin el *aura* que Benjamin atribuía a gran parte de la creación preindustrial y que durante el siglo XX el teatro se ha empeñado en conservar. Son espectáculos que, en lugar de apoyarse en la presencia y las emociones del intérprete, se afirman sobre un vacío al que como espectador tendrás que enfrentarte. (...)

- En mis espectáculos no parece haber actores ni escenografía. No podrás indentificarte con las personas y objetos que deberían poblar el escenario. No tendrás más coordenadas que unas pocas señales en un escenario del que tú y los demás espectadores seréis los únicos habitantes. Tú serás actor del espectáculo. Lo que no hay son espectadores.

- Serás interpelado e invitado a responder. Tendrás que decidir si seguir las indicaciones o quedarte a un lado. Será con tus respuestas –o tus silencios– que el espectáculo tomará forma. Serás corresponsable del espectáculo.

- Tu rol de espectador será la del avatar que asume una identidad para protagonizar una historia. Tu responsabilidad estará circunscrita al tiempo y al espacio de la ficción." (...)



<http://rogerbernat.info/en-gira/la-consagracion-de-la-primavera-2010/attachment/imagen-33-3/>

Se trata de un teatro que recoge la semilla de compañías como Rimini Protokoll,¹⁴² donde se cuestionan los límites contextuales de lo performativo como manifestación de orden social, donde por lo tanto, se establece una premisa sobre la organización y la ejecución de roles de cooperación en contraste con la participación desde la experiencia perceptiva individual.

Otros ejemplos de este tipo de experiencias son: la colaboración entre Amalia Fernández, Lidia González-Zoilo y Vicente Arlandis en la pieza que firmaron como *Las Perras* (2007), donde el público intervenía en una serie de pruebas por conseguir el preciado dinero *real* que había depositado antes de dar inicio el juego-espectáculo-performance.¹⁴³ También el público se convertía en protagonista de la propuesta de Macarena Recuerda *Whose are those eyes?* (2013):

"Whose are those eyes?" es una experiencia compartida entre 20 espectadores por pase. Como en el Cluedo los participantes asumirán ser los protagonistas. Entre ellos habrá sospechosos, detectives, testigos, cómplices y el asesino.

"Whose are those eyes?" es un recorrido itinerante por la calle que tiene su punto de partida en una sala de cine en el centro de la ciudad. Trabajar la intervención del espacio público ofrece al creador diseñar un lugar en donde el espectador activo no puede distinguir entre la vida real y la ficción de la pieza."

(<http://www.macarenarecuerdashepherd.com/dossier-proyecto.html> (12/08/15))

142 "Helgard Haug, Stefan Kaegi, and Daniel Wetzel have been working as a team since 2000. They work in the area of theater, a team of author-directors. Their work in the realm of theater, sound and radio plays, film, installation emerge in constellations of two or three and solo as well. Since 2002, all their works have been written collectively under the label Rimini Protokoll. At the focus of their work is the continuous development of the tools of the theater to allow for unusual perspectives on our reality." <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/about.html> (12/08/15).

143 Tuve la ocasión de participar en dicho juego en los II Encuentros en Magalia (julio de 2007), de donde surgió dicha colaboración.

Así como Roger Bernat ha derivado a ese tipo de estrategias para activar al espectador como co-creador del espectáculo (no como personaje, sino como participante), la búsqueda de esa transmisión del impulso creativo que se instaura en el espacio público es explorado de diversas maneras por algunas de las creadoras de que hablamos. Algunos ejemplos son:

-La performance que Paloma Calle presentó en el Museo Reina Sofía de Madrid, entre abril y mayo de 2014, bajo el título *Archivo y Afectos*, y que en el dossier facilitado por la propia Paloma se explica como un juego que consiste en liberar un espacio de una subjetividad única para crear otras subjetividades desde la creatividad colectiva:

"Como forma de dar lugar a una situación no sólo proyectada artísticamente, sino real y por hacer, Paloma Calle transforma su archivo sobre el propio grupo del proyecto en un juego con el público. Si el archivo giraba en torno a la situación económica de los artistas, el juego transforma esto a través de otro tipo de economía propiamente escénica según la cual se van ganando puntos en la medida en que se aciertan las respuestas a cada pregunta sobre la situación de los trece participantes en el proyecto. El interés sobre el contenido del archivo queda así desplazado sobre la dinámica del juego, más determinante escénicamente que el contenido de las preguntas, dando lugar a otro tipo de no archivo acerca, no ya de la vida laboral de los artistas, sino de las formas de reaccionar en grupo. Como en el caso de la maquinaria-archivo, el juego es también un tipo de mecanismo que libera de una subjetividad única, pero con la diferencia de que en ese ahora, y sólo mientras dura el juego, ese espacio liberado está disponible para la construcción de otras subjetividades a partir de la creatividad colectiva."¹⁴⁴

Prácticamente desde sus inicios, Paloma Calle ha generado diversos proyectos-laboratorio a partir del material autobiográfico de los participantes, donde desarrollar experiencias artísticas transdisciplinares, como por ejemplo: "No me cuentes tu vida!",

144 Paloma CALLE: "Dossier de proyectos más representativos" (facilitado por la autora).

presentado en el MUSAC de León y en el CA2M de Móstoles en 2012.

- En segundo lugar, nombraré las intervenciones contextuales de Marta Galán agrupadas bajo el nombre de TRANSlab:

"QUÈ ÉS TRANSlab? TRANSlab és un laboratori d'intervencions escèniques contextuals que proposa l'emergència d'un espai artístic transversal a cavall entre l'art escènic professional, l'acció socioeducativa local i la transmissió de les arts. Les intervencions escèniques que proposa Translab. assagen noves formes de producció compromeses amb les necessitats d'un context social immediat, un col·lectiu o un territori i possibiliten, d'una banda, el desenvolupament cultural individual i/o comunitari i, d'altra banda, l'emergència de formats escènics professionals innovadors i experimentals."¹⁴⁵

Entre las intervenciones de TRANSlab. destacaré la última de ellas, que desarrolló a lo largo del curso 2012-2013 como creadora en residencia en el IES Josep Plà del distrito Horta-Guinardó de Barcelona: *A mà d'obra*, donde "documentó y analizó las formas de trabajo que confluyen en el barrio para producir una transmigración poética de la fuerza de trabajo asalariado en prácticas artísticas o en obras de arte." El interés de Marta Galán en los últimos tiempos ha derivado a prácticas socioeducativas contextuales desde las que generar nuevos formatos artísticos desde una concepción transversal entre arte, sociedad y educación, en una línea de acción de la llamada "educación disruptiva", dentro de la que Paloma Calle también trabaja como miembro del GED de Matadero de Madrid.¹⁴⁶

- Y en tercer lugar, creo que merecen una consideración especial los talleres intergeneracionales que Constanza Brcnic realiza con adolescentes y ancianos del barrio del Raval de Barcelona (que han culminado ya en cuatro espectáculos dentro de la programación del Tantarantana teatre como organizador de dicho evento, entre 2012 y 2015), o su labor con enfermos y personal de residencias y hospitales.

145 GALÁN, Marta, "Dossier TANSlab2012-2013" (facilitado por la autora).

146 GED (Grupo de Educación disruptiva). Ver entrevista a Paloma Calle y ampliación de este concepto en la nota 5 de la misma.

Si bien todos estos trabajos se conciben como laboratorios o talleres que culminan con una muestra en público, el modo de composición de dichas performances o espectáculos se entiende como integración del tejido social dentro de la escena, y dado que en ocasiones han tenido lugar en contextos deprimidos donde el acceso a las artes se ve severamente restringido, significan un claro intento de trasladar las poéticas de la experiencia de las que dichas creadoras nutren sus propuestas para activar un pensamiento crítico y constructivo a través de la creación colectiva. Se trata de un teatro de intervención que pone en tela de juicio una vez más la discusión sobre géneros y discursos artísticos, dado que el espacio artístico es ocupado por el "no actor, no bailarín, no intérprete profesional" provocando precisamente ese efecto disruptivo dentro del propio discurso a los ojos de la escena y de la crítica "profesionales". Como anota José Antonio Sánchez (2007):

"La discusión no es sobre géneros. Sino sobre discursos. La multiplicidad de los formatos tiene su límite en la coherencia de los discursos. Cualquier formato está a disposición del creador, pero no todos responden a la necesidad comunicativa o expresiva. Por la misma razón, todos los formatos deberían tener cabida en una programación de artes escénicas, siempre que respondieran a una coherencia discursiva. Si el Museo es más flexible en su estructura que el Teatro se debe a que prioriza el discurso sobre el medio o el género. Si lo que se prioriza es el discurso, deberíamos llegar a la conclusión de que un espacio museístico puede programar teatro del mismo modo que un espacio teatral puede prestarse a otros objetivos culturales que su dispositivo tecnológico haga posible." (*La escena del futuro*, I+C+I. CCCB).¹⁴⁷

147 <http://joseasanchez.arte-a.org/node/579> (12/08/15).



Paloma Calle en *Archivo y Afectos* (2014).



A mà d'obra: "*DESAPARICIÓ SIMBÒLICA DE 12 TREBALLADORS I DELS OBJECTES QUE FABRIQUEN*"
Idea, textos y coordinación del proyecto: Marta Galán (2013).

3.3. Subversiones de la Idiotez: buscando espacios de encuentro.

(Juan Domínguez), Amalia Fernández, María Jerez, Núria Legarda.

"Hay algo, en las imbricaciones entre danza, escritura, melancolía, solipsismo, obsesión fantasmática, masculinidad y el moderno, cinético, autopropulsivo, autosuficiente «ser hacia el movimiento», que sólo puede calificarse como idiota, en el sentido etimológico que Paola Mieli encuentra en el término «idiota»: del griego *idiotes*, «una persona privada, individual, 'uno en una estación privada', de *ideios*, uno mismo, separado, apartado de toda responsabilidad social.» (Mieli y otros, 199:181). Este sentido específico significa que el idiota no es necesariamente estúpido o débil mental. Más bien, este idiota es *uno* aislado, encerrado en sí mismo, que fantasea con la subjetividad como un ser de movimiento propio y autónomo." (Lepecki, 2006: 67).¹⁴⁸

La cita que abre este apartado es utilizada por André Lepecki para analizar la pieza de Juan Domínguez *Todos los buenos espías tienen mi edad (TLBETME)*, de 2002,¹⁴⁹ donde el coreógrafo, dramaturgo e intérprete aparece ante el público sentado en un pupitre, inmóvil, moviendo sólo las manos para comunicarse mediante el manejo de una serie de tarjetas escritas que expresan pensamientos, ideas, preguntas retóricas o réplicas sin respuesta posible, de modo que se muestra como un ser aislado con una pulsión aparentemente onanista y autorreferencial. Su ejercicio de aparente solipsismo es mediatizado por una pantalla de proyección que le sirve de interfaz para que el espectador pueda leer las tarjetas, y toda la acción es realizada a un ritmo deliberadamente pausado que lleva al límite la paciencia del espectador hasta un extremo

148 La cita de Lepecki corresponde a: MIELI, P, STAFFORD, M, HOUIS, J (1999), *Being Human; The Technological Extensions of the Body*, NY: Agincourt/Marsilio. Pág. 181.

149 Me refiero sólo al análisis de Lepecki de la pieza de Juan Domínguez (y no al de las piezas de Xavier Le Roy y Bruce Nauman) por las conexiones de Domínguez con Amalia Fernández y con Cuqui y María Jerez, y porque considero que basta como ejemplo para los argumentos aquí desarrollados. El título del artículo de referencia corresponde al capítulo segundo de *Agotar la danza: "Masculinidad, solipsismo, coreografía. Bruce Nauman, Juan Domínguez, Xavier Le Roy"*, págs. 45-86.

de saturación. Esa coreografía quieta y exasperante sólo puede desembocar en una deserción o en una inclusión del espectador dentro de la narración, en un acompasamiento con la respiración y el fraseo escrito del bailarín paralizado, dado que su presencia casi ausente consigue generar una "contrametodología crítica" para "intensificar crítica y físicamente las condiciones hegemónicas de la subjetivación y hacerlas estallar en direcciones improbables" (Ibid.: 76). Tras una disertación alrededor de algunos ensayos filosóficos de diversos autores que parten y departen sobre las ideas de Wittgenstein sobre el solipsismo expresadas en su *Tractatus*,¹⁵⁰ Lepecki apoya la visión de que los límites del "continuo yo-lenguaje-mundo necesariamente contiene y es contenido por el yo-lenguaje-mundo del otro". De modo que el ejercicio de idiotéz-aislamiento en público supone por sí mismo un acto contradictorio de repulsa para generar una receptividad crítica-filosófica arriesgada, puesto que trata de colocarnos frente a frente con el relativismo impuesto por la democratización de la expresión solitaria de subjetividades como invitación a la idiotéz (en el sentido expresado de aislamiento e impermeabilidad frente a los límites ajenos), además de suponer un acto literal de parálisis del cuerpo (meditativa, reflexiva, desafiante) en contraste con la obsesión cinética de la modernidad.

"Todos los buenos espías tienen mi edad nos invita a vivir el antes, el durante y el después de la producción de una obra, y todo ello, de forma simultánea. El presente es futuro, es pasado. Propone a los espectadores que espíen los intervalos entre la emergencia de ideas para coreografías y la coreografía de estas ideas. ¿Necesitamos los procesos de identificación implícitos en las actuaciones en vivo? Las acciones enfatizan las relaciones entre la escritura y la lectura de la propia obra. Lanzan a los espectadores dentro de la galaxia de las alucinaciones, del mundo de los sueños, del espacio de la imaginación ¿o será en el espacio de los pensamientos donde nos

150 WITTGENSTEIN, L. (1961), *Tractatus Logico-Philosophicus*, (trad.: Isidoro Reguera Pérez y Jacobo Muñoz Veiga), Alianza, Madrid, 2007.

mezclamos en un contacto íntimo con el coreógrafo?" (Passant, 2002).¹⁵¹



El trabajo de Domínguez no oculta un cierto estado de ansiedad que se ilustra con la pulsión sexual estimulada por el goce con lo imaginario (estética), es decir, que pasa de lo mental a lo físico sin apenas transición, y viceversa. También en *shichimi togarashi* (2006), junto a Amalia Fernández, la creación de situaciones construidas desde el relato verbal que se materializa en un tránsito entre lo real y lo ficcional (representado, y por lo tanto, real en su ejecución física) le llevan a un momento de excitación donde queda completamente desnudo y acaba teniendo una eyaculación hiperbólica (así se expresa oral y gestualmente), que fluye "como las fuentes de Versalles" (Domínguez y Fernández, 2006: 89). Al final de la pieza, termina supuestamente muerto sobre el escenario a causa de un golpe absurdo con un roble milenario que ella había olvidado nombrar en su construcción oral de espacios de fantasía.¹⁵² Se trata de una ansiedad desacomplejada e

151 Del programa de mano para el estreno de TLBTME en Valenciennes. La foto está sacada del mismo sitio: <http://juandominguezrojo.com/?p=251#more-251> (20/08/15).

152 Juan DOMÍNGUEZ y Amalia FERNÁNDEZ (2006), *shichimi togarashi (fragmentos)*, dentro de CORNAGO, Óscar (coord.), *A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la Intimidad*, Madrid, Editorial Continta me tienes, colección Escénicas, oct. 2011.

irónica, lúdica sobre todo, puesto que es el juego lo que Domínguez pretende privilegiar como "proceso de transformación de ideas" (Passant, 2002). Según decía el programa de *shichimi togarashi*:

"Partimos de dos voluntades que interactúan, a lo largo del tiempo de representación, proponiendo a los espectadores una metodología de construcción visible que les permita observar cómo nos comportamos dentro de nuestras propias fantasías." (Domínguez, 2006).¹⁵³

Ese comportamiento dentro de la fantasía se relaciona con los límites y con la construcción del propio lenguaje: como límites del ser individual en el mundo moderno de que hablaba Lepecki en su interpretación de TLBTME. Pero es en su formulación escénica ante el público donde terminan por subvertir ese enfoque solipsista (e idiota), puesto que ilustran esa separación física y espacial premeditada entre quienes escriben los movimientos y quienes los bailan (como metáfora de la separación cada vez mayor entre la estructura política y los comportamientos sociales).¹⁵⁴ En el caso de *shichimi togarashi*, en cambio, como dúo, la verbalización y la actuación interactiva de ambos frente al público de ese comportamiento de la fantasía supone una ruptura del enclaustramiento, la inmovilidad y la unidireccionalidad del texto escrito de la pieza anterior, dado que no existía el cara a cara en el modo de emisión y recepción de los mensajes, como tampoco existía ningún orden coreográfico visible más allá de lo denotado y de lo inferido a través de la proyección del texto impreso y de la quietud del intérprete, que sólo se levantaba al final. Creo necesario contrastar estas dos piezas para

¹⁵³ <http://juandominguezrojo.com/?p=222#more-222> (20/08/15).

¹⁵⁴ Como es sabido, Lepecki ejemplifica esta separación de diversas maneras: con la *Oschesographie* de Arbeau (1588) y con los maestros barrocos que escribían los movimientos coreográficos encerrados en su estudio para enviarlos al conservatorio de danza sin tener contacto con los bailarines. Esa idea de repetición de estructuras y formas de movimiento heredadas es aplicada al ballet y a la danza moderna y contemporánea.

entender que el discurso dramático que propone Domínguez, junto con Amalia Fernández en este caso, pone constantemente en cuestión los modos de producción y de recepción del hecho y de las convenciones teatrales tradicionales, enfrentándose con la estandarización y el estrechamiento de los límites lingüísticos en los modos de construcción de sentido. De modo que su posicionamiento trata de alejarse de un patrón sociocultural que, a su entender, no deja espacio para compartir la fantasía ni la creatividad personales, puesto que lo que propone ese patrón es un aprendizaje y una repetición de lo ya visto, de una fantasmagoría de clichés. Sería algo así como permitirse hacer(se) el idiota para no ser un idiota, y en esa *abyección* hay algo de la torpeza y la deformidad del clown, a la que va unido su mordacidad crítica, a veces aparentemente naïf, a veces escatológica y procaz, a veces cómica, y a veces profundamente cruel.

Esa reflexión acerca de la visibilización de las estructuras lingüísticas y mentales que sustentan y ordenan coreográficamente los tiempos y los modos de transmisión de ideas a través de lo escénico está presente tanto en el trabajo de Amalia Fernández como en el de María Jerez. La indagación sobre el tránsito de lo textual al plano físico (como transcripción de lo imaginado) aparece tanto en *Katrimosha* (2009), de la primera, como en *La coartada perfecta* (2011-2012), de la segunda. En ambos casos se utiliza de forma explícita una estrategia de formalización de signos (orales, gráficos, presenciales, gestuales) con los que construir un tejido legible tanto de estructuras narrativas como de espacios ausentes (imaginarios y citacionales).

Como ha sido comentado, en *Katrimosha* convive una descripción oral de la acompañante (Cathi), con la presencia de la intérprete (Amalia), que deambula por un espacio escénico blanco y despojado para trazar sobre él un esbozo cinético (efímero) de la estructura imaginada de una casa, por un lado, y de la vivencia del personaje que la habita, por el otro. De modo ambivalente, la descripción oral llena de agujeros y de suspensiones elípticas obliga a la intérprete a interrumpir o a detener una posición de su cuerpo, o bien, el cuerpo de la intérprete obliga a la voz a quedar en suspensión y a volver

a empezar. Se trata de una serie de repeticiones paronomásticas: desde la repetición y la variación (física y verbal) se construye un sentido tanto de lo espacial imaginado (el salón, la cocina, el cuarto de baño, etcétera), como de las relaciones afectivas, la organización familiar y doméstica, la cotidianidad, los deseos, recuerdos y carencias de esa mujer que se encuentra atrapada en una estructura invisible que su propio cuerpo (y la voz "mental" que la acompaña) han descrito repetición tras repetición hasta el paroxismo.

Los juegos de palabras y las figuras retóricas que proponen tanto la voz como el cuerpo de la intérprete se multiplican: con diferentes quiasmos (como inversión del orden de los miembros de dos o más secuencias); pero sobre todo desde una encarnación metonímica donde el cuerpo es el catalizador de todos los significados probables: de la fábula, de las formas de figuración de la palabra, del espacio, así como de las implicaciones emocionales del personaje. Todo ello pasa por el cuerpo de la intérprete. Esto es: ella, su cuerpo sobre el linóleo blanco es a la vez la casa, las habitaciones, los muebles, la madre, la estrella de cine, el marido ausente y, a fin de cuentas, todos los personajes que interaccionan en su fantasía, pero sobre todo, una mujer sola frente al amor.¹⁵⁵

No es nada casual la elección por ese espacio blanco, como despojamiento de la cámara negra y de la oscuridad y el artificio que envuelve la ilusión teatral. No en vano, la mayoría de las piezas de las creadoras que analizo fueron también presentadas sobre blanco, como las propuestas de los nombres de la nueva danza madrileña reunidos en *Desviaciones*. El título de la publicación fruto de aquellos encuentros, *Cuerpos sobre blanco*, "hace referencia a la tentativa de aproximar la creación escénica a la creación visual (...) y a la tentativa de proponer conceptos: los cuerpos encarnan los códigos y proponen sobre la superficie/el espacio blanco una escritura visual, necesariamente

155 Ver la primera respuesta de la entrevista con Amalia Fernández: "En realidad siempre estoy hablando de lo mismo. Yo frente al amor."

efímera y performativa." (Sánchez y Conde Salazar, 2002: 13).¹⁵⁶

Pero volviendo a *Katrimosha*, La libre utilización tanto de un imaginario paródico de la telenovela como de algún estándar musical sobradamente conocido (*I've got you under my skin*, interpretado por Frank Sinatra) permiten al espectador realizar un juego de inferencias sobre la peripecia existencial del personaje (sobre aquello que lleva bajo la piel), a la vez que suavizan el tono general de la pieza: lo melodramático deriva hacia lo emotivo y lo íntimo a través del humor, y viceversa. Esa presentación de una sintaxis caótica o desordenada que se materializa física y mentalmente (con el sonido de su voz escindida en boca de la otra persona, su vecina, su acompañante), nos habla una vez más de un juego con los límites: expresivos, sintácticos, de las convenciones de representación, de las condiciones de producción, del yo frente al lenguaje y frente al mundo, frente al otro, frente al amor. El empecinamiento apasionado de la intérprete y creadora dentro y fuera de esos límites, su sutilidad y su modo de exponerse desde un acercamiento íntimo al espectador, de mostrarse disponible, enfrentar su propio hacer y hacernos "partícipes de lo sensible" (Cornago, 2011: 459-460) puede entenderse también como un claro alegato o como una forma de subversión de la idiotez.

El aislamiento como persona dentro de un mundo absurdamente enmarañado por clichés sobre comportamientos convenientes para lubricar el engranaje (consumistas, hedonistas, sexualmente clasificados, no discordantes con los discursos hegemónicos) aparece representado y subvertido a través del humor, el dolor, el gozo y la soledad de la intérprete, el personaje, la persona que hace por estar ahí. Es precisamente esa exposición de su yo solitario frente a cada espectador lo que crea un espacio contiguo, íntimo, de soledades encontradas. El material autobiográfico es utilizado para fantasear y para construir un dispositivo escénico honesto y cercano, pero a la vez sumamente

156 SÁNCHEZ, J.A. Y CONDE-SALAZAR, Jaime (eds.), *Cuerpos sobre blanco*, Cuenca, UCLM, 2003. Publicación donde se recogen textos y entrevistas fruto de los encuentros en Cuenca y en Madrid durante las ediciones de 1999, 2000 y 2001, bajo el nombre de "Desviaciones". Ya ha sido comentada la larga nómina de asistentes, aunque recuerdo los nombres de La Ribot, Blanca Calvo, Cuqui Jerez, Olga Mesa, Ion Munduate, Xavier LeRoy, Bobby Baker, Gary Stevens, etc.

complejo y artificioso en su articulación.



Amalia Fernández en *Katrimosha* (2009).

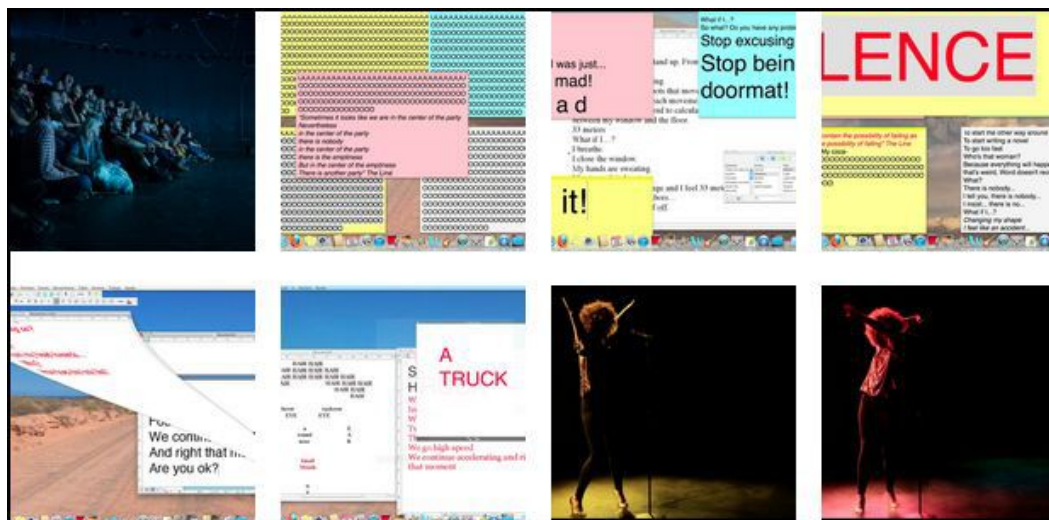
“Katrimosha es... un graffiti escrito en el casco de un trasatlántico; buena suerte en chino; una película muda; un caballo de carreras; el nombre artístico de una stripper; un tatuaje en su hombro; la contraseña de mi correo electrónico.” Una partitura músico-visual, frívola y profunda al mismo tiempo. Una obrita de teatro con una mujer en bragas, una voz en off, un retrato de familia ficticio, un difunto, un montón de ruiditos copiados de la realidad, una serie de parejas a punto de enamorarse o a punto de romper, y un final que se parece al principio.” (Texto del programa de mano).

A diferencia de lo que ocurre en *Katrimosha*, en *La coartada perfecta* (2011) María Jerez busca propiciar un encuentro con el espectador desde la ausencia y desde la mediatización audiovisual a través de las dos dimensiones de una pantalla de proyección y de la tecnología aplicada. Se trata de otro modo de subversión del aislamiento de esa

persona '*en su estación privada*' a través de una visibilización de estructuras de composición y de transcripción gráfica de la imaginación creativa. De nuevo el comportamiento de la fantasía. Conceptualmente queda desarmado el código convencional de representación teatral, puesto que la intérprete desaparece de la escena y el espacio escénico tridimensional es anulado. Su dimensión se traslada al espacio de intimidad que media entre la creadora y el espectador (lector en vivo y en directo); y por otro lado: la idea de despersonalización propiciada por lo tecnológico es utilizada como paradoja, dado que, si bien los nuevos sistemas, soportes y canales de comunicación telemática suponen un cambio sustancial en las maneras de relacionarse, de comportarse socialmente, e incluso de crear, es obvio que pueden ser utilizados para acercar lo lejano y para propiciar modos creativos de socialización, inmediata, pero no presencial. Se trata de una temporalidad compartida. Según las palabras de la propia María:

“En el caso de *The Perfect Alibi* (Título original: *La Coartada Perfecta*), realmente quise trabajar sola porque para mí era muy importante que en este trabajo no hubiera nadie más que yo... de hecho ni siquiera yo estoy presente, mi cuerpo no se encuentra en escena. Quería partir de la idea de cómo la ausencia genera presencia. Quería hacer un solo que estuviera atravesado por múltiples presencias, por muchos pensamientos, por muchas interferencias... y la única manera que tenía de hacerlo era desapareciendo; es por eso que no hay nadie en escena. Quería trabajar la desaparición, estar presente mientras estás ausente. Una persona escribe en el ordenador, abre y cierra documentos word, notas adhesivas, photoshop, surfea en internet... poco a poco estos elementos se ponen en relación, se contradicen, se amplían, discuten y desdobl原因 una ficción que se adentra en la realidad espacial del espectador y en su percepción temporal. Durante toda la primera hora de la pieza, no hay nadie en escena. El espectador lee en una pantalla un texto performativo. El espectador está sólo. La pieza se produce entre medias de la que escribe y la pantalla, quedando el espectador en medio, en medio de la ausencia y la presencia. No hay ningún cuerpo que observar, hay un cuerpo que esperar, que desear, que proyectar...”

(Entrevista a María Jerez. Ver apéndices.)



<http://mariajerez.tumblr.com/theperfectalibi> (20/08/15).

El interés por la capacidad performativa del texto, de los tejidos gráficos y de la mediatización tecnológica de las vivencias personales encuentra nuevas formalizaciones escénicas que han sabido adaptarse a las nuevas realidades de modo creativo. Tal vez, como hace María Jerez, se trata de darle la vuelta a la desaparición presencial para encontrar una matriz desde la cual generar expectativas, juegos y transmisión de ideas, como una invitación a rellenar espacios en blanco. Esta adaptabilidad a las herramientas tecnológicas resulta sintomática de un cambio generacional, o bien, de la asunción de un cambio sustancial en los paradigmas comunicacionales de las sociedades contemporáneas. La disolución y la fragmentación de la figura humana en las artes escénicas ha sido tratada a lo largo de los últimos dos siglos desde múltiples perspectivas éticas y estéticas: como signo de modernidad frente al figurativismo, como búsqueda de un teatro sin actores, bajo las perspectivas y los paisajes del idealismo de la obra total, desde la iconoclastia, o entre otras muchas opciones: como indicio de la decadencia del ser humano: despojo de la barbarie de las guerras y los totalitarismos. Sin duda, existe un cambio de paradigma en los modos de mirar la realidad circundante, o dicho de otro

modo, en los modos de nombrar los asuntos humanos, así como en la libertad de opciones sobre qué asuntos nombrar. Parece claro que la utilización testimonial o confesional tanto de las vivencias personales como de la imaginación escénica y los "comportamientos de la fantasía" determinan el tono, los temas y los puntos de vista de cada creación, y por lo tanto, cabe contextualizar cuáles son y dónde se dan esas vivencias, además de las inclinaciones personales de cada *actor*.

Si Samuel Beckett fue desmembrando al ser humano, constriñendo cada vez más su memoria y sus capacidades lingüísticas y físicas para convertirlo en un ser escénico alejado de lo real, fue para buscar una forma de representar precisamente su modo de entender ese constreñimiento del ser humano en el mundo de su tiempo. Su visión pesimista atravesada por un humor negro sobre la condición humana desestructura tanto la morfología de la palabra y del cuerpo como las convenciones de representación. La boca parlante de *Not I (No yo)*, de 1973, por citar sólo un ejemplo emblemático dentro de su extensa obra, lleva al límite esa minimización de lo humano condensándolo en un órgano fonador (la boca) suspendido en el aire y rodeado de oscuridad.¹⁵⁷ El ritmo frenético y repetitivo del torrente de palabras que arroja esa boca parlante, sin cuerpo, prisionera del lenguaje que limita y que a la vez crea su mundo es concebible sólo como síntoma de desequilibrio, de fragmentación, de carencia, de la idiotez como condena: de la soledad, el aislamiento y la demencia en un mundo catastrófico y desolador. Su complejidad radica no sólo en no nombrar literalmente toda esa barbarie que recorrió su siglo, ni en confesar su desazón particular como ser solitario, sino en hacerlas estallar desde las potencialidades performativas de la palabra, y con ella: del silencio, de los ritmos, de la ausencia y de la elipsis. Es sabido que Beckett declaraba haberse sentido

¹⁵⁷ A causa de una serie de dificultades y retrasos para estrenar la obra en Londres, Beckett concedió a Alan Schneider el permiso para que la estrenara primero en Estados Unidos, con Jessica Tandy como boca parlante. En una conversación previa con el propio Beckett en París, el autor le dijo a Tandy que no buscara ningún tipo de justificación y que considerase esa entidad escénica como: "an organ of emission, without intellect" (BAIR, D., *Samuel Beckett: A Biography*, London, Vintage, 1990, pág. 665).

muy solo muchas veces y que consideraba que "no estaba muy dotado para ser feliz" (Birkenhauer, 1976: 21).¹⁵⁸ Pero aun contraviniendo sus consignas de no pretender justificar sus universos más allá de lo escénico, obviamente, el rastro de su memoria sobre lo visto y lo vivido, su experiencia de las cosas,¹⁵⁹ dista mucho de la experiencia lúdica y de la distancia impuesta por el optimismo tecnológico que, en el mundo líquido de hoy, separara a los que están a salvo de los que se ven afectados por la catástrofe, las calamidades y el terror. Los modos de "autoficción" (Müller, 2009: 35) sobre las experiencias biográficas tortuosas o traumáticas vividas en primera persona (como las de Tadeusz Kantor, Primo Levi o Herta Müller, por hacer una lista mínima) recogen ese testimonio preciso y afilado de una ausencia: ese *no yo*, eso no me ocurrió a mí, le ocurrió a otra persona, ese no lugar del testigo.¹⁶⁰ Pero a diferencia de en la memoria escrita, en ese ejercicio de dar cuenta de sí sobre la escena (como otro, como *no yo*) se cambia el soporte físico sobre el que actúa la palabra. Del papel pasa al cuerpo y a la voz para desvanecerse. Es por ello que el intérprete se convierte en testigo de sí mismo a cada instante en su intento de entreverar o de despejar la distancia con lo ficcional.

Hablar hoy sobre la violencia o sobre la amenaza de la catástrofe ajenas (no vividas en directo, pero padecidas en diferido) implica un ejercicio de distanciamiento que a menudo pasa por lo estético como medio de formalizar las percepciones dolorosas de lo real: sentirse afectado es sentirse parte del sufrimiento y de la degradación humana y

158 BIRKENHAUER, Klaus: *Samuel Beckett*, Madrid, Ed. Alianza, 1976.

159 En *Not I*, Beckett dijo haberse inspirado en una mujer que había visto entre los arbustos más de una vez, y se ha especulado sobre el origen real de lo relatado, aunque él siempre le quitó relevancia: "I knew that woman in Ireland," Beckett said, "I knew who she was — not 'she' specifically, one single woman, but there were so many of those old crones, stumbling down the lanes, in the ditches, besides the hedgerows." (BAIR, D., Op. cit: pág 662).

160 Cuando habla de la memoria escrita como reconstrucción, Herta Müller recoge el término "autoficción" del escritor alemán Geroges-Arthur Goldschmidt (Hamburgo, 1928), víctima de persecuciones raciales nazis durante su infancia y adolescencia. En seguida volveré sobre ello al hablar del archivo y el testigo. Me refiero a los ensayos de Herta MÜLLER (2009), *En la trampa. Tres ensayos*, Madrid, Ojo del Tiempo, Siruela, 2015.

ambiental como espacios contiguos. Por lo tanto, tratar de conectar, de reclamar un lugar desde el que hablar es hacer un gesto simbólico. Así lo hace por ejemplo Núria Legarda en *Claim your place I+P* (2010), a través de una instalación audiovisual y fotográfica, y de una performance, a lo largo de la cual: su cuerpo deambula tranquilamente por el espacio para pasar a desfilarse rabioso con paso militar, luego se desviste (se quita el uniforme) y su cuerpo sirve de soporte de imágenes proyectadas difusas y catastróficas. Casi al final, termina con la cabeza envuelta en telas y plásticos (entre amortajada y torturada hasta la asfixia), con lo que realiza un acto de identificación con el dolor por toda agresión violenta, y su modo de hacerlo pasa por una estetización de ese dolor moral desde la entrega física. Ese desnudamiento figurado y literal del cuerpo funciona como gesto de honestidad por no haber estado presente, en vivo y en directo, en los espacios del horror. En última instancia, invita al público a escribir, dibujar o expresarse sobre una serie de papeles blancos que luego son guardados como documento de haber estado allí, como testigos de su dolor:

"La violencia bélica es el motor generador, la inquietud seminal sobre el estado de las cosas en la historia humana. Sin embargo, *Claim Your Place I+P* está planteado desde un punto de vista amplio que abarca todo tipo de violencia desde un convulso denominador común: la agresión a la persona a través de la búsqueda formal de la belleza." (<http://nurialegarda.com/?works=claim-your-place>) (20/08/15).¹⁶¹

161 Núria Legarda (Pamplona, 1973): "Crea la asociación N NARANJA (2006-2010). Desde entonces sus proyectos personales giran en torno a la búsqueda y la creación en la convivencia de diferentes lenguajes: movimiento, texto, audiovisual; en distintos formatos expositivos: escénicos, visuales o instalativos. Actualmente, trabaja y reside en Barcelona: http://nurialegarda.com/?page_id=11 (20/08/15)

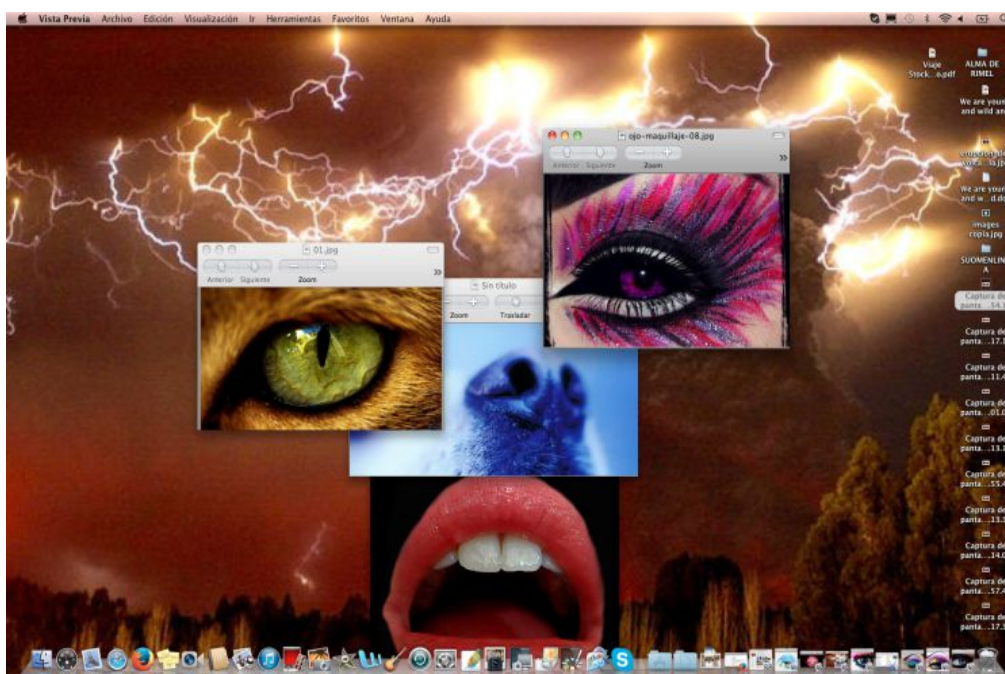


Núria Legarda en *Claim yor place I+P* (2010).

En *La coartada perfecta*, en cambio, María Jerez no habla de su dolor porque no es esa la experiencia que le interesa transmitir. Lo que hace es interactuar con el comportamiento de su fantasía frente al espectador, y es el soporte tecnológico (informático-audiovisual) el que expulsa a su cuerpo de la escena. Se trata de una experiencia lúdica y creativa con el espectador que relaciona lo escénico con lo cinematográfico desde la inmediatez, no desde el recuerdo ni con el trabajo con la memoria personal, sino con la memoria *caché*.¹⁶² En cierto modo, aquello que permanecía escondido es desvelado. Toda esa poética de la ausencia como relato (de vida o de ficción) es transformada en archivos gráficos e imágenes en movimiento. La perspectiva

162 El *Diccionario de la Lengua Española de la R.A.E.* (en su vigésima tercera edición de 2014), recoge la palabra *caché* como: 'Memoria de acceso rápido de un computador, que guarda temporalmente las últimas informaciones procesadas.' Etimológicamente, la palabra procede del inglés *cache*: «escondite secreto para guardar mercancías, habitualmente de contrabando») y esta a su vez de la francesa *cache*, («escondrijo o escondite»).

tanto de la velocidad como de lo efímero se desplaza de lo analógico a lo digital en un ejercicio de seducción donde sólo está el cuerpo del espectador que espera, pero el deseo de ese otro cuerpo que se oculta se ve complacido porque al final regresa y se deja ver. Su intencionalidad es abrir posibilidades creativas para generar encuentros.



Otro trabajo con el que explora las posibilidades de interacción con herramientas informáticas es: *Alma de Rímel* (2015), heterónimo de María Jerez con el que propone un espectáculo y una propuesta interactiva a través de su web: <http://www.almaderimel.com/> y <http://mariajerez.tumblr.com/works> (20/08/15).

3.4. Sobre el archivo y el testigo: la reconstrucción como acto performativo.

"Lo que no sucede en el momento de los hechos sucede durante su reconstrucción." Herta Müller (2009: 37)

"Sólo en la desposesión puedo dar y doy cuenta de mí misma. Si trato de dar cuenta de mí misma, si trato de hacerme reconocible y entendible, podría comenzar con una descripción narrativa de mi vida. Pero ese relato perderá el rumbo a causa de lo que no es mío, o no lo es con exclusividad. Y en cierta medida tendré que llegar a ser sustituible para poder hacerme reconocible. La autoridad narrativa del «yo» debe ceder paso a la perspectiva y la temporalidad de un conjunto de normas que impugnan la singularidad de mi historia."

(Judith Butler, 2005: 56).¹⁶³

3.4.1. Reivindicación de la performatividad escénica de la escritura y de la palabra: Loreto Martínez Troncoso (LMT).¹⁶⁴

(Algunos fragmentos):

"Je voulais juste partir de la vitesse de la grand ville, de la routine, des habitudes, des conversations, des postures, des manieres, du confort. Je voulais être juste de passage, anonyme, inconnue. Et je suis parti sans reservation, sans date, sans heure, sans obligations. Seulement... Seul. Oui. C'est la première fois que je voyage comme ça seule et tu sais ce n'est pas tout le temps facile mais ça me plait bien. Peut-être que si j'avais une destination précise ça aurait été plus facile. Mais je voulais trainer, me surprendre, me faire surprendre, je voulais juste être là. Mais est-ce que je le suis vraiment?"

LMT: *Cher toi.doc* (fichier recuperé dans mon dossier 'Cadernos' qui se trouve dans le dossier '*...pero ¿dónde esta(i)s físicamente*', qui se trouve dans '*projets pas fait*' qui se trouve dans mon disque externe.) 2009. <http://po8alouest.blogspot.com/>

163 BUTLER, Judith (2005), *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2012.

164 En adelante, a menudo me referiré a Loreto Martínez Troncoso con las siglas LMT, puesto que en algunas ocasiones la artista firma de ese modo en algunos de sus escritos.

“1978 nace... 1999 parte..., becada por..., trabaja con... 2000 felicitada por... 2001 interviene en..., seleccionada en... 2002 felicitada por..., comprada por..., enchufada por... en el..., video-proyectada en... 2003 considerada como artista francesa por... para..., anunciada como ‘one-woman-show’ para..., video-instalada en..., colabora con... 2004 colabora con..., participa al..., considerada como ‘artista que trabaja sobre’... para... por..., hace una lectura dentro del... 2005 carta blanca en el..., ‘recomendada’ como artista ‘digna del más grande interés’ por..., candidatura => retenida para..., proposición de... rechazada por..., considerada ‘políticamente no correcta’ por..., forma parte de la exposición..., se auto-presenta como ‘conformista’ y no performa en el festival x donde es presentada como ‘Francia’, becada por... para... 2006 participa como ‘joven artista gallega’ en..., rechazada en el Salón del Jardín y del exterior por..., *stripteasa en...*, en... y en... 2007 mata una mosca en..., deviene una video-proyección en..., se *In-presenta...*, se protocola... 2008 parte *En el camino...*, su(s) palabra(s) cuenta(n) o no en..., habla en loop durante exactamente 3 meses y 7 días en el..., se *mediumiza* y ‘muestra una visión pesimista de la vida’ durante..., se *showiza in...* y anuncia que la próxima vez hará una comedia..., é considerada como ‘creación de xénero en Galiza’ en..., pierde su boca en... 2009 anunciada como ‘artista atípica [...] promete sabrosas sorpresas’ durante..., (se) documenta y se registra en primera persona en..., finalizará finalmente con (?)... sueña (y) hace una ‘— ...bonita performance para domingo’ en el... y una conferencia ‘—... optimista!’ con... como un solo hombre o... un hombre solo en, en el... finaliza con... no hace una comedia... pero sí *quelque chose de spectaculaire con... en el... la ferme (?)...*, entre otras cosas”.

Loreto Martínez Troncoso, 2009

«Quizás el momento ha llegado... De parar los discursos. De no estar más ahí. De sentirse... lejos de todo. De perderse. De perder... el tiempo, sin tener la mala conciencia de perderlo. De no tener nunca más que hablar... explicarse... De decir... no. » Así terminaba yo una de mis últimas intervenciones, mientras escuchábamos a lo lejos a Amalia Rodrigues cantar *Estranha forma de vida*. « Y quizás el momento haya llegado ya. De llevar una *Estranha forma de vida*. De ponerse En el camino a la búsqueda de... un sentido a... su... ¿ existencia ? De alejarse de todo. De huir de... ¿ la rutina ? ¿ de los hábitos ? ¿ del confort ? De no sentirse como en casa. De ir al encuentro de... allá donde... » Y así, de/con la figura (¿mítica ?) del escritor (y no sólo) que se exilia solo, lejos, para ver con distancia el pasado, ¿à la recherche du temps perdu?, - de - el presente, con la voluntad de liberarse de las convenciones sociales, del (su) tiempo... partí ».

Loreto Martínez Troncoso, Serra da Boa Viagem, 24 de fevereiro 2008.

Para poder hablar sobre Loreto Martínez Troncoso he creído necesario iniciar este apartado con tres fragmentos de algunos de sus textos, aparecidos de manera dispersa en diversas revistas y contextos de exposición, puesto que su forma de provocar situaciones escénicas pasa precisamente por esa manera de exponer(se) a través de cartas, conferencias, entrevistas y grabaciones donde la palabra y la escritura son el cuerpo sonoro o tipográfico que provoca la situación desde la ausencia.

En ocasiones, su presencia pasajera, el cuerpo de la artista, sí está ahí físicamente para volver a irse a otro lugar dejando un resto sonoro (grabado en un disco de vinilo o en otro soporte), junto con un montón de ropa y de zapatos que hablan de ese alguien desaparecido que pudo darles uso. Así ocurre en su performance "[sin voz]", presentada en MUSAC el 8 de octubre de 2011 con motivo de la exposición "El grito".¹⁶⁵ Su decisión de irse a otro lugar, anunciada en una performance de 2006, tiene una significación artística que refuerza ese trabajo con la ausencia: forma parte de una decisión personal, es entendida como una liberación, pero a la vez funciona como anuncio de una acción performativa extensiva en su duración, como una huida permanente. Al pasar a la acción, al marcharse sola de viaje en diversas ocasiones y volver con material escrito o gráfico sobre esos viajes o ausencias, en sus intervenciones posteriores se crea un archivo disperso y autoficcional.

En invierno de 2008, por ejemplo, inicia un viaje en soledad por la costa portuguesa, acerca del cual realiza la grabación sonora en vinilo *Finalmente, ¿con o sin título?*, de 2009, y la proyección de diapositivas *Pela estrada fóra*, en 2011, aunque ambas intervenciones aparecen no como lo que fue el viaje en sí, sino como lo que pudo haber sido. LMT hace entrar en la obra al visitante como quien acude a un reencuentro, para darle sentido y construirla desde dentro. Se trata de un proceso de reconstrucción de una memoria personal, de un texto agujereado y abierto, de una expectativa que se renueva mediante cada repetición de un fragmento o de una suspensión. Como dijo el crítico y

165 Adjunta con el material audiovisual que acompaña este trabajo.

comisario de exposiciones François Piron sobre la artista: “desde hace varios años, el trabajo de Loreto Martínez Troncoso se construye exclusivamente a partir del texto —tal vez, para ser más exactos, de un solo y único texto, siempre subyacente, retomado y aumentado a lo largo de las distintas apariciones”. (Ledo y Martínez, 2011).¹⁶⁶



Finalmente, ¿con o sin título? —domingo, 21 de junio de 2009—, Palabras dichas durante la performance del domingo 21 de junio 2009. Vinilo, 26'. Exposición "Entrar en la obra, 1", 2011, MARCO, Vigo. Foto: María Urrutia.

En su caso, los lugares donde aparecen sus palabras -proyectadas, escritas, dichas en directo o grabadas- suelen ser museos o centros de arte, sitios donde se prioriza el discurso artístico como espacio intermedio transitable. El visitante deja de ser un mero espectador: el que escucha, el que lee, hace suyo del discurso de la enunciación porque forma parte de él desde un principio a causa de su carácter dialógico. Sin ese nosotros translingüístico no puede tener lugar, dado que desde la perspectiva de la pragmática

166 LEDO ARIAS, Agar e MARTÍNEZ ANTELO, Iñaki, Nota de prensa para la exposición de Loreto Martínez Troncoso: *Entrar en la obra* [Extracto del texto para el catálogo de la exposición], 2011.
http://www.marcovigo.com/sites/default/files/nota%20prensa_LMT_cast.pdf (25/08/15).

lingüística "no existe un enunciado aislado de los otros. Tampoco existe, escribió Bajtin en los últimos años de su vida, un significado inicial ni un significado final, porque todo significado que pueda comprenderse vive entre nosotros como un eslabón de una cadena, que retomamos continuamente en el curso de la historia." (Reyes, 1990: 131 y Bajtin, 1981: 299).¹⁶⁷ Es por ello que LMT realiza un acto de desposesión al dar cuenta de sí misma desde una proyección textual o sonora de la palabra. El texto latente ofrece un pensamiento o una declaración de intenciones que pasa a la persona que lo lee.



Il ya quelque chose que m'affecte et j'ai besoin de réagir, 2012. Proyección 16 mm. Ent(r)e, La Ferme du Buisson, Noisiel, France. Foto: Aurélien Mole.

Cuando aparece ese pensamiento: "hay algo que me afecta y necesito reaccionar", el yo que lo lee identifica la voz lejana de quien lo haya escrito (LMT), pero a su vez lo

167 Graciela REYES, *La pragmática lingüística*, Barcelona, Montesinos, 1990. En su explicación de los principios del dialogismo, heteroglosia y polifonía desde la perspectiva de la metalingüística o la translingüística bajtiniana en la que se fundamenta la pragmática lingüística, Reyes cita y traduce los textos de Mijail BAJTIN (1975), *The dialogic imagination*, editado por M. Holquist (traducido por M. Holquist y C. Emerson), Austin, University of Texas Press, 1981.

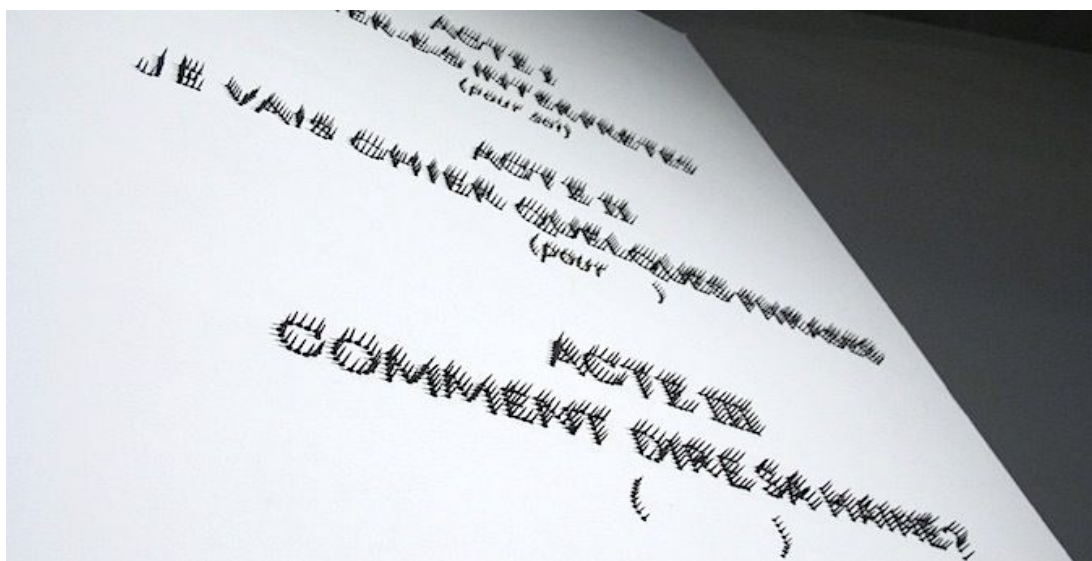
hace suyo, es su yo el que retoma las palabras, el que se siente afectado y necesita reaccionar. Además está escuchando otra voz por medio de auriculares, una voz que se dirige a su yo para crear un vínculo íntimo que lo convierte en coprotagonista de la situación, que lo incluye en ese nosotros, en una historia... ¿de amor? ¿de desamor? ¿o de abandono y de desasosiego, como en el fado *Estranha forma de vida*, de Amalia Rodrigues citado por LMT? Se le conmina a inferir y a sobreentender más de lo que las palabras dicen, sobre todo: aquello que no dicen, la escucha de las respiraciones, los silencios y las pausas, las repeticiones y los cambios de ritmo... Todo ello ocupa más espacio que lo escrito o lo escuchado. Por otra parte, en esos textos conviven diversos idiomas (francés, portugués, español, gallego, euskera...), como restos de lugares de paso a lo largo de esa huida, como indicio de amor por las palabras, o por quienes le prestaron esas palabras, y a la vez, como muestrario de ausencias y reivindicación personal de un necesario desarraigo. Las propuestas de LMT devuelven una capacidad escénica a la palabra y a la escritura lejos de los formatos convencionales de representación. Quizás haya algo de aquella poesía visual de Joan Brossa en los juegos con la plasticidad de los signos tipográficos y las sombras de las cosas, o algo de aquel último poema de Beckett, *Comment dire*,¹⁶⁸ en esa necesidad de parar los discursos y no estar más ahí. Aunque tal vez mi asociación es tan libre como la que a ella le permite provocar encuentros imposibles hilando unos fragmentos con otros. Como por ejemplo en la presentación en power point titulada *‘Viaje alrededor de mi cuarto’ o ‘Un cuarto propio’ podrían ser el título, si un título hubiese que darle. Y, entre paréntesis: (una lectura para un domingo)*,

168 Folie — / folie que de — / que de — / comment dire — / folie que de ce — / depuis — / folie depuis ce — / donné — / folie donné ce que de — / vu — / folie vu ce — / ce — / comment dire — / ceci — / ce ceci — / ceci-ci — / tout ce ceci-ci — / folie donné tout ce — / vu — / folie vu tout ce ceci-ci que de — / que de — / comment dire — / voir — / entrevoir — / croire entrevoir — / vouloir croire entrevoir — / folie que de vouloir croire entrevoir quoi — / quoi — / comment dire — / et où — / que de vouloir croire entrevoir quoi où — / où — / comment dire — / là — / là-bas — / loin — / loin là là-bas — / à peine — / loin là là-bas à peine quoi — / quoi — / comment dire — / vu tout ceci — / tout ce ceci-ci — / folie que de voir quoi — / entrevoir — / croire entrevoir — / vouloir croire entrevoir — / loin là là-bas à peine quoi — / folie que d’y vouloir croire entrevoir quoi — / quoi — / comment dire — / comment dire (Minuit, 1989).

dentro de la exposición *Entrar en la obra 1* programada en el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (MARCO), en invierno de 2011, y que según el texto curatorial:

“(...) funciona como una lectura visual formada por la recopilación de fragmentos visualizados, leídos, dichos, escuchados, escritos, extractos de múltiples procedencias y autorías. Retazos que existen en paralelo a su escritura o a su trabajo más visible, tratados de una forma más *brute*. Compuesta a la manera de un cadáver exquisito, la ‘lectura’ hila unos fragmentos con otros provocando encuentros imposibles, como el de una ostra con la anarquista Voltairine de Cleyre o el de Francis Ford Coppola con Nina Simone, que en un momento dado evoca uno de los temas que se repiten en la exposición: ‘ser libre es lo más parecido a no tener miedo’. (..)” (Ledo y Martínez, 2011).

La suya es sin duda una voz propia absolutamente consistente a la hora de crear situaciones desde la materialidad sonora y visual (desde la fijación de la temporalidad efímera) de la palabra. Su obra constituye un archivo autoficcional deliberadamente incompleto, que la hace y nos hace testigos de la ausencia y la desaparición, de un no lugar pasado que se hace presente en cada intervención, que ocurre de modo diferente en su reconstrucción. Nos emplaza a un reencuentro futuro con no se sabe muy bien quién ni con qué parte de qué historia. ¿Tal vez con nosotros mismos? Que nos recuerda que para ella ha llegado la hora: "De ir al encuentro de... allá donde..." (...) "Con la voluntad de liberarse de las convenciones sociales, del (su) tiempo..."



...desde el amor. En trois actes, LMT, 2014. Paradis, Nantes.

3.4.2. Cuerpo, memoria e imaginación: Constanza Brncic, Ada Vilaró.

"El que ha gozado de la presencia especial que se realiza en la conciencia íntima de la voz enunciativa, pierde para siempre esa adherencia intacta a lo Abierto que Rilke descubría en la mirada del animal, vuelve sus ojos hacia el interior, hacia el no-lugar del lenguaje. Por eso la subjetivación, el producirse de la conciencia en la instancia del discurso, es casi siempre un trauma del que los hombres se recuperan mal; por eso el frágil texto de la conciencia se deshilacha y borra sin cesar, mostrando a plena luz la separación sobre la que está construido, la constitutiva desubjetivación de toda subjetivación."

(Agamben, 1998: 129).¹⁶⁹

Las líneas esbozadas en el apartado anterior sobre Loreto Martínez Troncoso (además del interés por acercarnos a su obra y sus performances) funcionan como paréntesis dentro del trazado general de este trabajo. No podía ser de otra manera, pues

¹⁶⁹ AGAMBEN, Giorgio (1998), *Lo que queda de Auschwitz : el archivo y el testigo : homo sacer III*, (traducción de Antonio Gimeno Cuspinera), Valencia, Pre-textos, 2010.

es en ese no lugar intermedio, es desde esa materialidad plástica alrededor de la ausencia desde donde habla y hace hablar a las cosas para implicarnos. Me ha parecido conveniente alejarnos por un momento de las prácticas que parten estrictamente del movimiento y de lo físico para volver a ellas con mayor perspectiva y poner la mirada en los discursos artísticos que se generan más allá (y a través) de los diversos formatos escénicos, pues en el fondo todas ellas están trabajando (en un lugar y en otro) sobre la representación y sobre las formas de figuración de la identidad a través del cuerpo (y de su ausencia), y a través de lo sonoro y de lo visual. A fin de cuentas: a través de un cuestionamiento del lenguaje (del límite) con el que hacerlo.

Si vamos a la etimología de la locución latina *currículum vitae*, literalmente significa 'carrera de la vida', así se registra en el diccionario de la R.A.E., donde el término se define como: "Relación de los títulos, honores, cargos, trabajos realizados, datos biográficos, etc., que califican a una persona". La relación que LMT nos proporciona en sus currículums (como textos autoficcionales) omite deliberadamente el sujeto, los complementos directos y, a veces, los circunstanciales. Utiliza sólo los verbos, las acciones cruciales por las cuales se la ha considerado o excluido, pero no los lugares concretos ni los agentes que obraron en cada momento indeterminado para considerarla o desacreditarla como... Sí aparecen las fechas difusas (sólo los años) como único dato que marca los hitos de esa carrera de la vida. Como suele ser habitual, esa voz del texto habla en tercera persona, como desposesión del narrar que permite no incurrir en la impropiedad formal de hablar de sí misma en primera persona en un documento más o menos "oficial", dado que se quebraría el marco de confianza y de veracidad al quedar al descubierto una norma ética que presupone el reconocimiento de un límite: el reconocimiento de la propia opacidad como modo de otorgar reconocimiento a los demás, para mostrarse y ser reconocida. Y en este caso (en sus diversos currículums, cada vez más sintéticos), a pesar de tratarse de textos supuestamente protocolarios, se presenta de un modo deliberadamente incompleto o defectuoso.

En palabras de Judith Butler (2005: 62), en lo que ella misma denomina "una interpretación posthegeliana de la escena del reconocimiento": (...) "la suspensión de esa demanda de autoidentidad" presupone "una ética basada en nuestra ceguera compartida, invariable y parcial con respecto a nosotros mismos." En el caso de LMT, esta responsabilidad ética es llevada al extremo como un modo irónico de rendir cuentas ante esa violencia ética institucionalizada que se activa en el momento de tener que dar cuenta de sí misma de manera consensuada, para responder a esa incómoda pregunta: "quién/qué eres tú."

La búsqueda o la demanda de unos orígenes o de una circunstancia donde ubicar las identidades (y lo escribo en plural por ese carácter inestable de lo identitario) presupone la inserción de un yo o de una serie de yoes en una temporalidad narrativa anterior al momento de la enunciación y, por lo tanto, extinta. De ahí la necesidad de echar mano de un archivo para convertirse en testimonio de esa doble ausencia, "precisamente porque la conciencia no tiene otra consistencia que no sea la del lenguaje" (Agamben, 1998:128).

De entre la literatura sobre cómo entender la noción de *archivo*, Michel Foucault aparece referido como el nombre fundamental por todos aquellos que recientemente se han venido ocupando de este tema (Giorgio Agamben, Óscar Cornago, Miguel Morey...),¹⁷⁰ puesto que más que aportar una definición conclusiva, lo que Foucault propone es interrogar las estructuras y los procesos tradicionales del acceso al saber, no como lugar estanco de conocimiento, sino como espacio de exteriorización de los enunciados posibles (y por extensión, como lugar de formación y de transformación de

¹⁷⁰ Me refiero a los estudios de AGAMBEN (1998): *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo*, Op. Cit; del que beben en gran medida los artículos de CORNAGO (2011-2012) dentro del proyecto de estudio sobre la figura del testigo como paradigma de la actuación: "Actuar de verdad. El actor como testigo de sí mismo."; "La confesión como estrategia escénica" y "Alegorías de la actuación: el actor como testigo"; así como la reflexión de Miguel MOREY (2006): "El lugar de todos los lugares. Consideraciones sobre el archivo", dentro de B. HERRÁEZ Y S. RUBIRA (eds.), *Registros imposibles: el Mal de Archivo*, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid. En los tres casos se utilizan las reflexiones de Michel Foucault como fuente principal para definir una noción de *archivo*. Límite ahí la búsqueda.

los enunciados de la conciencia, de la memoria y de la fantasía):

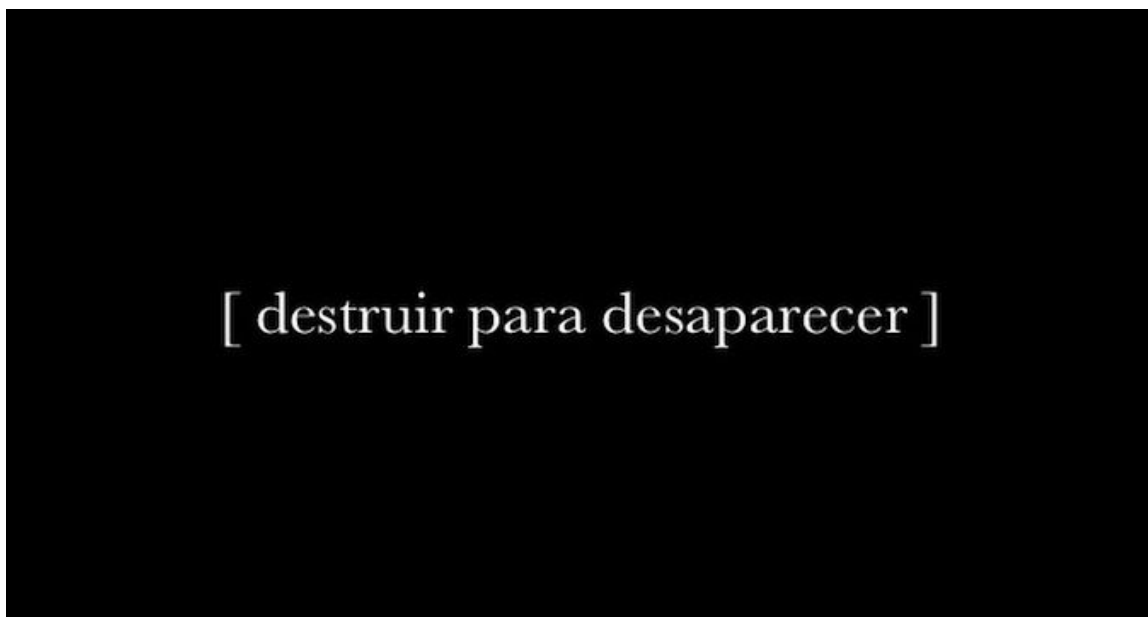
"Entre la *lengua* que define el sistema de construcción de las frases posibles, y el *corpus* que recoge pasivamente las palabras pronunciadas, el *archivo* define un nivel particular: el de una práctica que hace surgir una multiplicidad de enunciados como otros tantos acontecimientos regulares, como otras tantas cosas ofrecidas al tratamiento o la manipulación. No tiene el peso de la tradición, ni constituye la biblioteca sin tiempo ni lugar de todas las bibliotecas; pero tampoco es el olvido acogedor que abre a toda palabra nueva el campo de ejercicio de su libertad; entre la tradición y el olvido hace aparecer las reglas de una práctica que permite a la vez a los enunciados subsistir y modificarse regularmente. *Es el sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados.*" (Foucault, 1969: 220-221).¹⁷¹

Si en las piezas referidas de María Jerez (*La coartada perfecta* y *Alma de Rímel*), se creaba un dispositivo escénico lúdico sacando a la superficie y manipulando una memoria escondida (memoria caché) por medio del manejo y de la transformación de archivos cifrados (informatizados), en las conferencias, exposiciones o escritos de Loreto Martínez Troncoso se crea un archivo latente artesanal (manuscrito, mecanografiado, proyectado, sonoro) mediante un sistema de formación y transformación de enunciados incompletos que se formulan en un ejercicio deliberadamente paradójico, el de destruir para crear: re(presentar) el resto de una ausencia. Como reza uno de sus textos proyectados: *[destruir para desaparecer]*. Por lo tanto: hacer presente ese acto de destrucción de forma creativa.

Se trata de un ejercicio que opera a la vez en dos tiempos inaprensibles de circulación quismática: desde una pulsión melancólica e irónicamente pesimista que transforma el material presente en resto del pasado, y desde la transmisión de ese resto del pasado como una suerte de ruina reconstruible en cada presente en el que queda expuesta. No es casual que para ello a menudo utilice una tecnología ya obsoleta:

171 Michel FOUCAULT (1969), *La arqueología del saber* (traducción de Aurelio Garzón del Camino), Buenos Aires, Siglo XXI editores Argentina, s.a., 2002. (Mantengo las cursivas tal como aparecen en el original.)

diapositivas, video monocal, discos de vinilo, etcétera (rudimentos con los que consigue resaltar el peso de la imagen y del sonido: grano, fricción, surcos, texturas).



Fotograma de la "cool-conferencé" *-Comme un seul homme-* con Abdelkader Benchamma organizada por Hypertexte, 2009-2011. Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris.

Las piezas a las que me referiré a continuación trabajan con otro tipo de archivo más oscuro (o más cercano a la pérdida, la violencia y el dolor en situaciones vivenciales extremas). Me refiero a *Florentina*, de Ada Vilaró (2006), y *Que atraviesa*, de Constanza Brncic (2011). Ambas se relacionan con el recuerdo y con la memoria sobre hechos autobiográficos familiares de cierta fragilidad (en ese límite de quien se asoma al abismo) y, por lo tanto, realizan un gesto sumamente delicado al asumir la incapacidad de convertirse en testimonio de un fragmento de ese pasado: dan cuenta de aquellos episodios difíciles o conflictivos de los que formaron parte en un pretérito pluscuamperfecto (en la niñez temprana) para soltar un lastre. Se deshacen de aquello de lo que no se puede hablar sin ensuciarse (emocionalmente, moralmente) para que otras cosas emerjan a la superficie y salgan a la luz con mayor limpidez.

Descripción de: *Florentina*, de Ada Vilaró (2006).

En la oscuridad, una casita con las ventanas iluminadas que se despalza por el espacio, ruido de pasos. La casa realiza giros simétricos adelante y atrás en ángulos rectos. Iluminación paulatina del espacio. Podemos ver a una mujer con la cabeza metida en la casa, como si de una rara cabezuda se tratase. Ahora describe círculos. Sonido de una rueda metálica. Viste una gabardina y lleva los pies descalzos. Comienza a girar como un derviche, con sutiles variaciones en las posiciones de los brazos. Gira durante tres minutos. Las evoluciones en el espacio con la casa en la cabeza duran un total de 9 minutos aproximadamente. Finalmente, se saca la casa de la cabeza, pero sigue girando con ella, con la cara contra una de las fachadas. Luego contra el pecho. Se detiene. Apaga las luces del interior de la casa y la prende de un cable que la eleva. Al fondo, en un tul o ciclorama blanco, se proyecta la silueta de otra casa con un recorte de luz: un trazo esencial, como el de un dibujo infantil. El sonido de la rueda metálica cesa.

Ella se desprende de la gabardina y se calza unas botas de agua -como las que utilizan algunas campesinas en tierras de labranza y barrizales-. Lleva un vestido veraniego, floreado pero sobrio, de una cierta elegancia rural. Camina cautelosamente por el espacio, escucha. Parece oírse un piano lejano. No se oye nada. Agarra una silla. Escucha. Realiza movimientos repetitivos con los pies. Se sienta.

Murmura palabras ininteligibles. Finalmente la entendemos: "*Està tancada la porta del menjador? Tancada amb clau? Em falten dues copes. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10... N'hi havia dotze... I la porta de l'armari? S'han emportat els lençols i les tovalloles.*" Sigue contando obsesivamente durante unos instantes.

Música lejana de verbena de pueblo (acordeones y vientos). Se levanta y baila. Posturas del cuerpo abiertas. Cierta erotismo y coquetería. Progresiva disonancia de la música y descuadre de la simetría de sus movimientos. Vuelve a la silla y minimiza el movimiento hasta la quietud. Se desplaza con la silla hacia la parte del fondo.

Se pinta los labios con mímica. Hace muecas como ante un espejo. Cambia de posición moviendo la silla. Inquietud creciente. Música de saxofón. Se levanta y se agita. Hay algo de clown en sus andares. Se agota hasta sentarse en el suelo. Suena la canción "Mira que eres linda", interpretada por Antonio Machín.



Ada Vilaró en *Florentina* (2006). Residencia en la UAB. Foto: Sergio Mirante.

El fondo se tinte de rojo intenso. La casita sigue colgada en el aire. Intensidad de la mirada y del trabajo actoral a través de la mera presencia. Vuelve a parlotear: "*Si he de marxar, jo ja estic a punt. Jo això no ho entenc. Una mica així... una mica així... Cada dia...*" (Enumera medicación para patologías psiquiátricas) "*Efectes secundaris...*" (Enumera efectos secundarios de la medicación. Luego, imita la voz de un médico): "*Com està, Florentina? Com es troba?*" (Vuelve a parlotear en voz baja). Camina por el espacio obsesivamente. Hace balancear la casa con una mano. Sigue caminando y murmurando

palabras. De vez en cuando, se protege la cabeza con los brazos inclinando el cuerpo hacia el suelo, como cuando hay una explosión. Cada vez que lo hace, dice: "¡boom!" (como si lanzaran bombas desde el aire). Sigue en su deambular y su parloteo hasta agotarse. Se sienta en la silla de medio lado, con el cuerpo hacia la casa colgada y hacia la casa proyectada con trazos de luz sobre el tul. Se oye el sonido de la lluvia. Oscuridad.

Descripción de: *Que atraviesa*, de Constanza Brncic (2011).

La luz va iluminando el escenario progresivamente. Sonido de un instrumento de cuerda y percusión, como un campanillar constante. Cuando hay suficiente claridad, vemos a una mujer totalmente desnuda que realiza giros en el espacio: camina de espaldas sujetando una gran pieza de papel blanco (de 5 x 5 m.) que vuela tras ella captando el aire desplazado en los amplios movimientos circulares. Evoluciona por el espacio hacia atrás describiendo amplios círculos durante casi siete minutos. Finalmente, extiende la tela sobre el linóleo y lo observa. El sonido cesa. Silencio. Vuelven los sonidos y acordes que la acompañarán durante toda la pieza de manera incidental. La mujer explora el perímetro del papel caminando a su alrededor. La luz la sigue y va proyectando su sombra y las diferentes texturas del papel por partes arrugado. Entra en la superficie de papel, se coloca en el centro y tras quedar en equilibrio con un solo pie y el cuerpo inclinado hacia adelante unos instantes, gira sobre sí misma y el papel se pliega a su alrededor siguiendo la espiral del movimiento de su cuerpo en equilibrio. Se detiene y va a ras de suelo, donde evoluciona de nuevo jugando con las formas del papel. Sale de él y vuelve a entrar tras una pausa. Sigue evolucionando hasta recuperar la verticalidad y retomar el papel hecho un ovillo. Interactúa con él cada vez con mayor violencia. Oscila entre la violencia y la delicadeza. La música la acompaña todo el tiempo en los cambios de atmósfera que su cuerpo va provocando en el espacio desde la aceleración y la lentitud, la quietud, y sobre todo: con el trabajo plástico con el cuerpo y el papel, con las

sombras y con la iluminación. Deja el papel y desarrolla una serie de desplazamientos por el espacio de nuevo oscilando entre diversas cualidades de movimiento: desde un trabajo sumamente conciso a través de tensiones, relajaciones y tonalidades musculares que nos sugieren paisajes y estadios físicos y mentales que van de la laxitud y el júbilo infantil a la contracción física de la vejez. Vuelve al papel: configura paisajes fríos que semejarían salares, superficies heladas, mareas de espuma... Lo manipula hasta extenderlo de nuevo en el suelo. Al fondo se ilumina otro plano de papel vertical. Ella desaparece tras el papel que cuelga como un telón de fondo, a través de la obertura transversal accesible entre los dos planos blancos: como volviendo al útero materno (o al escondite de la memoria).

Cuando la silueta de su cuerpo proyectada tras el papel-pantalla vertical se desvanece, sobre el mismo plano se proyecta una grabación en video de ella misma: aparece vestida con pantalón, camiseta y chaqueta oscuros. Se mantiene erguida en pie, inmóvil en un paisaje patagónico, a la orilla de un lago. Sujeta con los dientes la enorme hoja de papel de 5 x 5 m., que ondea al viento.

En escena, Constanza reaparece vestida como en el video y comienza a leer (micrófono y papeles en mano) las cartas de su abuela, Elvira de la Torre. Se trata de cartas enviadas desde Argentina a España, entre 1975 y 1978 (en pleno “proceso” y dictadura de Videla),¹⁷² cuando la familia de Constanza Brncic y ella misma, siendo un bebé, parten al exilio en Barcelona. En el proscenio, percibimos ahora un montón de grava recogida en ese mismo paisaje del video, pues esta segunda parte de la pieza se

172 Rafael Videla ocupó la presidencia entre 1976 y 1981, durante la dictadura autodenominada “Proceso de Reorganización Nacional”, que se inició con el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976. Además fue Jefe del Ejército Argentino entre 1975 y 1978. Le sucedieron los generales Roberto E. Viola, entre 1978 y 1981, y tras un golpe de estado interno, el general Galtieri, entre 1981 y 1982. Pocos días después de la derrota en la guerra de las Malvinas, en junio de 1982, el ejército desplazó a Galtieri de su cargo y designó al general Bignone para que se hiciera cargo de liquidar el régimen y llamar a elecciones. En octubre de 1983, se realizaron los comicios nacionales. El candidato de la UCR, Raúl Alfonsín, obtuvo un poco más del 52% de los votos (superando al candidato justicialista Ítalo Lúder), llegando así a la presidencia. (REBOSSIO, Alejandro, “El hombre que nunca pidió perdón”, *El País*, Buenos Aires, 17/05/13) http://internacional.elpais.com/internacional/2013/05/17/actualidad/1368796031_746064.html (23/09/15).

creó en el viaje a Argentina realizado por la coreógrafa en el marco de la residencia *Nativo y Foráneo*, realizada en Patagonia en marzo de 2011.



Constanza Brncic en *Que atraviesa* (2011). Teatre L'Estruch de Sabadell. Foto: Roman Rubert

Constanza se acerca al músico, su compañero Nuno Rebelo, que ha estado siempre presente en un lateral haciendo sonar las percusiones y el resto de instrumentos. Sigue con la lectura. Entre cada una de las cartas realiza diferentes acciones: pisa y toca la grava con las manos, se acerca al video como para volver a aquel paisaje, se contempla en un espejo mostrando su reflejo al público, manipula levemente el enorme papel extendido en el suelo como quien ajusta una sábana. (Un fragmento de una de las cartas):

“Aquí desde nuestros antiguos y felices pagos, les escribo estas líneas. Veo el verde de los árboles en nuestra casa tan pegada a este cielo azul que los trae a ustedes más cerca, si eso fuera posible, pues están siempre, constantemente, conmigo. A momentos me parece que vos Teresa me vas a llamar para decirme que la comida está lista, vos Gabriel para ofrecerme una copa y vos Bárbara, para que te lleve a bañar a la pileta o al taller. La única que no puede llamarme es Constanza, porque no conozco su voz.”

(Elvira de la Torre. Buenos Aires, 1976).

El espectáculo concluye en un ambiente íntimo en el que la realidad descrita en las cartas es cada vez más cruda y angustiada (pérdidas, parientes encarcelados, desapariciones de personas cercanas, añoranza de lo suyos...), a pesar de que los textos están escritos en un registro familiar, distanciado y cotidiano. Y así se desarrolla la lectura. La voz retomada de la abuela Elvira se despide con besos para su familia exiliada en la distancia. La luz y la proyección se desvanecen abruptamente dando fin a la pieza.



Constanza Brncic en *Que atraviesa* (2011), Teatre L'Estruch de Sabadell. Foto: Roman Rubert

Como se desprende de las descripciones de *Florentina* y *Que atraviesa*, ambas piezas parten de una concepción de lo escénico aparentemente despojada, tanto por su esencialidad en las formas y en las acciones como por las calidades de movimiento y los recursos expresivos empleados. Pero es justamente la relación de los cuerpos de las intérpretes con un espacio no totalmente vacío, sino mínimamente habitado por elementos de fuerte carga simbólica (el papel-carta en *Que atraviesa*; la silla, la casa, las botas y el vestido de la madre en *Florentina*)¹⁷³ lo que da consistencia y complejidad a cada propuesta: la destilación estética se deriva de un trabajo minucioso con esos objetos vinculados al recuerdo y a la memoria familiares que al encontrarse descontextualizados, es decir, recuperados en un paisaje escénico milimétricamente acotado por la iluminación, la proyección de las sombras y la sonoridad (estetizado), propician el distanciamiento necesario para poder hablar de aquellos episodios dolorosos a los que remiten (como ejercicio de reconstrucción).

En el primer caso, se trata del recuerdo de un día concreto en la vida de la madre de Ada Vilaró (Florentina era su nombre), y fueron sus ojos de niña, a los ocho años más o menos, los que presenciaron cómo se vio afectada por un brote psicótico (no el primero ni el último, pero tal vez uno de los más intensos). Aquel desorden del comportamiento de la madre, sin embargo, no es ilustrado de modo exhibicionista ni se explica ordenadamente de forma lineal en toda la extensión del episodio, sino que: a través de indicios visuales, gestuales y de movimiento se nos intenta dar una noción más de la soledad y del miedo de aquella mujer en un mundo inhóspito que del desorden de comportamiento en sí de manera literal.¹⁷⁴

173 Florentina era el nombre de la madre de Ada Vilaró. A continuación se describe las motivaciones e intenciones que albergaba la creación de la pieza. En las entrevistas a Vilaró adjuntas en los apéndices queda claro su posicionamiento artístico y vital.

174 La zona del Lluçanès, en la comarca de Osona (BCN) es un territorio de montaña, de explotación ganadera y rural. Si bien Florentina Casals nació durante la guerra civil y no podía recordar los bombardeos aéreos que por ejemplo tuvieron lugar en poblaciones cercanas, como los de Manlleu, Vic y Torelló entre 1938 y 1939, en Prats de Lluçanès, donde vivió toda su vida, tuvieron lugar escaramuzas terrestres entre soldados republicanos y facciones de sublevados fascistas. En diversos enclaves se

El hecho de que Ada Vilaró no declarase ante ningún medio de comunicación que se trataba de un episodio autobiográfico atiende a una responsabilidad ética: no pretendía crear una morbosidad frente al suceso, sino proponer una reflexión sobre el grado de estigmatización de las enfermedades mentales y sobre la falta de recursos adecuados para las familias que se ubican en contextos rurales o sin un nivel adquisitivo y cultural por encima de lo común.¹⁷⁵ Un año más tarde, en 2007, Ada Vilaró llevó a escena otra pieza con el mismo tema desarrollado en un formato teatral más narrativo: *Efectes secundaris*. Tuve la oportunidad de encargarme de la dirección escénica de aquel espectáculo dentro del ciclo sobre la familia organizado por el Tantarantana Teatre de Barcelona. El ciclo llevaba el título *De portes endins (de portes adentro)*. De lo que se trataba, en contradicción con el título del ciclo, era de visibilizar situaciones que se producen en el seno de las familias como espejo de otras realidades sociales conflictivas.

En *Efectes secundaris* el título de la obra ya daba una clave de que se pretendía hablar de los daños colaterales que provoca el reconocimiento de la enfermedad y la medicación: en el organismo y en las capacidades sensoriales de los pacientes, por un lado; y respecto a lo que supone para las personas afectadas y sus familias el ser señalados como portadores de ese "estigma de la locura".

Cabe recordar el episodio representado en la pieza de forma muy sintética, que es el mismo en que se inspira la primera pieza interdisciplinar *Florentina*. El episodio es el siguiente: la llamada de un electricista anunciando un corte en el suministro por una reparación del tendido eléctrico y un plato que se rompe de forma accidental, en el mismo momento en que suena el timbre del teléfono, quiebran la calma de la tarde de

produjeron fusilamientos y entierros en fosas comunes. La población sufrió una profunda presión policial y militar durante el posguerra, por su situación estratégica y por su orografía, en la que resistieron algunos grupos del maquis. Más allá de aquel miedo de la infancia reflejado en el gesto de la intérpete (Ada) cuando se cubre la cabeza atemorizada (y sin pretender señalarlo como causa de las delusiones acústicas descritas con el mismo), la obsesión por las detonaciones y por la vigilancia estaba muy presente en las repetidas crisis de Florentina.

175 Ver la conversación con Ada Vilaró de julio de 2011 adjunta en los apéndices, donde explica su posicionamiento al respecto.

Florentina y de su hija. A partir de la llamada, se desata una crisis obsesiva acompañada de alucinaciones. Florentina da por sentado que existe una conspiración contra ella y su familia, que les espían a través de los circuitos eléctricos de la casa, que les están robando ropa y parte del ajuar doméstico y que la casa va a explotar. El color rojo es lo único que les puede salvar, con lo que viste a su hija y ella misma de rojo y se la lleva a un cerro cercano para contemplar la explosión de la casa desde lejos. El marido intenta detenerla cuando regresa del campo, pero tras varios días de delirios no puede hacer otra cosa que llamar al médico y preparar el ingreso de su esposa. Así concluye la obra teatral: cuando acepta ser recluida. Entonces es sedada con un calmante que le administra el marido y se prepara para recibir al médico. En *Florentina* es la lluvia la que simboliza esa espera de la calma: como fenómeno atmosférico que antecede la escampada de las nubes negras y que augura la revitalización de la naturaleza, de la que están tan cerca las gentes de montaña (concedoras de los ciclos).

Movidos por la voluntad de buscar un punto de incidencia en lo social, tanto por nuestra parte como desde la sala (bajo la dirección de Julio Álvarez) surgió la idea de invitar a un grupo de personas con enfermedades mentales de diversa índole (esquizofrénicos y maníaco-depresivos sobre todo) para asistir a la función y participar en un debate posterior. Obviamente, se trataba de pacientes en un nivel de integración óptimo y que además eran responsables de una serie de programas radiofónicos en la emisora Radio Nikosia.¹⁷⁶ La experiencia resultó reveladora, puesto que sin estar previamente avisados, los espectadores se dieron cuenta de que aquel clima onírico o alucinatorio no podía haber sido recreado sin un trabajo de documentación contrastada, y que los conflictos dentro del seno familiar eran reconocibles como tales y tenían un

176 “Es una de las primeras emisoras realizadas por personas que han sido diagnosticadas de problemas de salud mental. Es una experiencia que intenta una mirada lateral sobre la locura y busca vías alternativas -y alterativas- en el área para de-construir el estigma. Nikosia es un umbral, una plaza íntima, un nuevo territorio de escucha y participación social para y con personas afectadas. Su base es la utilización de la radio -y otros medios de comunicación- como medios de expresión, intervención y visibilización social, pero a la vez explora otras vías como la del arte, la poesía, la literatura en general en tanto formas de “decir” y actuar socialmente.” <http://www.radionikosia.org/quienes-somos/> (12/09/15).

valor relacional del todo relevante tanto para ellos como para el público en general. Por esas fechas se presentaron *Florentina* y *Efectes secundaris* como programa doble, y el público que asistió a las dos propuestas dio a entender que tenían un sentido complementario como variaciones sobre un mismo tema, pues el tratamiento estético desde el despojamiento y los mínimos elementos escenográficos arrojaban un texto casi minimalista y sustractivo (y viceversa). Es decir: que se dejaba más espacio para lo decible que el que ocupaba lo dicho en los enunciados del texto, y que lo descrito a través de la peripecia gestual y coreográfica permitía inferir la atmósfera de la memoria de Ada frente a aquel recuerdo (al tratar de visualizarlo y hacerlo visible de nuevo con su propio cuerpo en el espacio).



Ada Vilaró y Fina Rius en *Efectes secundaris* (2007), Tantarantana Teatre. Foto: Joan Manrique.

Por todo ello, ese planteamiento doble ofrecía suficiente distancia y perspectivas en la mirada propuesta sobre aquel suceso "autoficcional" para generar una reflexión compleja y controvertida: sobre la psiquiatría como sistema de control de las conductas

no normativas (aún en los años ochenta); sobre los excesos en los tratamientos con barbitúricos (en la psiquiatría y en la medicalización de la sociedad en general); y sobre la falta de educación y el rechazo todavía vigentes acerca de las enfermedades mentales (como paradigma de todo comportamiento transgresor de diferenciación).

La diferencia fundamental entre *Florentina* y *Efectes secundaris* era el lugar donde se colocaba Ada Vilaró como intérprete y testigo de un recuerdo de su pasado (su punto de vista la convertía en testigo de sí misma dentro de una estructura temporal ausente). En la primera pieza encarnaba a la madre a través del movimiento (hacía visible el comportamiento, la soledad y el miedo de la madre), mientras que en la segunda se interpretaba a sí misma como niña, a principio de los años ochenta, en el contexto doméstico y rural: coprotagonista del suceso y testigo secundario de los hechos rememorados que, siguiendo a Herta Müller (2009: 37), se transforman en otra cosa diferente al ser representados: "Lo que no sucede en el momento de los hechos sucede durante su reconstrucción."

Si Ada Vilaró no dijo nada sobre la procedencia autobiográfica de ese "material" (hasta que se encontró cara a cara con los enfermos en el debate) fue porque reconocía la dificultad que entrañaba insertar su yo en un dispositivo de enunciación (en el no-lugar del lenguaje) desde el que estructurar ese relato vivencial con coherencia. Puesto que lo importante para ella era el objetivo con el que lo hacía. Si hubiera desenmascarando su identidad antes de crear un marco de representación adecuado, hubiera generado un estado de opinión o de prejuicio focalizado en sí misma como protagonista y hubiera condicionado la recepción desviándose de su objetivo de visibilizar una situación "real" conflictiva. Esa dificultad de encontrar una estructura de interpelación para sacar a la luz ese otro discurso relevante y propiciar su incidencia en lo social (a través de la representación teatral y del coloquio) es lo que motivó que buscara dos dispositivos diferentes para hacerlo (dos formatos escénicos híbridos: teatro físico o danza-teatro y teatro textual con un destacable componente plástico, sonoro y visual). Con esta

estrategia creaba un mecanismo de relativización de los hechos expuestos: la motivación de tratar de generar un debate social por encima del hecho de dar cuenta de sí enmascaró un relato autoficcional como una pseudoficción teatral ajena. Enmascaró el gesto de exteriorización que suponía dejar expuesto el archivo de su memoria autobiográfica tras su figura como intérprete y autora. Aunque lo que sí se dijo en la rueda de prensa de *Efectes secundaris* fue que detrás del espectáculo había un trabajo de investigación y de documentación sobre la esquizofrenia, además de conversaciones con asociaciones de familiares de enfermos por parte de Ada Vilaró. Lo cual era totalmente cierto.

En el caso de *Que atraviesa*, Constanza Brncic proponía también una polarización de los niveles de presentación de la acción: primero, el espacio escénico era tensionado por el deambular de su cuerpo desnudo poniendo en relación la materialidad plástica del mismo con la de la gran hoja de papel. El público tenía la información previa de que se trataba de la reconstrucción parcial de un segmento de memoria familiar vinculada al exilio político (a través del programa de mano o por otros canales de información). Evidentemente, la carga simbólica de dicha presentación se intensificó en el contexto argentino por afinidad con los episodios descritos por el cuerpo y por la voz, además de suponer el regreso al hogar de una peripecia de desarraigo forzado. A ello se sumaba la expectativa emocional colectiva en un momento en que se estaba poniendo el foco en la rememoración de experiencias particulares a lo largo de los años de represión, desde una perspectiva crítica e histórica. El distanciamiento propuesto a través de la destilación estética y la lectura *fría* de las cartas invitaba a una reflexión sobre el carácter *ejemplar* de aquella memoria reconstruida. Vale la pena considerar las "formas de reminiscencia" que distingue Tzvetan Todorov en ese sentido. Para él: "el acontecimiento recuperado puede ser leído de manera *literal* o de manera *ejemplar*" y el importante matiz entre una forma u otra es que: "El uso literal, que convierte en insuperable el viejo acontecimiento, desemboca a fin de cuentas, en el sometimiento del presente al pasado. El uso ejemplar,

por el contrario, permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy en día, y separarse del yo para ir hacia el otro." (Todorov, 1995: 33-34).¹⁷⁷ Parece claro que los modos de exteriorización de esos frágiles archivos de la memoria de Vilaró y de Brncic responden a ese criterio de hacer un uso ejemplar, que como decíamos antes, sirve para dejar emerger a la superficie otro estado de cosas, otro discurso crítico con lecturas contrastadas por medio del diálogo más allá de la representación.

Por otro lado, según comentaba la propia Constanza, la desnudez de su cuerpo durante toda la primera parte respondía a una necesidad de conectar desde la piel con ese espacio blanco, para intercatuar plásticamente con ese paisaje de la memoria sin ningún otro aditivo, en silencio. Es decir: para facilitar una lectura visual y figurada únicamente condicionada por esa atmósfera latente en las evocaciones de su imaginación. Imaginación que se traduce en imágenes escénicas con el cuerpo como catalizador de intensidades:

"El cuerpo era posparto, aún estaba dando de mamar, y había un vacío muy grande, algo triste en el cuerpo. Y luego me visto. Entonces... ¿por qué decidí que el cuerpo apreciase desnudo en esa superficie tan grande de papel? Porque quería que el cuerpo se convirtiera también en materia, a veces, como el material del papel que se arruga y se transforma, quería que eso pasara. Que la piel estuviera presente. Era una cuestión de piel. Hubo mucha discusión al respecto con mis colaboradores, pero tomé esa decisión por una necesidad interna, y porque lo que pasa tiene que ver con la piel y era bastante lógico."¹⁷⁸

¹⁷⁷ TODOROV, Tzvetan (1995), *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2013.

¹⁷⁸ Ver entrevista con Constanza Brncic (apéndices).

En la segunda parte del espectáculo, la proyección del video y su presencia desdoblada con un traje oscuro denotan una mayor solemnidad. La lectura se transforma en un ritual donde de nuevo se evidencia esa noción de la intérprete como testigo de sí misma durante la reconstrucción fragmentaria de un pasado familiar del que conserva una memoria parcial y cuarteada: dada su corta edad en el momento de los hechos, la memoria le ha sido transmitida a través de los relatos y retratos de familia. Por lo tanto, se enfrenta a esa transmisión de la memoria como quien recompone un mosaico hecho añicos al que le faltan piezas, dejándonos intuir la silueta del retrato esbozado sólo a partir de los indicios residuales (las cartas).

En cuanto a la acción del espejo (el que saca literalmente a escena en uno de los intervalos entre carta y carta), tiene una serie de implicaciones nada desdeñables: la presentación de su reflejo en el espejo es legible como una confirmación del yo, aquí y ahora frente a la posibilidad de no haber sobrevivido a ese pasado. Hay algo de rubor en esa mirada reflejada en el espejo. Ese atrevimiento de mostrar su rostro a través del reflejo es otro modo de desnudarse más pudoroso o más obscuro, según cómo se mire: por un lado, admite que el suyo no puede ser un testimonio integral, sino que ha venido a suplantar la voz de otra persona a través de la lectura, puesto que: "el testimonio del superviviente únicamente tiene verdad y razón de ser si suple al del que no puede dar testimonio." (Agamben, 1998: 157).¹⁷⁹

La suya es una doble ausencia en el no-lugar del lenguaje: porque sobrevivió y porque no puede recordarlo si no es a través del testimonio de los que no están presentes (porque están lejos en el tiempo o porque ya fallecieron, o porque desaparecieron). Por eso opta por recuperar un archivo documental para hablar de aquella ausencia.

Por otro lado, toda la literatura que acompaña a la figura del superviviente¹⁸⁰ lleva

¹⁷⁹ *Lo que queda de Auschwitz : el archivo y el testigo : homo sacer III, Op. Cit.*

¹⁸⁰ Tomando a Constanza como tal -pese a no ser consciente de ello cuando ocurrió- si consideramos que su familia se la llevó lejos del horror como un acto de disidencia política y por temor al peligro de desaparecer.

implícito el concepto de vergüenza. Agamben ilustra ese concepto con numerosos casos en *Lo que queda de Aushchwitz*: su discurso gira en torno a los supervivientes de la Shoá, de modo que se fundamenta en relatos, textos y documentos donde el concepto es matizado y contrastado desde diversos puntos de vista. Me interesa rescatar la definición esbozada por Emmanuel Lévinas¹⁸¹ sobre la vergüenza, que el propio Agamben propone como ejemplar. Lévinas considera que "lo que aparece en la vergüenza es pues precisamente el hecho de estar clavado a sí mismo, la imposibilidad radical de huir de sí para ocultarse a uno mismo, la presencia irremisible del yo ante uno mismo".

Resulta interesante el análisis de Agamben al respecto porque hace notar que "la vergüenza es a la vez actividad y pasividad, ser mirado y mirar" (Ibid.: 112). Esa incapacidad de escapar de uno mismo es lo que provoca rubor. En los campos, donde vivir o morir carecía de sentido, donde "se vivía y se moría en lugar de otro" el que muere o vive siente rubor porque la vergüenza le sobrevive.

Volviendo a la mirada de Constanza: sus ojos en el espejo son un desnudamiento en ese sentido, el de subrayar que queda expuesta, pero que devuelve la mirada. Se aventura a ser testigo de sí misma durante la reconstrucción de una memoria que le ha sido transmitida y que, a su vez, ella transfiere desde su subjetividad. Como decíamos, resulta pudorosa en su pasividad (porque se deja mirar con cierto recato) pero resulta obscena porque dirige la mirada literal y figuradamente *ob skené* (fuera de escena, según la etimología griega del término): hacia lo que no se puede mostrar, hacia la memoria sobre la muerte y sobre el sufrimiento ajenos. Pero también hacia el presente efímero en el que se re-presenta para afrontar el futuro.

181 La cita de AGAMBEN (1998), Op. Cit., se refiere a: Emmanuel LÉVINAS: *De l'évasion*, Montpellier, Fata Morgana, 1982. Ed. Cast. *De la evasión*, (trad. De Isidoro Herrera) Madrid, Arena Libros, 1999.

3.4.3. Trilogía sobre la fragilidad de la memoria, de Victoria Szpunberg.

"TORSO. Sólo quien supiera contemplar el propio pasado como engendro de la coacción y la necesidad, sería capaz de sacarle el máximo provecho para sí en cualquier presente. Pues lo que uno ha vivido es en el mejor de los casos comparable a una hermosa estatua que al ser transportada hubiera ido perdiendo todos los miembros y que ahora no ofreciera nada más que el valioso bloque en el que él tiene que tallar la imagen de su futuro." (Walter Benjamin, 1928: 50).

Existe un vínculo y un afecto íntimo entre la experiencia propuesta por Constanza Brncic y la propuesta por Victoria Szpunberg en su *Trilogía sobre la fragilidad de la memoria* (2008-2011). La trilogía se compone de tres piezas en tres formatos diferentes: *El meu avi no va anar a Cuba (els meus pares sí, 2008)*; *Memoria de una Ludisia* (2010) y *La marca preferida de las hermanas Clausman* (2010). La intimidad entre Brncic y Szpunberg es notoria no sólo por su amistad y porque han colaborado en numerosas ocasiones, sino porque son hijas de una misma circunstancia: la huida de la dictadura argentina, el desarraigo, y el hecho de que en un momento dado han dado testimonio de esa memoria transferida a través de lo escénico. La primera de las piezas de Szpunberg está formulada en un formato metateatral donde todo el dispositivo técnico, dramático y escénico queda a la vista. Si bien la propia Victoria no aparecía en escena, todos los intérpretes tenían una implicación afectiva y biográfica con los hechos "autoficcionalizados", además de formar parte de una misma familia.¹⁸²

La segunda pieza fue concebida en un formato sonoro (para ser escuchada como

182 Lucas Ariel Vallejos (músico y sonidista, compañero de V.Szpunberg); Sabina Szpunberg Witt (cantante y hermana de la autora) y Marta López (actriz y amiga). Todos ellos son hijos de exiliados argentinos, con lo cual la implicación en el proyecto ofrecía una mirada coral en la exposición del relato ofrecido. Otra coincidencia entre Szpunberg y Brncic es el hecho de que el espectáculo se gestó durante el embarazo de la autora, por lo cual tuvo ocasión de colaborar en la dirección de la puesta en escena ya en la fase final del proceso. Victoria Szpunberg nació en Buenos Aires en 1973 y su familia huyó de Argentina en circunstancias similares a las expuestas en el caso de Brncic, siendo ella una niña de cuatro años.

un monólogo radiofónico), y la tercera estaba ordenada dentro de una concepción dramática como pieza teatral, aunque escondía tras de sí el rastro de la propia experiencia vivencial de Szpunberg durante su adolescencia en el pueblo de El Masnou (Maresme) a lo largo de los años 90. La sinopsis de *La marca preferida de las hermanas Clausman* es la siguiente:

“Años 90. Ha caído el muro de Berlín. Sara y Valentina son dos hermanas, entre la adolescencia y la juventud, que viven en un pueblo de Cataluña. Son hijas de exiliados políticos argentinos. La madre de ambas vive encerrada en una habitación. El padre hace tiempo que las dejó. Para ellas, la historia del horror de la dictadura argentina es un mito, una narración mal explicada y llena de fantasmas. Sara y Valentina viven obsesionadas por conseguir el máximo de objetos de marcas importantes.”¹⁸³

Si bien el personaje de Ana (la mujer exiliada de 70 años) aparecía en las dos primeras piezas y tomaba la palabra, en la tercera se transformaba en otro personaje que permanecía tras una puerta: la madre encerrada en su habitación aislada del mundo. En ese espacio de la memoria personal autoficcionalada irrumpía esa figura de la mujer exiliada en sí misma. De nuevo, aparecía la obscenidad casi de un modo más intenso que en las otras dos piezas de la trilogía. Precisamente porque se hablaba de su fragilidad y de sus debilidades mezclándolas con un pasado mitificado como activista y disidente. La madre se convertía en ese testigo integral desahuciado o desaparecido que no está en condiciones de hablar de su pasado. Se hablaba de ella a sus espaldas, mientras permanecía ausente (¿está realmente tras la puerta?), y quienes lo hacían eran sus hijas, presas de las inercias de una sociedad en la que ya se había banalizado la noción de compromiso sustituyéndola por la compulsión por las marcas comerciales de ropa como garante de reconocimiento social. En el fondo, esas dos chicas transmitían la soledad y la

183 <http://ultimahora.es/mallorca/ocio/teatro/la-marca-preferida-de-las-hermanas-clausman-3.html> (5/10/15).

desorientación de la primera juventud de un modo desolador porque buscaban un punto de arraigo, una máscara identitaria, y porque en cierto modo mitificaban y desmitificaban simultáneamente un paraíso perdido: el de las grandes esperanzas, la resistencia, los grandes ideales en contra del totalitarismo. Sin embargo, se veían abandonadas por esa mujer ya sólo comprometida consigo misma, exiliada en su depresión y en su desengaño.

De nuevo -como ocurre en *Que atraviesa, Florentina y Efectes secundaris-*, la dificultad para dar cuenta de sí, la dificultad para inserirse en un discurso que versa sobre la memoria autobiográfica y personal se materializó en la búsqueda de tres estructuras de interpelación diferentes. Basten las palabras de Szpunberg en el programa de mano de *El meu avi no va anar a Cuba* para atestiguarlo:

"Una pieza metateatral y metabiográfica sobre la fragilidad de la memoria y la dificultad de ficcionar un hecho abismal: el exilio y la última dictadura argentina. Entre el mito y el recuerdo, algunas músicas y el silencio, intentamos reconstruir una historia real... Y las piezas siempre quedan desmontadas."¹⁸⁴

Dentro de la propia pieza teatral, una voz narrativa dice:

"Las palabras que decimos aquí no son del todo fieles a la realidad, nunca las historias son del todo fieles a la realidad... La fragilidad de la memoria dispersa los hechos, los hace vulnerables... El lenguaje, la imaginación, el discurso... manipulan los hechos y nada es tal cual pasó... Cuando la historia que se cuenta, además, está cargada de horror, más difícil es narrarla. Si además tienes una implicación emocional con la historia, su narración cuesta más..."

184 <http://www.salabeckett.cat/archivo/el-meu-avi-no-va-anar-a-cuba-de-victoria-szpunberg> (5/10/15).



Diana Torné y María Rodríguez en *La marca preferida de las hermanas Clausman*. Tantarantana Teatre, 2010. (Foto: David Ruano).

Para entender las conexiones con los temas planteados en el análisis de *Que atraviesa* (desarraigo, vergüenza, testimonio, memoria), recordemos la sinopsi de *El meu avi no va anar a Cuba (els meus pares, sí)*, la mencionada pieza de Szpunberg:

"La pieza combina tres historias paralelas con intervenciones musicales (voz, batería y electrónica) y sonoras (espacios de dramaturgia sonora que completan y enriquecen la historia). Por una parte se presenta la historia del presente: Una actriz actual, joven y principiante, se presenta a un cásting sobre una película que trata el tema de la última dictadura argentina. A pesar de su poca experiencia la eligen para representar el papel de Ana, un personaje secundario del film. La actriz, a pesar de interpretar una secuencia muy breve en la película, se obsesiona con la vida de este personaje, con el contexto del pasado argentino e intenta entender las diferencias entre la vida del personaje y la suya.

La segunda historia se centra en el Director de la película. Un argentino que recibe el encargo de trabajar sobre la memoria de su país y reconstruir una historia situada en la dictadura de los 70, aunque él no tuvo ninguna implicación con ese momento histórico. Las exigencias ridículas de la productora y su propio afán de éxito, convierten la película en una banalización sobre el tema.

La tercera historia es la de Ana, la mujer de los 70. Una joven militante que recibe una llamada momentos antes de acudir a una cita de su organización política. Gracias a este aviso ella se entera que la cita va a

ser interceptada por los militares, no acude y así consigue salvar su vida y exiliarse a Europa. El resto de sus compañeros de militancia son secuestrados y desaparecidos. Esa llamada será milagrosa, pero al mismo tiempo se convertirá en un recuerdo cargado de culpa y dolor.”¹⁸⁵

Las últimas palabras de Ana, con las que se cierra el espectáculo, remiten al dolor como otra forma de vergüenza:

“La memoria es de un dolor muy agudo, por los siglos de los siglos, dolor, dolor en los ojos irritados, dolor por haberme salvado solita, dolor porque ya no pertenezco, dolor por un acento sin rumbo, dolor por estar fuera de cuadro, dolor disfrazado de metateatro barato, dolor por las preguntas, dolor porque me encojo y todo lo que veo es dolor. Dolor por estar viva y ellos no...”¹⁸⁶

Por norma general, las obras de Victoria Szpunberg plantean una serie de dilemas morales en una sociedad casi distópica donde los valores éticos se han corrompido o se han trivializado. Los universos que representa aparecen como proyección de las carencias estructurales de las sociedades actuales y de la fragilidad de la condición humana. Los suyos son personajes vulnerables, desorientados o directamente excluidos, y entre ellos, aparece algunos antagonistas absolutamente ambiciosos, ruines y mezquinos, como el polo opuesto presente en toda relación de dominio y de poder. Su interés por los mecanismos dramaturgicos y su reivindicación del relato como detonante de lo teatral la colocan en un camino de investigación acerca de los códigos teatrales desde la escritura, que se combina con un pensamiento teórico de raíz a veces filosófica (que se expresa sin tapujos dentro del propio texto), y a menudo sociológica (entendiendo la exposición de la fábula como otra forma de reminiscencia ejemplar de comportamientos y observaciones que remiten a lo real.)

185 http://www.salabeckett.cat/archivo/el-meu-avi-no-va-anar-a-cuba-de-victoria-szpunberg?set_language=es (5/10/15)

186 *El meu avi no va anar a Cuba (els meus pares, sí)*, texto proporcionado por Victoria Szpunberg.



Sabina Witt y Marta López en *El meu avi no va anar a Cuba* (2008). Foto: Adán Valenzuela.

A pesar de que Szpunberg ha colaborado como dramaturga en diversos espectáculos de danza y de que siente una inquietud estética acerca de los lenguajes del movimiento y de la acción,¹⁸⁷ su nombre aparece en este estudio como contrapunto para contrastar algunas de las líneas de trabajo que parten de una concepción dramática de lo escénico con un fuerte componente textual (como es también el caso de Marta Galán), frente a aquellas que accionan más desde el lugar del cuerpo y de la mirada como premisas para orquestar dispositivos escénicos de carácter transdisciplinar.

En diversas propuestas escénicas actuales, el lugar de la palabra, su materialidad

¹⁸⁷ Además de su asesoría en los espectáculos de Constanza Brncic, empezando en 2001 con el solo *Manuelita, ¿adónde vas?* (presentado en L'Espai de la Dansa), hasta llegar *Que atraviesa*, ha colaborado como dramaturga en producciones como *Caín y Caín* (Teatre Lliure-El Canal Centre d'Arts Escèniques Girona i Salt, 2011), con Pep Ramis (Malpelo) y Eduard Fernández, con la colaboración especial de Andrés Corchero y *Los corderos* (David Climent y Pablo Molinero). Actualmente es profesora de Dramaturgia de la danza en el Institut del Teatre de Barcelona. Ver trayectoria.

vibracional, física y temporal (mediante el trabajo sonoro y visual), sigue siendo explorada (o redescubierta otra vez, como ya lo hizo Joan Brossa con su poesía escénica) desde su capacidad plástica y performativa. En algunos casos, la palabra es presentada separando su potencialidad narrativa de las otras acciones físicas propuestas simultáneamente en escena, proyectada dentro de otro plano visual o sonoro: como lo hace por ejemplo Loreto Martínez Troncoso, en contextos de artes plásticas, o como María Jerez, que trata de concebir el sentido de la performance escénica en el espacio de tensión intermedio compartido con el espectador. Así lo hacen también algunas de las nuevas compañías de la siguiente generación. Entre ellas: El Conde de Torrefiel,¹⁸⁸ con un fuerte componente reflexivo de cariz ensayístico, o la compañía La Tristura -ya con once años de trayectoria, 2004-2015- y cuyos componentes no han dejado de reflexionar en voz alta sobre su lugar en la sociedad y en el mundo actuales como creadores nacidos a finales de la década de los ochenta. El nombre de la compañía es un indicio del tono desde donde abordan las cosas, con una preocupación manifiesta acerca de lo ideológico y ocupados en explorar las formas de expresarse con un lenguaje propio que conecte con la realidad del mundo contemporáneo.¹⁸⁹

188 “¿Cómo traducir en escena la realidad contemporánea? Tal es la cuestión principal que los creadores Pablo Gisbert y Tanya Beyeler, cabezas pensantes del proyecto artístico El Conde de Torrefiel, se plantean con su particular forma de hacer teatro. Fundada en 2010, la compañía propone piezas escénicas que trascienden los parámetros del lenguaje verbal y cuyo resultado sobre las tablas se presenta como una fresca oscilación entre literatura, artes plásticas y coreografía. No en vano, los miembros de El Conde de Torrefiel son colaboradores habituales de la también interesante La Veronal (formación dancística surgida en los últimos tiempos con un éxito imparable a nivel europeo, que fue, precisamente, la encargada de inaugurar el Festival Escena Contemporánea de Madrid en 2013), formando parte de su equipo artístico en la composición textual y dramática de las piezas.” <http://www.madrid.org/fo/2013-2014/es/prensa/pdf/la-chica-de-la-agencia-de-viajes.pdf> (6/10/15).

189 “La tristura nace en Madrid en el año 2004, alrededor de la Escuela Superior de Arte Dramático. Los primeros años se dedican principalmente a hablar, a medirse, a escribir, a quedarse despiertos y a encontrarse en la Filmoteca de Madrid. Poco después comienzan a imaginar sus primeras piezas escénicas. Crean, entre otras, *Años 90. Nacimos para ser estrellas* (Premio Injuve 2008), *Materia Prima* (Nombrado Espectáculo Revelación de Madrid Premios Max 2012) y *El sur de Europa. Días de amor difíciles*. Su trabajo sigue vinculado a Madrid, ciudad en la que viven y desarrollan sus proyectos. Siempre han trabajado buscando asociarse, con espacios, con instituciones, con personas que a lo largo de su carrera han mostrado un interés por el teatro contemporáneo, un compromiso con una forma nueva de hacer las cosas, con la palabra y la investigación, dentro de un arte que quizá no ha admitido

Sin embargo, aparecen también sobre la nueva escena algunos trabajos de carácter eminentemente lúdico en permanente juego con los códigos de escenificación y con el espectador -como las últimas propuestas de Cris Blanco-¹⁹⁰ donde la performer y creadora manipula las herramientas tecnológicas y construye a tiempo real un cuento-conferencia sobre un tema y un género que la apasiona: el cine de ciencia-ficción. Me refiero a sus últimas piezas, aún en activo: *Ciencia-ficción* (2010) y *El agitador vórtex* (2013),¹⁹¹ donde se convierte en una realizadora de cine en directo con los medios que tiene a su alcance (maquetas, prótesis de caracterización, máscaras, vídeo, herramientas digitales de edición y música en directo). Cris Blanco lleva a cabo una experimentación imaginativa e intuitiva desde una práctica que busca la complicidad del espectador ofreciéndole propuestas donde el factor de entretenimiento, sorpresa y diversión no son infravalorados, sino tomados como estímulos para captar una recepción activa con el objetivo de hacer visible el proceso de construcción de la pieza durante su realización escénica, además de contar un cuento que se bifurca y que se asienta por capas. Algo

con suficiente rapidez la necesidad de cambios. La tristura trabaja con la intimidad, el misterio y el deseo. Continúa persiguiendo una memoria colectiva, una exposición absoluta y alguna certeza, decididos a seguir modelando desesperadamente su propia caligrafía.”

<http://latristura.com/informacion-2/> (6/10/15).

190 Cris Blanco (Madrid, 1977). Diplomada en Teatro Gestual por la RESAD en 2002, trabaja como actriz en varias compañías de teatro, se interesa por la danza y hace algunos talleres, protagoniza algunos cortos de cine y canta en algún que otro grupo de música. En 2004 crea su primer solo: *CUADRADO_fLECHA_pERSONA qUE cORRE* (premio Jardín d'Europe de Impulstanz en 2008), con el que ha estado girando varios años. En 2006, crea *caixa preta_caja negra* en colaboración con la coreógrafa brasileña Claudia Müller dentro del proyecto Encuentros Imediatos 2006 de Alcantara y Panorama en Lisboa y Río de Janeiro, explorando en las dificultades de la colaboración al uso. En 2008 estrena *The Nevestarting Story*, un proyecto junto a Cuqui Jerez, María Jerez y Amaia Urra, en el que exploran nuevas formas de colaboración y dentro del cual dirige la pieza escénica *The set up* y participa en *The movie* y *The rehearsal*. En octubre de 2009 estrena en Madrid *The Croquis Reloaded*, otro trabajo junto a Cuqui Jerez. En setiembre de 2010 presenta *TELETRANSPORTATION*, instalación/pieza creada para el festival Mapa y en octubre estrena *ciencia_ficción*, un solo-charla-proceso-blog-concierto.http://medialab-prado.es/person/cristina_blanco (6/10/15).

191 “*El Agitador Vórtex* es una peli en directo, pero de cine “hecho a mano”. – Ah ¿sí? ¿Y de qué va la peli? – Pues es un thriller cómico musical de ciencia ficción con toques de terror y acción.” <http://www.teatron.com/cristinablanca/blog/> (14/10/15).

semejante a lo que ocurre con algunas de las propuestas de Cuqui y de María Jerez, con quienes ha colaborado en diversas ocasiones.

Aunque sigue existiendo una cierta bipolaridad y separación ya tradicionales entre los que trabajan a partir de la palabra como germen y los que trabajan a partir del espacio, los objetos y la presencia para tratar de coreografiar la escenificación, en la actualidad cada vez existe una mayor convivencia entre la palabra y otros lenguajes de representación. Sin embargo, dentro de las nuevas propuestas que incorporan el texto, sigue existiendo a su vez un hiato con el teatro textual anclado fundamentalmente en lo ilusorio y en el desarrollo “clásico” de la acción. Aunque conviven y se influyen mutuamente. Probablemente, como resultado del propio impulso de resistencia y a pesar del aparente efecto de repelencia ocasional entre uno y otro.¹⁹² Es por ello que el enfoque y el uso del material textual de esas nuevas prácticas a menudo encuentra su estímulo planteándose la incógnita de cómo rehuir una convención dramática para recrearse con otra que deje irrumpir sobre la escena algo que se desprenda de “lo real”.

192 La idea de esa influencia recíproca por coexistencia aparece ya en los noventa, entre otras cosas, por la pulsión interdisciplinar (presente en escenificaciones de toda índole) , y por la irrupción y el afianzamiento de la corriente postdramática, presente tanto en propuestas textuales como en otras de cariz performativo.



La Tristura, *Actos de Juventud* (2010).



El Conde de Torrefiel (2011-2015), *Observen cómo el cansancio derrota al pensamiento.*

Tentativas como las de Szpunberg o Galán, según los contextos y las propuestas en las que toman parte, tratan de buscar lugares de encuentro entre los diversos enfoques dramáticos que conviven en el panorama escénico actual. Ambas son dramaturgas, es decir, que en primera instancia no están en escena como intérpretes, sino que se dirigen hacia lo escénico desde la escritura, y por lo tanto, desde la narración, desde *lo fantasmático*, desde la memoria y la reminiscencia, pero también desde un intento de poetizar lo real.



Marc Rosich, Sandra Monclús y Jordi Andújar en *La màquina de parlar* (2007), de Victoria Szpunberg. Sala Beckett. (Foto: Ferran Mateo).

3.4.4. Mònica Muntaner: *Mãe (Identidad, cuerpo, herencia)*.

La sinopsis del ejercicio escénico de Mònica Muntaner sobre el autorretrato y el documento es el siguiente:

“Con el pretexto de crear un autorretrato ficcionado construido a través de historias de otros cuerpos al auténtico estilo Frankenstein, *Mãe* pretende reflexionar sobre la idea de que la propia identidad se forma junto con la de los demás. De que el individuo pertenece a la comunidad. De que nuestro cuerpo es una colección de vivencias acumuladas y de que las personas que nos acompañan a lo largo de este recorrido son las que nos hacen ser quienes somos. (...)”

El proyecto escénico *Mãe* (2012), parte de la creación de un documental, *Típiques* (2011), que recoge la voz de cuatro mujeres.¹⁹³ Unos retratos que tienen en común el tema de la herencia y la transmisión de los valores adquiridos a lo largo de la vida. El interés de este documento ha sido ver como la herencia de nuestras madres ha marcado la construcción de nuestra personalidad y como ésta se manifiesta en el momento de gestionar nuestra existencia. (...) Alejándonos del lenguaje audiovisual para dar paso a la insustituible escena como forma expresiva de representación con *Mãe (identidad, cuerpo, herencia)* se completa la colección. Sin pantalla, sin película, sin apenas escenografía, solo un cuerpo accionador, una protagonista, una mesa, unas sillas y el público. Todo ocurre en el salón de una casa. Proximidad, complicidad, afinidad.”¹⁹⁴

193 Las compañeras de viaje retratadas por Mònica Muntaner son: Viviane Calvitti (1968, bailarina, pintora y costurera); Mireia Tejero (1960, saxofonista y profesora de primària, colaboradora habitual de Sol Picó); Mercè Ros (1962, periodista y bateria); y Anna Rovira (1954, iluminadora escènica y ebanista). Información ampliada sobre estas creadoras al final de la entrevista con Mònica Muntaner (ver apéndices). Con el material audiovisual anexo presento las dos piezas de este ejercicio: el espectáculo y el documental grabado en video.

194 La propuesta fue presentada en Antic Teatre de Barcelona, el 6 y 7 de diciembre de 2012, y posteriormente en una casa particular de Ciutat Vella y en el centro cívico Casa Elizalde. El proyecto fue financiado por medio de una página de micromecenazgo, y tuvo un coste de 2.630 euros. Contó a su vez

A pesar de que la propuesta de Mònica Muntaner tuvo un recorrido muy limitado como espectáculo, su interés reside en que define muy bien la idiosincrasia de esta creadora e intérprete, tanto a nivel de sus objetivos profesionales (buscando intimidad y cercanía con el espectador) como a nivel de cómo ha ido imbricando lo autobiográfico dentro de los proyectos que ha venido llevando a cabo durante la última década. Lo cierto es que sus procesos de trabajo son largamente dilatados en el tiempo: porque siempre se antepone una búsqueda o una recogida/creación de materiales (gráficos, textuales o gestuales) sobre una determinada experiencia. Mientras que los periodos de exhibición, por el contrario, suelen ser muy breves. Su atención está más en el camino compartido con colaboradores en ese viaje entretenido, que en la explotación de los resultados. Es por ello que se acaban mostrando en casa (en La Poderosa) o en espacios cómplices de pequeño formato. El tono de sus *ejercicios* -ella lo define así- es siempre desenfadado, cercano, con un personal sentido del humor que se combina con un aire de seducción "divertidamente gamberro", pero que configuran un mosaico de vivencias y de escenificaciones de las mismas siempre honesto y personal, íntimo. Hay en ese mosaico un rastro del descaro y de la aparente despreocupación de la posmodernidad artística más canalla, aquella que a lo largo de los años ochenta -en el 86 ella estaba en sus veinte- trataba de aprovechar el momento con una cierta vehemencia esperanzada de base creativa: ocuparse, aprender de la experiencia, disfrutar el momento, hacer cosas creativas para mejorar la realidad, transmitir ese espíritu lúdico de la experiencia sin renunciar a un cierto exceso algo hedonista. En un momento de la función, Mònica se arranca con algunas rimas cantadas donde dice: "Por el mero hecho de ser mujer, a veces me dejan meter" (...) "De ahora en adelante voy a practicar el estar, en cualquier sitio, y por qué no: dejar de hablar." (...) "¡Arsa! Pertenezco a la generación de los que aún

con el apoyo logístico de La Poderosa, Antic Teatre y Cèl·lula Pontós. Toda la información está sacada de la web de La Poderosa y de otros documentos facilitados por Mònica Muntaner. <http://www.lapoderosa.es/index.php?idioma=es&Mparam=creaciones&Sparam=mae-identidad-cuerpo-herencia> (4/11/15).

pueden hacer lo que a una le da placer.”

Ese hedonismo o ese tono irónico donde el *carpe diem* y la libertad de *poder hacer lo que a una le da placer* remite a su modo de articular esa mímica o esa máscara que representa "ser mujer",¹⁹⁵ y entra en claro conflicto, por contraste, con la vivencia de algunas mujeres de generaciones anteriores, sobre todo aquellas que fueron jóvenes o que nacieron durante la guerra y la posguerra españolas (las abuelas y las madres), puesto que tuvieron que bregar con una moral represora que marcaba de modo estricto los cauces de comportamiento normativo, y por tanto, también los cauces clandestinos de transgresión. O incluso respecto a algunas mujeres coetáneas de otras culturas, subyugadas por una ley -sagrada o laica- sumamente machista y restrictiva (en nuestro país, en México o en Pakistán, en tantos lugares y contextos).

Como dice Mònica en otro momento de *Mãe*, se trata de "seguir patrones o romperlos, eso crea tu identidad." Y así es como se define su forma de hacer. El archivo que maneja Mònica para construir su discurso se compone de una retahila de materiales y de experiencias dispersas: los maneja desde un eclecticismo que le permite jugar a ser chica de café-cantante en un momento dado,¹⁹⁶ abstraer sus movimientos más cerca de la danza conceptual o dejarse llevar por una onda de baile disco o de verbena popular (como en *Antes y después de bailar*).

La palabra, la memoria (y el lapsus) forman parte de su lenguaje y de su necesidad de contar cuentos, reivindicando en cierto modo un *andar a tientas*, tocar y sentir para ver. En 2006, por ejemplo, optó por trabajar con Elena Córdoba dentro del proyecto *3 encuentros*.¹⁹⁷ El trabajo coreografiado por Córdoba se titulaba *Lección de tinieblas*:

195 En el siguiente capítulo amplio estos conceptos contrastándolos con las reflexiones teóricas de Judith Butler y de Joan Rivière, dentro del apartado: "La mascarada como actuación".

196 En la entrevista se explica esta faceta. A lo largo del espectáculo *Mãe* también habla de esa faceta de corista ocasional e incluso hace una pequeña coreografía demsotrativa.

197 En 2006 se mostraron los tres trabajos fruto de estos *3 encuentros*, donde Ana Buitrago coreografió a Sylvia Sant Funk: *Primer ensayo sobre el sinsentido*; Olga Mesa a Bea Fernández: *Cuerpo en escena o los sueños no tienen título*; y Elena Córdoba a Mònica Muntaner: *Lección de tinieblas*. Las tres piezas

"Esta lección de tinieblas es un estudio sobre la forma y la deformidad, construido a través de una reflexión sobre la luz y la sombra. En este deambular a través de la sombra hemos ido transformando los movimientos, los objetos y el cuerpo, hasta crear un espacio de ficción, como si hubiéramos escrito un pequeño cuento oscuro."¹⁹⁸

En otros trabajos, como *Poemas de amor y cuerpo* (2010), el retrato personal autobiográfico está también presente a través de una colección de experiencias del cuerpo, de imágenes y de poemas, que trata de vertebrar en relación con una memoria, como reconstrucción de una historia personal:

"La pieza se construye en la exposición en presente de estos elementos y en las relaciones que se establecen entre ellos. Mediante la realización de fotografías y la manipulación de la imagen se construye un cuerpo ficticio, ambiguo y abierto a la apropiación, con el propósito de tratarlo como un objeto más dentro de una colección."

A lo largo de *Poemas de amor y cuerpo*,¹⁹⁹ Mònica disemina por el espacio toda esa colección de objetos que funcionan como indicios de esa reconstrucción personal de una serie de vivencias. La noción del espacio es la de un amplio expositor sobre el que ella transita señalando una u otra anécdota, funcionando a veces como vector. Su cuerpo desnudo aparece de repente como imagen franca y a la vez inaprensible de sí misma, como enigma y como verdad. Su modo de correr por el espacio, el contacto con el suelo y

fueron programadas en el Mercat de les Flors de Barcelona.

198 <http://www.lapoderosa.es/index.php?Mparam=creaciones&Sparam=leccion-de-tinieblas> (4/10/15).

199 Extracto del espectáculo adjunto con el material audiovisual anexo.

con las paredes, la sonrisa entre desafiante y cercana... todo ello establece un espacio de contrarios encontrados a través de los cuales trata de autorretratarse, o en todo caso, trata de ofrecer los fragmentos de ese retrato cuarteado para tratar de componerlo en escena como un rompecabezas.



Poemas de amor y cuerpo (2010), Can Felipa, Festival Escena Poblenuu. (Frame de video).

Así ocurre de nuevo en *Mãe (identidad, cuerpo, herencia)*. Los recuerdos de las tres mujeres que había entrevistado en *Típiques* son relatados como si fueran sus recuerdos. Hace suya la voz de esas otras mujeres. Su autorretrato se formula mediante una especie de suplantación, es decir, tomando como parte de sí aquellas sensaciones, emociones y pensamientos que le han transmitido las entrevistadas. Por eso dice que es como una especie de Frankenstein, porque implanta y recose una serie de órganos en su cuerpo y en su voz, o porque usa una memoria ajena (pero íntimamente cercana) para dar cuenta de sí. Se trata de un trabajo con los afectos, de las capacidades y las potencialidades de afectar y de ser afectados. Hablo de potencialidades porque resulta imposible gestionar todas esas intensidades emocionales simultáneamente, pero sí es

posible urdir estrategias para escenificar esa receptividad o esa predisposición a la vulnerabilidad, entendida como inclinación hacia el cuidado del yo y de los demás (cuidar y dejarse cuidar).

En una conversación de 2002 entre la filósofa, cineasta y dramaturga australiana Mary Zournazi con el profesor Brian Massumi, especialista en filosofía de la experiencia y teorías de los medios, se exponía del siguiente modo la relación de intensidad entre las emociones y los afectos:

"Una vez más todo se basa en la apertura de las situaciones y en cómo podemos vivir dicha apertura. Y hay que recordar que el modo en que lo vivimos siempre es completamente a través del cuerpo, *encarnado*, y esa manera de vivirlo nunca es totalmente personal, nunca está todo contenido en nuestras emociones y pensamientos conscientes. Esta es una manera de decir que no se trata sólo de nosotros, aisladamente; en el afecto nunca estamos solos. Esto se debe a que los afectos según la definición de Spinoza son fundamentalmente modos de *conectar*, con otros y con otras situaciones; son el ángulo de ataque de nuestra participación en procesos más amplios que nosotros mismos. Con el afecto intensificado surge una sensación de integración en un ámbito más amplio de la vida, un sentido acentuado de pertenencia, con otras personas y otros lugares. Spinoza nos lleva bastante lejos, pero para mí su pensamiento necesita ser conectado con el trabajo de pensadores como Henri Bergson, que se basa en las intensidades de la experiencia y con el de William James que focaliza en sus conectividades" (Zournazi y Massumi, 2002: 25).²⁰⁰

En el caso de *Mãe*, y en la mayoría de las propuestas de Mònica Muntaner, esa conectividad afectiva con otras personas, que a su vez es transferida al espectador, ocurre a través de un dispositivo escénico con un fuerte componente teatral: trata de transmitir

200 Mary Zournazi y Brian Massumi (2002), "Navegar Movimientos. Movimientos: esperanza, sentimientos, afecto" (traducción de Ana Buitrago), dentro del monográfico *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*, [CDL#5]; *Danza y pensamiento*, Barcelona, Mercat de les Flors / Institut del Teatre y Ediciones Polígrafa, 2015, págs. 21-55.

experiencias y de intensificar un flujo de emociones de manera gradual a través de una presentación coreográfica y rapsódica, donde opera como una anfitriona que cuenta cosas de sí y de sus amigas, y lo hace mostrando fotos, urdiendo pequeños relatos, canciones, poemas, gestos, música, el ritual de compartir un té o un whisky, sus desplazamientos por el espacio, a veces excitada (con movimientos acelerados hasta el paroxismo -como el baile con una falda metálica de cadenillas en *Poemas de amor y cuerpo*);²⁰¹ o a veces sosegada y cuidadosa, como lo hace la mayor parte del tiempo en *Mãe* para crear un clima distendido de recogimiento.

Es el espacio físico y mental (la evocación y las figuras de un paisaje imaginario) el que acaba teniendo una mayor significación dentro de su modo de reconstruir y transitar ese cuaderno de memorias. Deformación profesional de coreógrafa y de bailarina. Concretamente: la descripción de las habitaciones, los muebles y los espacios de una de las casas de sus amigas, el lugar donde vive y trabaja cotidianamente, se realiza en tiempo presente como si se tratase del lugar en el que estamos a lo largo de la representación. Como si nos dejara entrar en esa casa, como si a través de la descripción de los interiores arquitectónicos pudiésemos explorar el armazón figurado de una forma de ser. La descripción de ese espacio, que se le ha ido ofreciendo al espectador a intervalos discontinuos entre otras acciones, le es entregado por escrito al final de la función. Hay errores ortográficos que no han sido corregidos, como última broma o traspies de clown.

Su autorretrato es a fin de cuentas un ejercicio afectivo basado en el desequilibrio como riesgo y como juego, y en cómo ese riesgo está presente en la conformación de la identidad (como rasgo en permanente transformación a lo largo de la vida). Esa frágil composición de la identidad es sobrellevable y asumible gracias al apoyo de una serie de

201 En el video resumido anexo de *Poemas de amor y cuerpo* puede constatarse ese grado de intensidad de movimiento, cuando aparece con una falda que parece de una bailarina del vientre. Esa falda-fetiché aparece también en la pieza *Menta in iurmain* (2006), donde Mònica actúa junto a Quique Salgado, con dramaturgia y dirección de: Rafael Ponce. A finales de noviembre de 2015 está prevista la reposición de esta propuesta en la sala Hiroshima, dentro de un ciclo que trata de recuperar algunos espectáculos que tuvieron escasa o relativa visibilidad.

personas que nos acompañan, y con las cuales es posible contrastar subjetivamente las diferentes experiencias de lo real.

(Texto descriptivo entregado a los espectadores al final del espectáculo):

“Justo en el centro de la mesa hay una lámpara que baja desde el techo. Es un armazón redondo de mimbre un poco irregular que en su interior contiene un casquillo y una bombilla cálida

El armazón está recubierto de flores de tela que ha ido acumulando a lo largo del tiempo y que ahora forman parte de pequeños momentos de su historia

Algunas de estas flores las había usado en espectáculos como atrezzo e incluso como escenografía y otras habían formado parte de la decoración de algún regalo. Tal vez el regalo haya desaparecido pero la flor siguió existiendo.

Por detrás de la mesa, en la pared más próxima, hay una estantería. Es una estantería hecha con unos tablones que recuperó de un colegio que derrumbaron, son de madera maciza, parecen de roble. En el lateral visible de los tablones hay unas plaquitas ovaladas, de metal y cerámica con números correlativos. Era un antiguo sistema para ordenar el material de la escuela. Dentro de la estantería más de media vida: Libros, música, archivos, facturas, multas, papeles, filtros, sobres y un cartón de tabaco marca Winston

El suelo es de madera color negro.

En la pared de delante de la estantería hay un cuadro de Pep Camps un excelente pintor de Girona. Es un óleo sobre lino, de 45cm de alto x 55cm de ancho. La imagen es la de un niño de cintura para arriba, ligeramente ladeado sin estar de perfil, digamos tres cuartos. Parece birmano o vietnamita, está empuñando un revolver con silenciador con la mano derecha y apuntando un poco por encima de la dirección de su mirada. Su brazo izquierdo colgando pegado al cuerpo. El cuerpo del niño está situado a la derecha del cuadro, su cabeza toca prácticamente la parte superior. El fondo está desdibujado pero se adivina una serie de edificios por lo que se deduce que está en una ciudad. Bajo el revolver hay un punto carmín de unos 8 cm. Bajo ese punto de color carmín hay un pez grande que ocupa el cuarto inferior izquierdo.

Las paredes son negras.

Hay una mesa de conglomerado cubierto por una formica blanca de 2,30 m de largo por 2 m de ancho. Se sujeta por dos caballetes que han sido reforzados. Hay unas cuantas sillas alrededor. Están todas ocupadas menos una. Algunos la tendréis delante, otros al lado y para los que no la véis me estoy refiriendo a la silla es en la que estaba sentada yo La del extremo derecho mirando hacia el interior de la sala.

Y por último si en este texto hay alguna falta de ortografía (imagino que sí ya que siempre las ha hecho) encima de la mesa encontrareis un rotulador rojo para poder corregirla, o es corregirlo?"²⁰²



Mònica Muntaner en *Mãe (identidad, cuerpo, herencia)*, 2012. Antic teatre, Barcelona.

4. CAPÍTULO CUARTO: TRANSFERENCIAS Y TRANSMISIONES A TRAVÉS DE LA ESCENIFICACIÓN DEL YO.

4.1. La mascarada como actuación.

"Inevitablemente, a la hora de escribir aparece mi condición como mujer, y como mujer con unas características muy concretas. No me muevo en un terreno cercano a las performatividad de género que puedan practicar algunas mujeres lesbianas o transexuales, etc. Ni desde una estética *queer*, por ejemplo, que es de lo que hablan Preciado y Butler. Soy mujer, soy heterosexual, y soy madre, eso me da otra perspectiva sobre el género." (Marta Galán, 2011).

A partir de estas palabras, que Marta Galán expresaba en una entrevista que mantuvimos en 2011,²⁰³ puede inferirse que los posicionamientos sobre género están intrínsecamente ligados a la perspectiva desde las que cada una de las creadoras, como mujeres, orientan sus propuestas de creación. Desde su vivencia personal y desde sus percepciones sobre la realidad circundante. De hecho, en la mayoría de los casos analizados, la tematización de la identidad de género no aparece como eje principal de los trabajos,²⁰⁴ aunque no por ello dejen de mostrar su inquietud por temas, aspectos o conflictos relacionados con la misma, dado que se ubican dentro de una estructura

203 La entrevista completa aparece publicada en Gázquez (2011): "Escrituras performativas de autora en la escena catalana contemporánea. Nuevas dramaturgias no convencionales en la primera década del siglo XXI" Op. Cit.

204 Ninguna de ellas -excepto Ada Vilaró- se define como feminista de un modo explícito, como sí lo hacen otras mujeres que forman parte de asociaciones como Projecte Vaca, por ejemplo. Una asociación de creadoras escénicas ubicada en Barcelona, creada en 1998, donde se expresa una opción de trabajo frente a temas relacionados con la mujer. Entre otras dramaturgas que han estado vinculadas a Projecte Vaca en algún momento figuran: Magda Puyo, Graciela Gil, Beth Escudé, Gemma Rodríguez, Àngels Aymar, Eva Hivernia, Isabel Díaz o Teresa Urroz. En el libro de Itziar Pascual (2014): *La AMAEM Marías Guerreras. Asociacionismo de mujeres y acción cultural* (publicado por la UJI de Valencia) la dramaturga madrileña dedica un detallado estudio al asociacionismo de mujeres a lo largo del siglo XX y en la primera década del siglo XXI, tomando como ejemplo dos proyectos vinculados a la AMAEM Marías Guerreras: el Magdalena Project, red internacional de teatro de mujeres, y Fortaleza de la Mujer Maya (FOMMA), en Chiapas (México), como ejemplos de activismo a través de la práctica teatral.

sociocultural que trata de superar una larga tradición católica y patriarcal, y que por tanto, se ha visto marcada por un patrón de referencia donde la diferenciación sexual y la jerarquía de roles sigue estando hegemoníamente delimitada por lo masculino y por lo femenino. Es decir, en una sociedad como la española, donde la dominancia de un comportamiento sobre el otro sigue estando presente de modo ostensible en el imaginario simbólico y en el comportamiento social. Dentro de este contexto (y a pesar de los avances jurídicos e ideológicos al respecto) la performatividad de género sigue apareciendo o sigue siendo entendida como un discurso disruptivo con respecto a los roles normativos consensuados.

Dicha reflexión está implícita en algunas de las acciones de Ada Vilaró, en colaboración con los mencionados proyectos Corpologia y Gresolart (acerca del cuerpo y de la diferencia);²⁰⁵ en el trabajo de Constanza Brncic con mujeres de diversas procedencias y contextos culturales; o más explícitamente, en los talleres organizados alrededor del tema de la construcción de la identidad de Paloma Calle. Sin embargo, si para la generación anterior ese planteamiento era entendido como militancia -feminista o de la mujer-, hoy se trata de un cuestionamiento más amplio que comprende el concepto de identidad como herramienta creativa, tanto en el plano del arte escénico como en el ámbito de la vida cotidiana y de la acción social:

“Ahora estoy con una instalación que se presenta dentro de un espacio de exposiciones, donde el espectador se va a relacionar con la obra a través de realizar una serie de cuestionarios (con asesoramiento de estudiosos sobre temas de orientación sexual), que revelan cuánto de ficción tiene la doble categoría de homo-hetero sexual, o incluso la

205 Como por ejemplo, la acción *Abraçant Mamas* (2013), u otras acciones similares donde Ada Vilaró mostraba su torso desnudo unos meses después de haberse sometido a una intervención quirúrgica a causa de una enfermedad oncológica: la performer iba desenrollando una larga venda hasta dejar sus cicatrices al descubierto en un claro acto de sensibilización acerca del silencio, el pudor y la vergüenza que rodea a las mujeres que sufren secuelas en sus cuerpos tras terapias agresivas.

triple categoría de homo, hetero y sexual. Cómo realmente son construcciones que sirven para limitar y para someter, porque en realidad, la gente en sus prácticas o en sus deseos o imaginarios tiene bien poco de esta clasificación tan compartimentada." (Paloma Calle, entrevista).²⁰⁶

El hecho de que Marta Galán mencione a Preciado y a Butler no es casual, pues fueron traídas a colación a lo largo de aquella conversación, dado que, más allá de la perspectiva de género, las disertaciones de ambas giran esencialmente sobre esa consideración de la identidad como actuación y como construcción discursiva y cultural. En *El género en disputa*, título de referencia ya clásico dentro de los estudios de género, Judith Butler proponía la siguiente reflexión a principio de la década de los 90:

"Paradójicamente, la reconceptualización de la identidad como un efecto, es decir, como producida o generada, abre posibilidades de «capacidad de acción» que quedan insidiosamente excluidas por las posiciones que consideran que las categorías de identidad son fundacionales y fijas. Que una identidad sea un efecto significa que ni está fácilmente determinada ni es plenamente artificial y arbitraria." (Butler, 1990: 177).²⁰⁷

Butler llega a esas conclusiones tras haber analizado la mayoría de teorías sobre género del siglo XX, desde muy diversos puntos de vista y viajando desde Jacques Lacan a

206 En el momento de la entrevista, adjunta en los apéndices, la propuesta aún no tenía título. Se acaba de inaugurar con fecha de 31 de octubre de 2015 en el Matadero de Madrid, dentro de la exposición *Ni arte ni educación*. La instalación consiste en lo siguiente: *Inclasificables* es una propuesta de Paloma Calle en la que dialoga con lo público y lo privado, con lo íntimo y lo expuesto, proponiendo una experiencia de profunda intimidad dentro de una instalación en la que habrá construida una casita pequeña donde las personas sólo podrán entrar de una en una y en la que sólo podrán permanecer sentadas o agachadas mientras se les pide que rellenen unos test relacionados con la orientación sexual y la multidimensional escala de la sexualidad. <https://grupoeducaciondisruptiva.wordpress.com/> (1/11/15).

207 BUTLER (1990), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, BCN, Paidós, 2007.

Monique Wittig.²⁰⁸ Dentro de este recorrido, y para llegar a esa hipótesis que considera la identidad como *un efecto*, resulta sumamente interesante el análisis que Butler realiza del artículo de Joan Rivière: "La femineidad como mascarada".²⁰⁹ Publicada en 1929, la disertación de Rivière abre todo un campo de reflexión innovador, y resulta imprescindible para llegar a estas últimas consideraciones (hoy en día ampliamente aceptadas en la mayoría de sociedades democráticas occidentales), sobre la identidad de género como performance vivencial dentro del tejido social y cultural.²¹⁰ Según argumenta Rivière, "la femineidad es asumida por una mujer que desea tener masculinidad", es decir, que desea tener un rol de poder dentro de un sistema dominado por el universo simbólico de lo masculino, "pero que teme las consecuencias del castigo por asumir la apariencia pública de la masculinidad." Es por ello que, según matiza Butler (1990: 87):

"La femineidad se convierte en una máscara que domina y resuelve una identificación masculina, ya que dicha identificación, dentro de la supuesta matriz heterosexual del deseo, produciría el deseo por un objeto femenino: el Fallo; así, asumir la femineidad como máscara puede revelar la negación de una homosexualidad femenina y, al mismo tiempo, la incorporación hiperbólica de ese Otro femenino que se niega: extraña forma de proteger y preservar ese amor dentro del círculo del narcisismo negativo y melancólico que es resultado de la inculcación de la heterosexualidad obligatoria."

208 Desde los discursos basados en el falocentrismo hasta los manifiestos contrasexuales, Butler analiza principalmente las teorías de de Lacan, Rivière, Freud, Kristeva, Foucault, Herculine y Wittig.

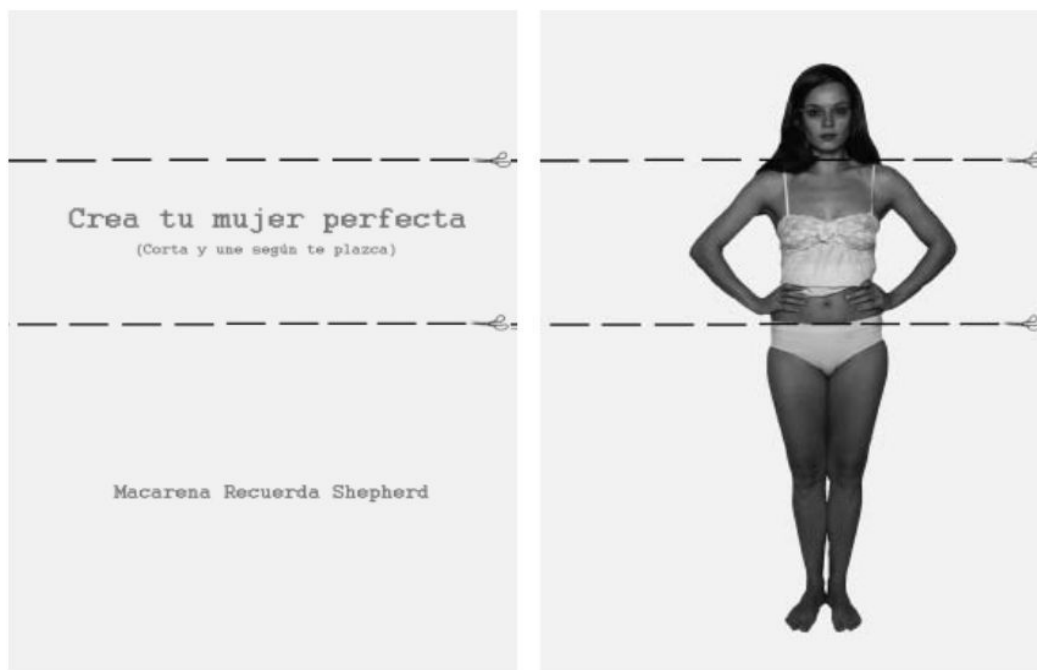
209 Publicación original: RIVIÈRE, Joan (1929): "Womanliness as a masquerade", *International Journal of Psycho-Analysis*, X, págs. 303-313. Traducción de Adriana Velásquez y María Ponce de León (2007): "La femineidad como máscara", *Athenea Digital*, 11, págs. 219-226. Disponible online: <http://www.scribd.com/doc/70815639/La-Feminidad-Como-Mascara#scribd> (25/10/15).

210 Según los *Principios de Yogyakarta* (sobre la aplicación de los derechos humanos en relación con la orientación sexual y la identidad de género): "la identidad de género se refiere a la vivencia interna e individual del género tal y como cada persona la siente profundamente, y que se puede corresponder o no con el sexo asignado en el momento del nacimiento, incluyéndose la vivencia personal del cuerpo (que podría involucrar la modificación de la apariencia o la función corporal a través de medios médicos, quirúrgicos o de otra índole, siempre que se escoja libremente) y otras expresiones de género como la vestimenta, la manera de hablar, o los modales." (Departament d'Acció Sindical i Ciutadania, 2008).

Según este supuesto, la argumentación que plantea Butler trata de desvelar qué es aquello que enmascara la mascarada. Y la respuesta que propone es que "ser mujer es esa mímica, es la mascarada." De lo que cabe colegir que no existe la femineidad fuera del lenguaje ni fuera de lo cultural, ya que la definición de femineidad no puede ser prelingüística, puesto que lo lingüístico responde a la invención de un sistema de significación. Por lo tanto, aceptando con Butler (y con Rivière) que la femineidad es esa mímica, que es esa "mascarada", deviene una identidad performativa, deviene un "efecto producido o generado, con capacidad de acción". Y por lo tanto, con capacidad de subversión del discurso y del imaginario simbólico dominantes según como sea utilizada.

Toda esta teorización nos conecta de nuevo con el concepto de representación y con las formas de figuración que, desde cada una de las diferentes opciones de escenificación del yo y de la identidad, ponen en marcha cada una de las creadoras que nos ocupan. Desde la identidad que deciden actuar. El posicionamiento particular de cada una frente a los temas y la articulación de cada gramática escénica, oscila, según los casos, entre una praxis a veces más intuitiva y orgánica (sin una intencionalidad expresa respecto a dicho discurso sobre la performance del género), y a veces más ligada a la búsqueda de referentes artísticos y teóricos con los que contrastar su discurso artístico, sus acciones, su imagen y sus mecanismos de representación. Todo ello responde a la necesidad de armar un discurso artístico a través del cual pensar (y pensarse), o bien, a través del cual jugar sobre la escena para crear una trama de ficción o una trama de relaciones con los espectadores.

4.2. Heteronimias, dobles y otras representaciones de la identidad.



Recortable de Macarena Recuerda Sheperd publicado en DDT_16.07 (2010).

4.2.1. Macarena Recuerda Sheperd.

Dos de las performers que por el cariz de sus propuestas ilustran más de cerca, aunque de forma intuitiva, esa subversión de la mímica o de la mascarada de la femineidad que acabo de referir, son, sin lugar a dudas, Sonia Gómez y Lidia González-Zoilo. El recortable que aparece sobre estas líneas forma parte de un juego propuesto al público por Macarena Recuerda Sheperd (heterónimo de Lidia Zoilo) como material gráfico complementario a la presentación del espectáculo *That's the Story of my Life* (2010), estrenado dentro del ciclo Radicals Lliure, ya desaparecido. En esta performance, Lidia Zoilo utiliza una estrategia de enmascaramiento a diversos niveles. Por un lado, se presenta ante el público bajo un heterónimo, bajo una identidad como artista totalmente

ficcional. En ningún momento da su nombre verdadero como autora de la dramaturgia ni como performer o manipuladora. Se inventa una falsa biografía y la explica por medio de fotomontajes e ilustraciones donde ella es la actriz que representa todos los personajes. Lo hace mediante un dispositivo donde opera con figuras recortables (como las de los juegos infantiles de antaño), en los que ella aparece fotografiada (representada en todos y cada uno de los recortables) con múltiples indumentarias, expresiones, gestos y caracterizaciones. Para relatar la historia de su vida compone situaciones en una mesa de trabajo donde ha preparado pequeñas maquetas como decorado y se ayuda de breves epígrafes que aparecen impresos en una pantalla de videoproyección, al estilo de las leyendas del cine mudo. Durante el espectáculo, Macarena Recuerda manipula en directo todos los recortables y las reproducciones con la ayuda de dos asistentes. La historia es la de una performer y artista visual que cuenta su vida sin pronunciar ni una palabra, y que se oculta bajo el soporte del papel fotográfico, los postizos y un cierto aire enigmático. Todo esa escenificación es pasada por cámara y proyectada en directo como si se tratase de una lupa de aumento.²¹¹

Si bien podría establecerse un paralelismo con algunas performances feministas de principios de los setenta que bajo el lema del *Theater of the Self*²¹² reclamaban aquella

211 Con el material audiovisual adjunto presento las grabaciones completas de los dos espectáculos de Macarena Recuerda Sheperd: *That's the Story of my Life* y *Greenwich Art Show*.

212 La historiadora y crítica del arte Moira Roth "propone clasificar las performance feministas en tres tendencias: autobiográfica/narrativa, mística/ritualista y política. La primera de esta tendencia se caracterizaría por proponer una mirada crítica sobre las actividades y experiencias femeninas en un conjunto de relatos y representaciones biográficas a la vez individuales y colectivas. Intentan dar cuenta de la vida cotidiana femenina creando cierta tensión y perturbación al desarticular aquello que hay detrás de la alienación y pasividad de dichas experiencias, señalar los clichés sobre los roles femeninos, ridiculizar los estereotipos, etc. La segunda tendencia se caracterizaría por aquellos trabajos sobre las representaciones de una feminidad vinculada a la narrativa literaria, histórica, religiosa sobre diosas de la fertilidad, la naturaleza, los ritos sagrados, los mitos, etc. Finalmente, la última tendencia está vinculada a las actividades de protesta, concientización y reclamos de derechos ciudadanos (en el espacio público en general así como en la institución artística en particular)." M.F. PINTA (2005): "El género en escena. Performance y feminismo", *Telón de fondo, dic. Núm. 2*. Disponible en: <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero2/articulo/17/el-genero-en-escena-performance-y-feminismo.html> (28/05/2015).

consigna de que "lo personal es político" a través de la confección de un muestrario de fragmentos de la intimidad de las artistas, el uso de los recursos y la opción de trabajo de Macarena Recuerda es mucho más desenfadada, más lúdica y se presenta claramente como una construcción escénica artificiosa y autoficcional no exenta de ironía, pero sin pretensiones de militancia en ese sentido. Como nos cuenta en la entrevista adjunta en los apéndices:

“La intención es crear capas de representación. En mi relación con el espectador, hasta donde yo le cuento, esa es mi vida. Partiendo de la idea de que Macarena es real, que es lo que ella le expone al espectador, todo es real. Si yo pusiera un vídeo de mi padre hablando a cámara también sería una interpretación de mi mirada. Aquí todo es artificioso, pero te estoy invitando a que te fijes precisamente en eso para que entiendas que todo son representaciones, pero a la vez todo es verdad. Para mí tiene que ver con la búsqueda de un espacio de representación como lo es el del teatro, donde todo es mentira y engaño, pero una vez creemos en las normas del juego, todo lo que está pasando es verdad. Ese momento es real. Cuando me intentan hacer creer que todo lo que está pasando es verdad, no paro de pensar en cuanta mentira hay.”

Tanto Sonia Gómez como Lidia Zoilo o Paloma Calle comentan la ya antes mencionada influencia de la artista francesa Sophie Calle, que a través de una representación de hechos de su biografía y contando con el punto de vista de los demás, construye una escenificación fotográfica de su identidad como mujer, o más bien, como un ser humano que se resiste a ser arrastrado por la estela despersonalizadora de los tiempos en que vivimos. A veces, dando cuenta de experiencias donde prima el tú a tú, o donde se descorre la cortina que preserva la vida privada. A veces, Sophie Calle nos convierte en espías, *voyeurs* o testigos de momentos cotidianos de su vida real. Comparte una temporalidad congelada en película sensible y establece un alto grado de intimidad con la mirada ajena para seguir pensando más allá de lo visible en cada situación.²¹³

²¹³ Me refiero por ejemplo a una de sus primeras propuestas *Les dormeurs (Los durmientes)*, de 1979, consistente en 173 fotografías y 23 textos explicativos, que documenta una serie de situaciones

A pesar de las diferencias de intención y generacionales, podríamos encontrar un paralelismo con ese modo de pensar y de enfrentar la creación en las fotografías de Isabel De Naverán²¹⁴ aparecidas en el último número publicado hasta la fecha de la revista *Cuerpo de Letra [CDL#5]*. Fotografías que acompañan su ensayo “No tenemos tiempo, así que tenemos que pensar”.²¹⁵ En las fotos, todas en blanco y negro, aparece ella con un bebé en diferentes situaciones: el bebé gateando sobre una alfombra frente a un círculo de pequeños objetos que parecen accesorios de higiene (cajitas, discos desmaquilladores, un babero...); ella durmiendo, el bebé durmiendo, ella con el bebé en la playa, ella dándole de mamar, bañándole, en la naturaleza, en casa, en la calle...

El gesto de la madre es siempre atento y a menudo pensativo. Cuando el bebé duerme, su mirada se permite perderse.

Su reflexión gira en torno al modo en que gran parte del pensamiento de la vida intelectual y artística ocurren también en un espacio intersticial que no se entiende exactamente como una separación entre el trabajo y el tiempo libre (como ocurre en otras profesiones), sino como una tierra de nadie que en realidad no representa un descanso ni una transición, sino una suerte de continuación donde todo ocurre a la vez (la labor, la cotidianidad, pensar, sentir).

preparadas por Sophie Calle, en las que las personas (amigos, vecinos, extraños) le permitieron observarlos mientras dormían. Ella fotografió y entrevistó a estas personas. A cada una se le asignó un periodo de ocho horas para dormir en la propia cama de Calle, durante el transcurso de una semana entera. Su extenso trabajo acerca de la identidad y de la ausencia perdura hasta la actualidad e incluye libros, videos, películas, instalaciones y objetos.

214 Isabel De Naverán (Bilbao, 1976). Investigadora, docente, autora de textos, editora, coordinadora y organizadora de seminarios, jornadas y/o programas relacionados con la práctica artística contemporánea, especialmente la coreografía experimental. Profesora del curso Dantza Kodeak en el Aula de Danza de la Universidad del País Vasco. Profesora invitada en el Master SODA en la Universität der Künste (Berlín), en el Master en Práctica Escénica y Cultura Visual de la Universidad de Alcalá (Madrid), y en el Master en Artes y Ciencias del Espectáculo de la Universidad del País Vasco (Bilbao).

215 De Naverán (2015): “No tenemos tiempo, así que tenemos que pensar”, dentro del monográfico *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo, [CDL#5]; Danza y pensamiento*, Barcelona, Mercat de les Flors / Institut del Teatre y Ediciones Polígrafa, págs. 173-216.

A lo largo del ensayo se refiere a la distinción que Hannah Arendt (1958: 36)²¹⁶ establece entre labor (como cuidado diario del cuerpo y de las necesidades biológicas), trabajo (como actividad no natural dedicada a la producción de objetos), y acción (donde no se da la mediación de cosas o materia y con la que se crea la condición de toda vida política). La idea que propone De Naverán es que la actividad intelectual y artística, sobre todo siendo mujer, a menudo ocurre durante ese cuidado de una misma, de la crianza y de las cosas, simultáneamente. En el *laborar* con frecuencia se da esa escritura física o mental, a intervalos, de un pensamiento teórico o artístico. Es aquel mismo *pseudoamateurismo* resistente a la frivolidad y a la espectacularización del mundo de que hablaba Lipovestky en otros términos (2004: 37-38).²¹⁷ En cualquier caso, en el ensayo de Isabel De Naverán se manifiesta la idea de que la inclinación creativa e intelectual va de la mano de lo cotidiano y de lo personal, donde los afectos y la emotividad frente a lo inmediato se mantienen siempre despiertos:

“La escritura no es una necesidad inevitable, sino una opción. Y siendo mujer, es tener la posibilidad de decir lo que se piensa, aun sabiendo que pensar y sentir son la misma cosa. Cómo desvelar ese pensar y sentir sin vanagloriarse, no lo sé. La forma más clara y directa de decir algo: decir una cosa después de la otra. Pero la claridad no existe, de la misma manera que las cosas no suceden una después de la otra. Por eso es interesante. Ir directa a las cosas, pero qué cosas, no lo sé.”
(De Naverán, 2015: 212).

Del mismo modo en que artistas como Sophie Calle hacen de su vida íntima y privada un objeto de arte, el personaje de Macarena Recuerda trata de hacer lo mismo a través de una representación gráfica de su vida. La mediatización de la pantalla durante la presentación en directo busca ese grado de proximidad individualizada con el espectador,

216 Hannah Arendt (1958): *La condición humana*, *Op. Cit.*

217 Gilles LIPOVETSKY (2004): *Los tiempos hipermodernos*, *Op.cit.*

mientras que en la realización escénica se condensan las capas de representación de esa identidad cambiante. Esa mujer, que la propia creadora de las piezas convierte en objeto de deseo desde su subjetividad, no es más que una representación. Ella es protagonista, soporte y discurso, todo a la vez. Sin embargo, Lidia Zoilo lo considera más un juego escénico de representación que una decisión ideológica para reflexionar sobre la objetualización del cuerpo y de la imagen de la mujer. Hay una cierta vehemencia, una especie de fascinación por el oficio, por la propia performatividad más allá de las lecturas políticas. “La historia -según comenta en la entrevista- no es más que un pretexto para reflexionar sobre el proceso de creación, la identidad y la representación”. El punto de mira está en esa construcción de identidades mutables, en ese acto destructivo al que nos impele la modernidad líquida: estamos obligados a borrar día tras día la cara de ayer, reinventar otra nueva, representarnos otra vez.

La preocupación sobre la utilización de la mentira (sobre los modos de reelaboración ficcional) y la idea de que todo es representación, tanto en el ámbito escénico como en el comportamiento social, estaba ya en piezas anteriores de Lidia Zoilo. Después de que se disolviera el grupo de Amaranto (1999-2007), Lidia y David Franch decidieron formar una nueva compañía: Colectivo 96º. Entonces comenzaron a trabajar con esas nociones para articular sus propuestas, conscientes de que en la etapa anterior *pensaban ilusamente* que su objetivo era ofrecer una experiencia escénica que produciría una sensación de gran autenticidad al espectador a través de un trabajo físico extremo, por medio de acciones donde el cuerpo se exponía casi acrobáticamente hasta el agotamiento del intérprete.²¹⁸

Tanto en *Después de mí epitafios* (2008) como en *Dar patadas para no desaparecer* (2009) Lidia y David propusieron una reflexión acerca del carácter mutable de

218 Ver la trayectoria de Lidia Zoilo. Me permito parafrasear sus reflexiones remitiéndome a las conversaciones que he mantenido con ella en diversas ocasiones. En la entrevista adjunta en los apéndices se explica ampliamente sus técnicas actuales de trabajo y sus impresiones acerca de su trabajo desde *Indignos*, como espectáculo emblemático de la era. Amaranto, hasta ahora.

la identidad y acerca de los modos de representar, representarse y ser representado. En la primera de esas dos piezas, se hacían pasar por dos artistas anónimos comprometidos con el discurso y con los conflictos de género, y lo recreaban a través de una serie de acciones que llevaron a cabo en el espacio público, en la ciudad de Berlín, bajo los heterónimos *Andronym* y *Gemischt*. Luego, sus acciones se contaban en formato de conferencia:

“*Andronym* y *Gemischt* son dos creadores sin identidad al igual que el célebre grupo *The Residents*, el grafitero *Banksy* y como tantos otros artistas que se mantienen bajo el anonimato. Se desconocen sus nacionalidades, edades, domicilios y por supuesto sus verdaderos nombres. Únicamente se sabe que trabajan juntos desde el año 2000 y que residen en Berlín.”²¹⁹

Pero ese juego de máscaras se correspondía con esa reflexión sobre la construcción de la identidad a través de la representación, y el hecho de utilizar la performance de género como pretexto se convertía en una estrategia idónea para una experiencia con la que ilustrar esa inquietud acerca de los modos de escenificación del yo, sin que ello implicase necesariamente que su principal preocupación tuviese una raíz de compromiso ni de militancia con dicho discurso:

“*Dar patadas para no desaparecer* y *Después de mí, epitafios* no deja de ser un trabajo experimental. Sea real o ficticia, se narra una experiencia fuera de la escena, que podría concretarse en forma de libro, de catálogo o de documental, pero escogemos que sea una propuesta escénica, una pseudoconferencia. Es un trabajo sobre la experiencia, no sobre lo escénico.

(...)

Después de mí, epitafios está pensado para un espacio blanco, eso es importante, es una pieza muy fría, donde se juega con momentos poéticos. En un teatro se crea una expectativa, el público espera que ocurra algo poético y se pierde intensidad, mientras que en una galería de arte, por ejemplo, se propicia la inmediatez, el espectador está

219 <https://colectivo96.wordpress.com/espectaculos/> (31/10/15).

mucho más cerca, ahí, sentado en el suelo muchas veces. Lo que ocurre en escena es algo inesperado, todo resulta más mágico. *Dar patadas*, en cambio, es más escénico. Las dos piezas corresponden al mismo año de trabajo. Para nosotros había una continuidad entre una pieza y otra, eran como dos partes de un proceso. Trabajábamos partiendo de la experiencia y con la premisa de eliminar todo lo referente al código teatral convencional.”²²⁰

La recurrencia de esos motivos se plasma en los autorretratos de *Después de mí, epitafios*, como otra estrategia creativa con la que los dos artistas se construyen una imagen y una identidad múltiple y cambiante a través de los actos de representación.

En la pieza *Fingir* (2010), aún en activo, el propio tema de la performance es la aceptación de la convención, la aceptación de que todo es representación y de que en lugar de luchar contra ello, lo mejor es intervenir, escoger las formas de tomar parte en la performance. La pieza se plantea como un ensayo en el que dos actores cuentan qué obra representarán, qué gestos y expresiones utilizarán, qué reacciones provocarán en el público. Todo como una gran mentira. El elemento más fantástico del relato, un dragón con el que dicen que lucharán, acaba siendo la única representación real: los dos performers, Lidia y David, se lo han tatuado en la piel.

220 Entrevista con Lidia González-Zoilo. Transcripción completa en GÁZQUEZ (2011), Op. Cit. Págs. 87-95.



*Judith con la cabeza de Holofernes
(Dar patadas para no desaparecer).*
Foto: Mari Luz Vidal.



Lidia como Andronym en *Después de mí, epitafios*.
Foto: David Franch.



Uno de los carteles de Gemischt (David) diseminados por Berlín en *Después de mí, epitafios*. Foto: Lidia Zoilo.

En la nueva etapa de Lidia como Macarena Recuerda, la elección por un cambio de identidad significa una continuidad donde se sigue desarrollando el mismo juego, ahora en solitario. Según dice Macarena Recuerda, *That's the Story of my Life*:

“Presenta una autobiografía audiovisual narrada con la técnica stop-motion de animación de objetos. Una película construida en directo como flashes de la memoria, como archivos abiertos al pasado, por donde desfilan los aciertos y desatinos de una vida que el espectador deberá hilar y ordenar para reconstruirla. Un álbum de familia pero sin familia, según palabras de la artista sevillana, elaborado con distintos soportes visuales.”²²¹

Si *That's the Story of my Life* supone la presentación oficial de Macarena en ese alejamiento de sí (de Lidia) para reinventarse como otra y contarnos su vida, en

²²¹ <http://www.macarenarecuerdashpherd.com/dossier3.html> (31/10/15).

Greenwich Art Show (2012) nos habla de la posibilidad de que incluso las instantáneas tomadas por el padre de la fotografía sincera (publicadas en la revista *Life* a lo largo de cincuenta años a partir de la década de los 40) fueran previamente preparadas como posados. Se refiere al retratista de origen judío-alemán afincado en Estados Unidos Alfred Eisenstaedt²²²:

“La pieza que lleva por título *Greenwich art show* es el retrato de un fotógrafo, una mujer y una ciudad explicada a través de las fotografías que nuestro protagonista tomó entre los años 1942 y 1945. Esta pieza, pretende ser un biopic del fotógrafo y una de las mujeres que casualmente posa en varias de sus fotografías supuestamente documentales. Esta casualidad desató la posibilidad de que el fotógrafo periodístico conocido como uno de los padres de la fotografía sincera, fingiera retratar la verdad de las calles, llamándose a sí mismo fotoperiodista cuando en realidad son escenificaciones con actores más propias de la foto autoral.”²²³

El trabajo de Lidia Zoilo está claramente orientado a la construcción de documentos y representaciones cada vez más alejados de la teatralidad convencional y más cerca de las artes plásticas y visuales, pero con una clara predisposición a autoficcionalarse bajo otras identidades y a poner en duda la frontera que separa lo ilusorio de lo real.

En su caso, los procesos de preparación de un espectáculo se han transformado en horas de trabajo solitario en el taller donde fotografiar, recortar y recomponer fragmentos de textos y de imágenes con los que construir a otro nivel de representación.

222 Ver notas sobre Eisenstaedt al final de la entrevista con Lidia Zoilo adjunta en los apéndices.

223 <http://www.macarenarecuerdashpherd.com/dossier2.html> (28/10/15)



Greenwich Art Show (2012). Foto: Gorka Bilbao.

El *collage*, como técnica de composición con la que está experimentando en su último proyecto, *Collage y Acción* (2015), nos sirve como ejemplo paradigmático de una tendencia progresiva generalizada a huir de la narración expositiva lineal en favor de una estética de la fragmentariedad (presente en todas las piezas escénicas de las creadoras analizadas) que busca la participación del espectador en la reconstrucción de espacios y de dispositivos escénicos, en un acto de transferencia parcial de la propia acción creativa que se pone en juego al redimensionar el lugar del espectador:

“Collage y acción forma parte del proceso de investigación del último trabajo de la bailarina Macarena Recuerda. Un laboratorio con el que contará con la participación del público como co-creador de la obra. Los principales objetivos son investigar sobre las relaciones intergeneracionales, generar un dispositivo-pieza como encuentro creativo y no expositivo, e indagar en este nuevo lenguaje al que podríamos llamar happening-collage.

Buscamos crear una obra escénica a través de la técnica plástica del collage. Esta técnica que a nivel formal reflexiona sobre la construcción de la representación, hace evidente que (toda obra) es una representación y por lo tanto una ficción, ofreciendo un juego muy claro entre el espectador y el artista.”²²⁴

Si bien esta tendencia a transferir al espectador un rol activo ha estado presente siempre en el trabajo de Lidia Zoilo, en cuanto a que ha tratado de hacerle entrar en la obra como constructor de sentido, cabe no interpretar este penúltimo juego en términos absolutos a la hora de definir su idiosincrasia, pues aún podría derivar hacia algún otro lugar. En todo caso, su trabajo se basa fundamentalmente en las formas de transformismo y de representación de la identidad, de la experiencia y de lo real. Como juego de máscaras. Y por lo tanto, en el cuestionamiento tanto de las estructuras de significación como de las normas, las claves y las acciones (físicas y verbales) en las que toman parte artistas y espectadores como participantes de un acto creativo y experiencial.

4.2.2. Sonia Gómez *performer* y Sonia Gómez *bailarina*.

“La seudonimia cuadrática u homoseudonimia (...) consiste en utilizar un seudónimo absolutamente idéntico al nombre propio. (...)

La (*seudonimia*) lleva al extremo la paradoja ontológica de la heteronimia, porque aquí no sólo un *yo* cede su lugar a otro, sino que este *otro* pretende no ser tal *otro*, sino identificarse con *yo*, cosa que *yo* no puedo hacer otra cosa que negar. (Agamben, 1998: 137).

En las performances de Sonia Gómez lo escénico se plantea como un lugar de

²²⁴ <http://www.macarenarecuerdashepherd.com/dossier1.html> (28/10/15). El estreno de *Collage y acción*, presentado como taller para niños y adultos, tuvo lugar en octubre de 2015 en el Festival BAD de Bilbao, y está prevista su cotinuidad en Alhóndiga Bilbao en diciembre.

encuentro para la experiencia y el juego en sentido estricto. El espacio de la ficción queda aparentemente desdibujado, pero está latente durante el espectáculo porque subyace bajo las estrategias de representación de sí misma y en las propias normas del juego de roles planteado en cada una de las acciones, videos, entrevistas y escenificaciones que ha llevado a cabo a lo largo de la última década. La presencia de no actores, como su propia madre en *Mi madre y yo* (2004)²²⁵ o los desconocidos invitados a *Experiencias con un Desconocido Show* (2008-2009) refuerzan esa noción de experiencia vivencial reconstruida como autoficción en los registros audiovisuales o en las diversas realizaciones escénicas. Se representa a sí misma como otra, convierte su autobiografía en la trayectoria de una artista contemporánea que se mira al espejo sin pudor, que transforma su perfil más o menos corriente en un perfil insólito y singular, que se busca la conexión con lo popular (y por extensión, con la popularidad): el narcisismo aparece como reflejo de un modo desenfadado de narrar la vivencia egocéntrica e individualista de la posmodernidad. Representa una renuncia a toda peripetia ajena para centrarse en su propia imagen y en sus experiencias, como signo de los tiempos, como cuento irónico acerca de la posibilidad de figurar en el ámbito artístico gracias a su curiosidad y a su espíritu de trabajo incansable.

En su primerísima trilogía *Egomotion*, estrenada en l'Espai en 2004, habla sobre sus tres primeras edades:

“Es una serie autobiográfica sobre la infancia, la adolescencia y la juventud de Sonia Gómez.

1ª Parte: Yo estoy en este mundo porque tiene que haber de todo.

2ª Parte: Yo no soy nadie, pero me cago en tu puta madre.

225 *Mi madre y yo* se estrenó en 19 de diciembre de 2004 en el Centre Cívic Barceloneta de Barcelona, y gracias al empuje de Sonia Gómez y a la audaz distribución de Marta Oliveres (M.O.M. El Vivero) se convirtió en un espectáculo de éxito y viajó por España, Portugal, Francia, Italia, Alemania, Canadá, Estados Unidos, Gran Bretaña y Brasil, con 121 funciones y 10.890 espectadores. <http://soniagomez.com/mi-madre-y-yo/> (31/10/15).

3ª Parte: Yo no hablo inglés, pero a veces me lo paso bien.”²²⁶

La autorreferencialidad es el eje desde el cual va a articular su trabajo en los siguientes años como construcción de ese personaje que lleva su mismo nombre. En *Mi madre y yo*, del mismo año, el plan acción de la pieza es el siguiente:

“La propuesta de invitar a mi madre a subir a un escenario partió de una intuición, de una idea un poco loca porque mi madre, Rosa Vicente, no se dedicaba al mundo del espectáculo. Queríamos contar pasajes de nuestras vidas, lo que nos unía y nos separaba viniendo de un mismo lugar. Una reflexión pública sobre los cambios generacionales en las relaciones paterno filiales. El proceso de creación fue muy interesante ya que la pieza tenía que adaptarse a ella y a mí, pero sobre todo a ella. Partimos de textos, imágenes y coreografías sencillas que las dos pudiéramos disfrutar y memorizar. Y así, sin más, pasamos seis años de gira, viajando por medio mundo y nuestros lazos de madre e hija se consolidaron desde un lugar muy especial.

Mi madre se transforma en Tina Turner y más tarde en Nina Hagen. Suena Kraftwerk y le explico a mi madre una escena que un día viví dentro de un taxi con esa música. Mi madre no conoce a Kraftwerk, no sabe si le gustan o no. Se pone a mirar la tele y se queda dormida, de mentira claro. Yo me desnudo y cuando ella abre los ojos me encuentra así de desamparada y me dice: Sonia, esto es demasiado dramático, vístete hija mía. Después intentamos torear de verdad, hablar a gritos e intercambiar fechas con vivencias diferentes en lugares cercanos. En un momento dado nos planteamos matar a un animal porque tenemos hambre y además mi madre sabe hacerlo, cosa que yo no. Hacemos más tonterías otro ratito y ya está.”²²⁷

El hecho de presentar a su madre en escena representa un desafío tanto hacia la figura del intérprete *entrenado* como respecto a la corrección de determinadas normas de *decoro* y de aquello que se puede o no se puede hacer frente al espectador. Como

226 <http://soniagomez.com/trologia-egomotion/> (31/10/15).

227 <http://soniagomez.com/mi-madre-y-yo/> (31/10/15).

legalmente está prohibido matar a un animal en directo, durante la función se muestra un video en el que Rosa Vicente sacrifica a un pollo. Frente al recelo respecto a las fiestas taurinas por parte de un sector de la población (sobre todo en Cataluña), la opinión de Rosa, a quien le gustan si no las corridas, sí las carreras de reses por las calles y la figura imponente del animal, madre e hija miman la acción del toreo tras una coreografía en la que Sonia viste plumas de *vedette*. Se propone un contraste entre el imaginario de la madre y el de la hija con total naturalidad, como muestra del salto generacional que se produjo en nuestro país entre las mujeres nacidas a finales de los años 30 y las nacidas a principios de los 70. Como interrogación sobre qué tipo de valores se han transmitido: sin duda, el amor, la complicidad y el afecto es lo que se desprende de su relación sin demasiados prejuicios por otras cuestiones. Y el espíritu de trabajo. Entre otras cosas, se habla de los años que Rosa Vicente pasó en Alemania trabajando, como tantos emigrantes españoles. Hay ahí una especie de reivindicación de la clase obrera. ¿Por qué no puede ocupar la escena una trabajadora y hacerlo con un punto de humor y de excentricidad?



Sonia Gómez y Rosa Vicente en *Mi madre y yo* (2004-2010).

En otro de los videos proyectados durante *Mi madre y yo*, vemos a Sonia completamente desnuda mientras duerme. La grabación lleva el título *73 posiciones para dormir*.²²⁸ Se trata de una coreografía del sueño, por decirlo así. Por un lado, los movimientos de su cuerpo remiten a los modos inconscientes de moverse de Sonia en su peculiar búsqueda de un movimiento personal, pero por el otro, la representación de su baile durante el sueño conecta con aquel emblemático solo de Olga Mesa: *estO NO eS Mi CuerpO* (1996), pieza que trataba de conectar la coreografía del cuerpo durante la vivencia de una pesadilla con la memoria sobre el cuerpo onírico durante los estados de conciencia. También en aquella pieza aparecía una grabación (en aquel caso, en súper ocho), que mostraba una filmación del sueño de la coreógrafa una noche cualquiera.²²⁹ Los estadios físicos del sueño de Sonia Gómez, sin embargo, tienen un cariz menos tormentoso. Su cuerpo sobreexpuesto con una luz anaranjada y con una música de factura electrónica sirven como nexo entre la vivencia íntima de la hija, su desnudamiento lúdico y sincero, frente a la presencia deshinibida de la madre. Lo tecnológico aporta un matiz de sofisticación y de contemporaneidad a la sucesión de escenas algo anecdóticas presentadas en directo. En su desorden y en su configuración global conforman un mosaico familiar de afectos: como si se tratase de un juego teatral doméstico donde la fantasía de la hija estimula a la de la madre, y viceversa.

Todas esas propuestas alrededor del Yo funcionan como estrategias de representación que se resisten a ficcionar lo real fuera de los límites de su mundo y de su lenguaje propio. Se observa una resistencia a alejarse de su propio imaginario (como ocurre en la mayoría de trabajos analizados) para no caer en el pulso narrativo general, precondicionado por un cánón de intertextualidad citacional donde todo parece haber

228 Con el material audiovisual viene adjunto un extracto del espectáculo *Mi madre y yo* y el video íntegro de *73 posiciones para dormir*.

229 Me refiero explícitamente a esta pieza de Olga Mesa en el apartado de este capítulo bajo el epígrafe: "Algunas formas de discrepancia: entre la ética y la estética."

sido dicho y contado con anterioridad. Para no repetir o para no contar aquello que ya cuentan otros. Sin duda, el éxito de ese dar cuenta de sí por parte de Sonia Gómez, a través de las diferencias y de las similitudes con su madre, radica en que está expuesto en clave relacional (exponen episodios reconocibles y extrapolables a pesar de su punto de *locura*, o precisamente por ello, y lo hacen de un modo lúdico y desprejuiciado).

La capacidad de trabajo de Sonia, su singularidad, su imaginación escénica y su calidad física como performer son los factores que le han permitido hacerse un lugar con un reconocimiento internacional, aunque circunstancial, nada desdeñable. Es así como Sonia Gómez sintetiza sus estrategias en su página web:

“Estrategias performativas de Sonia Gómez: Podré ir a tal sitio, relacionarme, darme a conocer, hacerme entender, afianzar mi posición, dejarme llevar, saltar algún obstáculo, forzar la situación, superar mi propia marca, desconfiar, notar el rubor, volver a intentarlo, insistir, probar, provocar, rectificar la trayectoria, buscar el equilibrio, salir sin ser vista, volver, intentarlo de nuevo, cerrar los ojos, errar, contraatacar, sucumbir, caer, derretirme o flotar y retirarme a tiempo.”²³⁰

El baile (el gusto por la Cultura Club y por la música techno) forma parte de la performance en casi todas sus propuestas. El propio cuerpo en movimiento no tiene otro propósito más que mostrarse como tal: como acción y como presentación de esa acción.

La performer se deja mirar mientras baila con su personal estilo propio. Pero sus apariciones se revisten de un halo de espectacularidad que nos habla de la construcción de un personaje público algo excéntrico, con sentido del humor, con una imagen que posee muchas caras: a veces *kitsch*, a veces desafiante, como chica de barrio o muchacha de pueblo, a veces con una estética posmoderna retro, a veces sofisticada, sin renunciar a

²³⁰ <http://soniagomez.com/> (31/10/15).

los postizos, las pelucas, las gafas y los sombreros, a los zapatos de talón alto con los que desafía el equilibrio.

En algunas ocasiones, como en la intervención *Una supuesta despedida de una supuesta juventud* (2010),²³¹ los zapatos funcionan como objeto fetiche. En dicha performance aparece completamente desnuda, a excepción de los zapatos altos. Cuando entra en escena, sólo unas tiras adhesivas cubren sus pechos y su pubis (como signo de una censura sobre la mirada que transforman el cuerpo en objeto de deseo o de consumo pornográfico durante unos instantes, o como traje mínimo). Al cabo de pocos minutos se los arranca lentamente para liberarse de dicho marcaje. Luego baila sólo calzada con los zapatos y dejando entrever su desnudez iluminándose con una linterna de tubo que maneja mientras evoluciona por el espacio a oscuras. Se pierde entre el público desapareciendo de escena y se escucha su voz microfonada relatando un cuento ginecológico donde habla de la menstruación y del color de la sangre en el interior de la vagina. Reaparece vestida con un traje de cuero negro que oprime su cuerpo y que oculta su rostro como en una sesión de *vondage* o como en un absurdo desfile de modas. Descubre su rostro acalorada y trata de deshacerse del traje que oprime su cuerpo. Finalmente se quita los zapatos y cae rendida en el suelo. Como dice una voz en off distorsionada al principio de la performance: “para determinadas profesiones el estilo funciona como marca de una subcultura”. Si entendemos el estilo como lo intencional, Sonia Gómez lleva al extremo esa necesidad subcultural de su profesión de funcionar y ser reconocida a través de un estilo propio, de una imagen distorsionada como mujer. Es por ello que no deja de plantear paralelismos entre la actividad artística y el exhibicionismo, la prostitución, la obscenidad. Expone un cuerpo en movimiento para divertimento de los espectadores en cada una de sus apariciones, constatación de que desea ofrecer un espacio para la mirada y para el disfrute de los sentidos, subvirtiendo irónicamente un rol asignado de antemano: siempre con una estrategia de seducción, con una presencia

²³¹ *La pieza fue* presentada dentro del ciclo CUVO_session#2, en la cafetería del Matadero de Madrid.

magnética que en el fondo se relaciona con la fuerza emocional, imaginativa e intuitiva de su persona. No olvidemos que la palabra *persona* “significa en el origen máscara, y es a través de la máscara que el individuo adquiere un rol y una identidad social.” (Agamben, 2009: 63).²³² ¿Cuál es el rol que trata de adquirir Sonia Gómez a través de esa máscara de la Sonia performer? La suya es una mascarada que se basa en la seducción y en el juego, en la utilización de su cuerpo y de su imagen como mujer (supuestamente heterosexual y cautiva de la necesidad de forjarse un estilo), pero que no duda en utilizar esas convenciones que hablan de la estupidez, la superficialidad, la normalidad y la influencia de las modas, como tampoco duda en hablar de las obsesiones secretas y de la necesidad de huir de todo ese costumbrismo que impone la cotidianidad y la experiencia como un devenir anodino.

La Sonia Gómez *performer*, “la Sonia de antes” -como dice ella misma en la entrevista adjunta- forma parte de una *performance* que empieza con su imagen pública como artista.²³³ Sus presentaciones ante el público se caracterizan por esa espontaneidad y ese aparente aire de improvisación de todo lo que sucede. Sin embargo, está todo meticulosamente coreografiado (ordenado) para la escenificación. Como comenta en la conversación adjunta en los apéndices a este trabajo, antes estaba todo muy poco ensayado, de modo que se producía ese efecto de frescura e imprevisibilidad en el momento de la actuación. Ahora entrena y ensaya exhaustivamente.

A través del formato de la conferencia, en las primeras versiones de *Experiencias con un desconocido* (2007), Sonia propone el relato de una serie de acciones y de experiencias realizadas en el espacio de la extraescena: el espacio público o privado en el que tuvieron lugar. La incorporación del uso de Internet, como parte del juego escénico,

232 Me permito parafrasear las explicaciones de Agamben (2009), *Desnudez*, Op. Cit: Las familias patricias de la antigua Roma custodiaban en el atrio de su casa una máscara de cera de un antepasado, esa era la *persona* que certificaba su pertenencia a una *gens*, a una estirpe, de ahí a hacer uso de la *persona* en los dramas y en los ritos de la vida social hay un breve trecho. Luego, la *persona* terminó por significar la capacidad jurídica y la dignidad política del hombre libre.

233 En la entrevista adjunta en los apéndices se explica con claridad esa estrategia de acción.

abre además la perspectiva de otro campo de acción desde el cual articular la construcción de una identidad múltiple y cambiante: por un lado, representa esa otra dimensión escénica donde actuar una identidad, a través de la virtualidad, que sirve para proyectar una determinada imagen (otra máscara); y por el otro, se convierte en un canal de intercambio (de impresiones, de mensajes, de archivos) para pactar los encuentros con esos hombres desconocidos que figuran en el título del espectáculo. El servicio está garantizado ante notario para preservar la integridad física y moral de ambas partes. En ese juego escénico perverso, servido irónicamente desde el lenguaje de la prostitución, la mujer objeto se convierte en dominadora de los deseos masculinos, subvirtiendo su rol, desde esa mascarada como mujer-performer-artista transgresora.

Sonia Gómez conecta con una visión de lo escénico que saca a la platea literalmente de los teatros. Su lugar de actuación puede ser cualquiera y el espectador se convierte literalmente en participante y a menudo en performer de la pieza.²³⁴



**EXPERIENCIAS
CON UN
DESCONOCIDO
SHOW**

**ON STAGE
SERVICIO COMPLETO
100% WOMAN
TAMBIÉN SALIDAS**

WWW.SONIAGOMEZ.COM

FOTO REAL

Anuncio publicado en la página web de Sonia Gómez. Actualmente no disponible.

²³⁴ Véase el video con extractos del espectáculo. Con el material audiovisual adjunto.

Experiencias con un desconocido (anuncio):

“Performance personal e individual con Sonia Gómez.

Una día a una hora concreta usted podrá entrar en la vida de otra persona que usted desconoce, no es una persona cualquiera, es una artista que va a trabajar para usted con unas reglas que ella propone y que usted sigue e improvisa teniendo en cuenta las situaciones.

Las Experiencias son reales y el perfil de la práctica se concreta con anterioridad.

Se realizará un estudio sencillo a través de unas preguntas y se creará una performance experiencia concreta, única e irrepetible para cada cliente.

El resultado final, su propia experiencia, será el producto que usted alquila-adquiere.

(...)

Se Trata De Un Artefacto-Maquínico-Experiencial Y, Por Lo Tanto, Un Misterio Puesto En Marcha Para Explorarse Así Mismo En Relación Con Los Demás, Con Los Clientes Desconocidos Que Desean Hacer De La Experiencia Un Laboratorio Emocional, Gestual Y Performativo: Artilugio Deconstructivista Donde Lo Cotidiano Adquiere Estatuto De Milagro Delirante Y Marciano Para Mayor Gloria De Todos Y Cada Uno De Tus Momentos.

(...)

REQUISITOS

La participación como cliente en Experiencias con un Desconocido implica la aceptación de un acuerdo jurídico firmado por ambas partes. Documento notarial.

Formalización contractual cerrada con tres meses de anticipación a la fecha de la experiencia.

El precio de las Experiencias se negociará privadamente con cada cliente y se cerrará a través del contrato, donde constarán las coordenadas para realizar la experiencia y los costes de la misma.

Las experiencias que se contraten son exclusivas y privadas. El cliente compra o alquila el tiempo de la mentora. No es una colaboración al uso, es una vivencia pactada por ambas partes.

Las experiencias son creadas específicamente para el cliente con la participación de un equipo de profesionales.”²³⁵

235 Textos publicados en la antigua página web de Sonia Gómez para la performance *Experiencias con un desconocido*. Actualmente no disponible online. Parte del anuncio sí aparece en la actual página: <http://soniagomez.com/experiencias-con-un-desconocido/> (31/10/15).

4.2.3. *Bailarinas* como punto de inflexión.

(Explicación de la pieza por parte de la creadora e intérpete):

“En *Bailarina* el movimiento es el protagonista absoluto y todo gira alrededor del deseo de moverse. Era algo que Sonia Gómez tenía pendiente desde siempre, tomarse el tiempo para descubrir cómo bailar sin los recursos autobiográficos y teatrales que llevaba utilizando en los últimos diez años.

En *Bailarinas* invito a otros intérpetes y creadores a convertir el solo *Bailarina* en un proyecto dual.

En el último año, dentro del proceso de investigación-creación del solo *Bailarina*, me he preguntado cómo hacer un espectáculo de danza hoy, desde los contenidos creativos, la interpretación y la relación con el público. *Bailarina* explora de manera personal, simple y minimalista cómo hacer un espectáculo con un solo intérpete, prescindiendo de un equipo, escenografía, diseño de luces o un suelo especial.

La pieza es un recorrido detallado por la interpretación, la construcción de un espectáculo y la proximidad con el público, el resultado es un unplugged escénico bailado.

En *Bailarinas* quiero contrastar estos conceptos y hacer de nuevo el solo *Bailarina*, un espectáculo que conozco bien y al que le profeso cierto estatus de magnificencia, pero que me genera muchas preguntas. Es una propuesta cargada de ironía porque pretende convertir un modesto solo en un espectáculo de repertorio, es lo que ocurre con las grandes obras, se hacen versiones, se actualizan y en cierto modo se destruye el original. *Bailarina* no es una gran obra, ni mucho menos, pero persigue cierto anhelo de utopía que la hace arriesgada y peligrosa.

En el proyecto *Bailarinas* de transmisión-creación los colaboradores codifican el solo *Bailarina* con sus recursos, trucos escénicos, hallazgos y referentes, con los conceptos y las reglas del solo, desde su origen hasta los propósitos que tenían en el momento de la creación.

Los invitados son: Idurre Azkue, Javier Cuevas y Amalia Fernández.

En la versión de Idurre Azkue titulada *Bailarina Dúo* nos ocupamos del concepto del doble y el desdoblamiento, fundirse en el otro a través del contagio y la superposición de planos.

En *Bailarina Lírica* Javier Cuevas crea un paisaje sonoro, el flujo performativo entre la danza y el sonido. Compone ocho canciones, las canta y las doma suave suave.

Amalia Fernández dirige el solo, aquí se dividen las tareas y se definen los roles, sin

mezclarse, Sonia hace de intérprete de su propia pieza y Amalia, como directora, asume la responsabilidad del resultado titulado *Bailarina Dadá*.

El final del proceso con las piezas independientes podría confluír en un espectáculo coral que uniera las tres versiones.

El espectáculo tiene una puesta en escena muy sencilla para que podamos ver al intérprete lo más natural y directo posible.

La pieza está pensada para bailar en espacios inesperados, precisos, preciosos, que transmitan placer y empatía al intérprete y al espectador.”²³⁶



236 Textos e imágenes del dossier de *Bailarinas* proporcionado por Sonia Gómez. Julio de 2015.

He considerado oportuno introducir los contenidos de la pieza *Bailarina* (2015) y de su continuación en forma de dúos *Bailarinas* (2015-2016) con las explicaciones de la propia Sonia Gómez, porque a pesar de que tuve la ocasión de asistir a una versión del solo en el claustro del Centre d'Arts Santa Mònica de Barcelona,²³⁷ el solo está todavía en proceso de construcción. Lo que ella misma expresa, tanto a lo largo de la propia performance como a través de las descripciones sobre los objetivos y el sentido de la misma, significa un cambio radical, un punto de inflexión en su carrera como performer, puesto que se aleja de ese personaje *estrella* del que hemos venido hablando. La entrevista que acompaña este trabajo sirve también para ilustrar que la práctica escénica, estar en escena, se ve condicionado por toda una serie de factores contextuales y biográficos. Es así para todas las creadoras señaladas. Nos encontramos ahora con otra Sonia Gómez que huye de la espectacularidad y del arropamiento técnico y tecnológico para hacerse *un traje a medida*, una pieza que busca la proximidad, que la veamos bailar y basta, y que ella nos pueda mirar a los ojos uno a uno como espectadores. Y esta opción de trabajo se relaciona con varios factores: la falta de medios y la dificultad para hacer un espectáculo dignamente hoy día, el hecho de haber sido madre y tener que dedicar parte de su jornada a su familia, la necesidad de trabajar exhaustivamente con el movimiento como bailarina, y la decisión de entrenarse y entregarse a ello sin otros ornamentos. De nuevo aparece aquí una poética de la intimidad donde la intérprete se detiene a pensar cómo seguir en esto. Y su manera de hacerlo es no sólo no dejar de bailar, sino hacerlo mejor. Es innegable que no se ha borrado por completo aquella otra Sonia de antes. Las pautas de composición coreográfica conservan algo de la anterior andadura de su protagonista: su calidad de movimiento personal, algunas ocurrencias entre infantiles y traviesamente ridículas en las líneas de acción, su magnetismo, pero ahora convierte en baile otro comportamiento, más introspectivo, tal vez más maduro. Se propone compartirlo y transmitírselo a otros creadores en un acto de generosidad y sin perder el

²³⁷ La pieza estaba programada dentro del avance del festival Ingràvid, presentado en julio de 2015 en Arts Santa Mònica. Adjunto con el material audiovisual puede visionarse otra presentación del solo en Olot.

miedo y la curiosidad por moverse. Lo cierto es que consigue crear una atmósfera sumamente íntima y delicada con muy pocos elementos. La coreografía se desarrolla en ocho series cada vez más intensas y fluidas, que paradójicamente, consigue que parezcan cada vez más intuitivas cuando en realidad cada vez están más elaboradas, pues a lo largo de cada repetición abre esa posibilidad creativa de variación paronomásica. Las pautas de movimiento son las siguientes:²³⁸

“*Bailarina* es una coreografía con ocho pautas de movimiento dentro de una secuencia que se repite seis veces. Las pautas son abstractas y no existe relación predeterminada entre ellas. Son ocho bloques independientes de movimiento durable llamado comúnmente escenas:

1. Andas como un pingüino.
2. Te mueves de manera interesante.
3. Vuelas.
4. Encuentras algunas posiciones cómodas.
5. No sabes decir la palabra imperecedero.
6. Eres un Phoenicopteriforme rosa.
7. Te quedas pasmada mirando un objeto muy pequeño.
8. Y un Epílogo con tres bailes: el baile Eléctrico, el baile Antártico y el baile Apocalíptico Feliz.

CÓMO SE HA HECHO BAILARINA.

1. El prefijo auto como por ejemplo, autonomía, auto-empleo, auto-placer, auto-producción o autosugestión.
2. La investigación en el movimiento, el baile, los movimientos micro, el estado y el uso del espacio.
3. Unas reglas para el intérprete, el espectáculo y el público.

EL PREFIJO AUTO.

Auto es una postura, reivindica la posibilidad de realizar un proyecto a pesar de las circunstancias. Hagamos una prueba, añadimos auto a las palabras clave para hacer un espectáculo: auto-empleo, auto-creación, autosugestión, auto-dirección, auto-producción y auto-programación. Estos preceptos han originado la práctica, el sistema para optimizar los recursos existentes y para desestimar aquellas soluciones que no se ceñían a las reglas del proyecto y a la realidad.”

²³⁸ Sonia Gómez (2015): *Dossier de Bailarinas, Ibid.*

A primera vista, se diría que las pautas son algo inocuas, en el sentido que no tratan de abordar ningún punto de vista que se deje intoxicar por reflexiones profundas acerca de las realidades, las tensiones o los desequilibrios que nos circundan a nivel sociológico o político. Sigue existiendo una línea de trabajo que, aunque no abunda en lo autobiográfico como antes, sí sigue mostrando el reflejo de una mirada en el espejo. De ahí la importancia del prefijo auto. Para poder hacer las cosas una misma en medio de la debacle que viven las nuevas tendencias y las artes escénicas en general en nuestro país. Es significativa la cita de Ortega y Gasset que aparece entre sus notas: “Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo.”²³⁹

A pesar de las apariencias, ese componente de narcisismo de que hablábamos antes, ese seguir hablando de una misma desde la fragilidad y desde lo minúsculo (desde los movimientos micro, del cuerpo y de los espacios dramáticos que se activan en su presentación ante el público) tratan sin embargo de escapar del individualismo acérrimo que caracteriza nuestras sociedades consumistas y neoliberales, pues se busca complicidades con otros creadores, se propone compartir pequeños espacios “inesperados, precisos, preciosos, que transmitan placer y empatía al intérprete y al espectador”. Es por tanto un ejercicio de transmisión de *placer*, un dispositivo estético que esencializa lo espectacular regresando a la presencia física, al movimiento, a la mirada, a la escucha atenta. Es un punto de inflexión donde nos deja verla bailar y verla pensar cómo hacerlo desde la acción, para disfrute de la concurrencia y suyo propio.

239 José ORTEGA Y GASSET (1914): *Meditaciones del Quijote*, (en el dossier no se especifica la edición).

4.2.4. Paloma Calle: *Hello myself* o la búsqueda de los dobles.

“En *Hello Myself* la artista Paloma Calle busca a su doble, una persona cuyo parecido externo e interno con ella misma sea el máximo posible. El proyecto investiga la búsqueda de la propia identidad a través de personas desconocidas y plantea la hipotética posibilidad de encontrar dobles de uno mismo en rincones insospechados de la geografía. *Hello Myself*, pieza ganadora del 9º Premio de Proyectos de Artes Escénicas de Lleida en 2008, reflexiona sobre la multipresencia y la relativa importancia de lo individual, de lo único, así como la importancia del anónimo.

La persona elegida es invitada a formar parte de la pieza en los futuros sitios donde ésta se lleve a cabo. El resto de los seleccionados participan en una cena conjunta a modo de conclusión del proyecto. El espacio donde se realizan los encuentros entre la artista y sus posibles dobles es accesible al público desde el primer día.” (Paloma Calle, 2015).²⁴⁰

En *Hello Myself*, Paloma Calle cuestiona una vez más el concepto de identidad poniendo en jaque incluso el concepto de la individualidad como rasgo único, asilado e intrasferible. El hecho de que cuestione el concepto de autoría, puesto que su trabajo se *escribe* en escena cada día con personas diferentes, es parte de la misma reflexión: cómo si no a través de la conexión con los otros es posible escribir y describir la identidad como efecto producido dentro de una trama de relaciones intersubjetivas.

La realización escénica de *Hello Myself* convive con la fotografía, en colaboración con el fotógrafo Rafael Gavalle. La acción consiste en un proceso de búsqueda de personas que aceptan participar en un juego de caracterización o de enmascaramiento donde la imagen de la artista, y la de los aspirantes a ser ella misma, no tiene por qué coincidir exactamente, sino que trata de crear una serie de afinidades a partir de entrevistas con las que descubrir similitudes afectivas, inclinaciones o comportamientos que produzcan ese efecto de identificación.

240 Información proporcionada por Paloma Calle (2015): *Dossier de proyectos más relevantes*.

El hecho de que el doble escogido en de la acción que tuvo lugar en el Museo Reina Sofía de Madrid fuera un hombre resulta sintomático de un intento de borrar metafóricamente las diferencias anatómicas y genitales para identificar como iguales dos personas cuyos cuerpos son percibidos de modo diverso en su exterioridad. La especificidad de la materialidad formal y volumétrica de cada uno de los cuerpos se entiende como efecto visual en un juego de perspectivas (como si de un retrato impresionista se tratase). La proyección de esa imagen exterior captada por el fotógrafo, más allá de la indumentaria, el maquillaje y la posticería de las pelucas, trataba de mostrar que la representación externa de la figura humana y su mímica como persona sigue todavía ligada a aquella acepción de la máscara que condiciona sus formas de figuración y sus capacidades de acción en la trama social.

Es por ello que se abandona la idea de pieza acabada. Lo mismo que la construcción de una identidad se rige por una movilidad de los límites que la definen dentro de un determinado imaginario simbólico y contextual, como proceso abierto, “en este caso proceso y producto se vuelven la misma cosa, y están siempre a disposición del ojo observador, cómplice, crítico del espectador.”²⁴¹ La elasticidad de la duración y la localización espacial del proceso de construcción artístico es tomado como premisa de trabajo, en paralelo con la reflexión sobre la elasticidad de la mirada crítica ajena, proclive a categorizar todo comportamiento como una identidad que se determina de un modo u otro dentro de cada contexto sociocultural.

No obstante, más allá de la disertación ontológica sobre la performatividad de la identidad, germen y objetivo de la instalación y de las acciones que la arropan, la pieza en sí puede ser leída como un ejercicio aparentemente narcisista, si se entiende que la artista se coloca como modelo de referencia y que expone su perfil públicamente como referencia desde la cual urdir un discurso al respecto. Nada más lejos de su intención. La motivación de la artista parte de todo lo contrario: al tratar de diluir su identidad y su

241 Paloma Calle (2015), *Ibid.*

autoría frente a la participación de aquellas personas que se prestan al juego, la búsqueda del doble está condenada al fracaso, se transforma por tanto en la búsqueda de la curiosidad del otro, de quien decide tomar parte.

El narcisismo funciona aquí como otredad, como alteridad. Se trata de presentarse a una misma como otra, no como espejo, sino como doble, y por lo tanto, como diferente respecto a un original inexistente.



Paloma Calle y su doble en el Reina Sofía de Madrid . *Hello Myself* (2008). Foto: Rafel Gavalle.
La performance tuvo lugar en: Festival Escena Contemporánea, Museo Reina Sofia, Madrid. Teatre L'Escorxador, Lleida. Centro Cultural La Mercé, Girona y Centro Párraga, Murcia.

Si existe un parecido o una doblez existe en un sentido mutuo y no en un sentido unívoco y absoluto. La dilución de la persona, del género, de la autoría y del comportamiento (cada mímica, cada mascarada) entra en conflicto con cualquier

categorización solipsista, fija o fundacional, dado que tanto el yo como el lenguaje y el mundo son entendidos como efectos de una participación, como resultado de una transferencia de significaciones legibles dentro de una estructura compartida de inteligibilidad: dentro de un código y de un imaginario simbólico con el que se formula y se expresa una versión plausible del devenir de las cosas y de los seres, de aquello que somos capaces de expresar lingüísticamente como sombra o como imagen de lo real.

Pero la formulación del ejercicio escénico es absolutamente lúdica, asequible, sincera. No propone un acercamiento intelectual en su realización, sino un acercamiento por medio del juego, del disfraz, de la sesión fotográfica (la *exposición* por medio de imágenes gráficas: de representaciones), de la experiencia desenfadada que, desde la banalidad que entraña la imposibilidad de encontrarse en otra persona exactamente clonada, nos habla tanto de la disimilitud como de la semejanza que compartimos y, por tanto, del alto grado de normativización de los discursos identitarios dentro de un determinado régimen de verdad o dentro de una subjetividad hegemónica o dominante.

Como arguye Judith Butler (2005: 59) para corroborar esta hipótesis sobre la desposesión de una misma, sobre la dilución del yo en el discurso como entidad lingüísticamente predeterminada:

“hay *normas* que facilitan mi relato de mí misma pero cuya autora no soy yo, y que me erigen en sustituible en el momento mismo en que procuro establecer la historia de mi singularidad. Esta última desposesión en el lenguaje se intensifica por el hecho de que doy cuenta de mí misma a alguien, de modo que la estructura narrativa de ese dar cuenta es sustituida por *la estructura de interpelación* en la cual se produce.”²⁴²

242 Judith BUTLER (2005): *Dar cuenta de sí mismo, Op. Cit.*

4.3. El narcisismo como alteridad.

“El imaginario fundamentalmente narcisista mediante el cual el sujeto se constituye a sí mismo, paradójicamente en relación con los demás mediante una fijación en sí mismo, vuelca al sujeto hacia afuera (en virtud de una relación de reversibilidad), y produce el cuerpo / *imago* como la imagen del otro (...).” (Amelia Jones, 1998: 174).

“La representación del cuerpo artístico (en particular el de la artista femenina, por lo general objetificado) permite la circulación del deseo entre los sujetos del hacer y del ver. Esta circulación del deseo es histórica y socialmente específica: mientras el sujeto del hacer se sitúa dentro de relaciones particulares de producción que sustentan sus productos de diversas formas, cada sujeto del ver interpreta la obra de arte corporal de una manera específica para sus deseos particulares, que a su vez se desarrollaron en relación con sus contextos psíquico y social. (...)” (Ibid.: 178).²⁴³

El amplio estudio de Amelia Jones acerca de “el posmodernismo, la subjetividad y el arte corporal”, del que extraigo las citas que abren este apartado, recorre una amplia distancia que abarca la crítica feminista del arte corporal desde finales de los años 60 hasta casi el fin de milenio, fecha en la que escribe el mencionado ensayo.²⁴⁴ Si para las artistas y activistas feministas fue importante asumir “la cultura del narcisismo”, según Jones, fue porque suponía una visibilización y una forma de politizar la vida personal, puesto que era necesario encarnar el sujeto femenino de manera pública para politizar

243 JONES, Amelia (1998), “Posmodernismo, subjetividad y arte corporal: una trayectoria”, dentro de TAYLOR, Diana y FUENTES, Marcela (dir.): *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica-Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, cop. 2011. págs. 125-185.

244 La doctora norteamericana Amelia Jones (Durham, North Carolina, 1961) es especialista en Historia del Arte, Crítica y curadora de Arte, con numerosos estudios acerca del arte corporal y el arte de performance. Ha escrito numerosos artículos sobre prácticas artísticas en torno al cuerpo de la mujer y el feminismo. Además, ha desarrollado un amplio campo de investigación que llega hasta el dadaísmo y las primeras vanguardias del siglo XX.

sus experiencias personales. Si bien una parte de la crítica feminista y posestructuralista (sobre todo en el ámbito anglosajón de los ochenta) consideraba que la objetualización del cuerpo femenino era una repetición de la norma que se pretendía criticar y que ese narcisismo no hacía más que contribuir a un mercado de consumo y de cosificación del cuerpo, y que por tanto era una práctica inadecuada para un proyecto antipatriarcal, Amelia Jones entronca con las lecturas posteriores de Judith Butler, que consideran que según los modos de creación de un determinado imaginario, la repetición de la norma puede ser entendida como producción de la misma, pero también puede contribuir a su desestabilización, lo mismo que las estrategias de performatividad del género y del sexo. Todo depende de los modos en que se subvierte el discurso dentro de cada contexto. Las conclusiones de Jones conectan con un proyecto ético que busca propiciar la circularidad del deseo y del reconocimiento mutuo, tan propios de la posmodernidad, donde se asume que no existe un cuerpo como garantía de contención de un yo, del mismo modo que no existe un yo anterior a una praxis social.

En cuanto a la asimilación de una cultura narcisista por parte de las artes de la acción (con el antecedente del arte corporal de los sesenta y sus derivaciones posteriores), ese cambio de paradigma fue interpretado como un giro perturbador por parte de la crítica conservadora más reaccionaria, puesto que suponía un gesto que trataba de descomponer la estructura de la familia nuclear. Estructura que privilegiaba al sujeto normativo dentro de la jerarquía patriarcal como signo de transcendencia (la figura paterna como guardián de la ley):

"Lacan examinó esa «perturbación» en un registro teórico al alejar la ley paterna del padre real, anclada en la formulación freudiana del sujeto postedípico, para acercarla al orden social (a la ley del padre); otros críticos de izquierda del patriarcado moderno, como los teóricos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari, explícitamente privilegian la decodificación de la estructura edípica como una liberación en potencia revolucionaria del deseo." (Jones, 1998: 172).²⁴⁵

245 Amelia Jones se refiere aquí a las interpretaciones recogidas en DELEUZE Y GUATTARI (1981): *El Anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1985; así como a las reinterpretaciones de los conceptos

La lectura positiva de esa concepción del narcisismo en el ámbito de las artes del cuerpo y de la acción que propone Amelia Jones (sobre todo en las realizaciones escénicas donde el cuerpo o la imagen de la creadora quedan expuestos), es legible como una reivindicación negociadora con el otro, como proyección del yo dentro de una relación de vulnerabilidad intersubjetiva (que cuestiona el carácter inestable e interdependiente que supone la construcción de una identidad), y por tanto, como distorsión y como sustitución subversiva de la norma cultural edípica para propiciar la circulación quiasmática del deseo. En los casos que nos ocupan, ello puede ocurrir a través del juego de la mascarada, del desnudamiento circunstancial o de otros ejercicios de representación y de autoficción.

En cierto modo, asimilando esa norma cultural edípica al rastro de los dogmas de la tradición católica en el imaginario cultural de nuestro país (como ocurre tanto en otras tradiciones de herencia judeo-cristiana como ocurre también en el Islam), el alejamiento de la ley del padre o del profeta, y de los *guías* que interpretan esa ley, es interpretable como desviación de la obediencia a la figura pastoral. Sin ir más lejos, un ejemplo práctico que podría entenderse como desafío a la ley es el de transformar el secreto de confesión en testimonio: la confesión ante el sacerdote mediador (la verbalización *clandestina* de las flaquezas del yo ante quien tiene el poder otorgado de perdonar) es desvelada públicamente como renuncia a realizar el acto de contrición que lleva asociado: se trata entonces de la búsqueda de un encuentro con el otro en clave testimonial. Y no como purga confesional higiénica o terapéutica. Sólo deviene confesional si no se contempla la opción de un retorno a través de una subjetivación y de un cuestionamiento por parte del espectador (del *sujeto del ver*), si no es dimensionada en clave relacional. Es la intérprete o la performer la que se convierte en mediadora de su propio encuentro con el espectador: la palabra y la acción reverberan en ese cuerpo y en esa voz de quien da cuenta de sí, como testigo de sí misma, pero al encontrarse en ese no lugar del lenguaje, lo que aflora a la superficie es la tensión de ese espacio efímero de interacción a través

freudianos por parte de Lacan en diversos escritos.

del lenguaje artístico. De nuevo: el acto de transferencia de una subjetividad dentro de una estructura escénica de interpelación.

Ahora bien, si las prácticas escénicas que he venido describiendo a lo largo de este estudio responden a esa sintomatología de la posmodernidad y de la modernidad líquida, donde el relato autoficcional o la acción coreográfica autorreferenciales recogen a su vez el testigo de esa cultura narcisita, la subversión que el arte corporal y el arte de acción consiguieron introducir en las periferias del mundo del arte, y por extensión, en determinados círculos minoritarios del ámbito social, ese discurso disruptivo se ha ido destilando y desgastando paulatinamente y ha ido derivando hacia posiciones estéticamente más discretas. Siempre con excepciones. La mayoría de artistas que en nuestro país siguen versando sus prácticas sobre el cuerpo y sobre los discursos de género (o que desarrollan una praxis legible claramente desde los mismos) han ido desplazándose hacia las artes plásticas, las artes visuales, el video y la fotografía, y a menudo, alternan éstas con otras disciplinas: como por ejemplo Pilar Albarracín, Olga Diego, María A. A., Irene Lucas, y un largo etcétera de artistas y performers que trabajan entre España, Portugal, Francia y otros países extranjeros.

No me refiero aquí a las prácticas que se han especializado en la performance *queer*, el posporno u otras performances que encuentran su alcance y su campo de acción en otros ámbitos que desbordarían el alcance de esta investigación.²⁴⁶

Si la generación anterior, las antecesoras de los ochenta y los noventa, introdujeron el yo en el discurso físico y textual fue porque trataron de enfrentarse con su propia praxis como artistas. El hecho de ponerse en cuestión traía consigo la necesidad de

246 A este respecto, resulta interesante conocer algunas de las acciones que María Llopis recoge en su libro *El posporno era eso*, Barcelona, Melusina, 2010, donde habla de experiencias personales y de algunas performances y talleres que llevó a cabo junto a Águeda Bañón como *girlswholikeporno* entre 2005 y 2007. Los videos de los talleres realizados fueron presentados y comentados en el Centro de Arte Santa Mónica, en Barcelona y en el PornFilmFestival de Berlin. Su trabajo como *girlswholikeporno* estuvo presente en el Post Porn Politics Symposium de Berlin y en Arteleku, centro de arte contemporáneo de Guipuzkoa, durante el Feministaldia, festival de cultura feminista. Ambas pertenecen a esta misma generación de la que hablamos: María Llopis nació en Valencia, en 1975 y Águeda Bañón en Murcia, en 1974. Aún puede consultarse su trayectoria en la web: <http://girlswholikeporno.com/profile/> (5/11/15).

urdir un discurso artístico desestabilizador frente a la corriente general. En otras palabras: la necesidad de investigar los modos de repensar los discursos artísticos desde la transdisciplinariedad, haciendo convivir la acción y el movimiento con la palabra y con el lenguaje audiovisual, buscando espacios elásticos de tránsito y de intervención, y en muchos casos, trasladándose directamente al exterior.

Conforme se precarizaban las condiciones o se minimizaban las estructuras de trabajo, la generación siguiente ha tendido a ampararse cada vez más en la noción de la conciencia ética (inherente a toda praxis alternativa y de investigación, pero no necesariamente a sus realizaciones concretas). Sin embargo, en no pocos casos, dicha praxis se ha visto forzada a estrechar las dimensiones estéticas de sus propuestas. Por una cuestión de economía logística y estratégica, por una presión psicológica que les ha empujado a un relativo aislamiento creativo respecto al sistema teatral, y porque en sus tentativas formales han tratado de agotar o de desestructurar los mecanismos narrativos convencionales para proponer otros dispositivos de escenificación.



Pilar Albarracín: *Sin título (Torera)*, 2009. Fotografía color (200 x 125 cm.)
Imagen © Pilar Albarracín.²⁴⁷

247 Sumamente interesante y diverso el trabajo de Pilar Albarracín (Sevilla, 1968): performer, escultora, fotógrafa y artista plástica con un amplio reconocimiento sobre todo en Francia. Desde sus primeras obras, a principios de la década de los noventa, ha realizado acciones grabadas en video, instalaciones, escultura, fotografía, bordados, etcétera, donde aparece y opera con las más diversas caracterizaciones. Pilar Albarracín pone en cuestión la tradición y la identidad social andaluza como estereotipo de una españolidad adulterada y vulnerada por el franquismo, pero también cuestiona sus valores y su



Serie 300 mentiras: *Mentira nº 3* (2009). Fotografía color 125 x 187 cm.
Imagen © Pilar Albarracín

imaginario simbólico y cultural desde la contemporaneidad, poniendo en jaque determinados clichés. Lo hace desde diversos ángulos, a veces con humor y con ironía, y a veces con un sentimiento profundamente trágico. Adjunto algunas de sus performances con el material audiovisual: *Prohibido el cante* (2000), performance documentada en vídeo; y *Musical dancing Spanish Dolls* (2001), acción para vídeo. Puede consultarse más información e imágenes sobre su extensa obra en: <http://www.pilaralbarracin.com/obras.html> (5/11/15).

4.4. Algunas formas de discrepancia: entre la ética y la estética.

"Con la estética se atraviesa el cuerpo y el naufragio de la palabra. No da respuestas, la estética, por eso «excede» toda pregunta: rebotándola. Entonces ya no me es posible identificar a priori una ética que sea inherente a la obra y la «justifique» positivamente a los ojos del mundo. Una obra puede ser exacta, pero no justa. Yo no puedo conocer la justicia ética —...no debo hacerlo... en absoluto— porque el núcleo del problema artístico es, en su esencia, estético. Estoy, pues, definitivamente fuera de la ética; estoy al raso, en la condición errante, errónea, de quien está en busca de una cosa de la que, en realidad, no conoce nada: ni el nombre ni la entidad, sino solamente (y si se tiene una suerte extrema) la lucecita fabulesca de su forma."

(Romeo Castellucci, 1999.)²⁴⁸

En un espacio contiguo o transversal, están aquellas prácticas que tratan de partir de un programa experimental (y experiencial) para alejarse de todo marco referencial más allá del propio cuerpo, pero que sin embargo, en su acontecer son ya una repetición, un gesto con el que están creando un campo de significación que vuelve, que regresa de otro lugar. Ya sea de un punto de fuga, de un silencio, de un instante de parálisis introspectivo o de la materialidad y de la imagen del propio cuerpo, pues toda práctica se constituye y se desarrolla como discurso en su propio devenir incluso cuando trata de despojarse de dicha intencionalidad. La presencia, la expectativa y el bagaje del espectador siempre están ahí como horizonte. Si bien las prácticas que apelan al momento de la realización de la performance²⁴⁹ como única experiencia estética relevante podrían objetar que aquello que tratan de propiciar es un encuentro entre el aliento de quien está en escena con la

248 Carta de Romeo Castellucci a Frie Laysen, a propósito de una conversación sobre ética y estética, Cesena, enero de 1999. Dentro de: CASTELLUCCI, Romeo y Claudia, *Los peregrinos de la materia, Teoría y Praxis del Teatro. Escritos de la Societas Raffello Sanzio*, (traducción de Carla Matteini,) Madrid, Ed. Continta Me Tienes, Colección Escénicas, abril 2013, págs. 112-113.

249 FISCHER-LICHTE, Erika (2004), *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada Ed., 2014.

respiración de los espectadores (una experiencia en vivo, de carácter fenoménico, perceptiva y sensorial, de los cuerpos en su devenir y en su cohabitación) resulta inevitable transcribir dicha experiencia a través de lo lingüístico, no permanecer cautivos de una necesidad de inteligibilidad y de subjetivación. La cuestión es cuándo ocurre ese proceso y si se consigue conjurar *el encantamiento* del mundo -y del espectador- a través de una experiencia estética lo suficientemente arrebatadora.

Me refiero de nuevo a las últimas propuestas de Bea Fernández: *Este lugar entre*, como resultado escénico de la investigación anterior llevada a cabo a lo largo de dos años por medio de talleres bajo el título *Muy experimental*. Y junto a ella, a las teorizaciones complementarias de la línea de trabajo del coreógrafo Carmelo Salazar, como ejemplos de un modo de enfrentar o de intentar separar la danza de un mercado que no satisface sus expectativas (que según Bea Fernández, para ellos, directamente “no existe”), y por lo tanto, como ejercicios de reflexión sobre la danza en sí a través de la experiencia artística. Las consideraciones de Bea Fernández que aparecen en la presentación del proceso son las siguientes:

“Entre lo pedagógico y lo performativo, entre el taller y la performance. Entre los que observan y los que practican. *MUY EXPERIMENTAL* es un problema sin resolver, es una práctica del error, es una necesidad de seguir trabajando y no para producir un nuevo objeto escénico que no tendrá salida en un mercado que en realidad no existe... sino para salir de los tiempos que marca precisamente el mercado, para plantear el desafío de una práctica que implica otros tiempos y otros espacios. No lo pensamos como un discurso cerrado... en el silencio que abrimos y el movimiento que transitan los cuerpos, estamos tomando la palabra. *MUY EXPERIMENTAL* es un espacio y un tiempo del acontecimiento donde seguir evolucionando en una búsqueda y en un comprender el mundo y los movimientos éticos, políticos y afectivos desde la experiencia accionadora de un cuerpo-persona que transita en un espacio-contexto y en un tiempo-presente.”²⁵⁰

250 Ver el video adjunto en los anexos que acompañan este trabajo: *Imágenes sobre el proceso de Muy*

En una línea de experimentación similar, el trabajo de Carmelo Salazar se centra sobre todo en la autoconciencia del cuerpo y en la “localización de las capacidades físico-motrices” para tratar de alejarse de una praxis preconicionada por un vocabulario de movimiento ya concebido como convención, con el fin de encontrar otro tipo de movimiento intuitivo y experimental. Tomo como síntesis representativa de sus reflexiones sobre el cuerpo la explicación de ese concepto tal y como lo expone en el dossier de uno de sus talleres desarrollado entre noviembre de 2011 y mayo de 2012 bajo el título: “Mover el cuerpo”:

“La conciencia corporal es el medio fundamental para cambiar y modificar las respuestas emocionales y motoras, de manera activa implica que puedo re-significar el mundo y sus significaciones, los entramados de sentido que configuro. Estudio de la forma, en figura y en dinámica, que nos permite establecer un razonamiento global o/y diferenciado de las partes y el conjunto del cuerpo, con el flujo interrelacionado que provoca el movimiento. (...)

Sin una buena localización corporal, el trabajo creativo con el cuerpo, la composición o las formas de la coreografía se apoyarán fantasmalmente en todos los protocolos culturales que lo circundan, desde la costumbre, desde la reacción, desde la falta, desde la inconsciencia... Es importante concretar para abstraer y es importante abstraer lo suficiente para que cualquier realidad concreta sea susceptible de una aplicación más amplia o al menos diversa. En cuanto esto, sucede que todas las prácticas están atendiendo a un conjunto susceptible de creación de aplicaciones nuevas ante una teoría o concepto y una mayor capacidad para expresar o actuar con la idea o intuición.”²⁵¹

Como se ha ido comentando anteriormente, el discurso pedagógico y programático que generan Fernández y Salazar en relación con la necesidad de desaprender todo gesto del cuerpo culturalmente adquirido para encontrar un

experimental, donde aparece la voz en off de Bea con todas sus consideraciones: <http://www.lapoderosa.es/index.php?idioma=es&Mparam=creaciones&Sparam=proyecto-muy-experimental> (25/10/15).

251 <http://lapoderosa.es/files/doc/clase/Carmelo-Salazar-MOVER-EL-CUERPO.pdf> (26/09/15).

movimiento esencialmente orgánico/otro, alejado del virtuosismo y de todo patrón cinético connotativo, entra abiertamente en conflicto con la idea de “apelación a la cita” inherente a la noción de performatividad (Butler, 1993:33), sin la que se hace difícil una elaboración estética *intensa*, ya sea a partir de una emoción icónica, fenoménica o intelectual: la estilización figurativa o abstracta de las formas o la deformación extrema marcan los dos polos desde los que se concibe lo bello, o lo siniestro y lo abyecto, mediados por lo artístico (como otra forma de belleza).²⁵²

Obviamente, cuando hablamos de intensidades en relación con la experiencia estética estamos apelando a una experiencia de abducción de los sentidos y de transportación sensorial de quien entra en la obra o en la realización escénica y siempre habrá quien disienta en dónde, frente a qué o frente a quién se establece una gradación en ese sentido, según qué tipo de afectos se activan. Por lo tanto, si la atención pretende centrarse en la *physis* individual de cada una de las bailarinas, en la materialidad de su cuerpo (y en el espacio intermedio entre dos cuerpos entendido como trama de cooperación, como un nosotros), aún así, cada bailarina sigue apareciendo como cita de sí misma. La percepción estética... ¿dependerá entonces de la fascinación o de la emoción que ejerza sobre cada espectador cada uno de esos cuerpos en su devenir? ¿Es posible abstraerse desprejuiciadamente de ese cuerpo/de esos cuerpos fenoménicos sin que devengan cuerpos semióticos durante la recepción?

Se trata pues, como arguye Fischer-Lichte (2004: 208), de una aspiración hacia “una estética de la presencia, no de los efectos-presencia”, o dicho de otro modo: “una

252 “Lo monstruoso aparece allí donde lo orgánico se ve privado de límites, pero esa privación de límites, esa indefinición es también lo característico de lo «abyecto». Lo «abyecto», según Julia Kristeva, es un estado intermedio, posterior al aún-no-ser (antes de la total separación de la madre) y anterior al ya-no-ser (cadáver reducido a la objetualidad). Ese estado de abyección es recordado o hecho presente por las imágenes de la defomidad, la sangre menstrual, el semen, los vómitos, los excrementos o la muerte. (...) La actitud hacia la imagen de artistas como Cindy Sherman, Robert Gober o Kiki Smith es muy similar a la relación de Castellucci con la palabra-cuerpo. Se atenta contra la representación en busca de lo real, pero también en busca de otra concepción de la belleza.” J.A. SÁNCHEZ, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Madrid, Visor Libros, 2007, págs. 148-149.

estética del aparecer y no de una estética de la apariencia”. Sin embargo, si dicha estética de lo performativo era comprensible como *la aspiración* de las performances de los 60 y de los primeros 70 (con un nivel de exposición del cuerpo radicalmente más extremo), hoy día se cumple y se desmiente según los modos en los que el cuerpo convive, se oculta o se proyecta como imagen (incluso cuando aparece frente a nosotros sin que la tecnología confirme su presencia reproduciéndola en directo). El corpus discursivo respecto a la materialidad del cuerpo y respecto al carácter iterativo de la presencia está ahí como debate abierto y resulta difícil matenerse al margen.

Evidentemente no se trata de algo nuevo. En esa misma oposición al virtuosismo de la danza clásica y contemporánea se encuentran, entre otros, los antecedentes de la *non-danse* francesa e innumerables artistas visuales y de la performance europeos y norteamericanos que propusieron por ejemplo esa “ontología más lenta” de que hablaba André Lepecki como intentos y síntomas de un agotamiento de la danza,²⁵³ síntomas de un agotamiento que se extreman en su agonía, parálisis total, “compostaje” y desaparición en la primera década del siglo XXI, donde en ocasiones, como explica Roberto Fratini (2011), el cuerpo es literalmente desterrado de la danza y sustituido por las ropas que lo vistieron, o por el aire que lo circundaba: “el cuerpo sin danza de la década de los noventa abre el camino a la danza sin cuerpo (...) de la última década” (Ibid: 366).²⁵⁴ Además de los ejemplos internacionales propuestos por Fratini acerca de esa agonía del movimiento que se extrema en la desaparición total del cuerpo, quisiera destacar el trabajo de Cuqui Jerez,²⁵⁵ que trabaja e investiga a caballo entre Madrid y

253 *Op. Cit.* El análisis de Lepecki (2006) se centra en piezas de Jérôme Bel, Juan Domínguez, Trisha Brown, La Ribot, Xavier Le Roy, Vera Mantero, y de los performers Bruce Nauman y William Pope L.

254 Entre otros, Fratini analiza los últimos espectáculos de coreógrafos como el norteamericano William Forsythe (1949), o los franceses Maguy Marin (1951) y Christian Rizzo (1965), que entre sus múltiples realizaciones han propuesto dispositivos coreográficos donde el cuerpo está ausente, pero donde queda el residuo de su reflejo en espejos, sus ropas tendidas u otros objetos como rémora o como recordatorio de una ausencia movida por el aire de ventiladores o recreada por artefactos mecánicos.

255 “Cuqui Jerez se forma en Ballet Clásico en el Real Conservatorio de Música y Danza en Madrid. Entre 1995 y 1997 estudia danza contemporánea en el Mouvement Research de Nueva York. En 1999 regresa

Berlín. Por ejemplo: en su *Dream Project* (2013-2015), la mayor de las hermanas Jerez se enfrenta a diversos dispositivos y lenguajes artísticos (performance, fotografía, video, artes plásticas, etc.), donde cada pieza forma parte de una serie en diferentes formatos y sobre diferentes temas no necesariamente conectados entre sí, pero que intentan conectar con el tiempo presente en que tienen lugar durante su realización y que se enfrentan con lo desconocido como límite:

“En *The Dream Project* estoy creando una pieza cada mes, es una forma de descubrir nuevas metodologías, formatos, temas, medios, y sobre todo yo es (*myself*) aún no descubiertos. He estado trabajando en temas/motivos como lo efímero, el suspense, diferentes recorridos del pensamiento (textos, listas, compilaciones de “pequeñas” ocurrencias), la subjetividad autobiográfica, la materia en escena (como materia quiero decir volumen, forma, grosor, color, textura, peso, etc.) y con la ausencia del performer de la escena. El humor, el absurdo y la estupidez están siempre presentes en mi trabajo. Para mí, el humor es una mezcla de una adición (cuando trabajo tengo la sensación de que quiero más y más) + una limitación (no sé cómo hacer las cosas de otra manera incluso si trato de ser seria o de hacer las cosas seriamente) + una herramienta de aprendizaje (me revela tantas cosas a tantos niveles) + un facilitador (como metodología) + una forma de supervivencia.”²⁵⁶

Dentro de ese proyecto, la pieza *Unos pasodobles*, por ejemplo, consiste en una serie de acciones escritas para música de pasodoble. El trabajo se basa en el concepto de suspense, contemplación, espectacularidad del mínimo, la ley de la gravedad y lo efímero.

a Nueva York para estudiar dirección de cine en la New York Film Academy. (...) Ese mismo año, 1999, participa en el taller de Entrecuerpos-Mugatxoan, desarrollado en Arteleku, San Sebastián, bajo la dirección artística de Blanca Calvo y Ion Munduate. (...) Entre 2001 y 2002 estrena *A Space Odyssey 2002*, una reflexión sobre los procesos de conocimiento y reconocimiento, sobre el lenguaje de las formas y la percepción del espacio.” Cf.: ISABEL DE NAVERÁN (2004), noticia sobre Cuqui Jerez, (online): <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=45> (26/10/15).

²⁵⁶ <http://www.cuquijerez.com/bio> (27/09/15). He traducido el texto del original inglés, idioma en el que está escrita enteramente su página web.

La coreografía se crea en el espacio mediante el peso, textura, color y forma de los objetos en movimiento; en su instalación, lanzamiento, empuje, caída, elevación, etc. La partitura se escribe en relación con la emoción, el suspense y la expectativa producidas por la música de pasodobles.²⁵⁷



Unos pasodobles (2013), de Cuqui Jerez. Fotos: Luís Úrculo.

Resulta evidente que todas esas coreografías (tanto las más conceptuales como las más cercanas a lo figurativo y la transdisciplinarietà) trabajaban y siguen trabajando con una concepción estética distorsionadora, desde la escenificación de un cuerpo desarticulado o desaparecido que trata de subvertir los patrones y las normas de un determinado imaginario consensuado, y que lo hacen con un discurso claramente controvertido y plásticamente complejo acerca de conceptos culturalmente creados como: la sexualidad, el género, la raza, el aislamiento, la idiotez, la estupidez, la sociabilidad, y otros tantos imperativos socioculturales. Y que lo hacen cuestionando las dicotomías: masculinidad-femineidad, violencia-vulnerabilidad, actividad-pasividad, presencia-ausencia, materia-imagen, objeto-sujeto, perspectiva-direccionalidad, o las

²⁵⁷ <http://www.cuquijerez.com/unos-pasodobles> (26/09/15)

tríadas disciplina-indisciplina y transdisciplina, o verticalidad-horizontalidad y oblicuidad.

La diferencia fundamental es que aquellos artistas del contexto español que abrieron una brecha inspiradora a lo largo de la década de los noventa y que la han venido desarrollando con prolijidad hasta el presente, como sería el caso emblemático de La Ribot, dejan visibilizar aquel discurso que contrastan de forma contundente e imaginativa desde la escena: imágenes cargadas de sentido -como dice J.A. Sánchez- con un sólido marco referencial próximo a las artes visuales, la pintura y la escultura.

La Ribot aparece aquí como un ejemplo suficientemente ilustrativo de un contraste respecto a una línea creativa que se sustenta en un discurso renovador más allá de la materialidad del cuerpo y de la negación de ningún otro punto referencial artístico o de escenificación como plan previo de trabajo. La recepción de sus trabajos ha sido leída tanto desde la perspectiva de los discursos de género, como desde la crítica académica atenta a los giros del lenguaje escénico performativo, puesto que por un lado se ha servido de la manipulación de su propio cuerpo e imagen como mujer dentro de un juego escénico en el que se violentan las formas de figuración de “lo femenino” (como mímica o como mascarada integrada en el imaginario sociocultural); y por el otro, porque utiliza el espacio como soporte plástico además de como espacio de acción: con el uso del suelo y de la horizontalidad presenta un plano donde se integran objetos y acciones cargados de simbolismo; mediante la oblicuidad (la inclinación y la vulnerabilidad del cuerpo) modifica tanto la relación como el punto de vista de la performer y del espectador.

Citaré a otras creadoras de la generación anterior y coetáneas al ejemplo analizado para tratar de contrastar hasta qué punto existe una imbricación de lo ético en lo estético y si, en algunos casos, el primer concepto ha tendido a desplazar al segundo en la última década. Me referiré sólo a unas pocas de ellas, ya referidas anteriormente, con discursos artísticos a veces opuestos y a veces encontrados, pero que en todo caso parecen no anteponer una cosa a la otra como explicación de su trabajo.



La Ribot (2000): *Still Distinguished*²⁵⁸

258 *Still Distinguished*, 2000, abarca los solos números 27 a 34 de la serie *Piezas distinguidas*. Estrenada en el Théâtre de l'Arsec de Lausana, Suiza, en 2000, mantiene las "normas de uso del suelo" establecidas en las anteriores *Piezas distinguidas*, pero, al ofrecer a los espectadores libertad para moverse por el espacio de actuación, transforma la relación entre el intérprete y el público. Se resaltan los aspectos escultóricos y pictóricos de las acciones de la intérprete, y se profundiza aún más en los experimentos de *Más distinguidas*, 1997. (...) El éxito feminista de estas piezas reside en la capacidad de La Ribot para mantener en movimiento una amplia variedad de imágenes cargadas de sentido. Hay un rechazo de los "mensajes" políticos simplistas y, como ha escrito José A. Sánchez, cada detalle se reinventa por la intermediación de la imaginación "lúdica, sutil, fluida e irónica" de la artista." <http://www.laribot.com/work/20> (26/09/15).

A causa de la precarización de las condiciones laborales y de los medios de producción, junto con el cuestionamiento interno y externo de la propia actividad artística (en permanente contraste con las prácticas *main stream*), para algunos artistas, en los últimos tiempos se ha impuesto casi como un dogma de fe la obligación de justificar éticamente el propio trabajo más allá de la praxis y de las realizaciones escénicas que le dan sentido. La necesidad de continuar en activo con un lenguaje propio, a pesar de las condiciones adversas, y la idea de figurar como resistencia o como disidencia, dentro de un contexto político y social tan desestabilizado como el de los últimos años, parece haberse trasladado al plano escénico, en algunos casos, de forma casi literal. La reflexión acerca del contexto de la creación escénica y la preocupación por el sentido de la propia actividad dentro del mismo se vuelve, en ocasiones, didáctica. Tal vez sea un modo de reivindicar y visibilizar su localización periférica, o bien, en la medida en que su espacio de subsistencia depende de la justificación argumentativa y numérica (presupuestaria) ante el sistema de subvenciones urdido por las administraciones, el discurso que acompaña dichos proyectos ha tendido a volverse justificativo en cuanto a la pertinencia de su papel innovador o en cuanto a la relevancia de su sensibilidad por lo social desde el concepto tan en boga del (i+i+d). Es el caso de los textos y pretextos conceptuales que acompañan los trabajos mencionados de Bea Fernández y de Carmelo Salazar. Si bien es cierto que han llevado a cabo proyectos tan importantes como la Porta o La Poderosa a la hora de crear espacios alternativos para la danza y *sus contaminantes* (como se dice en la web de Las Santas), en el último lustro, su discurso teórico ha tendido a politizarse cada vez más conforme se iba conceptualizando el movimiento del cuerpo no danzado, en la misma medida en que se producía un alejamiento paulatino del interés por figurar en el mercado (del mismo modo que el mercado mostraba un interés circunstancial y escaso por sus propuestas).

Entre otras creadoras de referencia que nos sirven aquí como contrapunto estético, encontramos de nuevo a Olga Mesa, que una vez explorado y escindido el cuerpo

en un acto de extrañamiento de sí misma, como ya hizo en *estO NO es Mi CuerpO* (1996),²⁵⁹ ha seguido trabajando con el medio visual con un sólido marco de referencia a lo cinematográfico, la conexión con el paisaje -físico y mental-, o el concepto de intimidad y de interioridad a través de la imagen generada. En su pieza relativamente reciente *Solo a ciegas (con lágrimas azules)*, de 2008, Mesa elabora de otro modo una separación del cuerpo físico, como expulsándolo de su antigua centralidad como generador del trazado convencional de una escritura del movimiento (o en movimiento) para devenir, en un momento dado, el soporte sobre el que se proyecta una composición de imágenes videográficas, que a su vez refracta en un espejo ante el que su cuerpo se mantiene inmóvil, como una *Venus del espejo* tecnológica. Fratini (2011: 378) entiende la investigación del solo en el trabajo de Olga Mesa “como lugar de desfiguración o deflación del cuerpo”, y refiriéndose a este último trabajo mencionado infiere que:

“Lo que se expresa en este peculiar narcisismo es la patología posmoderna más genuina: el cuerpo se refleja (en todos los sentidos) y se narra no ya como figura y en ningún caso como representación; ni siquiera como contenido, materia o significado; más bien se cede a sí mismo como un diagrama espeso, es decir, una imagen tan abismal, tan estratificada, tan sincrónicamente refleja y reflexiva, que resulta más profunda, más viscosa que cualquier textura. (...) Es el síndrome de la nueva danza: el cuerpo se refleja solo para declararse como blasfemia, como desemejanza viva entre lo humano del *yo-en-mi-carne* y lo divino del *yo-en-mi-imagen*.” (Ibid. 378-379)

259 “El punto de partida del espectáculo era una proyección de súper ocho sobre el fondo negro del escenario, que mostraba la filmación del sueño de la propia coreógrafa en su cama una noche cualquiera. La película acelerada mostraba las imágenes de un cuerpo que se movía y cambiaba de posición abandonado a los efectos de la reacción inconsciente. Interponiéndose entre el proyector y la imagen proyectada, el cuerpo físico de la bailarina requería la atención del público, se lanzaba al suelo y ahí reelaboraba de forma consciente lo que en el sueño su cuerpo había producido inconscientemente.” (...) “Me confronté con la danza a partir de la consideración del cuerpo como objeto: querer el cuerpo y al mismo tiempo odiarlo, sentirlo muy mío y al mismo tiempo como algo mecánico. La violencia generada por el extrañamiento se traducía en posiciones forzadas, bruscos desequilibrios, carreras en fuga de sí, presiones de las manos sobre distintas partes del tronco y la cara...”
<http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=obras&id=940> (26/09/15).



estO NO es Mi CuerpO (1995)



Solo a ciegas (con lágrimas azules), (2008)

En otra tesitura, la investigación de Elena Córdoba, sumamente centrada en la fisiología interna de la anatomía humana, se acompaña de una visión poética reflejada en una serie de escritos sobre el cuerpo, donde se recogen pensamientos, poemas y otros textos filosóficos, precisamente bajo el título: *Anatomía Poética*. Visión que se plasma también en sus trabajos escénicos y que enlaza con una reflexión sobre la fragilidad y la medida de lo humano :

"Me interesa la torpeza del movimiento, ya que la mayor parte de nuestra vida estará acompañada de ella; me interesa el esfuerzo que representa el movimiento, ya que el esfuerzo nos acompaña con cada acto; me interesan los momentos donde la fuerza que tenemos es menor que la tarea que nos exigimos; me interesa ver la duda en el cuerpo, ya que sin duda no existe el pensamiento. Toda esta fragilidad a la que me acerco me conduce a un cuerpo humano, o por lo menos me acerca más a la medida de mi propio cuerpo. Me gustaría, a través de mi

trabajo artístico mostrar que nuestro tamaño es el de la carne y el de la vida, y que ambos tamaños son tan pequeños como prodigiosos.”(Elena Córdoba, 2008).²⁶⁰

(...)

“*Anatomía Poética* es un acercamiento al interior del cuerpo, a todo lo que esta más adentro de la piel. Este acercamiento va a ser un largo proceso de estudio, contemplación y trabajo al que me gusta no poner formatos ni fechas. Busco, a través de él, algo que va más allá de sacudirme el miedo a mi interior; algo que va más allá, incluso, de la reconciliación con nuestro ser (frágil) de carne; busco levantar las capas del cuerpo hasta encontrar el alma o el hueco que deja su ausencia. Una tarea inocente e ilusionada.” (Elena Córdoba, 2009).²⁶¹

Ese interés de Elena Córdoba por levantar las capas del cuerpo para encontrar “el alma o el hueco que deja su ausencia” se acerca a aquella mirada clínica de las colecciones anatómicas de finales del siglo dieciocho, donde diseccionar, conservar, reconstruir y hacer reproducciones de los cadáveres servía para ver en la muerte la vida, y viceversa: para constatar la condición mortal de todo individuo en su singularidad. La disección anatómica servía literalmente para poder ver los órganos y reconocerlos abriéndolos al lenguaje, para expresar los síntomas visibles de su constitución y de su deterioro: visión que a su vez recuperaba un tema renacentista que había permanecido en la sombra a lo largo de casi dos siglos, el de la introducción de la muerte en el saber. (Foucault, 1963).²⁶² Pero si bien el ansia de saber de Elena Córdoba se centra en la observación de los fenómenos fisiológicos y del comportamiento de los órganos desde esa idea de ver/reconocer, incorpora también una vertiente mística en su pulsión entre

260 Extracto de una ponencia leída en 2008, en la Universidad de Salamanca, dentro del Ciclo "Los retos de las artes escénicas para el Siglo XXI". <http://anatomia-poetica.blogspot.com.es/2008/11/la-fugacidad-del-cuerpo.html> (15/09/15).

261 <http://anatomia-poetica.blogspot.com.es/2009/01/introduccion.html> (15/09/15).

262 Michel FOUCAULT (1963), *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica* (traducción de Francisca Perujo), Buenos Aires, Siglo XXI editores Argentina, s.a., 1975.

mórbida y morbosa por poetizar lo interno y lo visceral, para constatar la incognoscibilidad profunda del ser, la búsqueda a la vez *inocente e ilusionada* de un alma.

En palabras de Michel Foucault:

“Lo *macabro* implicaba una percepción homogénea de la muerte, una vez franqueado su umbral. Lo *mórbido*, autoriza una percepción sutil de la manera en la cual la vida encuentra en la muerte su figura más diferenciada. Lo morboso es la forma *rarificada* de la vida; en el sentido de que la existencia se agota, se extenúa en el vacío de la muerte; pero asimismo en ese otro sentido, de que toma en ella su volumen extraño, irreductible a las conformidades y a los hábitos, a las necesidades recibidas; un volumen *singular*, que define su absoluta rareza.” (Foucault, 1963: 244) .

En su serie *La mujer de la lágrima* (2008),²⁶³ la utilización de fragmentos del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz confirma esa curiosidad en cierto modo mística y erótica por el sentido de ese temblor inaprensible de la carne. A pesar de que la pieza se compone del vídeo *Siete piezas macabras*, de Silvia Calle, y se acompaña de *Siete danzas macabras*, de la propia Elena Córdoba, la propuesta tiene ese carácter *morboso*, más que *macabro*, puesto que combinan la poesía mística de San Juan con imágenes extáticas del cuerpo de las dos performers: movimientos convulsos y acciones con materiales aparentemente orgánicos que remiten a los fluidos y a las fibras del cuerpo, junto con las imágenes grabadas en el museo anatómico de París. Todo ocurre en una atmósfera que se asemeja a una experiencia física de trance (místico o sexual, la frontera entre ambos conceptos es muy frágil). Recordemos *El Éxtasis o la Trasverberación de Santa Teresa*, de

263 Adjunto un extracto de ese espectáculo con el material audiovisual anexo. *La mujer de la lágrima* es un trabajo conjunto de Elena Córdoba y la realizadora de cine Silvia Calle. Pequeñas piezas de vídeo creadas a partir de la visita a colecciones anatómicas en Francia. El estudio poético sobre las representaciones del cuerpo anatomizado, representaciones de cuerpos que, aún mostrándose como vivos, enseñan su interior en una dualidad imposible y nos conducen al mundo oscuro del interior del cuerpo. El título de esta pieza proviene de una escultura de cera anatómica del Siglo XVIII del Museo del Hombre de París. La pieza representa a una mujer a la que le falta la mitad de la cara y que llora con su único ojo.

Bernini (1647-1651). En *La mujer de la lágrima* de Elena Córdoba hay una forma de belleza inquietante que reside en ese tránsito entre la imaginación poética y lo vivido por el cuerpo en su búsqueda de lo ignoto. La desnudez del cuerpo aparece aquí como la revelación de un proceso de autoconocimiento, pero a la vez entraña el interrogante sobre el misterio o el prodigio de la vida, se presenta la imagen del cuerpo (su desnudez) como lo cognoscible, pero a la vez como lo inaferrable:

“La desnudez del cuerpo es su imagen, es decir, el temblor que lo hace cognoscible pero que sigue siendo, en sí, inaferrable. De aquí la fascinación tan especial que las imágenes ejercen en la mente humana. Y justamente porque la imagen no es la cosa sino su cognoscibilidad (su desnudez), ella no expresa ni significa a la cosa; y, sin embargo, en la medida que no es sino el donarse de la cosa al conocimiento, su despojarse de los vestidos que la recubren, la desnudez no es algo distinto de la cosa, es la cosa misma.” (Agamben, 2009: 107).²⁶⁴

Las acciones propuestas por Elena Córdoba (y los videos de Silvia Calle), entendidos como otra forma de danzar y de narrarse frente a las antes mencionadas tendencias a la mecanización, a la agonía del movimiento formal o a la desaparición del cuerpo, devienen más carnales que nunca, porque indagan y exponen la interioridad anatómica del cuerpo literal y figuradamente, para preguntarse qué hay o si hay algo más allá. Para ver/entender las intensidades de una fenomenología del cuerpo que transita del interior al exterior (y viceversa). Y su opción es una ordenación coreográfica compositiva que se acompaña de la palabra poética, de sonoridades, imágenes grabadas e imágenes presentadas por el cuerpo en el acontecimiento de su desnudez.²⁶⁵

264 Giorgio AGAMBEN (2009), *Desnudez*, (traducción de Mercedes Ruvituso y María Teresa D'Meza), Barcelona, Anagrama, 2011.

265 “Una de las consecuencias del nexo teológico que en nuestra cultura une estrechamente naturaleza y gracia, desnudez y vestido es, en efecto, que la desnudez no es un estado sino un acontecimiento. Como oscuro presupuesto de la adición de un vestido o repentino resultado de su sustracción, don inesperado o pérdida imprevista, ésta pertenece al tiempo y a la historia, no al ser y a la forma. Es decir, en la experiencia que de ella podemos tener, la desnudez es siempre desnudamiento y puesta al desnudo, nunca forma y posesión estable. En todo caso, difícil de aferrar, imposible de retener.” (Agamben, 2009: 87).



María José Pire y Elena Córdoba en *La mujer de la lágrima*. Citemor (2010). Foto: Susana Paiva.

En el citado ensayo sobre la desnudez de Giorgio Agamben (2009: 100), se toma como ejemplo extremo de ese carácter inalcanzable del cuerpo desnudo una de las Venus Anatómicas del escultor italiano Clemente Susini, fechada aproximadamente en 1790, y que puede visitarse en el Museo di Storia Naturale La Specola de Florencia. El erotismo de la figura de cera, de inspiración renacentista, oculta una serie de capas extraíbles bajo el armazón externo: las paredes torácicas y abdominales, los pulmones y las vísceras, el corazón y los pliegues intestinales y, finalmente, el útero, en el interior del cual se descubre un pequeño feto. Las Venus de Susini ejemplifican esa pulsión morbosa del reconocimiento de la vida en el cadáver destripado: la penetración de la mirada clínica de finales del dieciocho casi radicalizada en una concepción artística de la anatomía interna.

Lo mismo que *La mujer de la lágrima*, que todavía llora con su media cara, esas reproducciones anatómicas tienen un carácter tan impúdico como impregnado de esa belleza inalcanzable que las envuelve en un halo de misticismo, en cuanto que formulan

una interrogación profunda sobre ese tamaño de la carne y de la vida que Elena Córdoba considera tan pequeño como prodigioso.



Venus anatómica de Clemente Susini (1790 aprox.) Museo di Storia Naturale La Specola de Florencia.

En otras línea de trabajo, y realizando una pirueta tan poética como cargada de ironía, la artista andaluza Pilar Albarracín es capaz de reunir la noción de la femineidad como mascarada con esta otra noción de la morbosidad por lo anatómico de la que venimos hablando. En su caso, lo hace a través de una serie de acciones documentadas en video y fotográficamente: las arterias, los músculos o las vísceras son bordados sobre vestidos de flamenca y asociados a una cierta visceralidad metafórica del baile y del cante de que se acompaña, como si introdujese sutilmente esa mirada clínica tan crítica como poética en las tripas de la tradición hispánica de modo casi literal.

El uso irónico y profundamente crítico de lo visceral y de lo fisiológico está presente en varias series de bordados y en diversas acciones de la artista sevillana.



Visceras por tanguillos, Pilar Albarracín (2012). Acción / Documentación videográfica (1'15") y fotográfica.

Así ocurría ya en su performance *Prohibido el cante* (2000), donde aparecía acompañada de un *tocaor* que le daba la entrada, luego se arrancaba con un quejío que se dilatava largamente hasta que se clavaba un puñal en el pecho y finalmente se arrancaba el corazón arrojándolo sobre la tarima. En aquella acción se remitía a la prohibición que el régimen franquista realizó en tabernas y lugares donde se podía o no cantar, como acto de control y apropiación tanto de la actividad artística popular espontánea como de los espacios de reunión, que luego utilizaría para proyectar una imagen folclórica y festiva de lo andaluz como representación genuina de la españolidad, abaratando y distorsionando tanto la idiosincrasia y el sentido socializador del arte flamenco como su esencia, tan trágica como sincera. Por otro lado, el hecho de que sea una mujer la que protagoniza esa falsa inmolación (pues luego sale de la tarima caminando) es interpretable como un desafío dentro de una tradición de fuerte herencia patriarcal, pero paradójicamente, el hecho de *dejarse el corazón* ilustra a su vez la renuncia a perder la vitalidad a causa de la prohibición, así como la entrega llevada al

límite en la propia acción en sí.

En la serie de acciones grabadas en video y fotografía realizadas en 2012 y que comprende: *Vísceras por tanguillos*, *Soleá por músculos*, *Fandangos por venas y arterias* o *Seguiriya para un esqueleto*, todas ellas con trajes bordados o pintados por ella misma, Albarracín vuelve del revés la anatomía interna convirtiéndola en traje de fiesta, aunando irónicamente vestido y desnudamiento, haciendo de lo inalcanzable del cuerpo el ropaje, o del ropaje el ornamento de una fisiología humana que, en lo fundamental, no entiende de géneros ni de tradiciones, pero que a la vez, socava la profundidad de la visceralidad sacándola al exterior alegremente. Juego de paradojas donde reafirma, a la vez que distorsiona, el discurso canónico de lo flamenco y de la indumentaria “femenina”, como subvierte en otras ocasiones la religiosidad de la Semana Santa u otras celebraciones de carácter colectivo profundamente integradas en el imaginario simbólico andaluz. Desde sus principios, Pilar Albarracín ha trabajado en torno a una cierta violencia estética y vivencial de la mujer partiendo de su entorno sociológico más próximo e investigando con diversos materiales y formatos. Su extenso trabajo a través de acciones, instalaciones, escultura, fotografía, video, ilustración, etc. ha ido desgranando aspectos culturales de la sociedad andaluza y española con una fuerte incidencia en la figura y la decostrucción de esa mímica a la que se ha visto relegada la mujer, además de apuntar hacia la ignorancia, la alienación y la falta de estímulos intelectuales como una de las estrategias de estafa y de control de las personas más vulnerables.

El suyo es un ejemplo de una praxis que ha conseguido hacerse un lugar a través de la comercialización de la obra de arte efímera. Si bien en nuestro país goza de un cierto reconocimiento, su mirada insumisa y su potente creatividad le ha abierto las puertas de los países vecinos con mayor fuerza si cabe (Francia, Italia, Alemania...), puesto que desde el mundo del arte se han observado con perspectiva la calidad estética, la dimensión de su imaginario simbólico y la amplitud de su discurso artístico.²⁶⁶

²⁶⁶ En su página web pueden consultarse diversos artículos sobre su obra. Entre ellos: XAVIER ARAKISTAIN Y LOURDES MÉNDEZ (2008), *Una mirada insumisa: entre la identidad sexual y la étnica*. (No aparece la



Padre padrone (2010). Documental + Acción para vídeo + Video performance, 4'25"
Imagen © Pilar Albarracín.

En otro extremo estarían casos tan diversos como los de Àngels Margarit, Sol Picó o Marta Carrasco, que además de insistir en un exhaustivo entrenamiento físico, han seguido confiando en las geometrías del danzar (a veces tortuosas o enmarañadas), sin renunciar al acompañamiento de dramaturgias escénicas con las que narrar una peripecia más allá de lo descrito por el cuerpo. Sus piezas siempre están relacionadas con algún aspecto temático que remite a otras realidades del mundo contemporáneo o del pasado, la literatura o referentes artísticos diversos. Obviamente, conciben la danza desde otro tipo de gramáticas, y poseen una poética que se deja contaminar por otras disciplinas con

referencia concreta de publicación). Aunque no le dedico el espacio que se merece, creo necesario mencionar aquí brevemente y de modo general la obra de Pilar Albarracín por la consistencia de su discurso artístico y estético, con un fuerte componente teatral. Como Loreto Martínez Troncoso, su nombre figura como contrapunto ya que se ubica en un ámbito de la performance artística que suele estar más presente en contextos de exposición y museos que en contextos escénicos. Dicha separación confirma la escisión que existe entre discursos y prácticas como indicio de la estratificación de las artes de la acción dentro del mundo del arte en nuestro país. Véase: <http://www.pilaralbarracin.com/textos.html> (5(11/15)).

miras a la escenificación. Es un hecho que después de muchos años de trabajo ininterrumpido han conseguido un reconocimiento público y profesional dentro del ámbito de la danza, puesto que han seguido girando o mostrando sus trabajos, con mayor o menor fortuna, y a pesar de las intermitencias del mercado.

Hay que nombrar la colaboración, el asesoramiento dramaturgico o el estímulo de Txiki Berraondo con estas tres coreógrafas en diversos momentos:

- Berraondo tomó parte en la escenificación de *Bésame el cactus* (2000), el solo que representó el punto de inflexión en la carrera de Sol Picó -y desde entonces ha contado con ella en múltiples ocasiones-.²⁶⁷



Bésame el cactus, Sol Picó (2000). Foto: Joan Manrique.

²⁶⁷ La última de ellas, en su espectáculo *Memòries d'una puça* (2012), estrenado en el Festival Temporada Alta y en el Teatre Nacional de Catalunya, donde como se ha comentado anteriormente, Picó fue artista residente durante varias temporadas.

Hay que destacar también que Picó ha conseguido una amplia proyección internacional gracias a que ha diversificado su trabajo en diferentes formatos (espectáculos de calle, solos, espectáculos-concierto, intervenciones teatrales...), y a que ha contado con la audaz estrategia empresarial de Pía Mazuela como gestora y distribuidora de sus espectáculos.



Aiguardent (1995), Marta Carrasco. Foto: David Ruano.

-Para Marta Carrasco, el paso por la escuela de Txiki Berraondo y Manuel Carlos Lillo, en 1994, y la estética grotesca y la fuerza del espectáculo *La Bernarda es calva*,²⁶⁸ estrenado

268 Primer espectáculo de la cia Metadones: Txiki Berraondo, Magda Puyo y Graciela Gil en la codirección; Montse Esteve, Raquel Carballo, Anabel Moreno, Mariola Ponce, Graciela Gil y la propia Txiki Berraondo como intérpretes y codramaturgas de esta Bernarda, en versión libre a partir de textos de García Lorca y Rafael Alberti, entre otros.

ese mismo año, representó una influencia importante, aunque luego contara con Pep Bou y Ariel García Valdés para dar forma a su solo *Aiguarent*, que se estrenó en 1995 en el Festival Internacional de Teatro de Sitges. A partir de aquí, obtuvo un amplio reconocimiento y una proyección notable.²⁶⁹

- Berraondo ha colaborado también con Àngels Margarit en diversas ocasiones. En sus *Peces mentideres* (2000), Margarit incorporó un fuerte componente performático y teatral para ahondar en los entresijos de la identidad entendida como laberinto:

“Peces Mentideres es la primera aproximación al mundo de los laberintos, creada durante la primavera y el verano del 2000. Es un estudio a medio camino entre la performance y el espectáculo. Se pre-estrenó en Salt en septiembre del 2000 y espero que conserve el desorden en que se creó.

Peces Mentideres es un solo y como todos los solos es un retrato y un combate con uno mismo, un monólogo que habla de los laberintos que nos componen y componen nuestra vida y la relación con los otros.

Nos muestra la continua sorpresa de ser personas hechas de trocitos diferentes, incluso de aquellos que no nos pertenecen, que capturamos de los demás.

Peces Mentideres cuestiona esta identidad tan monolítica que se supone que tenemos que ser, y lo consigue mediante preguntas, transformaciones, imitaciones, sombras y reflejos, espejos y dobles, el engaño, el camino, el juego...” (Àngels Margarit: web cia. Mudances).²⁷⁰

Margarit ha trabajado siempre con un minucioso tejido formal frente al movimiento, y siendo la mayor de las tres últimas coreógrafas citadas,²⁷¹ representa un

269 Con *Aiguarent*, Carrasco obtuvo el premio de la Crítica Teatral de Barcelona en 1996, y dos premios Max en 2003: mejor interpretación femenina de danza y mejor coreografía. La complicidad profesional con Berraondo propició que en 1997 colaborara en el espectáculo de cia. *Metadones*, *Medea Mix*, como asesora de movimiento.

270 <http://margarit-mudances.com/es/proyectos/peces-mentideres/> (20/10/15).

271 Nacida en Terrassa en 1960. Con sus primeros montajes, *Mudances* (1985) y *Kolbebasar* (1988), Àngels

referente importante para entender la nueva danza catalana, entre lo coreográfico y lo visual, y permeable a la interdisciplinariedad, las nuevas tecnologías y la construcción de configuraciones de movimiento casi arquitectónicas de la mano de otros lenguajes artísticos. El símil con lo laberíntico, los pliegues del papel, los ciclos naturales, las tramas textiles o los gradientes de temperatura, presión y temporalidad, presente en sus diversos trabajos, da constancia de una construcción de órdenes, texturas y configuraciones de la corporalidad y el movimiento, en relación con una concepción del espacio en la que lo personal queda intrínsecamente engarzado a la performatividad de la identidad, como metamorfosis cíclica, orgánica, física y vivencial.



Peces mentideres (2000), Àngels Margarit. Foto: Ros Ribas.

Margarit entró en la escena internacional donde siguió presentando sus piezas con regularidad. *Solo para una habitación de hotel* (1989), *Suite d'estiu* (1993), *Tèrbola* (1998), *La edat de la paciència* (1999), *Origami* (2002), *Solo per plaer* (2005) y *Flexelf* (2008), algunos de los muchos montajes que ocupan más de veinte años de creación coreográfica. Dentro del campo de la improvisación ha colaborado con creadores como Andrés Corchero, María Muñoz, Alexis Eupierre y Mónica Valenciano, entre otros, y ha creado piezas de vídeo- danza como *Boquería* y *Du Parc#1410*.

<http://www.danza.es/multimedia/biografias/angels-margarit> (20/10/15).

Volvamos ahora al discurso de fondo de la última pieza de Bea Fernández *Este lugar entre*. Si bien es cierto que en el primer solo, el de Oihana Altube, se descubre una interrogación gestual sobre la hipersexualización de los cuerpos en el imaginario occidental (sobre todo a partir de la cultura audiovisual pop), y sobre la adquisición de comportamientos por educación postural, por adiestramiento subliminal o por la saturación de imágenes y de mensajes audiovisuales directos, (mecánicas que tanto el primero como el segundo solo, el de Clara Tena, tratan de desarticular proponiendo otro tipo de codificación formal del movimiento), si bien es así, todo ese motivo y germen del proceso se abstrae y se minimiza a través de un ejercicio de serialización, que mediante la interacción y el contraste de los dos solos se autodefine en un lugar intermedio, es decir: en el camino, o en la búsqueda de un espacio de tensión (entre los cuerpos en interacción y con el espectador). La propuesta ha sido mostrada a lo largo de 2015 para obtener una devolución crítica, y obviamente, a través de su presentación, se contextualiza en un lugar concreto y se confirma la necesidad de sustentarse en el acompañamiento intertextual de otros lenguajes significantes para funcionar de manera efectiva: música, vestuario, presencia de las dos bailarinas en su diferencias de constitución física y de movilidad -Oihana Altube y Clara Tena-, discurso teórico en paralelo y discurso de fondo generado en la misma realización escénica. Se trata de otro inicio de un proceso todavía inacabado tras muchos años de experimentación en La Poderosa, con lo cual, es todavía una incógnita saber hasta dónde seguirá dicha exploración y qué herramientas o qué reflexiones puede aportar más allá de su entorno próximo.

Diríase pues, que en el caso de Fernández y Salazar, a día de hoy y en las circunstancias del panorama artístico y sociopolítico actuales, existe una voluntad de permanencia en ese lugar intermedio, en ese espacio de transición compositiva y de interrogación de las formas y del cuerpo entendido como devenir. Por lo tanto, con un fuerte convencimiento ético (por el modo en que, según su declaración de intenciones, se conceptualiza y se enlaza con lo social y con lo político en la búsqueda de otros espacios

de encuentro, de debate y de acción).²⁷² Pero con un umbral estético incierto o en suspensión, dado que se trata de un ejercicio de interrogación de las formas de figuración del cuerpo y el movimiento, pero sin respuestas formales claras al respecto, o en todo caso: que insisten en un deliberado desenfoque formal. Dichas prácticas funcionan, según lo expuesto, como paradigma de una práctica de la danza que se enrosca sobre sí misma por enésima vez para plantearse su razón de ser, hoy, en el panorama de las artes escénicas.



Clara Tena y Oihana Altube en *Este lugar entre* (2015). *Antic Teatre, Barcelona*.

El interés de dicha concepción como práctica y como experimentación, por tanto, radica principalmente en que: una vez más, intenta proponer al espectador otro tipo de

²⁷² Como se aduce más arriba, el proyecto se inspira en un texto de Marina Garcés que reflexiona sobre la necesidad de encontrar un *nosotros* dentro del ámbito social, *un lugar entre* personas desde el que accionar anónimamente. En la propuesta de Bea Fernández esto se traduce “en el lugar donde se mueven los intérpretes: entre la escucha, el registro y la autonomía, y lo que emerge cuando ellos están ocupados en permanecer en estos parámetros. Se incide en la práctica pública de dos cuerpos personas que transitan entre sitios, escalas, sistemas corporales. Dos cuerpos exponiéndose a gestionar el ahora, un momento guiado, ordenado vagamente, vagamente definido, por un interlocutor.” (Bea Fernández, 2015: dossier.)

recepción dispersa e intuitiva, como quien ve pasar las nubes. Incluso el espacio sonoro pretende no crear ninguna atmósfera.²⁷³ Tal y cómo interactúan las dos intérpretes, en esa frecuencia de vibración, es como se las percibe desde afuera, desde la atención dispersa e intuitiva que la coreógrafa trata de propiciar en el modo de estar de las bailarinas, en una deliberada ejecución *de baja definición* -como observa Fratini-.²⁷⁴

Es ya una conceptualización que viene de lejos la idea del cuerpo como devenir, pero sin embargo -y *Este lugar entre* sirve como ejemplo paradigmático de ello- entre algunos practicadores de la danza conceptual de hoy se mantiene la tendencia a tratar de reafirmar la materialidad física del cuerpo como principal discurso signifiante, y donde la acción es el puro movimiento en sí.²⁷⁵ Cabe contrastar algunas interpretaciones al respecto. Si Deleuze (1962)²⁷⁶ hablaba de que en el danzar ocurre una acción que en cada momento de su ocurrir no es nada más que eso y que no alberga ninguna otra intención, los movimientos de una bailarina serían considerados pura acción en sí misma. Sin embargo, no puede olvidarse que se trata de una acción específicamente corporizada (*embodied*) por un cuerpo humano (valga la necesaria redundancia) que a su vez está presentando una acción: la posibilidad o las potencialidades de moverse de cualquier cuerpo en cualquier momento. (Urrio, 2008: 77). De ahí que, a pesar del convencimiento y

273 "Una banda sonora saturada de recursos que funciona como un *patchwork* de tocitos de temas de músicas, melodías, principios, sinfonías, movimientos, ruidismos, etc... Nada más lejos de crear una atmósfera, sino al contrario, se crea y se disuelve casi en el mismo momento sin llegar a ningún lugar pero pasando por todos aquellos posibles.... El sonido como volumen, como presencia, como cuerpo en escena." (Fernández, 2015, *Ibid.*)

274 "Enredarse en sí misma, agonizar *de baja definición* es la última histéresis de la danza." (FRATINI, 2011: 368).

275 Encontraríamos otros ejemplos en bailarines como Norberto Llopis, Carme Torrent o Patricia Caballero, entre otros, pero no todas sus propuestas se despojan de otros elementos con los que codificar el espacio y cada propuesta es legible de modo diferente.

276 GILLES DELEUZE (1962), *Nietzsche y la filosofía*, citado por Eeva URRIO (2008), "A Philosophy for Dancing? Thinking Dance and Corporeality in the Philosophy of Gilles Deleuze", dentro de MERI TORRAS Y NOEMÍ ACEDO (eds.), *Encarna(c)iones. Teoría(s) de los cuerpos*, Barcelona, Editorial UOC, S.L., págs. 73-79.

la insistencia de Fernández y Salazar en presentar el cuerpo como acontecer en su materialidad, para ello buscan además la manera de borrar un flujo de significaciones que el cuerpo trae consigo para re-significarlo, con lo que se confirma el carácter semiótico del cuerpo en cada contexto cultural en el que está.

Roberto Fratini (2011: 199) formula una serie de preguntas interesantes al respecto de esa voluntad de resistirse a contar ningún cuento a través de la danza:

“Habría que preguntarse en suma si el divorcio aparente entre danza y *fiction*, lejos de representar una renuncia a narrar, no promueve la elaboración de un contra-cuento perfectamente análogo al tipo de conspiración cuyo delirio (una última forma de *resistencia del mito contra sí mismo*), conforma los ruidos blancos de la narrativa actual; si no sería la danza uno de esos «cuentos desenfocados» dados a conspirar contra la alta definición del relato contagioso que, imperialísticamente, viene usurpando la Historia.”²⁷⁷

Pero cabe entonces preguntarse si el cuestionamiento ético y ontológico que le sirve como premisa a Fernández no supone una relativización o condiciona precisamente esa falta de definición o de *desenfoque* respecto a la noción de la experiencia estética como *viaje transformador* consustancial al hecho escénico, y si la lectura ideológica que propone ya de arranque es lo suficientemente clara y contundente respecto al discurso que pretende contrastar.²⁷⁸ ¿Se trata pues de una práctica experimental para pensar cómo seguir en movimiento? ¿Un estar permanentemente en transición? ¿Se trata de pensar qué otros espacios intermedios pueden crearse entre artistas y con los espectadores? La propuesta de Fernández es sin duda una forma de discrepancia, pero aparece todavía

277 FRATINI (2011): *A contracuento. La danza y las derivas del narrar*, Op. Cit.

278 “En *este lugar entre* vamos en busca de espacios intermedios entre la abstracción y la narración, en busca de material que lleva el potencial de la narrativa y, sin embargo evita la creación de un significado. *Este lugar entre* irradia un sentido de querer ser. Los posibles significados que emerjan de la abstracción al mismo tiempo podrán desaparecer y/o se transformarán o transmutarán. “ (Dossier de *este lugar entre*, facilitado por Bea Fernández , 2015).

como un problema sin resolver y de momento se reivindica como tal. Y es notorio que encuentra apoyos para seguir haciéndolo: El Graner y Antic Teatre, La Poderosa, l'Animal a l'esquena, Azala, Teatro Leal-Lav y Teatro Pradillo. Todos estos espacios aparecen como colaboradores o les han ofrecido un espacio de ensayo o de exhibición, pero más que un circuito -aunque también lo es- funcionan estratégicamente como espacios de pensamiento acerca de las prácticas escénicas, y por lo tanto, como laboratorios donde calibrar experiencias desde el ensayo, la prueba y el error.²⁷⁹

El riesgo, ya asumido a pesar de los esfuerzos en contra, es una tendencia a crear en circuitos endogámicos (para practicadores, espectadores y teóricos afines) como consecuencia de la fragmentación y la parcelación del sistema teatral y de las artes escénicas en general.²⁸⁰

A tenor de lo dicho, parece necesario discernir entre las diferentes formas de reminiscencia y las formas de discrepancia (transdisciplinares o no) que se activan a la hora de formular una estructura narrativa u otra (un cuento o un contracuento, en palabras de Fratini), teniendo en consideración, como venimos haciendo según los objetivos de este estudio, qué implicaciones tiene cada una de las opciones de escenificación del yo a través del solo. Artefacto que transita y es leído como entidad escénica autoficcional o autorreferencial, dado el alto grado de exposición directo o indirecto de cada intérprete y de cada creadora (que en la mayoría de casos estudiados se reúnen en una sola persona).

279 <http://www.lapoderosa.es/index.php?idioma=es&Mparam=creaciones&Sparam=bea-fernandez--este-lugar-entre-prethink-and-free-action> (14/10/15).

280 La mayoría de las entrevistadas reconoce que existe una endogamia de la que resulta difícil escapar. Existe un público avezado a los tipos de propuestas que ellas proponen, existe incluso una coincidencia en las lecturas de referentes teóricos compartidos (textos filosóficos sobre ontología de la performance, ética y estética), hay un circuito mínimo donde se muestran las cosas, existen complicidades internas en los procesos de creación. Como se ha ido argumentando, ello responde a esa fragmentación del sistema que impide diversificar coherentemente la programación para que el público pueda ver/conocer un poco de cada cosa, y a la consiguiente necesidad de crear una red de complicidades para ocupar un espacio y poder seguir en activo. Sin embargo, el "mercado" está sumamente estratificado, y más allá de los festivales, el tipo de prácticas de que hablamos ocupan un espacio periférico. (Ver entrevistas con Paloma Calle y Sonia Gómez, donde expresan este punto de vista abiertamente).

En un momento como el actual, en el que la estetización superficial de todo evento y de toda performance pública aparece como un hecho consumado en detrimento de los valores sociales, y frente a la perversión de la antigua pretensión que albergaban las vanguardias de los años 60 de disipar las fronteras entre arte y vida, en algunas prácticas artísticas contemporáneas se ha producido el efecto inverso: se ha tendido a realizar una especie de delimitación y sustitución de los valores estéticos por los valores éticos (de reflexión sobre el sentido social del hecho artístico, de reconocimiento mutuo y de diálogo), considerándose que de nuevo hay que seguir cuestionando toda poética canónica de las formas para propiciar la recuperación de un ágora en el seno del espacio artístico. Así ha sido para algunas prácticas, claro está. Otras, en cambio, han potenciado el señalamiento de los códigos y las estrategias de representación a través de la visibilización de las mismas durante la realización escénica, dejando las interpretaciones o el sentido ético de sus propuestas abiertos o entornados para cada uno de los espectadores.

Mientras que por un lado se propone un tipo de emoción sosegada, meditativa o reflexiva, por el otro se sigue buscando conmover, inquietar o perturbar la mente a través de una cierta violencia estética, para tratar de sacudir al espectador. A esta última emocionalidad se refiere Marta Galán cuando cita un fragmento de los diarios de Henry David Thoreau para expresar su propósito de “pese al dolor, no dar un solo paso que no sea bello.”²⁸¹ Línea que enlaza con la visceralidad de Angélica Lidell o con el cinismo y el exceso de algunas escenificaciones de Rodrigo García, donde violencia, dolor y belleza

281 Publicado por La Corporación, 16 de marzo de 2010 en <http://lacorporacio.blogspot.com.es/> (14/10/15). Marta Galán se refiere a un diario escrito a lo largo de los dos años en que Thoreau vivió en los bosques para experimentar el contacto con la naturaleza (1845-1847), y anadaba siguiendo a un zorro como observador de la vida salvaje. Thoreau nació y vivió en Massachussets, EEUU, entre 1817 y 1862. Fue agrimensor y naturalista, pero es conocido sobre todo por su literatura trascendentalista y sus escritos sobre la desobediencia civil. Fue encarcelado una breve temporada en 1846 por negarse a pagar impuestos como oposición a la esclavitud y a la guerra con México. http://topics.nytimes.com/top/reference/timestopics/people/t/henry_david_thoreau/index.html?inline=nyt-per (14/10/15).

sombreadan ese umbral en el que el espectador se encuentra desubicado e incómodo, o bien, arrebatado por una emoción icónica y sensorial que raya en el estupor. Un estupor que se acentúa cuando irrumpe la palabra y trata de arrastrarlo a otro protocolo de significación donde se busca la contrariedad, la confusión o la indignación para tratar de mover al espectador a través de la palabra cínica o de la imprecación descarnada, que conviven con acciones físicas donde el cuerpo es llevado al extremo del cansancio y del dolor.²⁸²

En la mayoría de las piezas de las creadoras de que hablamos, sin embargo, se impone un cariz lúdico e irónico, desenfadado, no exento de humor: estrategia de distanciamiento que propicia un movimiento de distensión frente a lo ridículo, lo profundo (los afectos y pasiones personales) o lo trivial, como indicios de un intento de relativizar la ansiedad o el desencanto dentro de una sociedad del individualismo y de la vacuidad. Una vez distendida la atmósfera, se tratan de crear complicidades, intimar con el espectador para dar cuenta de sí a través de una máscara (identitaria y lingüística) desde la cual poder interpelarlo para reiventarse a través de una representación.

Los ejemplos aducidos en el capítulo anterior oscilan entre el dolor y el humor para poder realizar ese gesto de exteriorización entre lo dicho y lo decible que supone la reconstrucción de un archivo de su memoria o de su fantasía.²⁸³ Y el modo de hacerlo pasa por la interdisciplinariedad: movimiento, palabra, acción, manipulación de objetos, fotografía, vídeo, música y espacio sonoro.

Las propuestas donde el espectador se convierte en intérprete o figurante apelan a esa emoción de la participación colectiva dentro de una realización artística, pero sirven

282 Me permito hablar en general de los efectos plausibles que producen las piezas de Liddell o Rodrigo García, consciente de las profundas diferencias entre los dos. Mi visión se basa en mi experiencia como espectador de sus espectáculos.

283 Recapitulando, en los diferentes apartados he venido hablando de todas ellas en diferentes tesis: Lidia González-Zoilo, Marta Galán, Constanza Brncic, Paloma Calle, Amalia Fernández, María Jerez, Núria Legarda, Loreto Martínez Troncoso, Victoria Szpunberg, Ada Vilaró, y por último, Bea Fernández (en su tándem con Carmelo Salazar).

también como reflexión sobre qué lugar ocupa y cómo funciona lo escénico como dispositivo. La experiencia de participación, sin embargo, estrecha la perspectiva del que participa respecto a la escenificación, y por lo tanto, desplaza también la experiencia estética perceptiva hacia la ilusión del espectador como performador, figurante o coprotagonista, y en algunos casos, entraña también una reflexión ética a causa de ello, porque reorienta el papel del artista como organizador, guía e ingeniero de mecanismos con los que ofrecer una experiencia de autenticidad a través del juego, más que como creador e intérprete del comportamiento y de las fabulaciones de su memoria o de su fantasía. Del ejercicio de transferencia de subjetividades se pasa a un ejercicio de transferencia de acciones.

El último caso citado, Bea Fernández, aparece estrictamente adscrito al cuerpo y al movimiento, y supone una interrogación que, una vez más, parte de una discrepancia sobre el lugar y el sentido de la danza en el panorama español y general, pero que todavía no formula respuestas, o bien, que se formula como ejercicio de interrogación retórica.

En cierto modo, la parálisis o la baja intensidad del movimiento tiene que ver con una tendencia, presente en la mayoría de espectáculos analizados,²⁸⁴ a huir de narraciones argumentalmente complejas para pensar en la cercanía y en la pequeñez de la condición humana, poniéndose como ejemplo de ello en un ejercicio de exposición del propio yo que, simultáneamente, a la vez que se autoficciona utilizando datos de su biografía, se muestra mientras piensa cómo hacerlo, mientras se plantea cómo dar cuenta de sí y de las cosas que le rodean.

Si echamos la vista atrás, encontraremos algunas piezas de Bea Fernández como *Escorzo* (2003),²⁸⁵ donde, a pesar de ya plantear una reflexión del cuerpo como límite, había una elaboración pictórica de la figura femenina, ya integrada en el título: esa mujer

284 Con las excepciones relativas que representan *Que atraviesa*, *Florentina*, *El meu avi no va anar a Cuba* o los textos de Marta Galán.

285 Con los archivos de video adjuntos presento un tráiler de la pieza.

(ella), asumida la mímica de la femineidad, trazaba una línea de pintura negra como horizonte en trampantojo sobre el fondo blanco, pintándose también la gruesa línea horizontal sobre los ojos. Paisaje sobre superficie monocroma-lienzo del que se desgranaba y al que volvía su figura al final. Las corrientes y sacudidas de su cuerpo hablaban de encierro, de dolor, de excitación, de deseo, de carencia, de soledad... La pintura negra de sus ojos se difuminaba y ensuciaba su rostro de sudor, de lágrimas, de rímel-carbón-petróleo, oscuridad. La ejecución coreográfica era magnética por el tono muscular de la bailarina y por la claridad del discurso físico y visual que se desarrollaba. Podía interpretarse incluso que se trataba de una figura femenina en escorzo esbozada con un trazo roto, con un trazo grueso que se iba adelgazando poco a poco hasta la lejanía. Se trataba de un solo también concebido como un estudio o como un ejercicio, pero con un carácter profundamente personal, contundente, lleno de honestidad. La poética del cuerpo partía del planteamiento de una experiencia estética como premisa, de la contemplación sensible de ese cuerpo escorzado.

Un lustro más tarde, en 2008, ni el contexto sociológico es el mismo ni el cuerpo tampoco. Ese es un factor con las que todas las creadoras de que hablamos se han ido encontrando: el momento de transición hacia la madurez (en una sociedad del espectáculo cruelmente apegada a la juventud y a lo nuevo) y con la maternidad como cambio radical de vida o como condicionante a partir del cual reorganizarse. Unas lo han hecho tratando de reinventarse a través de un trabajo en torno a los códigos de la representación y no han renunciado a contar un cuento, a fabular (en la mayoría de los casos es así); otras se han exiliado de la escena para huir de la precariedad (como Marta Galán, aunque su último texto estrenado ha conseguido estar en el Espai Lliure de Montjuïc gracias a la estrategia de otro equipo artístico);²⁸⁶ y otras se han cuestionado por

286 El interés del actor y director Marc Martínez por el texto de Galán, junto con la complicidad de la actriz Clara Segura -de cierta popularidad en el teatro y en los medios- ha conseguido llevar a escena la pieza *El conejo del tambor de Duracell* en su versión catalana: *Cunillet*. La pieza se ha estrenado este mismo otoño de 2015 en el Festival Temporada Alta de Girona y en el Espai Lliure de Montjuïc.

qué seguir en danza y cómo hacerlo, y ese es su relato actual (como Bea Fernández).

Con sus *Bailarinas*, Sonia Gómez estaría también cerca de este último interrogante, pero con la curiosidad que la caracteriza para encontrar otra identidad como performer y cambiar de máscara. Aunque Sonia Gómez trata de alejarse transitoriamente de la tecnología (audiovisual, presencia en internet, videostreaming) y de despojarse o minimizar los efectos técnicos de iluminación y sonorización aplicados a la escena con el objetivo de centrarse en el movimiento, aún así sigue mateniendo como premisa la intención de crear y ofrecer un espectáculo.

En el caso de Bea Fernández, sin embargo (como ejemplo de toda una tendencia de la danza conceptual actual), existe un alejamiento progresivo de la espectacularidad en pos de la mostración de una disertación autorreflexiva sobre el cuerpo y sobre la práctica en sí, a fin de cuentas, de base intrínsecamente ensayística.

¿Cómo autodefinirse: bailarina, intérpete o performer? ¿Qué significa ser bailarina? ¿Cómo crear con un lenguaje personal a partir del cuerpo y del puro movimiento? ¿Cómo provocar una emoción estética?

Esas son precisamente las cuestiones que se planteaba en *Tres personas, todos los cuerpos*, y en el documental que le servía como trabajo de campo, *Los que se ven entre sí*, ambas de 2008, piezas que pueden entenderse como preámbulo y punto de inflexión respecto a la fase en la que se encuentra ahora.²⁸⁷

287 Adjuntos con el material audiovisual anexo. Las personas entrevistadas en *Los que se ven entre sí* son: África Navarro, Carme Torrent, Raquel Sánchez, Silvia Sant Funk, Mauricio González, Sofía Asencio, Amalia Fernández, Lola Jiménez, Norberto Llopis, Montse Penela, Jorge Lastra, Gema Díaz, Mònica Muntaner, Rosa Muñoz, Mercedes Recacha, Jesús Barranco, Natali Labiano, Jordi Casanovas.

Texto inicial del solo de Bea Fdez en *3 personas, todos los cuerpos (Restos de mis series)*:

“No soy Anne Teresa de Keersmaecker
Ni Ivana Müller
No tengo 30 ni perso 50
Ni vivo ni trabajo en Bruselas
No he estudiado en PARTS ni en SNDO
No he bailado con Meg Stuart
No he leído ni a Derrida ni a Deleuze
No domino ni el inglés ni el francés
Quizás no tenga un legado propio
No me mantengo en forma últimamente
No tengo hijos
No vivo sola
No trabajo con mi marido porque esto podría ser perjudicial para la relación
Mi marido no es Cesc Gelabert
Cesc Gelabert, Cesc Gelabert

No vivo exclusivamente del trabajo de salir a escena
Y no salgo a escena muy a menudo últimamente
Ni vivo en el campo ni tengo jardín
No siempre fue fácil ni existoso
No fui una estudiante rebelde
Ni fui una adolescente conflictiva
Le Chambre Le Lamp Lalala Human Steps
Lo de la técnica siempre fue lo de menos
Margarita Cabero Gilberto Ruiz Lang
¡Yo no sabía en realidad quién era Trisha Brown!
Le Chambre Le Lamp Lalala Human Steps
Le Chambre Le Lamp Lalala Human Steps
Cesc Gelabert, Cesc Gelabert
En la pausa, en la espera
Yo lo ví
Yo lo ví.”²⁸⁸

288 El texto está recogido en el vídeo adjunto con el material audiovisual, en boca de Bea Fernández, y en la publicación: CORNAGO, Óscar (coord.), *A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la Intimidación*, Madrid, Editorial Continta me tienes, colección Escénicas, oct.2011, págs. 51-52.

Sinopsis de la pieza:

"Somos muchos cuerpos, tantos como hemos bailado. *Somos trocitos y cuerpos de otros, somos los restos de esos cuerpos que se nos han quedado pegados y sus versiones futuras, su memoria transformada.*

Tres personas, somos Montse Penela, Mauricio González y yo, más todos los cuerpos que hemos revisado del pasado para versionarlos en el presente desde diferentes perspectivas. Trabajamos con Cuerpos cargados de lenguajes y tendencias por las que hemos transcurrido, como capas de ropa que han ido configurando nuestra presencia. La pieza se construye en la suma de tres intervenciones solitarias que tienen como base temática la memoria del cuerpo del bailarín como archivo vivo de datos y recuerdos transitados a lo largo de su trayectoria profesional, y la manera en cómo cada uno de nosotros se identifica con esas materias desde el presente.

La acción consiste en crear un mosaico de restos de cuerpos del pasado. Un espacio de tiempo real donde se insertan los espacios de memoria, cuerpos vividos en otras piezas pasadas o restos de trabajos que nunca se enseñaron.

Me interesa el rol del intérprete, como materia de la escena, como vivencia, como sujeto procesual, por eso esta pieza tiene una dirección y tres autorías, cada intervención tiene sus propias reglas creadas desde dentro, desde ese lugar del intérprete que acciona y compone en tiempo real en las sesiones de trabajo.

De otra forma, sería como entrar en la trastienda de lo no visible, en esa parte del pensamiento del intérprete que el público normalmente no ve.

Todo esto tiene que ver con la idea de reinventarse como proyección futura y lo bueno es que implica una renovación."²⁸⁹

²⁸⁹ <http://www.tea-tron.com/beafernandez/blog/> (5/11/15). Me remito a la conversación con Bea Fernández en la entrevista adjunta en los apéndices como comentario dialogado de la pieza.

4.5. El *solo* y el marco representacional: una anotación.

"RESONANCIA. Modo fundamental de la subjetividad amorosa: una palabra, una imagen, resuenan dolorosamente en la conciencia afectiva del sujeto.

Lo que resuena en mí es lo que aprendo con mi cuerpo: algo tenue y agudo despierta bruscamente a este cuerpo que, entretanto, se embotaba en el conocimiento razonado de una situación general: la palabra, la imagen, el pensamiento, actúan a la manera de una latigazo. Mi cuerpo interior se pone a vibrar, como sacudido por trompetas que se responden y se superponen: la incitación hace huella, la huella se amplía y todo es (más o menos rápidamente) devastado."

(Roland Barthes, 1977: 160).²⁹⁰

Antes de proceder a plantear las conclusiones finales, me entretengo todavía en aclarar un concepto que figura en el título general de este trabajo y que, por lo tanto, merece ser anotado -aunque sea brevemente- para poderlo incorporar dentro de una hipótesis más amplia acerca de la significación que entraña, dentro de los contextos y las circunstancias esbozados, la reafirmación de la deriva hacia la escenificación del yo como cuestionamiento tanto de la identidad como de las convenciones de escenificación. Cuestionamiento que se ha venido dando a través de las prácticas performativas e interdisciplinarias descritas y que se ha ido perfeccionando mediante toda una serie de dispositivos y de formatos que pueden ser englobados bajo el concepto de *solo*. Precisamente porque hemos venido hablando del carácter interdisciplinar o transdisciplinar de dichas prácticas, resulta oportuno establecer algunas correspondencias entre aquellas artes donde el solo (en danza, en música, en teatro, en las artes de performance) resuena como síntoma o como vibración de una estructura de

²⁹⁰ Roland BARTHES (1977), *Fragmentos de un discurso amoroso*, (traducción de Eduardo Molina), Madrid, Siglo XXI editores, 1993.

expresión efímera, como eco o como gesto que trata de imprimir la huella de una ausencia en el preciso instante en el que se re-presenta (presencialmente y/o a través de soportes gráficos y audiovisuales): indicios que atestiguan, mediante estrategias discursivas de repetición, la inminencia de su devenir como un desaparecer.

Dentro de las prácticas artísticas de la escena y de la acción, el *solo* ha sido considerado como tal y ha sido acuñado como término a partir del siglo XX, tanto en la danza clásica, desde los números cerrados del ballet (Fratini, 2011); como en las prácticas de performance de los años 60 de un solo performer (Schneider, 2001);²⁹¹ como en determinados formatos dramáticos de cariz monológico. Más allá de la crisis del personaje en los lindes entre los siglos XIX y XX -y sin detenernos ahora a analizar las voces escindidas que aparecen en las poéticas que van de Maeterlinck al teatro íntimo de Strindberg, o a los flujos de conciencia chejovianos, entre otros-, se toma como referente concreto del solo en el drama contemporáneo el cambio de paradigma producido sobre todo a partir de las piezas denominadas *dramaticules*,²⁹² de Samuel Beckett (Valentini, 1991 y Ryngaert, 1993). Al fin y al cabo, como evolución radicalizada de dicha crisis del personaje tras la disolución y la aniquilación del individuo, sistematizada principalmente a lo largo de la segunda guerra mundial: en Beckett queda sólo una voz residual, un ser absolutamente teatral y fantasmal dentro de una estructura dramática despojada y

291 Rebecca SCHNEIDER, "Solo, solo, solo", dentro de *After Criticism: New Responses to Art and Performance*, (edited by Gavin Butt), Oxford, Blackwell, 2001.

292 El neologismo '*dramaticule*' se refiere a un corpus cuyos contornos están débilmente definidos. El minimalismo de estos textos parece responder a un deseo de abrazar una lógica a la vez universal y de la minuciosidad. Según esto, los '*dramaticules*' pueden arrojar luz de modo retrospectivo sobre determinados pasajes de Shakespeare. Esta lógica está relacionada con la escisión que Beckett crea entre el personaje y sus actos de habla, entre la historia y el espacio de la escena. Pero también pueden identificarse momentos de ruptura, cuando el personaje da voz a su subjetividad en un momento de progresivo deterioro o de fragilidad. (Traduzco de): Llewellyn BROWN, "*Samuel Beckett's 'Dramaticules': a 'Genre' and a Form*", dentro de *Samuel Beckett 3: "Les 'dramaticules'"*, Caen, Lettres modernes Minard, collection «La Revue des Lettres modernes», Série Samuel Beckett, 2013. Citado en: <http://www.beckettcircle.org/2013/07/samuel-beckett-series-3-dramaticules.html>

milimétricamente serializada. De hecho, Valentini toma como referente el título de la versión francesa de la pieza de Beckett *A piece of monologue* (1979), traducida por él mismo al francés como *Solo*, en 1982. Según Valentini (1991: 71), y me permito parafrasear sus palabras: "El solo no aspira al debate o a impugnar y afirmar visiones del mundo, es la expresión del existir a través del flujo verbal-gestual y con el vacío alrededor". Y según Ryngaert, que toma el mismo referente beckettiano pero que se refiere sobre todo a la literatura dramática desde los años ochenta del siglo XX, el solo consiste en (traduzco): "un testimonio directo" (...) "un relato íntimo donde se liberan estados de ánimo sin enfrentarse con ningún otro discurso, y con un cierto tono confesional casi impúdico, en la mayoría de los casos, monólogos concebidos como *récit de vie*, donde confluyen diversos puntos de vista sobre una realidad, a menudo con una fábula generada a través de la combinación de diversas voces y con la idea de producir un montaje heterogéneo de textos". (Ibid: 72-73).²⁹³

Esa disolución de la estructura dramática y textual, así como la hibridación de la voz dramática con una voz narrativa más propia del relato oral y literario, la búsqueda de intimidad con el espectador, y el intento de provocar la irrupción de "lo real" sobre la escena como garantía de una experiencia de *autenticidad* (estrategia recuperada en algunas de las nuevas tendencias del nuevo milenio mediante el uso de material documental o convocando la presencia de no actores),²⁹⁴ es lo que acabará haciendo

293 Detallo la referencia de dichos artículos en la bibliografía. Valentini y Ryngaert son citados también por Carles Batlle (2008): "Postfaci. Apunts sobre la pulsio rapsòdica al drama contemporani", dentro de Jean-Pierre Sarrazac (ed.): *Lèxic del drama modern i contemporani*, Barcelona, Institut del Teatre, 2008, págs. 203-225. Entre los autores propuestos desde esa perspectiva figuran nombres como Heiner Müller, Thomas Bernhard, Edward Bond, Howard Barker, Bernard-Marie Koltès, Sarah Kane, Caryl Churchill, Jean-Luc Lagarce, así como otros más cercanos como Roland Schimmelpfennig, Marius von Mayenburg, Martin Crimp, Jon Fosse, Conor McPherson o Biljana Srbljanovic, entre muchos otros.

294 Según Jean-Marie Piemme (2011a): "*documento* son todos aquellos elementos que dentro de un texto teatral (textual o escénico) pueden ser calificados de «referenciales». (...) En definitiva, todos los elementos que aparecen en un texto o en escena y que tienen una existencia también en el exterior del lugar teatral e independientemente de él." Si arriba anoto que *se recupera* ese intento de generar una sensación de autenticidad es porque en las performances extremas donde el cuerpo es llevado al límite (por ejemplo, pasando por el dolor, la autolesión, etcétera) se convoca también esa noción de "acción

convergir una poética de la intimidad con un cierto distanciamiento épico de la voz narrativa del intérprete: como testigo de sí mismo que propicia un señalamiento abierto de los códigos y de los lenguajes de representación. Se trata de una voz o de un gesto que señala las costuras del patrón de montaje. Es decir, que la noción de solo en el drama contemporáneo evoluciona desde la latencia de una *pulsión rapsódica* (según la lectura de Jean-Pierre Sarrazac y de Carles Batlle) y evoluciona hacia el cuestionamiento posdramático de la representación (en la acepción de Hans-Thies Lehmann), como: "presentación de acontecimientos escénicos con un uso poco jerarquizado de los sistemas de signos que intervienen en la escenificación, más que representación de historias previamente fijadas en el texto." (Batlle, 2011: 31).

En el caso de la danza, Fratini arguye que si bien el número cerrado (variación, *pas de deux o divertissement*) es la "infinita variedad combinatoria de los esquemas de movimiento predispuestos por el vocabulario clásico", (y entre esos juegos de variación se incluye el solo), éste acaba siendo una digresión retórica donde se pone a prueba la habilidad inventiva del ejecutante respecto al esquema del maestro o de la coreografía pautada, "pero también y sobre todo (es) una digresión narrativa" porque se desvía de la trama hacia un "atasco del acontecer", puesto que, en cuanto que variación, acaba siendo redundancia, repetición, y acaba exponiendo "una peripecia como efecto de un vagabundeo de la forma" (Fratini, 2011: 43-44). El solo acaba por tanto teniendo un sentido ornamental y, como se plantea profusamente en el prolijo ensayo de Roberto Fratini, lo ornamental acaba convirtiéndose en una generalidad de sí mismo, en una paradójica abstracción que trata de saturar la mimesis, pero que acaba siendo "perversamente fiel a su propia apariencia". Esto significa que: como motivo, lo ornamental trata de liquidar toda deuda residual con su referente y, por tanto, acaba reaccionando como contracuento. Al hilo de estos argumentos, la conceptualización de la danza contemporánea y posmoderna, en sus ramificaciones y evoluciones a lo largo del

real" infligida sobre la carne, como demostración y reafirmación de la materialidad física del performer.

siglo XX y ya en el nuevo milenio, en cuanto que digresión retórica y narrativa de un vocabulario formal del movimiento y de la forma, es llevada al extremo con un cuerpo (convulso, inmóvil, introspectivo, ausente, solitario) que acaba siendo concebido casi como una trama textural:

"Si la danza es el *retornar* del cuerpo en cuanto síntoma de sí, y si el síntoma es disimulación del inconsciente, biografía exteriorizada en convulsión, el cuerpo que danza estará abocado, no menos forzosamente, a desemejarse, es más, a *actuar su propia desemejanza*. (...) La danza no es propiamente figuración, sino pre-figuración (anuncio o profecía de un cumplimiento de sentido siempre denegada mediante el aplazamiento de los signos) o rememoración (vestigio de una semejanza perdida)." (Ibid.: 341).

Respecto a las artes de la acción y las *solo performances* de la década de 1960, con especial importancia de la confluencia de las nuevas vanguardias artísticas en Nueva York como centro neurálgico (también como consecuencia del traslado de artistas e intelectuales a la gran manzana tras la segunda guerra mundial), es en ese momento y en esas prácticas donde se produce de modo más profundo la intersección y casi la confusión de artes visuales, cine, danza, poesía y teatro (Schneider, 2001: 27). De modo que, aunque se trata de acciones de un solo performer, en la mayoría de casos existe una trama de relaciones, medios, soportes y dispositivos (aún rudimentarios según la visión actual) que tatan de potenciar la plasticidad, la interdisciplinariedad y la performatividad, pero tras los cuales a menudo existe una batería de colaboradores: músicos, pintores, escultores, fotógrafos, etcétera.

Sumamente certera y esclarecedora, la reflexión de Rebecca Schneider propone un contraste entre la voluntad de diferenciación a través del solo en la cultura norteamericana anglosajona y europea con la noción del solo en la cultura musical Negra afroamericana. En el *performance art* parecía existir, ya en sus orígenes, un cierto miedo o

aprensión a la mimesis, así como un deseo de originalidad. Schneider observa que es a partir de entonces cuando el intérprete se desdobra como otro, en el momento de la realización, en una operación de escisión y de multiplicación del yo (self): en su versatilidad en el manejo de diversas disciplinas y en un paradójico ejercicio que trata de proponer una experiencia de autenticidad a la vez que se usan diferentes máscaras en los modos de exponerse como artista en acción y de la acción. De un modo no siempre declarado, aquella vanguardia albergaba un sentimiento de trascendencia de la herencia artística y cultural recibidas a través de una voluntad de transgresión y de diferenciación de la misma, tratando de desplazarla, desprenderla u olvidarla para empezar de nuevo. Ese sentimiento es reconocible por tanto como una suerte de miedo a la repetición (todavía presente en muchas prácticas), mientras que en la cultura musical negra, el solo se basa precisamente en una estructura iterativa: es entendido como *riff* (*ostinato*, retorno), como ocurre por ejemplo en el jazz, y funciona como llamada (al pasado y al futuro), por su carácter cíclico y paronomásico (de repetición y variación de un legado que se renueva intuitivamente), además de poseer un fuerte componente de celebración coral. La originalidad, en este caso, es siempre sujeto de y está siempre sujeto a la repetición (a la citacionalidad) de otras voces, ritmos, patrones, palos, pulsiones...

El tema de la autenticidad, según Schneider, es un tema aún encendido pero ya casi obsoleto, puesto que, igual que en la música de la cultura negra, cualquier nueva acción es siempre un volver a empezar otra vez, un intento de diferenciarse, de convertirse en otra cosa volviendo a contar ("becoming different as retelling"). Por otro lado, la complementariedad del documento gráfico, sonoro o audiovisual (las grabaciones que en muchos casos sirven para dar fe de una acción, por ejemplo) refuerzan la idea de la pieza como una máquina de testimoniar ("witness machine"), que genera una infinita producción de testigos: puesto que el que estuvo presente fue testigo de la acción, el que no estuvo es testigo de su ausencia, de no haber estado, y el intérprete fue testigo de sí mismo durante la acción, así como de ese testimonio (documental, directo o ausente) de

los demás.

Volvemos al fin y al cabo a esa noción del no lugar del testigo (Agamben, Cornago) en una estructura ausente (lingüística, de expresión artística a través de prácticas de y con lo efímero). Trato de enlazar aquí ese origen del solo en cada uno de los campos artísticos esbozados con las nuevas tendencias inter o trans-disciplinares, donde se detecta una contaminación de unos lenguajes con los otros: se usa un dispositivo de re-presentación a través de imágenes, palabras, coreografías, que aparecen como digresiones retóricas y narrativas a través de los diversos usos del solo (en cada dispositivo, formato o realización escénica), pero que se articulan de un modo u otro como esa máquina de testimoniar. El testimonio de la propia actividad, de la intérprete que se observa a sí misma en acción, da constancia de que el solo, como digresión retórica, se comprende también como un campo de pruebas donde ejercitarse y experimentar (sea cual sea la disciplina).

La repetición como apelación a la cita que significa y resignifica esa voz o ese gesto solitario de cada intérprete es una llamada al coro, según lo expuesto, pero la coralidad viene corporizada por la presencia de los espectadores: de ahí que el aura de la obra se haya desplazado al lugar intermedio derivando hacia una estética de lo relacional.

No es extraño que en la disertación de Hannah Arendt (1958: 210-216) sobre "la trama de las relaciones y las historias interpretadas" acabe refiriéndose a los *Problemata* aristotélicos, donde se dice que el coro de la tragedia griega "no imita o que imita menos, y cuyos comentarios son pura poesía". Por tanto, que es el coro quien revela la historia y su universal significado porque no se considera agente sino testigo de la misma. ¿Es plausible pensar que en el solo contemporáneo se hace una llamada a la coralidad como si la intérprete se hubiera desgranado de ese grupo de espectadores al que se dirige? ¿Que se apela al pasado y al futuro desde un presente escurridizo, como en el jazz y el blues? Ejercicio retórico, colapso narrativo, relato de lo procesual, autoficción.

Sin embargo, en el mundo líquido contemporáneo, frente a una cierta inmunización ante la barbarie (humana, ecológica, geopolítica...), aquella llamada antigua

al coro y desde el coro capaz de enfrentarse con los tabúes desde ese espacio liminar de la escena, casi se ha desencantado por completo. De modo que, no es extraño que cada vez se tienda a concebir nuevas prácticas donde más que de conmover a través de un efecto catártico se trate de privilegiar la liberación de los afectos. En palabras de Hans-Thies Lehman (1999: 448):

"¿Es que el menosprecio de emociones espontáneas (por ejemplo, respecto al medio ambiente, los animales, el clima o la frialdad social) en beneficio de una racionalidad con fines económicos no nos está ya conduciendo a un desastre tan evidente como imparable? A la luz de la observación del declive progresivo de la reacción afectiva inmediata gana importancia el cultivo de los afectos, el *entrenamiento* de una emocionalidad no tutelada por preconsideraciones racionales. La Ilustración por sí sola no basta (también en el siglo XVIII, dicho sea de paso, estuvo acompañada por la *corriente de la sensibilidad*). Será una tarea cada vez más importante de la práctica *teatral* en su sentido más amplio crear situaciones lúdicas en las cuales se liberen los afectos."

5. CONCLUSIONES.

Dentro del contexto español de las dos últimas décadas, la escenificación del yo a través del solo se confirma como una tendencia que ha estado y sigue estando presente en numerosos espectáculos y prácticas artísticas que operan desde la transdisciplinariedad. El cuestionamiento de la identidad como rasgo inestable y el uso del material autobiográfico como pretexto para realizar ejercicios donde se combinan datos que pertenecen a la experiencia vivencial con una reflexión acerca de la propia actividad artística, y acerca del lenguaje con el que narrarse, aparece reformulado desde una concepción coreográfica del hecho escénico. Es decir: mediante dispositivos escénicos que proponen una ordenación espacial y temporal de los materiales, los lenguajes y las acciones físicas que toman parte en su mostración ante el espectador.

Mediante una serie de estrategias performativas (acción, movimiento, palabra, representaciones fotográficas y audiovisuales, trabajo plástico, instalaciones, etc.), en esa mostración o presentación ante el público, todas estas prácticas ofrecen un espacio lúdico que trata de propiciar la liberación y la circulación de un tránsito de emociones afectivas con el espectador.

En la mayoría de los casos, esas prácticas artísticas tratan de alejarse de una teatralidad de lo ilusorio para proponer una reconstrucción de aspectos, temas o conflictos que se nutren de un archivo personal que remite a toda una serie de percepciones contrastadas acerca de los asuntos vividos en primera persona en el contexto de la contemporaneidad, y en consecuencia, crean una sintaxis expositiva desde la singularidad de cada performer como transmisora de su memoria y de su fantasía: como un acto de transferencia de su propia subjetividad frente a lo real. En cada contexto diferenciado y en cada realización, dichas creadoras e intérpetes aparecen como objeto de la mirada del espectador y operan como sujetos de las acciones escénicas propuestas.

La asunción de los límites perceptivos y expresivos con los que enfrentar y representar el devenir de las cosas experimentadas en su ámbito más cercano, junto con la destilación estética que supone la elección de una gramática escénica concreta desde la

cual abordar la ordenación de cada imaginario simbólico personal, son asumidos como los ejes principales desde los que articular la praxis creativa. Praxis que implica un proceso constante de experimentación con el lenguaje, con los códigos y con las convenciones escénicas, partiendo de ideas y de materiales en relación con la representación y con la actuación de la identidad como efecto producido.

Se trata de un cuestionamiento de sí a través de ejercicios escénicos que implican un testimonio del propio quehacer como creadoras.

El trabajo con los límites está presente incluso en las fronteras difusas entre disciplinas, como lo está en el modo en que lo ficticio se imbrica y se confunde con lo real, y viceversa. Como seres sociales y culturales, las artistas que sirven como ejemplo de esta investigación establecen una reflexión acerca de la dilución entre la órbita del espacio público y la del espacio privado. Existe una necesidad de activar una trama de relaciones dentro de las cuales optar por unas formas u otras de figuración y de actuación dentro y a través del contexto artístico.

En términos generales, se trata de poéticas de la experiencia y de la intimidad que podrían definirse como prácticas y tentativas escénicas de autoficción. Según los casos observados, aunque no de un modo exclusivo, dichas poéticas están porcentualmente más presentes en propuestas artísticas realizadas por mujeres que en aquellas realizadas por hombres.

Por un lado, ello se explica por una necesidad de ocupar un espacio de visibilidad y de acción, y al deseo de hacerlo con un discurso propio, independientemente de los condicionantes estructurales que determinan los marcos y las formas de figuración dentro de un número limitado de producciones accesibles. Producciones sujetas a una valoración de idoneidad y de excelencia según una clasificación de base empresarial acerca de los niveles de rendimiento económico e ideológico. Y por el otro, porque la mayoría de estas creadoras trabajan con el cuerpo desde una perspectiva plástica y performativa.

Si tradicionalmente, la construcción de la identidad a través del cuerpo ha sido fuente de conflicto dentro del ámbito artístico y sociocultural, en relación con el campo de estudio de este trabajo: la problematización del género y las éticas del cuerpo son abordadas con mayor contundencia y profundidad a partir del giro performativo producido en el seno de las artes de la acción desde los años sesenta. De modo que la reflexión y el trabajo en torno al mismo desde una perspectiva de distorsión, disensión o subversión de los discursos hegemónicos (dentro de un imaginario simbólico heterosexual y patriarcal que ha tendido a convertirlo en objeto de exclusión o de deseo), ha sido asumida mayoritariamente por creadoras e intérpretes interdisciplinarios independientes.

Aunque me refiero a algunas de estas creadoras, como Paloma Calle o Ada Vilaró, que reflexionan abiertamente sobre la performatividad del género y de la sexualidad como construcciones culturales, en este estudio no me he ocupado de otras prácticas artísticas más cercanas a la estética queer, el posporno, las militancias feministas, ni a otras acciones artísticas vinculadas a dichos discursos, puesto que, a pesar de su carácter periférico y transgresor respecto a los discursos centrales, figuran a su vez en un circuito diferenciado (asociacionismo, congresos, encuentros y otros eventos donde se tematiza las políticas y las éticas del género y del cuerpo). A tenor de lo expuesto, he considerado que desbordarían el alcance del presente trabajo.

Sin embargo, no he querido dejar de mencionar a artistas como Pilar Albarracín u Olga Diego (con un interesantísimo y contundente trabajo en escultura, fotografía, audiovisuales, y artes plásticas, donde se cuestiona tanto la imagen pública de la mujer como las identidades sociales) y a quienes desearía estudiar más a fondo en el futuro, con la atención que la consistencia de su discurso y de sus creaciones artísticas se merecen.

A partir de las circunstancias arriba esbozadas, las intérpretes y creadoras analizadas a lo largo de esta investigación optan por emprender una trayectoria en solitario como forma tanto de resistencia como de disidencia frente a las exigencias del

mercado y frente a aquellos discursos artísticos centrales, en los que no han encontrado un espacio cómodo o estimulante, o bien, en los que no han sabido o no han querido encajar.

La fragmentación del sistema escénico y teatral general, sujeto a políticas de subvenciones sin un anclaje estratégico solvente, poco atento al desarrollo y a la innovación de las nuevas tendencias; además de la desunión y la división sectorial de los profesionales de las artes escénicas; y en paralelo con dicha circunstancia: la paulatina precarización de las condiciones laborales y de producción, (sobre todo a partir de mediados de los años noventa, con altibajos que confirman la ausencia de una planificación política del sistema teatral regular y continuada), ha generado una tendencia a la homogeneización de los formatos escénicos, propiciando: una discriminación positiva del mercado en favor de determinadas propuestas de teatro de texto, o bien, de producciones de teatro musical y de dramaturgias que reproducen mecanismos de la comedia y de otros formatos televisivos (desde un criterio excluyente de comercialidad donde a menudo se privilegia la presencia de un determinado número de intérpretes y de creadores que gozan de una mayor repercusión mediática).

O bien, como ocurre con algunos textos de nueva dramaturgia, pero también con algunas creaciones de la danza contemporánea, que responden a una serie de intereses políticos, como estandarte de creatividad e innovación, por un lado, y por el otro: como proyección de determinados valores que forman parte de las convenciones y del imaginario simbólico de país.

En consecuencia, todas aquellas prácticas experimentales y de investigación que ponen en cuestión el propio lenguaje y la delimitación de los espacios de acción, así como los intersticios fronterizos en los que dichas prácticas se funden y se dejan contaminar por otras artes, han ido quedando relegadas a un espacio marginal y periférico. Espacio que

por una lógica de supervivencia, afectos y afinidades, ha creado una trama endogámica tanto para practicadores, públicos avezados e investigadores (entre los que se incluye quien escribe estas líneas a todos los niveles).

En los casos estudiados observamos una serie de propuestas que, aun mostrando una inercia a la transdisciplinariedad, se desarrollan desde diferentes líneas de trabajo: aquellas que parten del cuerpo y del movimiento para incorporar otros lenguajes (Constanza Brncic, Amalia Fernández, Bea Fernández, , Sonia Gómez, Mònica Muntaner, Ada Vilaró); propuestas performativas donde el uso de la palabra trata de poetizar lo real en clave relacional (como Marta Galán o Victoria Szpunberg); y propuestas más cercanas a las artes plásticas o la instalación artística, pero que incorporan también la palabra, la fotografía o el audiovisual (Lidia González-Zoilo, Paloma Calle o María Jerez).

Dentro de un contexto más estrictamente vinculado al mundo de las artes plásticas y visuales (museos y centros de arte), y a pesar de que incorporan una notable teatralidad en sus realizaciones, me he referido someramente a artistas que no suelen estar presentes en espacios o circuitos de artes escénicas: como Loreto Martínez Troncoso o Pilar Albarracín. Cabe decir que, aunque de modo excepcional, algunas de estas artistas sí han conseguido figurar ocasionalmente en sendos ámbitos, como se ejemplifica con algunas de las piezas de Macarena Recuerda o de Paloma Calle. Excepciones que confirman que existe un hiato entre aquellas esferas que privilegian los discursos artísticos frente a las que privilegian una serie de formatos dentro de una estratificación exhaustiva de las prácticas escénicas.

Según los argumentos desarrollados a lo largo de este trabajo, se observa que dichas poéticas, en no pocos casos, incorporan un sentido lúdico de la experiencia escénica que trata de incluir al espectador como constructor del discurso artístico o como

participante activo de una determinada experiencia performativa. Dicha experiencia se activa mediante dispositivos escénicos diversos, que van del despojamiento casi absoluto del espacio hasta artilugios escenográficos de pequeño y de mediano formato.

En la mayoría de casos, la tecnología tienen una función complementaria y, a menudo, el cuerpo se convierte en el soporte de la representación u opera como vector señalador de los códigos o de los mecanismos de significación. Las precarias condiciones de producción y la escasez de medios con los que trabajan son un factor del todo determinante de una estética imaginativa y personal, pero que goza de mínimos recursos, y que a causa de ello, busca su espacio de acción en estructuras elásticas de colaboración con otros artistas y con entidades artísticas (residencias e intercambios en centros de creación, algunos teatros alternativos o laboratorios), donde conviven con un círculo de *actores* afines, que tiene como objetivo sustentar la permanencia y el desarrollo de las nuevas tendencias, tratando de urdir un tejido permeable donde cruzar la praxis artística con la reflexión teórica respecto a la misma.

Las nuevas herramientas de las tecnologías informáticas han sido utilizadas por algunas de ellas sobre todo como canal de difusión y de comunicación, pero también para acceder a un espacio virtual donde construirse una identidad como artistas o performers y donde proponer acciones (publicando textos, anuncios, montajes fotográficos y audiovisuales, juegos interactivos, etc.). La virtualidad aparece como un espacio donde cultivar el germen de una posterior formalización escénica: me refiero por ejemplo a las estrategias de Sonia Gómez en *Experiencias con un desconocido* y a la construcción de su personaje como performer. Me refiero también a toda la construcción identitaria de Macarena Recuerda Shepherd (página web, blogs, entrevistas, imágenes, juegos interactivos...), o a las propuestas escénicas de María Jerez, que incorporan la manipulación de archivos digitales en directo o que se inician antes del contacto con el espectador también de modo lúdico y a través de Internet.

Podría decirse que esta incorporación de las últimas herramientas informáticas accesibles, por norma general, está más presente en las acciones de algunas de las artistas más jóvenes de entre todos los ejemplos analizados de esta generación, puesto que han vivido dicho fenómeno desde una edad más temprana, y por tanto han estado más expuestas o han mostrado mayor curiosidad por la incorporación de las tecnologías accesibles como herramientas creativas y de representación.

Los casos analizados sirven como muestrario ejemplar de realizaciones artísticas de creadoras que optan por exponerse en escena como intérpretes del comportamiento de su fantasía, además de como ejecutantes que presentan una acción y un relato directo o indirecto del carácter procesual de sus escenificaciones.

Para algunas de estas creadoras, más cercanas a la danza y a las artes del movimiento, (pero también para algunas de las que trabajan con las artes plásticas), la materialidad y la imagen del cuerpo plantean un interrogante crucial acerca de la dualidad y la complementariedad entre la vivencia del cuerpo fenomenológico²⁹⁵ a lo largo de los procesos de creación y durante la realización escénica, y el insoslayable carácter semiótico del cuerpo en su legibilidad sígnica dentro cada contexto de acción y de presentación. Es por ello que para tratar de resolver dicho conflicto se utilizan diversas estrategias. O bien con el objetivo de obviar dicha dualidad, o bien, reforzando dicha marcación sígnica como mímica y como mascarada, y señalándola abiertamente:

295 Me refiero a las ideas de Merleau-Ponty (1945: 433-437), en su *Fenomenología de la percepción*, donde se habla del cuerpo vivido, con la noción de “ser en situación” como un “surgir del tiempo” y desde un “abrirse a la pluralidad”, de modo que el cuerpo es pasivo y activo a la vez en su percepción fenomenológica del mundo. El sujeto es concebido, está en un estado de *ek-stasis*. Pues mantiene una relación de transcendencia con el mundo. En cierto modo, son nociones que podrían emparentarse con la idea del actor “santo” de Grotowsky, donde el actor aparece como una “mente corporizada”, donde “el cuerpo en su carnalidad supera a todas sus funciones instrumentales y semióticas” (Fischer-Lichte, 2004: 171). Sin embargo, según la lectura de Judith Butler (1993: 56), la materialidad se constituye en y a través de la iterabilidad, de modo que no es posible escapar a un marco de citacionalidad y de significación, de modo que el cuerpo es siempre leído desde un deseo de interpretación.

- en algunos casos se trata de transferir directamente la acción al espectador convirtiéndolo en participante del evento: haciéndolo entrar en la obra como parte integrante de la misma, como constructor activo de sentido, con un rol performativo, o bien, a través de un trabajo con la ausencia de la performer y mediante una sustitución del marco físico tridimensional por un marco virtual, plástico o imaginario. Como lo hacen Loreto Martínez Troncoso, María Jerez, Macarena Recuerda o Paloma Calle, desde diversas perspectivas;

-en otra vía similar, están aquellas tentativas en las que se trata de poner el foco en la circulación afectiva que pueda producirse a lo largo de la realización escénica y, por tanto, en el lugar que media entre espectadores y ejecutantes. Es decir: que se intenta priorizar la experiencia colectiva del encuentro, la trama de relaciones que se articula en el mismo evento a todos los niveles, más allá (pero también a partir) de la singularidad de los unos y de los otros. Más que en la acción, el foco está en la interacción que se produce entre los participantes (entre ejecutantes y con los espectadores). Como se explica en los casos paradigmáticos de *Este lugar entre*, de Bea Fernández, o como ocurre de un modo más efectivo en propuestas como *Archivo y afectos: ¿de qué viven los artistas?*, de Paloma Calle, donde el foco está tanto en la construcción de sentido como en la creación de un archivo de subjetividades afectivas.

-En cuanto al señalamiento del cuerpo semiótico como efecto producido por la actuación de una determinada mímica o mascarada, si bien la generación anterior (las creadoras e intérpetes interdisciplinares que las precedieron en las prácticas de los ochenta y principios de los noventa, la mayoría aún en activo), si bien esa generación mantuvo un posicionamiento ético y estético en el que desarrollaron discursos más radicalmente comprometidos y extremos en el uso y la exposición del cuerpo plástico y performativo, si bien la subversión del narcisismo sirvió para resignificar la presencia tanto de la mujer como del lenguaje escénico de la escena contemporánea con el objetivo

de explorar y renovar las vías de la creación, la siguiente generación (ésta que nos ocupa) procesó las herramientas creativas de subversión de aquella cultura tendente al individualismo y al narcisismo propios de la posmodernidad, pero lo hizo con un sentido más lúdico y con una mayor desafección de la política.

El agotamiento progresivo de la danza contemporánea, junto con la parálisis y la deconstrucción de los mecanismos narrativos de ficción operados por las nuevas tendencias escénicas nacionales e internacionales, y una creciente refocalización en la autobiografía como detonante de la acción escénica, se ha venido derivando y destilando desde la interdisciplinariedad a lo largo de la primera década del nuevo milenio.

Por otro lado, el progresivo desgaste de las estructuras democráticas, la baza de la autogestión y de la autosuficiencia como vías de escape, y un cierto aislamiento creativo más allá de las complicidades con creadores y centros de actividades artísticas afines, mantuvo la inercia del individualismo y la autorreferencialidad de aquella reformulación de la cultura narcisita operada por la generación anterior, pero se incrementó el sentido lúdico de la experiencia artística y se desplazó la necesidad de militancia política en pos de la necesidad de resistencia en el ámbito de la práctica artística en sí.

Sin embargo, en algunas de estas nuevas creaciones, se ha ido recuperando paulatinamente el valor relacional del hecho escénico hasta el punto de ser un factor decisivo a la hora de concebir un buen número de proyectos donde el espectador desempeña un papel crucial de participación como horizonte que da sentido a la propia actividad.

Dichas prácticas han provocado un desplazamiento parcial de la noción de la experiencia estética en su acepción clásica de viaje contemplativo transformador hacia una noción ética del hecho escénico donde prima la experiencia del encuentro y la participación del espectador en la construcción de sentido y en el mutuo reconocimiento.

Sin embargo, dependiendo del marco simbólico de referencia al que se apela, del flujo de intensidades afectivas que se pone en circulación en cada caso, del grado de abstracción o de concreción conceptual del discurso artístico, de la minimización, el enfoque o el desendoque de las estructuras narrativas de interpelación, o en otro extremo, de la precisa condensación de todos esos factores, se observa una tendencia a proponer escenificaciones fragmentarias, no lineales y autorreferenciales en su formalización, en diversos grados de definición y de intensidad. En todas ellas se realiza un señalamiento abierto de los códigos y de los medios utilizados, en un movimiento oscilante entre una pulsión posdramática de voluntad performativa y una estética de la intimidad en clave relacional.

Según los casos expuestos, los modos en que conviven los conceptos de lo profundo y de lo trivial, como conceptos relativos y subjetivos presentes en los temas tratados en cada una de las piezas analizadas, determinan el decantamiento de cada creadora a proponer experiencias que van desde el juego desprejuiciado o desenfadado entorno a la identidad, hasta la reflexión intelectual, o hasta una reformulación poética de la identidad que intenta conectar con conflictos presentes en la contemporaneidad. Y todas ellas lo hacen echando mano del archivo de la memoria personal y de la fantasía, de la concepción del trabajo artístico en torno al cuerpo y en torno a los códigos de escenificación, y de la herencia de valores recibidos dentro de una cadena de transmisión.

La influencia de la cultura mediática, de la cinematografía, el pop-art y la cultura club son importantes para entender el uso de determinados códigos y el tono de algunas de las piezas de estas artistas: véase la clara alusión al cine de los años cincuenta en adelante de María Jerez, una cierta debilidad por lo melodramático (tanto en en el tono irónico y vehemente de Marta Galán como el de Amalia Fernández en algunas de sus

piezas), la presencia de lo deliberadamente kitsch en Macarena Recuerda o en Sonia Gómez; y el gusto por la música techno de esta última o de Mònica Muntaner. Por poner sólo unos pocos ejemplos representativos.

En otras palabras: todas ellas tratan de jugar con todos esos parámetros e influencias esbozados en los párrafos anteriores, haciéndolos resonar en su cuerpo, en su voz o en el espacio, desde un lenguaje personal que deje intuir o vislumbrar una sombra de sus percepciones sobre el devenir de lo real.

Consciente de la falta de perspectiva histórica que puede conllevar el análisis de los casos analizados (y de que quedan en el tintero muchos otros casos por estudiar), puesto que se ubican dentro de un contexto estructural tan cercano en el tiempo, y teniendo en cuenta que todas ellas se encuentran en un ámbito periférico, cabe traer a colación varias consideraciones con el fin de dimensionar las argumentaciones desarrolladas a lo largo de esta investigación: por un lado, en las nuevas prácticas escénicas independientes que han tenido lugar a lo largo del último lustro se observa una tendencia a integrar la transdisciplinariedad sin descartar otras entidades narrativas de ficción en relación con el mundo contemporáneo, y en muchos casos, algunos artistas de las nuevas generaciones han recuperado dinámicas grupales de colaboración y han incorporado un mayor uso de las nuevas herramientas tecnológicas (sensores de movimiento, video mapping, herramientas informáticas, etc.); por el otro, que la mayoría de las creadoras de que hemos venido hablando (según los argumentos expuestos) actualmente se encuentran en un punto de inflexión dentro de sus trayectorias profesionales, puesto que empiezan a alcanzar un cierto grado de madurez, de modo que la reflexión en torno a la identidad y acerca de la propia praxis artística es legible como síntoma de un proceso de construcción de una poética y de una estética de lo performativo aún en desarrollo, y que se comprende dentro de un periodo donde dicha

tendencia se acentúa en numerosos ámbitos artísticos y sociales, y por tanto, no conclusiva en términos absolutos.

Por tanto, que el camino recorrido hasta el presente, condicionado por la fragmentación del sistema y por la búsqueda de un espacio de acción y de expresión dentro del mismo, teniendo en cuenta las influencias recibidas y las experiencias acumuladas, podría derivar hacia otras soluciones escénicas aún por descubrir.

La constatación de que el panorama sociopolítico actual, tanto a nivel estatal como a nivel global, se encuentra en un momento sumamente convulso e inestable, nos sirve como indicio para observar que en un futuro no lejano podrían producirse cambios tanto en las poéticas venideras de las artistas analizadas, como en la configuración de los sistemas de producción, en los usos del lenguaje artístico y en los mecanismos de recepción actualmente vigentes en las prácticas de la escena y de la acción.

6. Entrevistas y Conversaciones con las Creadoras.

ENTREVISTAS (por orden cronológico):

Lidia González-Zoilo, 26/02/15

Amalia Fernández, 27/03/15

Constanza Brncic, 17/04/2015

María Jerez, 26/04/15

Mònica Muntaner, 14/05/15

Bea Fernández, 21/05/15

Sonia Gómez, 26/05/15

Paloma Calle, 29/05/15

Marta Galán, 22/06/15

Ada Vilaró, fragmentos de conversaciones, 7/07/11 y 11/10/12

Simona Levi, algunas palabras sobre la creación, 30/07/12

Nota:

Las notas acerca de nombres o referencias aparacen al final de cada entrevista.

Entrevista con Lidia Zoilo.

Entrevista con Lidia Zoilo.

Barcelona, 26/02/2015.

1. Después de los años de Amaranto y Colectivo 96º, te conviertes en Macarena Recuerda Shepherd. ¿Cómo ocurre?

Aparece como un proyecto donde la propia creación del personaje es en sí misma una pieza. Hacer la web, crear el heterónimo, intentar generar mucho material documental de su existencia, hacer muchas entrevistas, firmar como Macarena, dejar constancia en programas de radio, en televisión... Me interesaba crear documento verificador de la existencia de ese personaje como proyecto. Y luego, por otro lado, la primera pieza que hice es *That's the Story of my Life*, que es su autobiografía contada a través de un dispositivo que muestra toda su artificialidad. Es un trabajo por capas: es una mujer que explica su autobiografía, pero que lo hace con fotografías que no son las originales de su familia, sino que son una recreación donde ella hace todos los personajes. Utiliza el objeto fotográfico y lo convierte en objeto animado. Y luego, finalmente lo pasa por cámara para proyectarlo como si se tratase de una lupa de aumento. Mi idea era crear muchas capas de representación, creando un espacio entre el espectador y ella donde se muestran todas las reglas del juego y el funcionamiento del dispositivo. Así se crea una realidad. Pero además existe una picardía de inventar una historia de amor, con la que siempre te puedes identificar. En definitiva, estaba esa capa más del personaje de ficción, que entre la gente que te conoce y de la profesión evidentemente no iba a colar: hay una construcción de una identidad, con la voz en off de otra persona, yo estoy todo el tiempo de espaldas, solo me giro una vez, hay una caracterización... Así nace el personaje, que es el primer proyecto. Luego ha ido cambiando y se ha convertido en mi personaje, en el personaje de Lidia. Ahora firmo todas las piezas así y se ha construido como una nueva etapa, pero yo creo que la voy a abandonar. Se trata de una nueva etapa más plástica, que

toma como punto de partida la fotografía y el cine, ahora estoy con un nuevo proyecto que es el collage... Cuando deje de interesarme por esas técnicas más plásticas lo voy a abandonar. Hay una estética que no tiene mucho que ver conmigo. Está construida totalmente. Por ejemplo digo que hay un interés por la literatura policíaca o negra y es una mentira. El interés está en investigar con lo que es muy poco real. Lo que quiero es mostrar el dispositivo para evidenciar que todo es artificio, es decir, crear otro espacio de realidad y a partir de ahí fantasear mucho. Mientras que con Colectivo o Amaranto era todo lo contrario, intentábamos captar espacios de realidad y por eso era un trabajo muy físico, para que el actor no mintiese y llegase a ese estado emocional. Hablar desde ti, hablar de tu vida. Son estrategias opuestas para llegar al mismo sitio porque al fin y al cabo todo es representación.

2. ¿Por qué optas por representar tú misma todos los personajes en *That's the Story of my Life*? (Resulta paradójico que escondas tu nombre y uses tu cuerpo y tu rostro multiplicando tu identidad.)

Lo que me interesa es crear un espacio de representación con el espectador que a pesar de todas esas capas es un espacio íntimo. Decido trabajar con la fotografía porque es estática y porque es una representación muy clara. Y luego me doy cuenta de que en realidad estaba trabajando con documento generado por mí. Es un documento aunque sea una recreación de tu vida. Es como un diario escrito. Me planteo trabajar sobre el documento y entonces hago *Greenwich Art Show*. Es un documental clásico, que podría ser un reportaje de televisión más que un documental, porque tiene una estructura muy clásica y muy sencilla. Habla de un fotógrafo muy famoso, Alfred Eisenstaedt,¹ y eso me permite crear más confusión sobre qué es real y qué es mentira. Utilizo fotografías de él muy famosas y otras que lo son menos. La clave del juego está en la mezcla de documentos verdaderos y otros que no lo son. Hay una reconstrucción de la foto en la que me incluyo (y eso es lo que crea confusión), aunque hay mucha gente que no me

reconoce. Porque además la historia va de una fotografía que se supone que era real, pero se trataba de una foto preparada, no de un instante espontáneo. Entonces se pone el foco en que todo es obra autoral, que no existe una objetividad. Importa la mirada y se plantean interrogantes sobre qué cambia si esa mujer soy yo o no, si lo que importa es más la historia del beso o lo otro... esas preguntas aparecen en el espectáculo.

Respecto a lo de representar yo todos los personajes en *That's the Story* es para dejar más claro aún que todo es una representación mía de mi vida.

3. Al principio de la pieza, a través de la leyenda de las tarjetas dices “TODO LO QUE EXPLICARÉ ES AUTOBIOGRÁFICO, PERO NADA DE LO QUE VERÁN ES REAL”. Y también: “ES UNA HISTORIA REAL CONTADA A TRAVÉS DE MENTIRAS”. ¿Cómo se entiende? ¿Qué hay de cada cosa?

Digo también que todos los personajes los interpreto yo y que todos los decorados son recreaciones, que todas las situaciones son escenificaciones de mi propia vida, de ahí la ironía de que todo es mentira porque no son documentos reales. La intención es crear capas de representación. En mi relación con el espectador, hasta donde yo le cuento, esa es mi vida. Partiendo de la idea de que Macarena es real, que es lo que ella le expone al espectador, todo es real. Si yo pusiera un vídeo de mi padre hablando a cámara también sería una interpretación de mi mirada. Aquí todo es artificioso, pero te estoy invitando a que te fijes precisamente en eso para que entiendas que todo son representaciones, pero a la vez todo es verdad. Para mí tiene que ver con la búsqueda de un espacio de representación como lo es el del teatro, donde todo es mentira y engaño, pero una vez creemos en las normas del juego, todo lo que está pasando es verdad. Ese momento es real. Cuando me intentan hacer creer que todo lo que está pasando es verdad no paro de pensar en cuánta mentira hay. A mí me gusta crear esa incertidumbre: como yo te digo que todo es mentira, tú como espectador te preguntas qué hay de verdad detrás. Me gusta crear ese espacio, como es tan sincero a nivel de todo lo que es mentira, como es un

trabajo desde el artificio, te inquieta pensar que algo de todo lo que cuento es verdad.

4. Los lugares donde ocurre parte de la historia se corresponden con una España folklórica y más o menos festiva, a principios de los años setenta, en pleno boom turístico. Sin embargo, no pones el énfasis en las implicaciones del contexto histórico, sino en que es el momento en que tus padres (como Macarena) se conocieron y lo aprovechas. ¿Puede interpretarse que hay una visión irónica de aquella España?

Hay una ironía, y además es que el sur es así. Hay mucha gente con apellido danés o inglés... Es la realidad de un tipo de mujer que viene de vacaciones y se casa. Hay un paralelismo de ella con esa madre que se enamora, por ese dejarse guiar por los amores. Es superenamorado, y de repente conoce a otra persona, se enamora y se vuelve a marchar. Es ese tipo de mujer que se deja arrastrar por las historias de amor. Es lo que más le gusta: estar enamorada. Y ella imagina que su madre es así. Hay muchos casos de mujeres que llegaron a Torremolinos, por ejemplo, y que se casaron y se quedaron, pero siguen siendo guiris en el lugar. Se han adaptado en lo más folklórico. Llega la feria y se visten y van, pero siguen teniendo mucho contacto con su país. Vas a su casa y hablan con sus hijos en su idioma de origen, incluso hablan bastante mal el español. Eso pasaba. Lo que me interesa es ese tipo de mujer, el choque de culturas. Eran mujeres muy modernas que venían aquí solas o con amigas, muy abiertas, aventureras, en esa época... pero muchas veces se dejaban arrastrar por un hombre con valores muy machistas. Fuera de las grandes ciudades, incluso en las costa, había gente muy machista, muy racista... Todavía creo que hay mucho que hacer con eso. Es muy curioso, yo no sé cómo será ahora porque llevo casi veinte años fuera (de Málaga), pero de mi generación... recuerdo que tuve un novio belga y me decía: es que se creen que soy tonto. Por el hecho de no hablar el idioma se creen que eres bobo o torpe, que te pueden tomar el pelo... Todavía hay como esa imagen del guiri.

5. ¿Dirías que hay un gusto de Macarena por lo naíf, una aparente ingenuidad?

En *Greenwich Art Show* es muy claro. Ella dice que lo hizo porque siempre quiso ser la protagonista de una historia así y vivir una historia de amor así. Sí, quizá ella se construye o se presenta más inocente que el discurso que hay por debajo. Ella intenta hacerte creer que todo es más casual e inocente.

6. Teniendo en cuenta tu trayectoria anterior, ¿los trabajos de Macarena significan un alejamiento cada vez mayor de los códigos de la escena más convencional?

Hay dos cosas: una es el interés por el artificio y las capas de representación, y para eso me iba muy bien la fotografía y el cine, porque es la representación de otra cosa que ya pasó; o el collage, que es con lo que estoy ahora; y otra es un desinterés por el trabajo con actores (*Ríe*). El interés principal que tengo es abordar la representación por otro lado, haciendo evidente que todo es mentira... y luego, mi aburrimiento con los procesos de ensayo, el trabajo con los actores... Me apetece más trabajar en una oficina, en una mesa haciendo manualidades... y construir desde ahí. Con *That's the Story of my Life* estuve muchos meses haciendo maquetas, y luego, cuando ya tiró para adelante con Manu Morales estuvimos un mes, en sesiones de diez horas, sentados haciendo recortables. Sin hablar, con la radio puesta. Estaba un poco cansada de tanto diálogo. Me sentía más cómoda trabajando sola, aunque luego tuvieras equipo. Se trata de un trabajo más técnico y más sencillo de comprender. Las dos cosas.

7. Y por otro lado, hay un regreso a técnicas antiguas: stopmotion, zootropo, recortables, libro pop-art, clip-book, etc.

Sí, por eso ahora estoy también con el collage. Primero por la sencillez, que creo que llegas mucho más con esa sencillez. Y luego porque es más evidente lo artificioso. Si trabajas con una tecnología más elaborada, estás hablando de algo más parecido a la

realidad en los resultados y eso no me interesa. La tecnología más elaborada está más cerca de nuestras nuevas realidades. Se pueden mezclar videos de cosas que están pasando en la calle con fragmentos de otras cosas, videoconferencias, etc... En el fondo son nuevas realidades, abren otros discursos. Mi interés por las manualidades tiene que ver con la sencillez y con que queda muy claro que es una representación. Por ejemplo, ahora que estoy tan interesada en el collage, consiste en la apropiación de elementos de otras obras para construir una obra nueva. Lo que haces es coger ese documento, que son fotografías, revistas, objetos, e intentar no desapropiarlos de su memoria. Y crear un nuevo significado con esos elementos. El que yo deje la memoria de esos objetos está diciendo que lo que estoy haciendo es una construcción, no una realidad. Eso es lo que me interesa: dejar muy claro que lo que hago es un juego de representaciones y de construcción, no una interpretación de la realidad. Un recortable con un bocadillo está muy claro que es una representación, no soy yo diciendo un texto. Ese tipo de cosas.

8. ¿En tus trabajos existe una intencionalidad de trasladar la experiencia escénica o performativa al espectador para que tenga un papel más activo?

Bueno, yo creo que eso lo intentamos todos, ¿no? No es nuevo, ya estaba desde Amaranto. Lo que pasa es que con esta forma de hacer el espectador tiene que estar más pendiente, mientras que en la otra has de elaborarlo desde la dramaturgia o desde otro lugar. Esta forma de trabajar tan técnica te obliga a trabajar desde lo más sintético y eso obliga al espectador a construir. El espectador tiene que rellenar todo aquello que no aparece.

9. En una conversación anterior, te preguntaba respecto a cómo creas algunas imágenes al representarte como mujer y comentaste que para ti es un juego teatral y que si se entiende de otra manera es precisamente porque eres mujer. ¿Crees que hoy en día hay un exceso (o bien, una necesidad) de politización de los discursos artísticos?

Estoy recordando lo que te dije entonces... pero ahora sí creo que todo es político y todo es política. E incluso, cuando no tienes intención de serlo, se politiza. Pero es cierto que yo no soy una artista política. No se me puede describir así. Pero creo que es inevitable hacer esa lectura. Por ejemplo, en aquello de "Crea tu mujer perfecta"² no había una intención de hacer una crítica de la explotación de la mujer... Si te hablo yo de lo que pienso, puede ser que sí lo crea, pero... Ni siquiera cuando hicimos *Indignos*,³ donde había un texto sobre la situación de occidente y oriente, en realidad estábamos hablando más de nuestras limitaciones e imposibilidades para hablar de las limitaciones e imposibilidades en general. Para no hacer un discurso hacia afuera, hacía autocrítica. Y ahora menos todavía, que me pongo a hablar sobre la propia construcción. Otra cosa es que aparezcan cosas que te rodean y que tú las veas y puedas ironizar sobre ellas. Lo que te puedo decir de manera sincera es que hablo desde una determinada visión porque soy una mujer, pero no tengo un motor feminista. Pero sí tengo que decir que me he reconciliado con algunas cosas del nuevo feminismo: si el modelo de hombre competitivo no ha funcionado, ¿por qué no pensar en el de la madre conciliadora? Incluso tengo amigos que se identifican con valores femeninos en ese sentido. Igual ahora me siento más cerca de ese punto de vista, pero antes yo no pensaba en todo eso. Pero es cierto que con todo lo que está pasando es posible incluso que estés hablando de temas que se interpretan en clave política sin que tú seas consciente de ello. Pero no partes con la intención de tocar determinadas fibras. No tengo esa intención. Incluso cuando hablo de esa madre de Macarena me lo tomo por la parte irónica, no pretendo denunciar nada.

10. Como la temporalidad de tus procesos de creación es larga... ¿Cómo es posible mantenerse en activo sin atender a una demanda más continua del mercado?

Yo hago mucho trabajo de distribución. Incluso estoy moviendo cosas del 2010. Ahora en el último período, cuando hacíamos *Whose are those eyes*, como estaba embarazada, al final, no podía controlar porque ya no podía estar físicamente. Ahora que hablábamos del

feminismo... para mí está siendo complicado trabajar y criar a mi hijo... He tenido que bajar a media jornada y en esta profesión es absurdo, no se puede trabajar a media jornada. Pero bueno, sí, se trata de mantener y abrir posibilidades a nivel de los circuitos en los que has trabajado o puedes llegar a trabajar. A través de una feria donde va un programador y le gusta... así va.⁴

11. ¿Has observado variaciones en el comportamiento del sistema teatral desde tus inicios? Subvenciones, circuitos, políticas, maneras de estar... ¿Ha variado tu expectativa y tu modo de mantenerte activa y presente respecto a entonces?

Creo que hubo una época dorada que vivimos algunos cuando estábamos haciendo nuestra segunda o tercera pieza: con el centro Párraga, Radicals Lliure, se crea el CONCA, se dieron algunas ayudas de creación, a la investigación... Creímos que algo estaba cambiando. Y tiene que ver con una falsa economía que termina de tirar de ayudas europeas me imagino, pero luego el globo se desinfla y vuelve la realidad, pero yo no la había vivido. Te das cuenta de que es un país al que no le interesa la cultura ni el espectáculo. Siempre ha sido así, pero vivimos un momento donde había una falsa realidad donde había un excedente de dinero y algunas personas apostaron por apoyar la creación y crearon un proyecto que luego se desvaneció. Los que vivimos ese momento lo vemos así, esa es la impresión cuando hablamos entre nosotros.

12. ¿Qué lugar crees que ocupan las nuevas dramaturgias en el sistema teatral respecto a las prácticas escénicas en general?

Yo creo que está claro que es muy periférico y muy minoritario. Si hablas con cualquier persona muy activa culturalmente, pero que su fuerte no es el teatro, como pasa con la mayoría, e incluso gente que te parece que está muy cerca porque vienen de Bellas Artes y que están haciendo trabajos incluso similares... hay un desconocimiento total de los

circuitos, de la realidad, de la imagen que tienen de lo que son o no las artes escénicas. Yo creo que cuando te sales de los que nos dedicamos a esto, la mayoría no tiene interés, ni lo entiende, ni lo valora, ni se le ha educado para eso. Y pasa con gente incluso muy preparada. Por ejemplo, en el estudio donde estoy ahora, en Bilbao, hay gente de Bellas Artes y de arquitectura, que se dedican a proyectos muy específicos de educación y transformación social, pues yo llevo un montón de meses ahí y todavía no saben muy bien qué hago ni dónde ubicarlo. Porque es teatro. Y si esta gente no lo sabe ubicar es que estamos muy lejos del mundo real.

13. Volviendo a tu trabajo como Macarena, ¿podrías identificar algunos estímulos o referentes artísticos en esta nueva etapa?

Ahora mismo, como estoy trabajando con esa idea de apropiación de otras obras, en relación con lo artificioso y lo representativo a través del collage... A través de esta idea de trabajar con el documento, me he aficionado al cine experimental y, en concreto, al cine de apropiación: me refiero al footage, el metraje encontrado. Y hay cosas desde Alain Resnais hasta Andrés Duque,⁵ que acaba de hacer su película "Color perro que huye". Hay un abanico bastante grande. Y algún artista que trabaja con el collage. Pero sobre todo porque ahora estoy en ese lugar. Al construir este personaje de Macarena, que viene de las Bellas Artes, que utiliza otras técnicas, hay una búsqueda ya no sólo de un nuevo lenguaje, sino de cómo comenzar a trabajar desde otro lugar. Y ahora estoy mucho con eso. En cómo mostrar el dispositivo en el que estás trabajando, el truco. Estoy trabajando también con la temporalidad, porque me gusta mucho hablar de un recuerdo, de algo pasado, colocar al espectador en el tiempo que empecé a hacer eso y el presente en el que se está viendo. Hablo de algo que ocurrió hace mucho, del tiempo intermedio en el que empecé a montarlo, y del tiempo presente en el que se ve. En el cine documental está todo eso: la realidad del momento en el que se está grabando, que para mí es el tiempo en el que se está viendo la pieza. Pero a la vez puedes mostrar los accidentes que

ocurrieron mientras se grababa, que es algo habitual, el tiempo intermedio del montaje... Ahora estoy mucho con todos esos elementos. Pero para hablar de referentes nombraría a Joan Fontcuberta, Cindy Sherman, George Perec, Robert Walser, Vila-Matas, Alan Berliner, Craig Baldwin, Isabel Herguera... creo que se intuye la línea en la que me muevo.

Pero para animar *That's the Story of my Life* vuelves a los rudimentos de los orígenes del cine...

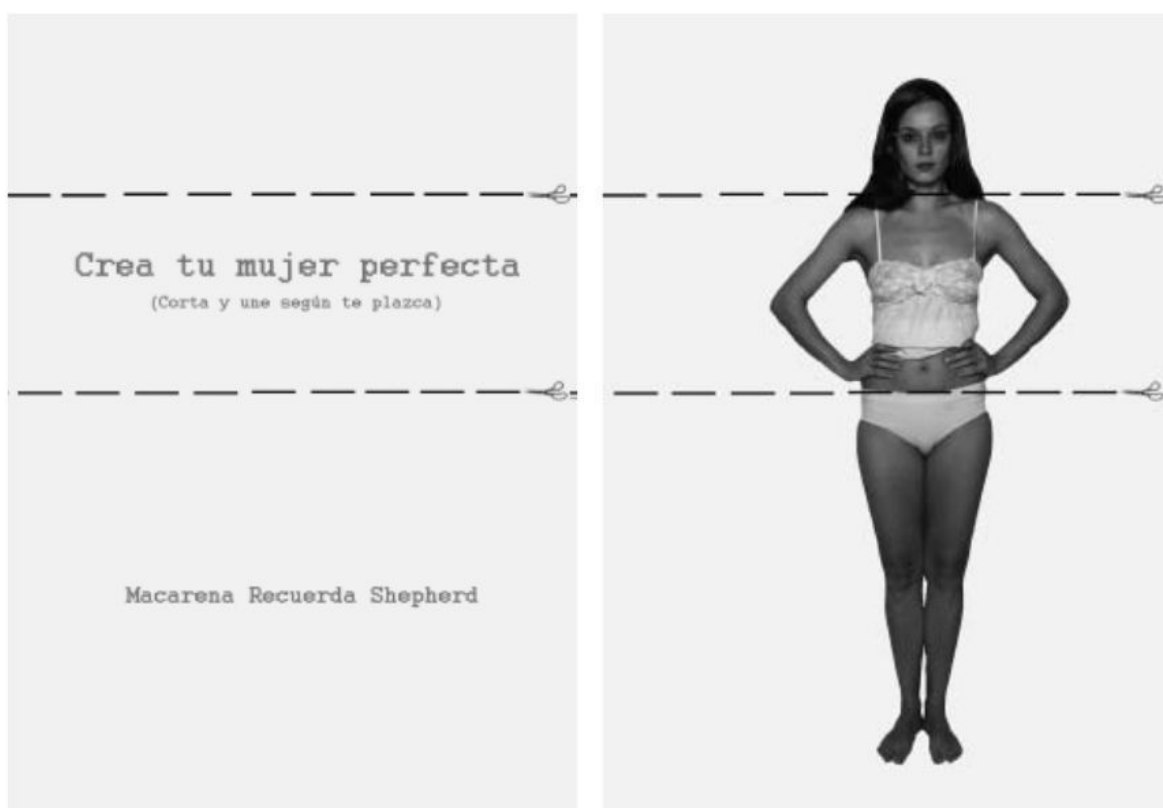
Cuando empecé con *That's the Story of my Life*, para mí el reto era cómo animar una imagen estática en directo, como crear el movimiento en directo. Y claro, te vas al origen del cine. *Greenwich Art Show* es un documental clásico, por eso es en blanco y negro, tiene esa textura analógica... Y ahora estoy con todas esas otras técnicas del collage.

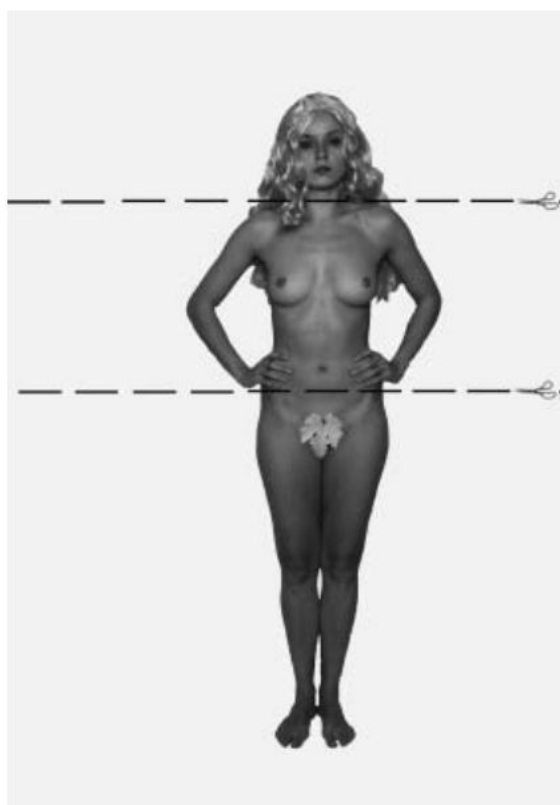
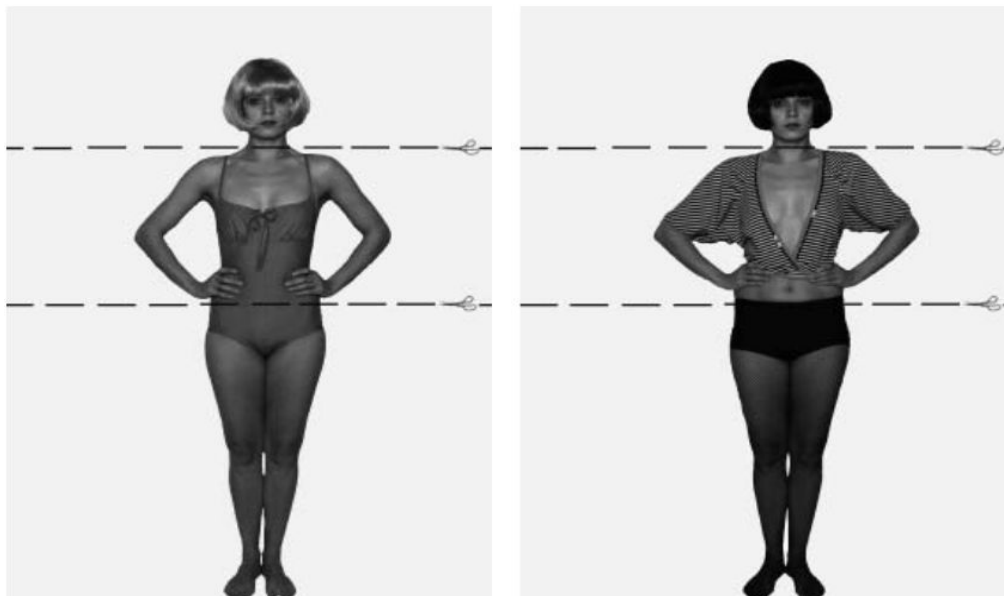
NOTAS:

- 1 "Alfred Eisenstaedt, the German photographer whose pioneering images for Life magazine helped define American photojournalism, died on Wednesday while vacationing on Martha's Vineyard in Massachusetts. He was 96 and lived in Manhattan. Over a career that lasted more than 50 years, Mr. Eisenstaedt became famous as the quintessential Life photographer, producing more than 2,500 picture stories and 90 covers for the magazine. He was especially renowned for his ability to capture memorable images of important people in the news, including statesmen, movie stars and artists. Still, his most famous photograph is not of a celebrity, but of the joyful celebrations in Times Square on V-J Day, Aug. 14, 1945, when Japan's surrender brought the end of World War II. The picture, which shows an exuberant American sailor kissing a nurse in a dancelike dip, summed up the euphoria many Americans felt as the war came to a close." (New York Times, August 25th 1995. Obituary):
<http://www.nytimes.com/learning/general/onthisday/bday/1206.html>
- 2 Recortable: "crea tu mujer perfecta", de Macarena Recuerda.
- 3 "*Indignos* es el nuevo trabajo de la compañía Amaranto, que se define como una performance, una instalación y un documental que tiene lugar en un mismo espacio transformado. Presentado como 'teatro de variedades', a través de tres

personajes 'anormales' (la mujer enana, el animal y el hermafrodita), propone al espectador una reflexión sobre las carencias y las frustraciones. Y todo esto dentro de unos barracones de feria como espacio dramático y en el cual el público tendrá un contacto directo con los 'freaks.'" Mercat de les Flors, temporada 2005-2006.
<http://mercatflors.cat/es/espectacle/indignos/> (Última consulta: 7/08/15).

- 4 Aparte de en diversas ciudades españolas, *That's the Story of my Life* ha rodado por Colombia, Italia, Portugal, Bélgica y Croacia.
(<http://www.macarenarecuerdasherperd.com/thats-the-story-of-my-life3.html>)
(7/08/15).
- 5 Andrés Duque es un cineasta hispano-venezolano. Su trabajo más conocido es "Iván Z", un retrato del cineasta de culto Iván Zulueta, que le valió una nominación a los premios Goya de la Academia. En 2011 realiza su primer largometraje "Color perro que huye", estrenado en el Festival Internacional de Cine de Rotterdam y obtuvo el premio del Público en el Festival Internacional de Cine Punto de Vista" (...)
<http://www.andresduque.com/bioesp.html> (7/08/15).





Recortable publicado en *Documents de Dansa/Teatre. DDT 16*, "Macarena Recuerda", *Radicals Lliure*, Barcelona, Teatre Lliure, maig 2010, págs. 67-73.

Amalia Fernández: Sobre *Katrimosha* y otras cosas.

Amalia Fernández: Sobre Katrimosha y otras cosas.

(Cuestionario contestado por e-mail. 27/03/2015)

1. ¿Cuál es el punto de partida de tu trabajo en líneas generales?

Desde el punto de vista temático, la biografía personal. En realidad siempre estoy hablando de lo mismo. Yo frente al amor.

Desde el punto de vista formal no hay un punto de partida fijo. Me gusta jugar, abrir varias líneas de investigación a la vez sin saber muy bien a dónde me pueden llevar, escuchar las causalidades, los accidentes, lo que se repite sin buscarlo, la irrupción del azar... Juego y compongo. Al final, mi sensación es que la pieza se ha escrito a sí misma.

2. Escribiste sobre Katrimosha que se trata de: “Una partitura músico-visual, frívola y profunda al mismo tiempo. Una obrita de teatro con una mujer en bragas, una voz en off, un retrato de familia ficticio, un difunto, un montón de ruiditos copiados de la realidad, una serie de parejas a punto de enamorarse o a punto de romper, y un final que se parece al principio.” ¿Existe una intencionalidad de incidir en el juego con los mecanismos de representación más que en contar historias o es todo lo mismo? ¿Hay una resistencia a la representación en sentido convencional? ¿Por qué?

No sé si entiendo bien la pregunta... ¿preguntas que por qué no soy más obvia en la historieta que quiero contar? ¿Por qué no soy más clásica en la forma de narración? Pues porque me gusta que la obra sea en lo posible un fiel reflejo de la vida, o mejor dicho, de cómo los humanos percibimos, experimentamos e interpretamos nuestras vidas. La realidad de una vida son un montón de pequeñas cosas que están ocurriendo al mismo tiempo, unas tristes y duras, otras luminosas, otras aburridas, otras que se nos pasan casi desapercibidas... todo eso ocurre a la vez. El cerebro lo procesa de forma muy compleja y establece su propia jerarquía de importancias, y al final cuando hacemos algo o dejamos

de hacer algo, es el producto de mil cosas que ni siquiera controlamos conscientemente. Es por eso que mezclo, por ejemplo, el humor con el drama: porque en la vida, de hecho ocurre así. Un espectador puede decirme que se ha partido de la risa viendo *Katrimosha*, y otro que se ha emocionado mucho, y otro que no entendía nada... y eso ya no tiene nada que ver conmigo sino con ellos. Con lo que ellos son en relación con eso que han visto.

2. ¿Qué hay de frívolo y qué hay de profundo en Katrimosha?

Las mismas cosas pueden ser frívolas o profundas.

Creo que de fondo hay una tensión amor-humor-dolor en todo, y desde luego que esos tres conceptos son profundamente profundos.

La frivolidad está en manejar a veces cierto tipo de clichés o estereotipos, que pertenecen a la telenovela, a la publicidad...pero no tiene un objetivo frívolo. El objetivo del uso de esas formas tan asumidas por todos está justamente en crear profundidad de mensaje a través de formas ligeras. Es otra vez un ejercicio de capa sobre capa que imita el "volumen" que existe en la vida real.

3. ¿Por qué decides trabajar desde el solo en este trabajo? ¿O es más bien un dúo? ¿Es la locutora-manipuladora una doble?

Es un solo acompañado. Cathi no es un doble, no está del todo dentro. Es alguien que de vez en cuando me da un anclaje, una referencia, un diálogo. El diálogo con otro es una manera de aterrizar. Compositivamente hablando, la presencia de Cathi me permitió jugar con más posibilidades. *Katrimosha* es un solo porque estoy profundamente sola frente a mí misma en esta pieza. La hice en un momento difícil de mi vida. Fue una manera de atravesar algo. No sé muy bien qué atravesé, pero sigo considerando *Katrimosha* como mi obra más personal, en el sentido de estar pegada a mi persona.

4. Podría entenderse que la identidad y lo femenino aparecen en tus trabajos como conceptos sumamente condicionados y contruidos por el imaginario cultural, sobre todo a través del lenguaje. A pesar de la mirada irónica y del dispositivo lúdico que pones en marcha, estás mostrando que se ejerce una violencia estética y cultural contra las mujeres. ¿Estás de acuerdo con esa afirmación? ¿Por qué decides hablar de eso desde ese lenguaje?

No, no estoy de acuerdo en eso. Eso, más bien, lo pone tu mirada. No hay ninguna voluntad consciente de hablar sobre género. Quiero decir que no hay un posicionamiento crítico a ese nivel. Supongo que es fácil hacer esa lectura, porque trato con estereotipos muy convencionales, pero hombres y mujeres se representan de forma igualmente distorsionada, con lo cual yo no estoy hablando de violencia estética y cultural sobre las mujeres. En todo caso, sería violencia sobre seres humanos. La violencia más profunda para mí es la que cada individuo ejerce sin poderlo evitar sobre sí mismo. El lugar casi inevitable donde uno se coloca para recibir del exterior que uno no es suficientemente bueno para merecer lo que desea...

De todas formas creo que *Katrimosha* es una obra femenina, pero como una consecuencia natural de estar concebida por una mujer.

6. En tus trabajos existe una intencionalidad de trasladar la experiencia escénica o performativa al espectador. ¿Se trata de un trabajo en torno a la subjetividad y la expectativa? ¿Es ese el leit-motiv? ¿Por qué crees necesario activar el rol pasivo del espectador?

No veo necesario activar al espectador. Hay trabajos míos en los que el espectador no es involucrado sino como mero observador. Cuando juego con esa posibilidad es porque compositivamente y a nivel del significado que crea me parece necesario.

7. ¿Qué lugar ocupa dentro de tus trabajos la ficción? ¿Y lo real?

En la forma todo es ficción. Nunca soy literal con mi autobiografía. En el fondo todo es real. Digamos que trato de universalizar lo subjetivo y particular de mi vida. No me interesa contar mi vida, sino crear una vida ficticia en la que todos podamos sentirnos de alguna manera tocados, reflejados, apelados.

8. ¿Dirías que tu trabajo es coreográfico (o que esconde una coreografía)?

Es absolutamente coreográfico, sí.

9. ¿Empleas un tiempo en crear un discurso teórico? O bien: ¿Trabajas de manera intuitiva? ¿Cómo son tus procesos de creación y de trabajo?

Existen las dos cosas en mi procedimiento de trabajo. Teoría y práctica. Pero siempre en el orden inverso, es decir, voy desde la acción en primer lugar, a la reflexión sobre esa acción. La acción se produce también desde alguna base conceptual, claro está, pero para mí, eso es sólo un punto de partida. Le doy el valor de ponerme sobre la acción. Soy consciente de que yo puedo partir de la idea de las fotonovelas, o de la idea de la descripción de un espacio doméstico, pero para mí eso no es importante. Cualquier punto de partida, hasta el más tonto, puede llevar a un lugar nuevo y valioso. La acción la desarrollo desde la apetencia, la intuición y la total libertad de hacer y probar lo que me dé la gana. Después, la reflexión sobre esa acción, es clave. Es lo que me permite avanzar en el proceso. Avanzar o rectificar.

10. Teniendo en cuenta que se trata de procesos largos... ¿Cómo es posible mantenerse en activo sin atender a una demanda más continua del *mercado*?

Yo sobrevivo porque hago muchas cosas a la vez. Si tuviera que vivir de hacer y girar piezas, sería durísimo. No lo disfrutaría ni la mitad de lo que lo disfruto. Tendría que hacer al menos dos piezas por año y estar todo el día con la oficina a cuestas para vender mi mercancía. No es eso lo que quiero para mi vida. Así que hago espectáculos, soy profesora

de yoga, canto en un coro, doy talleres de creación , soy tutora de proyectos artísticos en un máster y más cosas. En realidad mucha gente hace como yo. Al menos aquí en España, muchos funcionamos así.

11. ¿Cuáles son tus influencias artísticas y estéticas?

Mis influencias son lo que ha estado cerca de mí. Las personas con las que he trabajado, las que me han enseñado, algún viaje, algún libro, algún espectáculo que me ha gustado... pero en general voy poco al teatro, leo poco, voy a ver muy pocas exposiciones... Yo creo que soy bastante inculta, pero que sé sacar mucho partido de lo poco que llega a mí. Como un cactus que hace bastante con unas gotitas de agua de vez en cuando.

12. De un modo u otro, la experiencia profesional, la gente con quien se trabaja se convierte en una influencia. En tu caso: Mónica Valenciano, Olga Mesa, Juan Domínguez, Gary Stevens, Cuqui Jerez, Odd Engineers, Karin Elmore. ¿Qué conservas o qué has destilado de su manera de hacer en tus trabajos?

De Mónica, muchísimas cosas. Ella fue mi maestra con letras mayúsculas. Imágenes, formas de componer.... sobre todo ella fue la que me hizo sentir mi valor. Digamos que yo no sabía quién era hasta que llegó Mónica Valenciano y vió en mí una maravilla. A partir de entonces ya he sido una maravilla siempre (jajaja).

Juan fue también clave para mí. Él me ayudó a hacer el paso de intérprete a artista independiente. Aprendí muchísimo de él durante el proceso de la pieza que hicimos juntos. Aprendí a reflexionar para ir más lejos a partir de la práctica.

Y luego, trabajando con Cuqui disfruté un montón de compartir mundos hasta cierto punto paralelos y hasta cierto punto muy personales. Las dos somos muy perfeccionistas con el trabajo. Podemos hablar durante horas de cualquier detalle del trabajo. Aburrimos a las piedras pero nosotras nos lo pasamos pipa. No hay mayor placer para un obsesivo que encontrarse con otro obsesivo de vez en cuando...

El resto de los artistas que mencionas no tienen una influencia significativa en mí...

13. ¿Crees que existe una ruptura o bien una continuidad con las artes de la escena y de la acción anteriores a tu generación? (Me refiero a los años 80 y 90). ¿O más bien la ruptura se produce con las prácticas de un teatro más convencional?

Hombre, la gran ruptura es con las prácticas del teatro convencional. Con las artistas de la generación anterior a la mía hay una cierta evolución pero también hay una cierta continuidad. Muchas de ellas han sido maestras de los artistas de mi generación como es mi caso con Mónica.

Para mí hay algo significativo y diferenciador entre ellas y nosotros. Ellas fueron y son un nombre, y su obra va unida a ese nombre. Nosotros somos una serie de piezas, algunas más brillantes que otras. Pero eso no tiene que ver con la actitud de unos u otros, ni con el ego de unos y otros... eso tiene que ver con un momento de la historia de nuestro país.

14. ¿Cuál es el circuito en el que te mueves? ¿Cómo has conseguido articularlo? ¿Quién gestiona tu presencia en esos circuitos?

A estas alturas y tal y como está el patio, creo que no me muevo en ningún circuito, porque no hay ningún circuito en España. Y no trabajo mucho fuera, porque me plantea problemas de organización familiar. Mi presencia en estos no circuitos la gestiono yo misma, y como me gusta muy poco esa parte de mi trabajo... así me luce el pelo...

15. ¿Has observado variaciones en el comportamiento del sistema cultural, artístico, teatral... (español, europeo, internacional) desde tus inicios? Subvenciones, circuitos, políticas, maneras de estar...

Pues sí. Ha ido todo a peor. Qué te voy a decir que no sepa. A mí ya es un tema de conversación que me aburre. Prefiero sorprenderme y alegrarme con la cantidad de

formas que hay para seguir haciendo cosas, que mirar en dirección de las instituciones. Tú, como buen catalán no entenderás esta postura, pero es que aquí en Madrid, los artistas alternativos nunca nos hemos sentido parte de la gestión cultural de la ciudad. Si en algún momento de vacas gordas, las instituciones han cubierto algo de nuestras necesidades, ha sido para que no se diga que son unos carcas y unos fachas y poco europeos, pero en realidad nunca han entendido nada de las condiciones que los artistas necesitamos para trabajar... No es parte de sus intereses.

16. ¿Ha variado tu expectativa y tu modo de mantenerte activa y presente respecto a entonces?

Sí. Hago muchos menos bolos que antes. No pienso en las instituciones españolas para cubrir una determinada producción... Mi actividad está muy diversificada, pero no es sólo por una cuestión económica. Me interesa trabajar desde distintos lugares. Me divierte y me enriquece.

17. En España, ¿Qué lugar crees que ocupan las nuevas dramaturgias en el sistema teatral respecto a las prácticas escénicas en general? ¿Y en Europa?

Más en Europa que en España, claro está. No es que en Europa hayan ido a más, es que en España ha habido una caída total. Ahora mismo en España es un desierto.

18. En el panorama social y político actual, cada forma de articular un discurso artístico o de proponer una mirada frente a la realidad (y frente a la ficción) entraña una actitud política. ¿Estás de acuerdo? ¿Cuál es tu actitud en ese sentido?

Claro que estoy de acuerdo. Estamos haciendo política todo el tiempo. Seamos conscientes o no. Para mí, trabajar con mi vecina de arriba, en una nave autogestionada por un grupo de amigos que viven en el pueblo de al lado, mientras dejo a mi hijo

pequeño en casa de una amiga con la que hago un trueque de cuidado de hijos, es una forma habitual de hacer posible una determinada producción. Si eso no es hacer política....

19. ¿En qué estás trabajando ahora? Proyectos, espectáculos en activo...

Acabo de estrenar un nuevo espectáculo con Nilo Gallego que se titula “Perrita china”, voy a colaborar con Sonia Gómez en la creación de una versión de su última pieza “Bailarina”, estoy trabajando en la tercera parte de mi pieza “En construcción”, para la que cuento con María Jerez, y estoy impartiendo un curso muy bonito, en el museo Reina Sofía, en el cual he involucrado a un grupo de adultos, un aula de 5º de primaria de un cole público y al filósofo Santiago Alba Rico. El curso se titula “ser o no ser un cuerpo” y presentaremos conclusiones del proceso en el museo en el mes de junio.

¿Algo más que quieras añadir o de lo que te apetezca hablar?

Noooooooo!!!! Tú ya has preguntado todo lo preguntable. Gracias a tí por este cuestionario. Me ha ayudado a pensar...

¡Gracias!

Entrevista con Constanza Brncic

Entrevista con Constanza Brncic.

(Barcelona, 17/04/2015).

1. En el manifiesto de *La Sospechosa* se expresa una intención de explorar los “límites del estar”. ¿Define eso tu filosofía y tu manera de entender la escena? ¿Podrías explicar en qué consiste ese trabajo con los límites?

Los límites tienen que ver con la resistencia. Me doy cuenta de que en el trabajo que he ido desarrollando o explorando hay esta insistencia, esta recurrencia en una especie de repetición para una búsqueda de la diferencia. Entonces esa repetición genera un estado de resistencia. Y esa resistencia te hace encararte o sentir, escuchar, a diario, cotidianamente, el límite. Y el límite es algo móvil, indefinido, que se define cada vez en el trabajo mismo y en el momento mismo. Por eso es un trabajo en la recurrencia. No es un trabajo que se dé de una vez por todas. No es un trabajo en el que el límite esté situado en un sitio que ya conocemos y hacia el que yo me dirijo y lo veo. Ni siquiera en mi propio cuerpo. Hay con el propio cuerpo una relación de extrañeza total. La extrañeza que tienes frente al otro también está en el propio cuerpo, en el propio pensamiento. Es como que no puedes aprender lo otro. (Es muy levinasiano, a lo mejor ahora estoy mucho en esa tesitura porque me ha ayudado mucho a entender cosas). Porque el otro, cuando lo miras realmente, no cuando estás haciendo algo con el otro, o cuando te juntas con alguien para programar algo o para disfrutar de algo, sino cuando tú escuchas al otro, o cuando escuchas tu cuerpo o cuando te miras al espejo o te sientes a ti mismo como YO, entonces ves, sientes que eso no puedes alcanzarlo nunca. Con ninguna representación, con ninguna teoría, con nada. Y ese enfrentamiento... (quizás no es la palabra adecuada, aunque a veces exista y sea como lanzarse a la batalla. A veces uno está cansado y tiene que decir: ¡va, venga, vamos!). Sería más... un encuentro, que se da a diario y que es lo que más exploro y es lo que más presente está en el trabajo. Ya sea yo en el estudio

cuando hago un solo o cuando hago una pieza con otras personas, ya sea cuando trabajo con los adolescentes, cuando estoy con ellos y los miro y se da ese encuentro, ¿no? Sí, como cuando creo otro tipo de relaciones en la improvisación con bailarines o con músicos. Eso está presente en las diferentes facetas del trabajo: en clases, en creación... Los límites del estar, sería un poco eso, ¿no? Cuando uno entrena (esa palabra), pero uno entrena. Y entonces saltas y te quedas saltando mucho rato, mucho rato, mucho rato, y hay algo en esa repetición y en ese cansancio y en ese repetir cada vez el mismo salto que te lleva a otro lugar.

2. ¿Qué importancia tiene para ti la técnica y el entrenamiento?

Bueno, una cosa es el entrenamiento y otra la técnica. Yo creo que yo entreno para, de alguna manera, desactivar la técnica. Incluso la propia técnica que yo pueda tener entrenando. ¿Qué significa esto concretamente? Si puedo, entreno tres días a la semana, a veces menos, a veces más. Pero siempre lo hago. Entonces, yo tengo una manera de ponerme, que he ido desarrollando y que va variando, va cambiando de forma. Pero lo que intento siempre, ya sea en la repetición o en el cambio, lo que intento es escuchar lo que le pasa al cuerpo, y escuchar esa diferencia y desactivar lo que la técnica hace. Porque la técnica sería como un motor que va solo, porque uno ha adquirido una destreza y le das a ese botón y ese giro sale. Entonces intento desactivarlo y escuchar todo el proceso de ese gesto, de ese movimiento que estoy explorando, de ese salto, de ese giro. Es más una cuestión de atención y escucha. No tanto de la forma, sino de cómo uno escucha y atiende al proceso que está viviendo corporalmente. Tiene mucho de meditación.

Entonces tiene que ver con tu formación en el butoh o en técnicas orientales relacionadas con la meditación...

Yo creo que sí, más precisamente con el *body weather*.¹ Porque ellos buscaban algo que se podría explicar también... (ahora me pongo un poco pedante) deleuzianamente... que

se podría explicar como esa desorganización del organismo: el cuerpo sin órganos, ¿no? Ellos no lo dicen así, pero luego ha habido gente que lo ha interpretado de esa manera. ¿Cómo es eso? Pues más que intentar que el cuerpo realice unas formas, se intenta que el cuerpo esté lo más disponible posible para transformarse en cualquier forma de existencia. Eso es muy oriental, ellos buscan que la persona desaparezca, de alguna manera, que sea una materia que cambia, que tiene una vida más fantasmal o más animal o más desorganizada. Y no es tanto de creación estética de un gesto. Por ejemplo, en la danza contemporánea y moderna, en las escuelas Graham, Cunningham... lo que buscaban era crear un lenguaje con unos signos que se pudieran reconocer. Buscaban un vocabulario gestual. Eso hacía que el movimiento se definiera muy precisamente y que de alguna manera eso expresara ciertas intensidades, cierto tipo de cuerpo y ciertas intencionalidades del cuerpo. Graham trabaja mucho con la tierra, con posiciones en el suelo, con figuras muy geométricas, con mucha fuerza muscular, con mucho tono... Cunningham es más de caídas... Entonces ellos crean un vocabulario gestual, un lenguaje que genera la coreografía. Luego tú con eso escribes la coreografía: la caída número 1, el giro así, etc. En la danza oriental esto no tiene nada que ver. En el butoh, la coreografía son casi como poesías, y están sucediendo cronológicamente al mismo tiempo. Se trata más de las imágenes que genera el cuerpo. Entonces ¿cómo se escribe la coreografía? Son poemas, son una cantidad de imágenes que existen en el cuerpo. Por ejemplo: tengo el pelo muy largo y cada una de las puntas las lleva un pájaro. Entonces no tienes que mostrarlo, tienes que escuchar lo que te genera físicamente. Y al mismo tiempo pues... tengo una mosca en la nariz... Y eso te genera unas tensiones en el cuerpo que crean una existencia física, no tanto un movimiento. Entonces yo, como no soy japonesa... *(Ríe)* y como estudié en Nueva York... pues he trabajado en esa línea, pero he recogido muchas cosas de otro tipo de trabajos, por ejemplo de Lisa Nelson,² Steve Paxton³ (el padre del contact), que al final, viniendo de otras latitudes, llegan a lugares parecidos. Lisa Nelson tiene un trabajo de percepción que, viniendo ella de la danza posmoderna, de la new

dance de Nueva York... es muy poco formalista y ha llegado a un trabajo de la mirada y la no mirada... Digamos que en mi trabajo están estas influencias. Pero en la creación, en lo que a uno le apetece explorar, no estoy sólo en ese tipo de trabajo de la existencia de la no persona más oriental. De pronto me apetece que aparezca alguien como mi abuela, que es alguien a quien le han pasado cosas que quiero contar. Me gusta mucho esta mezcla, como también un trabajo más formal en combinación con este tipo de desorganización del cuerpo, están las dos cosas mezcladas. No sé si me explico. *(Ríe)*.

3. Por ejemplo, en el díptico *Mujer embarazada con hoja en blanco* y en *Que atraviesa* trabajas con material autobiográfico. ¿Por qué decides utilizar ese material en el momento en que lo haces?

La pieza *Que atraviesa* la empecé a trabajar antes. Lo hice porque de pronto empecé a pensar mucho en mi abuela, y le dije a mi madre que me pasara las cartas de mi abuela y las empecé a leer. Pero entonces me quedé embarazada. Cuando me quedé embarazada de Gabriela, mi hija mayor, ya había trabajado una pequeña pieza con una hoja de papel en blanco, y entonces, al quedarme embarazada la segunda vez, apareció otra vez esa imagen con la hoja en blanco. Y aunque ya tenía las cartas, pensé en retomar ese trabajo primero y empecé a trabajar con el papel durante todo el periodo de gestación.

4. ¿En qué momento del proceso aparecen los textos de *Mujer embarazada con hoja en blanco*?

Primero empecé a trabajar físicamente en el estudio y una noche me puse a escribir y escribí todos los textos. Todos, menos uno, el texto del terremoto, que fue más improvisado durante la grabación, y que luego Nuno⁴ retocó. Las melodías que compuso partían de las inflexiones de mi voz. Pensé que la palabra tenía que estar fuera de la escena, es decir, en off, y tuve muy claro que era una constante que yo no paraba de hablar. Algo, que por otro lado, a mí siempre me ha costado mucho: hablar. *(Ríe)*.

5. La identidad y la memoria (temas sobre los que trabajas en ambas piezas) son conceptos sumamente condicionados por los contextos políticos y culturales. Tú hablas de papel en blanco, de vacío, de búsqueda, de proceso. ¿Implica eso un posicionamiento de disidencia frente a determinados discursos al respecto?

Totalmente. Buf... La identidad es un tema complejo que ha generado muchos problemas a nivel filosófico y político. Problemas muy graves a lo largo de la historia. A mí me sorprende mucho esta esclavitud de la identidad, y me llaman mucho la atención las personas que todo el tiempo están diciendo: yo soy así, yo soy esto, yo soy lo otro. De alguna manera estás excluyendo posibilidades, y no sólo posibilidades, sino a personas que no son eso. Lo mismo con los roles aprendidos de lo que representa ser mujer o ser hombre, etc. A veces, se quiere imponer una manera que se supone que es la correcta, un disfraz. Entonces, este tema de la identidad lo que genera inmediatamente es excluidos. Tampoco la lógica del reconocimiento nos lleva a ningún sitio, porque si te reconozco es porque te veo parecido a mí. Sólo se genera vacío. La identidad es algo que se deja narrar sobre todo por los demás, y eso es muy importante a nivel de la historia.

6. ¿Qué diferencias has encontrado en la mirada del espectador aquí y en Argentina frente a tu pieza *Que atraviesa*?

Bueno, allí ha habido mucho movimiento alrededor de la memoria colectiva... y la memoria histórica (que le llaman). Ha habido mucha movilización, cosa que en otros sitios no ha pasado tanto: aquí en España, poco; en Chile tampoco mucho. En Argentina había mucha sensibilidad por ese tema. Claro, yo me fui en el 74, cuando era un bebé, en un momento donde ya había grupos paramilitares, secuestros y mucha represión. Mi familia se tuvo que esconder hasta que pudo salir del país. Bueno, yo presenté la pieza en 2011 y había marchas y mucha actividad. Claro, al hacer ese trabajo a través de la memoria familiar, allí despertó mucho interés, mucha curiosidad. Y también decían que tenía una

distancia mi trabajo que les iba muy bien, porque allí se ha hablado mucho y hay un conflicto social de los que estuvieron allí: los torturados, los que hacían como que no veían nada... Entonces esa visión distanciada decían que les había ayudado a ver todo ese momento desde otro lado. Además, en las cartas de mi abuela, que era muy inteligente, ella estaba anticipando que iba a haber un golpe de estado.

7. En las dos piezas, planteas una reflexión sobre cómo se transmiten determinados valores a través de la vivencia, de la educación, del ser madre o hija, de una determinada herencia. ¿Por qué decides hablar sobre las mujeres de tu familia?

Esto es lo mismo que hablábamos de la identidad, hay que ir con cuidado. Yo hablo desde una situación existencial como mujer. Bueno, en principio soy una mujer (Ríe). Es una situación que tengo y es desde la que quiero hablar, porque además no es una posición hegemónica, y eso es un límite y eso genera un espacio de resistencia, y eso genera un espacio conflictivo, cuestionador, crítico con lo que hay. De algún modo, el querer que mi abuela vuelva a hablar... Mi abuela tuvo una vida muy difícil, por ser mujer. Para ella, en su generación, en Argentina, etc. significaba estar en una posición muy concreta. Necesitaba conectar con eso de alguna manera para conectar con mi situación de ahora. Ella transgredía constantemente todos los límites. Estaba casada con un súper pintor muy bohemio, muralista... Cuando se casaron ella era pintora, y al casarse, él le dijo: "aquí el pintor soy yo". Y entonces ella se dedicó a la cerámica, y pintaba la cerámica, y pintaba de noche. Y entonces descubrió que podía investigar con los esmaltes. Esta fuerza transgresora, de no estar nunca en un sitio estable, de búsqueda, de cómo me las apañé para solucionar esto... esa es la enseñanza de estas mujeres que han hecho creación a escondidas porque no tenían el cuarto propio, que se dice. Eso me da fuerza.

8. ¿Qué implicaciones tiene para ti la desnudez, el cuerpo desnudo? ¿Crees que se mira con naturalidad?

No, para nada. El cuerpo es extrañeza, el cuerpo es cultural, no hay una naturaleza previa, la mirada es cultural. Hay dos desnudos: uno es el de desnudarse, el de sacarse la ropa y quedar desnuda, y además... con un barrigón enorme (de siete meses)... *(Ríe)*. Hay otra presencia ahí. Te conviertes en algo así como un animal que va a parir y esperas la venida del otro. Ese es el desnudo ahí. Sé que era un desnudo difícil de mirar... porque los desnudos siempre crean muchas tensiones. Y luego el otro, que era justo después de tener a Igor. El cuerpo era posparto, aún estaba dando de mamar, y había un vacío muy grande, algo triste en el cuerpo. Y luego me visto. Entonces... ¿por qué decidí que el cuerpo apreciase desnudo en esa superficie tan grande de papel? Porque quería que el cuerpo se convirtiera también en materia, a veces, como el material del papel que se arruga y se transforma, quería que eso pasara. Que la piel estuviera presente. Era una cuestión de piel. Hubo mucha discusión al respecto con mis colaboradores, pero tomé esa decisión por una necesidad interna, y porque lo que pasa tiene que ver con la piel y era bastante lógico. Era lo obvio. Pero... implicaciones... no sé. Son cosas que no puedo controlar.

9. ¿El hecho de que presentes tus trabajos casi como un proceso, y de que lo hagas en tu casa, forma parte de esa búsqueda de un espacio propio singular?

Sí. Sobre todo hay una sensación de querer encontrar un lugar que esté lo menos mediado posible, que siempre están mediados con lo que es el circuito teatral y con la cartelera y la oferta cultural. Realmente necesito ese espacio libre (para entendernos). Tengo ganas de compartir esto, venid y punto. *(Ríe)*. ¡Ya está! Es un posicionamiento que cuesta mucho y que también tiene que ver con la resistencia. ¿Por qué esa esclavitud de tener que encajar no sé dónde? ¡Me da igual!

10. Pero entonces, haciendo pocos bolos... dedicando más tiempo al proceso que a la exhibición... para mantenerse en activo sin atender a una demanda más continua del

mercado... se hace necesario diversificar el trabajo, ¿no?

Claro, pero para mí eso tiene sentido porque, por ejemplo, el trabajo que hago con los adolescentes es esencial para mí. El trabajo que hago con los abuelitos en el barrio tiene todo el sentido para mí. Las improvisaciones que hago no sé dónde con músicos... todo parte de una misma búsqueda que se diversifica mucho. ¿Cómo me busco el pan? ¿Cómo encuentro la manera de vivir? Todo tiene que ver con algo existencial. Es como lo que hacía mi abuela. Que nos dicen: sólo puedes hacer una producción al año, con tales características y tal. ¿Por qué? Pues no. A lo mejor en cuatro años no hago nada, porque no lo necesito. Está todo relacionado de algún modo. Al principio, cuando empiezas a hacer, haces como todo el mundo. Cuando tienes dieciocho años vas a llamar a la puerta de un teatro y miras cómo lo hacen los demás. Pero llegado un punto, no me interesan cierto tipo de dinámicas de trabajo. No me interesa tener que ensayar en un mes y tener que vender tantas entradas y que venga la tele y no sé qué. ¿Qué es todo eso? De verdad. Pasas por ese proceso y cada vez vas intentando buscar un lugar en el que puedas trabajar y vivir de la manera que te sientas mejor. Y sí que ha habido una política cultural patética. Porque a veces hay proyectos que son grandes y que necesitan apoyo. Yo no me conformo. Las políticas culturales y las industrias culturales han hecho que la creación independiente sea una cosa clandestina casi, casi. Y hoy en día esto llega a unos niveles tremendos. Con la crisis la excusa ha sido perfecta. Y las políticas culturales del estado han utilizado la cultura para sus fines... propagandísticos... o lo que fuera. Es complicado, yo no tengo ninguna solución de nada, pero... todo va junto.

11. De un modo u otro, la gente con quien se trabaja se convierte en una influencia. ¿Qué conservas o qué has destilado de las maneras de estar o de las formas de hacer esas personas?

Estuve con Andrés Corchero⁵ desde muy jovencita. Bueno, fui a Nueva York y estudié danza moderna y nueva danza y tal, pero quien más impacto ha tenido para mí ha sido

Andrés Corchero y toda la gente de la compañía de Min Tanaka, con la que he trabajado o tomado talleres. Primero, lo que te decía antes: hay una parte de entrenamiento que tiene que ver con la vida cotidiana, voy encontrando cosas en lo cotidiano. Es la manera de entender el trabajo. Y ese tipo de entrenamiento es interesante porque no es formalizador del gesto, cosa que sí que era, por ejemplo, la danza contemporánea, incluso el release, el contact... han llegado a un nivel de formalización bastante grande. Esa tendencia está siempre. De esta otra manera, la formalización no es tan fuerte. A mí me encanta mirar cómo se mueve la gente, los ancianos, los adolescentes... Aprendo un montón. Se trabaja mucho con todo lo que los sentidos nos generan, y en relación con ello, el trabajo con la memoria, la imaginación y la percepción. El trabajo de Lisa Nelson, por ejemplo, tiene que ver mucho con la mirada y con juegos de composición, y eso lo utilizo mucho para generar sentido sobre lo que estoy trabajando. En lugar de dar una devolución hablada sobre lo que has visto, creas pequeñas escenas desde el cuerpo. Entonces creas capas de sentido desde el cuerpo. Eso me ha influido mucho en el trabajo de composición porque se genera un imaginario muy amplio.

12. ¿Crees que existe una ruptura o bien una continuidad con las artes de la escena y de la acción anteriores a tu generación? (Me refiero a los años 80 y 90).

Yo creo que en mi generación ha habido una corriente que ha seguido por ejemplo a Rodrigo García, que han conectado con lo que él hace. Para mí es interesante, algunas cosas más que otras, pero tiene un discurso propio. Él generó una forma de hacer, pero yo nunca he estado cerca. Claro, cuando empecé con Andrés... pues éramos muy marginales. (*Ríe*). La gente de mi edad decían que nosotros no bailábamos. Luego se puso de moda y lo aceptaron y fue muy bien. (Yo empecé con él en el 96, cuando llegué de NY). Luego vino otra tendencia que está más marcada por Roger Bernat y la General Eléctrica, donde había mucha crítica política... y había mucha gente de danza también. Y es una escuela, porque se han hecho muchas cosas que han seguido en esa línea. Hay gente interesante,

pero... lo que yo hacía con Andrés era muy rupturista, porque mientras todos iban arriba y abajo corriendo, y con el micro y así... nosotros nos quedábamos quietos... *(Ríe)*. Estábamos en otra cosa.

(...)

Respecto a las influencias, no te he dicho dos cosas que para mí son importantes. Una es la música. Yo soy música, pero bailando. He trabajado mucho y muy cerca de la música. Bueno, mi padre es músico⁶ y siempre he trabajado con músicos experimentales, con la manera de experimentar con el propio instrumento. Y luego, otro tipo de teatro que siempre me fascinó es el primer teatro de Grotowski y el teatro de Kantor. Son referencias estéticas importantes para mí. Me doy cuenta ahora de que siempre me he alejado del lenguaje que estaba en un lugar más central. Cuando volví de Nueva York y vi a Andrés Corchero pensé que nunca había visto a nadie bailar así, aunque había visto algo de Kazuoh Ohno. A la mayoría no le interesaba ese trabajo, pero a mí sí. No sé. Me doy cuenta ahora, no lo había pensado.

Antes decías que ha habido una tendencia a tocar temas políticos de una forma literal...

Sí. Hay quien lo hace con más sentido teatral, pero creo que hay que dejar un poco en paz al espectador. Creo que es más político cómo te enfrentas a la creación y a la vida con coherencia que si tratas de enviar un mensaje muy concreto a través de una obra, eso me parece sospechoso... tendencioso. Es delicado y no es fácil hacerlo bien.

(Conversamos un poco más. Terminamos el té que tan amablemente me ha ofrecido en su casa, en el barrio de Sant Andreu, donde está también el estudio en el que trabaja. Confiesa que está cansada de tanto hablar, eso que le gusta tan poco.)

NOTAS:

- 1 Min Tanaka sums up the artform he has named 'Body Weather' as "The body that

measures the landscape, the body in intercourse with weather, the body kissing mass of peat, the body in love-death relation to the day. For me the dance has been a symbol of despair and courage." This is the basis for his **Body Weather Farm**, a unique approach to communal living, working and creating.
<http://www.slowlab.net/body%20weather%20farm.html> (7/08/15).

- 2 **“What are the sources for my work?** My first source was the experience of shifting disciplines from dance to portable video in 1974. By teaching myself a new medium (and by chance, teaching others at the same time), I was able to track my own peculiar learning process and discover the sense of vision and the profound part it plays in the act of dancing. Chronologically, my next source was the psychologist/philosopher J.J. Gibson who first suggested the “ecology of perception” in his book, *The Senses Considered as Perceptual Systems* (1966). His title suggests a mosaic of behaviors that underlie our movement. Gibson observes the movement of the body and the sensory organs from a functional viewpoint, as both exploratory and performatory. He examines the physiology of the multi-sensorial activities of looking, listening and touching. Through this lens, he revises the basic orienting/vestibular system, auditory system, haptic/somatic system, tasting and smelling, and the visual system.” (Nelson, 2008):
<http://www.movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/?p=2122>
- 3 Steve Paxton (Phoenix, Arizona, 21 de enero de 1939): Steve Paxton the inventor of contact improvisation (or “contact improv”), a form of dance characterized by two or more people moving together in almost constant and spontaneous contact. Since his initial experimentation with the form, Paxton has also investigated solo improvisations and has created set choreography. Paxton was a member of José Limón's company in 1960 and danced for Merce Cunningham from 1961 until 1964. He began his association with other artists of the post-modern movement in New York during the 1960s. In 1962, he became a charter member of the avant-garde dance collective, Judson Dance Theater. He also belonged to the collective Grand Union. (...) <http://artsalive.ca/en/dan/meet/bios/artistDetail.asp?artistID=178>
- 4 Nuno Rabelo es compositor. Ha colaborado en los últimos trabajos de Constanza Brncic y es el autor del espacio sonoro en las dos piezas que tratamos.
- 5 Andrés Corchero nace en 1957 en Puertollano (Ciudad Real) y desde 1963 reside en Barcelona. Entre 1980 y 1985 estudió teatro, mimo, circo y payaso participando como actor en diversos espectáculos de teatro gestual y circo. (...) También realizó cursos con el Odin Teatret, Shushaku Dormu Dance, etc.. Explorador incansable de

los lenguajes del cuerpo y de la danza, en 1985 conoció la danza Butoh y fascinado por ella viajó a Tokio para estudiar con Min Tanaka y con Kazuoh Ohno, reconocidos maestros de Butoh. (...) De 1986 a 1995 fue miembro de Mai- juku, compañía de danza dirigida por Min Tanaka, con la cual bailó por Japón, Europa y USA. Hasta 1995 combinó el trabajo de creación propia con la colaboración puntual como bailarín invitado en los proyectos de Min Tanaka. (...) En 1993 inicia una estrecha relación profesional con Rosa Muñoz, con quien funda la compañía Raravis con la cual desarrollaron un intenso trabajo de formación y creación. (...) <http://andrescorchero.blogspot.com.es/p/about-me.html>

- 6 En 1974 los acontecimientos políticos en Argentina y Chile llevaron al Maestro Gabriel Brncic Isaza a dejar su trabajo en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) de Buenos Aires –donde estaba desde 1965-, para radicarse en Barcelona, España, ciudad de la que no se movió más y desde donde siguió con la prolífica carrera que había comenzado con estudios de violín y oboe en el Conservatorio Nacional de Santiago. Hoy Brncic es uno de los músicos chilenos más renombrados, precedido por un extenso currículum como compositor, pedagogo y especialista en tecnología y música electroacústica, con decenas de obras, premios y actividades académicas que avalan su prestigio. <http://www.filosofiaeducacion.ucv.cl/?p=6728> (Última consulta: 7/08/15)

Respuestas de María Jerez

María Jerez

(Cuestionario contestado por e-mail. 26/04/2015)

1. En la presentación de tu trayectoria dices que te interesa EL LÍMITE. ¿Qué límite?

Me interesa el límite en el lenguaje artístico pero también en relación a todo lo que rodea el trabajo. Me interesa el límite porque me parece un lugar de transformación y de cambio. Es apasionante poner límites y saber que, al hacerlo, vas definiendo y articulando deseos, necesidades, relaciones. El límite hace que el trabajo sea específico y determina lo ancho que es el espacio de investigación. El límite es un espacio político y por eso hay que, en ocasiones romperlo, y, en otras, proponerlo. El límite te hace seguir y te hace parar... te permite mirar más allá y decir "hasta aquí". Está todo el rato definiéndose. Te pertenece y a la vez no te pertenece.

2. ¿Por qué decides trabajar desde el solo en tu primer trabajo personal: *El caso del espectador?*

Empecé a trabajar sola antes de decidir que quería que mi trabajo tuviera una visibilidad. Creo que llevo trabajando sola desde que empecé a jugar. Mientras estudiaba y justo después, trabajaba mucho sola, en casa. Justo cuando empezaba a querer compartir mi trabajo me seleccionaron para participar en un programa que se llama MUGATXOAN dirigido por Blanca Calvo y Ion Munduate. En aquella época, Mugatxoan (que en Euskera significa "En la fronterita") seleccionaba a 15 artistas, que estuvieran empezando a desarrollar su propio trabajo, a confrontar sus procesos creativos con otros artistas que ya tenían un recorrido artístico importante. Éramos artistas que veníamos tanto de las artes en vivo como de las artes plásticas y visuales. Esta experiencia influyó mucho en mi manera de trabajar y en cómo entiendo los procesos. En ese contexto inicié el proceso de

El Caso del Espectador. Por un lado estaba esta manera de hacer en solitario donde yo quería estar; por otro, una cuestión de recursos, y por otro una cuestión de contenido que yo creo que se produjo por las circunstancias de trabajo y no tanto por una decisión consciente. El trabajo analizaba el punto de vista del espectador y proponía una ruptura del mismo. Para hacerlo, empecé a trabajar con una cámara de video en escena. Este nuevo punto de vista me permitía fragmentar la realidad. Me permitía desdoblar mi cuerpo y en ese desdoblamiento cuestionar mi identidad y convertirme en muchas cosas a la vez: asesino y víctima, actriz y espectadora, objeto y sujeto... El hecho de estar sola se convirtió en un eje muy importante de la pieza... la mujer orquesta, una mujer que hace una película en directo de la que ella misma es espectadora.

¿Y en otros trabajos posteriores (*The Perfect Alibi*, *Alma de rímel*)?

En el caso de *The Perfect Alibi* (Título original: *La Coartada Perfecta*), realmente quise trabajar sola porque para mí era muy importante que en este trabajo no hubiera nadie más que yo... de hecho ni siquiera yo estoy presente, mi cuerpo no se encuentra en escena. Quería partir de la idea de cómo la ausencia genera presencia. Quería hacer un solo que estuviera atravesado por múltiples presencias, por muchos pensamientos, por muchas interferencias... y la única manera que tenía de hacerlo era desapareciendo; es por eso que no hay nadie en escena. Quería trabajar la desaparición, estar presente mientras estás ausente.

Una persona escribe en el ordenador, abre y cierra documentos word, notas adhesivas, photoshop, surfea en internet... poco a poco estos elementos se ponen en relación, se contradicen, se amplían, discuten y desdoblan una ficción que se adentra en la realidad espacial del espectador y en su percepción temporal. Durante toda la primera hora de la pieza, no hay nadie en escena. El espectador lee en una pantalla un texto performativo. El espectador está sólo. La pieza se produce entre medias de la que escribe y la pantalla, quedando el espectador en medio, en medio de la ausencia y la presencia. No hay ningún

cuerpo que observar, hay un cuerpo que esperar, que desear, que proyectar...

En el caso de *Alma de Rímel* trabajé sobre dos ideas: la construcción de una “persona” o un “alter- ego”: Alma de Rímel, y para conseguirlo, me enfrenté por primera vez a algo: la música... quería volver a ponerme en una situación de desconocimiento y de ignorancia, de des-experienciar... intentar hacer algo que me fuera difícil identificar y para hacerlo, lo tenía que hacer sola.

3. La Identidad y lo femenino aparecen en tus trabajos como conceptos sumamente condicionados y contruidos por el imaginario cultural, sobre todo a través del lenguaje audiovisual. A pesar de la mirada irónica y del dispositivo lúdico que pones en marcha, ¿estás mostrando que se ejerce una violencia estética y cultural contra las mujeres? ¿Por qué decides hablar de eso y por qué desde ese lenguaje?

Este tema ha ido apareciendo poco a poco gracias a la mirada de los otros que han ido asociando mi trabajo con otros trabajos, teorías y ejemplos. No es algo que yo trabaje intencionadamente sino que trabajo desde ahí; es decir, no lo planteo de una manera temática ni reivindicativa sino desde el lugar en el que estoy (estoy mujer, estoy cinéfila, estoy condicionada por la mirada del cine, estoy española, estoy trabajando con mujeres). En el caso de mi primera pieza, *El Caso del Espectador*, quería trabajar sobre una identidad múltiple que se desdobra en diferentes personajes, eventos y sucesos. Esa identidad parte de mi cuerpo. Para ello trabajo con una cámara y al hacerlo decido adentrarme en el imaginario cinematográfico del cine de los años 50 en Hollywood. Lo decido a priori por varias razones. La primera porque conozco esa época del cine de memoria y considero que establece un imaginario colectivo de la imagen cinematográfica que dura hasta ahora. Hay muchos clichés que se establecen ya entonces: la rubia, el cigarro, los coches, el suspense... Por supuesto pertenecen también a una ideología que impone la mirada masculina del hombre frente a la de la mujer. Las víctimas y los objetos de deseo son

siempre mujeres, rubias mejor.

1 En Medio de Jaime Conde Salazar (sobre La Coartada Perfecta)

<http://www.continuumlivearts.com/wp/?p=2776>

Yo quería usar el cine como una referencia que todos conocemos muy bien. Y para mí uno de los directores que más ha influenciado en la lectura de las imágenes en movimiento es Alfred Hitchcock y su manera de montar me fue muy útil para convertir al espectador en cómplice de la pieza.

Para encontrar esa identidad múltiple, mi cuerpo “de mujer” se desdobra en el cuerpo de muchas mujeres: las barbies. Las barbies son un icono y representan un tipo de mujer y un rol muy determinado. Utilicé barbies porque buscaba una imagen muy cinematográfica en la cámara y las barbies resultaron ser las más cercanas a ese imaginario del cine de los años 50 americano. No es casualidad. Pertenecen a una misma época, a una misma ideología y a una misma imagen que se exporta a Europa y que cuando yo soy pequeña consumo, tanto a nivel cinematográfico como a nivel de juego.

Pero también me convierto en el hombre, en el asesino, en el voyeur, en el peligro, en el policía, en el espectador.

Pero la pieza trabaja sobre la realidad y la ficción y sus límites... sobre cómo una es a la vez la otra; tanto en la construcción de la identidad como en la mirada del espectador. La pieza quiere romper el punto de vista frontal, absoluto y único con el que determinados modos de representación abordan la mirada. Al fragmentar la realidad, ya no se puede identificar a un objeto con un sólo significado, con lo cual todo se vuelve múltiple: el espacio, el tiempo, la identidad, los cuerpos, la mirada.

El día del estreno el público no paró de reírse, yo no sabía si estaba ocurriendo algo de lo que yo no fuera consciente... (como estoy mucho tiempo de espaldas al espectador, otra

manera de desaparecer, no sabía realmente si estaban viendo algo que yo no estuviera proponiendo) ... al acabar la pieza, Juan Domínguez vino a darme un beso y yo le dije: ¿pero qué ha pasado?

Yo tenía la impresión de estar haciendo algo muy serio y muy violento... me sorprendió la reacción del público pero ahora entiendo que es que hay algo muy cómico en la pieza. Y tiene que ver con varias cosas, la dimensión “home-made” de la pieza.... La distancia que genera el hecho de usar muñecas... El hecho de que la pieza esté hecha por una persona sola y su dimensión virtuosa... producen risa... y quizá también una risa consentida hacia la violencia...

En el caso de *The Movie* somos cuatro mujeres haciendo todos los personajes de una película de acción. En este caso todos los espacios, los objetos, los cuerpos y la imagen representan a su vez otros espacios, objetos, cuerpos e imágenes... todos los elementos de la película están de alguna manera travestidos. De esta manera se ponen en cuestión todos los mecanismos de representación del cine... se produce un agujero que el espectador rellena con otras imágenes, otros cuerpos, otros espacios... Y por supuesto la identidad es uno de esos mecanismos que también se pone en cuestión. La película se hizo dentro de un proyecto que se llamaba “The Neverstarting Story” un proyecto de Amaia Urra, Cristina Blanco, Cuqui Jerez y María Jerez. En este proyecto trabajamos en la idea de cómo colaborar juntas sin llegar a un consenso. Una vez más, el lugar desde el que estábamos trabajando, cuatro mujeres metiéndose en la piel de las otras hizo que *The Movie* también tenga implícito este tema.

En *ba-deedly-deedly-deedly-dum ba-boop-be-doop!* es el momento en el que empiezo a ser más consciente de esta posición y quizá sea el trabajo en el que parece que se habla menos de ello... aunque una vez más el acercamiento es desde la idea de cómo acercar la

ficción a la realidad y proponer una serie de acciones que produzcan agujeros negros que activen la lectura del espectador.

4. En tus trabajos existe una intencionalidad de trasladar la experiencia escénica o performativa al espectador. En *The perfect Alibi* incluso “desaparaces”. ¿Se trata de un trabajo en torno a la subjetividad y la expectativa? ¿Es ese el leit-motiv? ¿Por qué crees necesario activar el rol pasivo del espectador?

Cuando hago una pieza, cuando estoy trabajando... me desdoble y me convierto en la primera espectadora de mi trabajo. Trabajo mucho desde ese lugar... hago lo que veo y, mientras, veo lo que hago. Me interesa la idea de estar activa mientras miro, sé que tengo responsabilidad como espectadora y me gusta tenerla... cuando me la quitan, no me gusta... no me interesa.

The Perfect Alibi es un trabajo en torno a la subjetividad, sí. Una subjetividad que se activa a través de la ausencia. Esa ausencia genera expectativa, pero la expectativa no es el leit-motiv del trabajo. La expectativa se produce.

Creo que hay que activar cualquier rol pasivo, no sólo el del espectador pero no me gusta que esa actividad y esa responsabilidad se confundan con la acción. Desde la contemplación también uno se hace activo y responsable y mucho. La última película que he visto, *Nightfall*, de James Benning (2012), creo que es un manifiesto precisamente de esto que acabo de decir.

5. ¿Qué lugar ocupa dentro de tus trabajos la ficción? ¿Y lo real?

Jajajaaa! Todo! Pero es que la ficción sin lo real no me interesa... de todos modos no existe la realidad sin la ficción y viceversa. La ficción me ayuda a acercarme a la realidad y sin la realidad no podría leer la ficción. Así que lo que me interesa es el borde, el límite, el

momento en que una pasa a ser otra y la otra una.

6. ¿Existe una huella de lo autobiográfico o de la experiencia vivencial en tus trabajos?

A esto es a lo que me refería cuando hablábamos de identidad y feminidad. Esa huella está porque trabajo desde donde estoy, por no usar “desde lo que soy”. Prefiero referirme a la experiencia y a la identidad como un estado que se transita. Pero claro todas esas cosas están, nunca me alejo tanto de mí como para que no lo estén... pero nunca aparecen de manera explícita.

7. ¿Por qué dices que tu trabajo es siempre coreográfico (o que esconde una coreografía)?

Es coreográfico porque trabaja poniendo en movimiento cosas y las relaciones entre esas cosas. Esas cosas pueden ser signos, significados, referencias, objetos, conceptos, preguntas, asuntos, puntos de vista... Hace un año me invitaron a hacer una presentación de mi trabajo en Buda Kunstencentrum en Bélgica y para esa presentación hacía varias llamadas de skype a varias personas diferentes para hablar con cada una de ellas de cada una de mis piezas. Una de esas llamadas fue a Fernando Quesada (arquitecto) que, junto a Jaime Conde Salazar, fue quien me encargó mi segunda pieza This Side Up. En aquel encargo del 2006, Fernando y Jaime me invitaron en calidad de coreógrafa y yo le pregunté para esta ocasión si para él yo era una coreógrafa y el contestó: Sí, María Jerez es una coreógrafa con un fuerte interés en una clase de paradoja (típica de muchos artistas visuales), un paradoja de algo que podríamos llamar la materialidad de la semiótica. El principal interés de María es poner la semiótica en movimiento, es por eso por lo que pienso que es una coreógrafa. María ve signos en todas partes: en los signos, en los objetos, en los espacios, en los cuerpos, en los comportamientos... Ve el mundo en términos de signos y la posibilidad de desplazamientos de los signos, de esa manera es como el movimiento toma parte. María ve de una manera coreográfica. No está

interesada en la semiótica como un semiólogo o un artista conceptual lo estarían, sino más bien está interesada en los signos como herramientas y en el hecho de poner los signos en movimiento.

Unos meses más tarde, mientras estaba preparando una conferencia que me encargó Frederic Gies (Director del programa de DOCH, Máster en coreografía, Estocolmo) en la que me tenía que centrar en el aspecto coreográfico de mi trabajo... Uriel Fogué (otro arquitecto español) me dijo que más que una coreógrafa de los signos, él me veía más como una coreógrafa de las cosas, entendiendo cosas como objetos, conceptos, asuntos, preguntas, referencias...

Sigo reflexionando en relación a esto... porque aunque mi trabajo es muy coreográfico en ese aspecto en el que Fernando Quesada dice: contiene un pensamiento coreográfico... la forma que emerge de cada proceso, que suele ser un lenguaje específico al propio proceso, nunca es danza.

8. Para “El Caso del espectador” leí que estuviste un año de proceso. ¿Empleas un tiempo en crear un discurso teórico previo o eso viene después? ¿Cómo son tus procesos de creación y de trabajo? ¿Cómo es posible mantenerse en activo sin atender a una demanda más continua del mercado?

El proceso de “El Caso del espectador” duró dos años. El primer año fue un año de investigación, sin forma definida y sin intención de convertirse en una pieza para un público. En el segundo año, y después de encontrar una forma que reunía muchas de las inquietudes en las que estaba trabajando, empecé a trabajar en una pieza que terminó siendo El Caso del Espectador.

Cada proceso es diferente y cada uno tiene una metodología específica que le pertenece. El discurso teórico se construye a veces a priori, a veces a la vez y a veces a posteriori, y en

muchas ocasiones lo construyen otros. Confío mucho en el lenguaje artístico como generador de conocimiento e intento que sea su propio desarrollo el que me lleve a otros lugares.

El excesivo peso teórico y la justificación teórica de los trabajos artísticos me parecen peligrosos, tediosos y que en muchas ocasiones favorecen ciertos mecanismos de poder en los que el artista pierde incluso el criterio de su propio trabajo y eso no me gusta... no me gusta ver cómo hay artistas que buscan teóricos para que le den valor a su trabajo... me encanta la teoría, me parece muy importante y me gusta que vaya de la mano de la práctica... me pasa un poco como con la ficción y la realidad... una no la entiendo sin la otra.

En cuanto a la pregunta sobre el mercado:

A veces crees que estás haciendo lo que quieres y al cabo de un rato te das cuenta de que estás respondiendo a algo que se aleja de lo que quieres... Entonces aprendes a detectar lo que no quieres. Y entonces te alejas de lo que no quieres y sigues buscando ese lugar en el que quieres seguir trabajando, yo siempre busco que ese lugar sea posible, a veces se hace posible porque tú lo haces posible, a veces se hace posible con otros, con las instituciones, con el espectador, con las ayudas... pero de un momento a otro puedes volver a alejarte de lo que querías porque lo que quieres está en continua transformación y entonces tienes que volver a definir, e inventarte otras maneras de hacer posible ese nuevo deseo que aparece, y abrir otras conversaciones con otros, otros que quieran acercarse a esa manera de trabajar que propones y esos conversadores son muchos... Así que me imagino que la única manera de hacerlo es trabajando en la contradicción, ensanchando y volviendo a cerrar el límite, por eso el límite es tan importante.

9. ¿Cuáles son tus influencias artísticas y estéticas?

Lo cotidiano, la ficción, el cine, Dan Graham, las conversaciones de la gente en el metro, el hecho de que en una serie cambien al actor que interpreta a un personaje y la serie continúa como si nada, el glam, David Bowie, Marilyn Monroe, Jack Lemon, Los Hermanos Marx, Alicia en el País de las Maravillas, Janet Cardiff, Italo Calvino, Enrique Vila Matas, Marguerite Duras, Alfred Hitchcock, Billy Wilder, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, Giorgio Colli, Las Meninas, Marten Spangberg, el travestismo, el armario de disfraces de casa de mis padres, lo "low tech", Pierre Huyge, Claude Closky, Michel Chion, las piezas que me dejan sin palabras para analizarlas... y sobre todo, toda la gente con la que he trabajado y con la que trabajo... pero es una lista infinita... en la cual aparecen y desaparecen personas, objetos, que se amplía cada día... el último en aparecer ha sido James Benning...

10. De un modo u otro, la experiencia profesional, la gente con quien se trabaja se convierte en una influencia. En tu caso: Jérôme Bel, Juan Domínguez, Gary Stevens, Cuqui Jerez... ¿Qué conservas o qué has destilado de su manera de hacer en tus trabajos?

Y yo añadiría: Amaia Urra, Cristina Blanco, Blanca Calvo, Ion Munduate, Alejandra Pombo, Arantxa Martínez, Luis Miguel Félix, Eurne Rubio, Emilio Tomé, Amalia Fernández, Jorge Dutor, Ben Evans, Guillem Mont de Palol y muchos más... No lo sé, todo te construye, ¿no? a veces conservas cosas y a veces descartas otras. Tanto las cosas que descartas como las que conservas conforman de alguna tu manera de relacionarte con el trabajo. Por otro lado, a la vez, tú también les modificas a ellos al trabajar con ellos y en ese trabajar juntos se genera algo que no somos ni tú ni yo, sino algo que surge de manera inesperada... generalmente esos son los procesos que más me interesan, esos en los que ocurre un desplazamiento...

11. ¿Crees que existe una ruptura o bien una continuidad con las artes de la escena y de

la acción anteriores a tu generación? (Me refiero a los años 80 y 90). ¿O más bien la ruptura se produce con las prácticas de un teatro más convencional?

Yo creo que en España es diferente a otros sitios por su historia. Me interesa mucho ver cómo la gente que estaba activa en los años 80 habla de los años ochenta. Me interesa esa idealización de los ochenta porque yo viví mi infancia en los ochenta y en cambio, mi adolescencia en los 90, cuando parecía que toda la libertad, la situación propicia a nivel político y el desparrame habían acabado. Ser adolescente en los 90 era una mierda... ser adolescente en los 80 era lo más. ¿Qué pasó? ¿Cómo en tan poco tiempo la vanguardia pasó de formar parte del main stream a que la vanguardia ya no fuera visible? ¿Qué pasó entre La Edad de Oro y la MTV?

Creo que hay una ruptura en las maneras de producir, en la educación, en el mercado, en las maneras de relacionarse sexualmente, una ruptura política y económica y artistas de generaciones anteriores a la mía han generado contextos más políticos con respecto a estas preguntas, con el objetivo de entender esos cambios, de hacer resistencia a algunos de ellos proponiendo espacios de visibilidad, de encuentro, de producción, como Blanca Calvo y La Ribot con Desviaciones o Juan Domínguez con In-Presentable en Madrid o Blanca Calvo y Ion Munduate con Mugatxoan en Donosti... Pero también se produce un cambio en el lenguaje artístico... Hay una ruptura de la forma, de la representación, de la danza conceptual, de la relación con el público, de las fronteras de los lenguajes artísticos, de la relación con las artes visuales, con la teoría... No sé si es ruptura o es continuidad o si la ruptura es una clase de continuidad... supongo que hay nuevas preguntas que surgen, cosas que dejan de interesar... pasa todo el rato, también entre los 90 y los 2000 y entre los 2000 y los 2010... y entre el 2010 y el 2015... Yo siento un momento muy fuerte de cambio desde hace 5 o 6 años... antes, esa ruptura de la generación anterior yo no la he vivido en mi trabajo, pero ahora desde hace un tiempo las preguntas ya no son las mismas, la situación político-económica no es la misma, me interesan otras cosas, veo que

necesito otras cosas que hace 10 años no necesitaba, y lo veo a mi alrededor y hay gente que está trabajando en ese nuevo cambio de paradigma sin saber muy bien hacia dónde vamos, o sabiéndolo muy bien pero sin saber cómo ir y esto me parece muy excitante.

12. ¿Cuál es el circuito en el que te mueves? ¿Cómo has conseguido articularlo? ¿Quién gestiona tu presencia es esos circuitos?

No hay un solo circuito, hay muchos y de diferentes escalas. Y cuando no existe, nos lo inventamos, por ejemplo con la propuesta de Living Room Festival, que nace en 2010 con la idea de ver piezas que ya no se podían ver en Madrid porque ya se habían presentado en otros “circuitos”... Living Room es más un cortocircuito que un circuito en ese sentido... Me interesan más los cortocircuitos que los circuitos... Yo trabajo principalmente en Europa. Mi presencia y mi ausencia en los “circuitos” la gestiono yo en conversación con otros artistas, con los contextos, con las instituciones... a través del trabajo y siempre intentando generar múltiples cortocircuitos!!!!

13. ¿Has observado variaciones en el comportamiento del sistema cultural, artístico, teatral... (español, europeo) desde tus incios? Subvenciones, circuitos, políticas, maneras de estar... ¿Ha variado tu expectativa y tu modo de mantenerte activa y presente respecto a entonces?

Como dice Lola Dueñas en Volver: Mogollón!

14. ¿Cómo ves el panorama general de las artes escénicas en España? ¿Crees que existe una fragmentación estructural del sistema?

No sé cómo es el panorama general... leo las convocatorias de las ayudas y desde luego que si hay gente que pueda pedir las es que somos muchos los que no formamos parte del panorama general o viceversa (están dirigidas a formas de producción obsoletas o encaminadas a un tipo de trabajo que existe pero que a muchos no nos interesa). También

siento que no se puede hablar de “España” como una totalidad, el arte y el valor que se le da en los diferentes sitios es distinto.

Lo que siento es una falta de respeto muy grande por el trabajo artístico, no se le considera como un modo de conocimiento, no se entiende el arte como un lugar de investigación, y cuando digo investigación no hablo de investigación académica, sino de un lugar que no tiene que estar supeditado al resultado, a la funcionalidad, al entretenimiento, a la rentabilidad...

15. En el panorama social y político actual, cada forma de articular un discurso artístico o de proponer una mirada frente a la realidad (y frente a la ficción) entraña una actitud política. ¿Estás de acuerdo? ¿Cuál es tu actitud en ese sentido?

Desde hace mucho tiempo, demasiado, escucho la palabra "político" relacionada con el arte desde un lugar que no comparto. En los últimos años, esta noción de lo “político” ha resurgido con un aspecto representativo, ilustrativo, como si el arte tuviera que acarrear un discurso político. Discrepo totalmente de esta manera de hablar de lo político en el arte ya que el arte no es político porque hable de política, ni porque copie las formas de la política, me parece un gran error. El arte es político cuando se compromete con el arte. El desarrollo de un lenguaje artístico que arriesga consigo mismo es lo que es político. Y al comprometerse con él es cuando puede incidir en la realidad. Si los modos de representación en los que opera el arte no se ponen en desequilibrio o en riesgo, aunque en el contenido de su discurso “hablen de” política, juventud, cuerpos, poder... el trabajo no me parece político desde el punto de vista artístico. El arte no es funcional, no tiene la función de ilustrar un discurso.

Tiene que ver con lo que decía antes de confiar en el arte como fuente de conocimiento y no el arte como herramienta.

No sé si he respondido a tu pregunta... jeje

16. ¿En qué estás trabajando ahora? Proyectos, espectáculos en activo...

En muchísimas cosas a la vez, pero creo que todas inciden en el mismo lugar.

¿Algo más que quieras añadir o de lo que te apetezca hablar? ¡Necesito una cerveza!

¡Gracias!

Entrevista con Mònica Muntaner

Entrevista amb Mònica Muntaner.

(La Poderosa. 14/05/15).

1. Per què decideixes fer aquest exercici sobre el document i el retrat en el moment que el fas?

Volia allunyar-me una mica de l'escena. Tot i que a mi m'agrada molt actuar i és el que durant molts anys m'ha motivat: estar a l'escenari, tenir l'experiència dels ulls que em miren. Però a la vegada sempre m'ha creat una mica de conflicte això, i per tant, era un moment en què em qüestionava el fet d'estar a l'escena. I per això aquest exercici, les entrevistes a les meves amigues. De fet, va començar a partir d'un curs que vaig fer sobre el retrat, era un curs que donaven David Fernández, Carme Mayugo i Enric Miró a la Bonnemaison. Allà vaig fer el primer retrat, el de l'Anna Rovira, que és una dona que considero molt interessant. Després vaig decidir entrevistar altres companyes. I a arrel d'aquelles entrevistes vaig pensar que podia fer un guió i portar tota aquella informació a l'escena, construir un altre retrat en viu. Vaig pensar: i si construeixo un retrat d'una Mònica com un Frankenstein de totes elles? I a partir d'aquí, amb el Sergi Faüstino vam construir una peça escènica. Amb el Sergi ja havia treballat a la seva peça *Duques de Bergara*. Ell és un molt bon amic meu i el considero una persona molt intel·ligent. Em va ajudar a construir la peça i crec que tota sola no hagués pogut fer-ho o hagués arribat menys lluny. Per a mi és molt important treballar amb gent amb qui estigui completament còmoda i que hi hagi una sensació de família. Ha d'estar tot molt a prop.

2. Per què aquesta reflexió sobre la identitat, primer amb el document audiovisual i després amb la proposta escènica?

En el meu recorregut com a ballarina... De vegades tinc conflicte amb la paraula "ballarina", però sí, sóc una ballarina, tot i que després he fet moltes coses on intervé la paraula i és molt important la paraula... Hi ha una part de la meva trajectòria on he

treballat per algunes companyies o com a intèrpret sense que m'hagués de qüestionar gaire cosa, és a dir, on intentava fer bé allò que em demanaven. Però després tot el que he fet a nivell més personal és autobiogràfic. Tenia aquesta necessitat, ja des del primer solo que vaig fer, que es deia *Caracol*. Era un treball molt vivencial, molt basat en la meua biografia, en la meua manera de sentir, molt emotiu a la vegada, i molt des de mi. No he treballat mai des de fora, sempre he creat des de mi. Llavors, com sempre estava treballant des d'aquest punt autobiogràfic, en aquell moment em vaig plantejar la qüestió de per què jo era com era i quin pes tenia l'herència en relació amb la identitat. Què és allò que et marca? Què és el que fa que siguis com ets? O bé perquè ho rebutges o bé perquè ho imites... fa que tu siguis aquella persona i que tot allò tingui un valor. D'on vens té un valor. Tot això m'inquietava.

Sempre he estat girant al voltant de qüestions autobiogràfiques: a *Muy señor mío*, a *Momunt*... les temàtiques eren molt diferents, però en el fons parlava de mi. I de les relacions amb els meus amics, i de les emocions... En el fons tot era molt emotiu. Per això aquest treball sobre la identitat.

Es va poder visionar paral·lelament el documental?

Sí, es va poder veure a la filmoteca (Filmoteca de Catalunya). Vaig aconseguir que entrés en el festival Tot Raval.¹ Es va passar en un *quartet* petit i em va fer molta il·lusió poder-lo mostrar allà. Però no es va poder passar mentre es mostrava la peça. Sempre he fet pocs bolos dels meus treballs personals i no vaig tenir temps d'aconseguir els mitjans per fer un passi simultani del document i de la peça. Vaig actuar a l'Antic Teatre i després a la Casa Elizalde. Allà una amiga meua em va venir a veure i em va proposar que ho fes a casa seva, prop de la plaça del Pi. Això va ser molt maco. Ella em deia: on més actuaràs? I jo: no tinc temps per vendre el meu treball. És molt difícil trobar bolos. La gestió de la Poderosa em porta molt de temps i la part artística de creació, tot i que és molt important, queda en un segon pla. Així que em va proposar de fer-ho al seu menjador i així va anar. Crec que

aquest treball podria haver voltat més perquè entra bé, connecta amb la gent, però hi hauria de dedicar molta més energia per “vendre” i no la tinc.

3. Per què parles tan sols amb dones com a testimoni del seu passat? Consideres que és més determinant l'herència rebuda de les mares?

No, jo crec que l'herència es rep per les dues bandes, també per part dels pares, per suposat, però em va semblar que dedicant-me a una sola part em seria més fàcil trobar material i concretar. A més, són les meves amigues, les tenia més a prop, hi ha una relació femenina, que és diferent a la masculina, i que és molt important per a mi. M'era més fàcil. Crec que tinc una relació especial amb les dones, amb les mares. Però està clar que tinc la meitat de la mare i la meitat del pare, sóc una barreja. També perquè el taller que vaig fer anava sobre documental i gènere, i estava organitzat pel Col·legi de la Dona.² Probablement això també va ser un factor determinant.

4. Quin lloc ocupa la ficció en aquest treball?

Tot el que hi ha és molt de veritat, però la fantasia és la manera com està exposat. És impossible que a aquella persona li puguin haver passat totes aquelles coses. No és una construcció lineal. La manera de construir és el més artificial. Són fragments de material real ordenats o desordenats d'una manera fragmentària. Fins i tot les habitacions que descriu són les habitacions d'elles: el lavabo és de la Marisa Prieto, el menjador de l'Anna Rovira, l'habitació és de la Mireia Tejero, la cuina és de la Viviane Calvitti... que són les entrevistes que jo anava fent. De fet, el primer retrat que volia fer era el de la Marisa, que era la cantant de Las Gambas. És una dona espectacular i té una família molt peculiar: la seva mare va tenir quatre filles amb quatre homes diferents. Això ho explico a la peça. A mi em semblava una situació sorprenent, no m'estranya que ella sigui així d'especial perquè prové d'una família atípica. Ella no surt al “docuretrat” (m'agrada anomenar-lo així), perquè al principi no va voler, i un any després, quan es va decidir, jo ja havia

construït tota la peça de vídeo. Però sí hi ha moltes coses d'ella que surten a la peça escènica.

5. Si considerem que *MÀE* és un treball coreogràfic, per què optes per minimitzar el moviment i ampliar l'espai de la paraula?

La paraula sempre acaba menjant-se el moviment encara que hi hagi moviment. Jo considero que quan una persona es posa a l'escena allò ja és moviment. Però quan una persona es posa a parlar tu ja no veus el moviment, t'arriba molt més el discurs oral. Per a mi és molt important comunicar-me parlant, més que no pas ballant. És una cosa estranya, en el fons no sóc tan ballarina, encara que ho sóc. En els meus solos sempre hi ha hagut paraula (a *Caracol*, a *Momunt*), tot i que potser hi havia més moviment que en aquesta peça, potser perquè aquesta ve del document audiovisual. Em resulta més fàcil i crec que es crea més proximitat amb l'espectador. Aquesta cosa que passa a l'escena quan has de deixar-te veure sense parlar... em costa, ho trobo més artificial en mi. Com que treballo coses més autobiogràfiques, coses d'explicar que no són tan conceptuals, doncs necessito la paraula, que és el que em fa connectar més íntimament.

6. En un moment de l'espectacle dius: "Pertenezco a la generación de los que aún pueden hacer lo que a uno le da placer". Diries que mantenir o defensar una actitud hedonista pot ser un posicionament de dissidència?

És irònic. Aquí recupero coses del passat. Hi havia una època en què a mi m'hagués agradat cantar rap, bé, o cançons que són jocs de paraules rimats. I aquesta és una rima on sí, dic que tothom ha de poder fer allò que li dóna plaer, el món en general, perquè a mi el món em desagrada. Com està estructurat, la desigualtat... Hi ha una cosa política. Davant d'un panorama tan desolador, crec que s'ha d'intentar fer coses que donin plaer a les persones.

També dius: “Seguir patrones o romperlos, eso crea tu identidad.” En quina mesura has fet una cosa o l'altra al llarg de la teva trajectòria? Podríem relacionar les dues coses: fer el que et dóna plaer i trencar patrons?

També. Tot està subjecte a patrons i estàs optant per un tipus de vida que és complicada. Segueixes patrons, però els vols trencar també, estàs tota l'estona en la frontera. Fer les coses com tu vols, no com et diuen que s'han de fer. Sempre es tracta d'un joc entre estar integrada i no voler-ho estar. És un posicionament vital, no ho relacionaria tant amb les obres, és una manera de viure. Fer les coses que jo faig és la manera que he escollit de viure.

7. Com són els teus processos de creació i de treball? Tenint en compte que es tracta de processos llargs, com és possible mantenir-se en actiu fora del *mercat*?

No faig coses per vendre, faig el que necessito, aquest és el problema. Llavors treballa d'altres coses. Gasto poc, visc amb el que tinc. Tinc els meus temps, no els que em marca la societat o el mercat.

8. Parlem d'altres treballs més recents: *Antes y después de bailar* (2013), que proposes junt amb la Bea, es defineix com a “experiencia horizontal donde el espectador deja de ser espectador para convertirse en accionador (participante).” Creus que en el moment actual les pràctiques artístiques han de tendir a traslladar l'experiència a l'espectador com a accionador?

Les coses han de ser com surten, però no penso que tot hagi de ser així. En aquest cas, el que m'interessa és no estar en escena i que balli la gent. Té a veure amb l'edat, amb un moment donat. Ara no em fa falta cap reconeixement, com si em volgués allunyar del meu jo, del meu ego, que és una cosa que l'artista té, des d'una relació molt íntima amb el que fa, sobretot quan s'és més jove.

També dieu: “Bailar como acto de resistencia, resistiendo al tiempo y al cansancio”. (...) Y “Una experiencia cotidiana útil en su inutilidad, en este momento, esta es nuestra manera de hacer la revolución”. Contra què s'ha de resistir?

Nosaltres tenim un projecte que és la Poderosa i l'única manera de continuar és resistint. I resistim perquè és el nostre projecte de vida i creiem en el que hem fet i en el que fem. Creiem que és important que existeixin espais petits, alternatius, que la gent es relacioni des d'un altre lloc, no des del que et marca la Institució. En definitiva el que fem és comunicar-nos i relacionar-nos. Es tracta que cadascú pugui trobar el seu lloc sense passar pel patró que políticament ens marquen a tots els nivells en tot. Per a nosaltres és un joc. Resistir ballant és una manera de reivindicar el ballar. Ballar és... per això no tinc paraules, tinc cos. Totes les danses, qualsevol dansa... Ho fem perquè ho necessitem. L'ésser humà necessita ballar. És un alliberament, és felicitat. És important la relació amb el cos, anar en bicicleta, escalar, fer el que sigui.

9. Quina importància té o què significa per a tu la tècnica i l'entrenament?

Hi ha moltes tècniques corporals i mentals a l'hora de practicar. I no tenen a veure amb els estàndards convencionals, des del clàssic fins a les tècniques contemporànies com Graham o Limón, o Release... Si no que hi ha tècniques que intenten connectar més el cos i la ment en temps real. I això és un entrenament com qualsevol altra tècnica. És clar que la tècnica és important, i la disciplina del cos el que em dóna és equilibri. Jo per exemple practico ioga cada dia, com a mínim una hora, i m'ajuda a equilibrar-me, aquesta és la paraula. Ho faig per això, no per estar molt entrenada. Quan era més jove sí que havia d'entrenar molt per estar en forma i ballar bé a la companyia de Sol Picó o a Senza Tempo, que és on vaig treballar més. Però en el fons, aquella disciplina em donava ordre, em donava equilibri... La tècnica et dóna eines per desenvolupar el llenguatge amb llibertat.

10. Què conserves de la manera de fer de les persones amb qui has treballat?

Tota la gent amb qui estàs et marca. A mi m'ha marcat molt sobretot la convivència amb la Sílvia i la Bea, tot i que hem conservat les maneres de fer les coses de cadascuna, perquè veníem de llocs molt diferents, tenim bagatges molt diferents, però tot i així hem fet un projecte en comú. I veient què és el que li interessa a cadascuna a nivell corporal aprens moltes coses. Totes les companyies amb qui has treballat et queden a la pell. Quan era jove era molt exigent i mai estava contenta, però ara estic més contenta amb el que tinc perquè he fet el meu camí.

I a part de la presència en l'àmbit de la dansa i el moviment, què representa per a tu la teva col·laboració amb *Las gambas*?

Molt! Jo sóc molt petarda. També he fet music hall, i quan estudiava dansa me n'anava a Saragossa als cafés-cantante amb les vedettes i feia el meu número. M'agrada també aquesta part més espontània i no renunciar a la superficialitat ben entesa. I Las gambas... són importants per a mi, perquè són dones molt peculiars totes elles. Per a mi va primer la vessant humana que el producte. A més, que estava molt bé el que fèiem, amb tots els seus defectes. Penso que es podia haver millorat molt, assajar més, ser més exigents, fer un treball més polit... però no hi havia mitjans i resulta complicat fer les coses així.

11. Quines són les teves influències artístiques i estètiques?

Em resulta complicat respondre això perquè són moltes coses, però si hagués de demanar ajuda per fer un altre treball ara mateix li diria al Sergi Faüstino, perquè m'agrada la seva manera de fer les coses i els seus treballs, com pensa. O també li diria al Tomás Aragay i la Sofía Asencio. Són gent que no fan sempre el mateix, sempre estan investigant sense repetir-se. No els acabo d'ubicar amb un segell. Crec que de vegades això del segell pot ser una trampa.

12. Creus que existeix una ruptura o bé una continuïtat amb les arts de l'escena i de l'acció anteriors a la teva generació? (Em refereixo als anys 80 i 90).

Crec que la nostra generació, alguns... volíem potser trencar amb una dansa més formal. Alguns han desaparegut i altres hem continuat com hem pogut. Hem volgut trobar un moviment personal, trencar amb una forma més rígida... però crec que això s'ha fet sempre. Als seixantes, als setantes... Sempre hi ha hagut gent que ho ha entès així. No hem descobert res de nou.

13. Quan vas fundar la Poderosa i Las Santas, vas manifestar: “la necesidad de encontrar nuevas vías de continuidad artística y de derrocar formulaciones estáticas en torno a la danza y sus manifestaciones”. En quin context apareix aquesta necessitat?

Nosaltres veníem totes tres de treballar amb companyies. Té a veure amb el que parlàvem, neix més perquè nosaltres ho necessitàvem més que no pas perquè penséssim que la ciutat ho necessités. Teníem una necessitat de trobar-nos individualment, d'una manera artística, i de crear alguna cosa que fos diferent al que ens havíem trobat, i d'aquí surten aquestes paraules. Però nosaltres vam engegar i aquestes paraules que has llegit van ser escrites un parell d'anys després potser, quan ja estàvem en marxa. Primer hi havia aquest impuls, aquesta intuïció, aquestes ganes de desmarcar-se d'allà on havíem vingut i de trobar-nos com a artistes i com a col·lectiu. De fet, vam fer un col·lectiu d'artistes, quan en aquell moment no hi havia gaire col·lectius d'artistes. No n'hi ha tants. Hi ha companyies o artistes sols, però col·lectius... n'hi ha pocs, no? Nosaltres signàvem Las Santas tant si fèiem coses en conjunt com per separat. Sempre hem estat sota aquesta plataforma que ens feia sentir que teníem alguna cosa en comú.

14. Al 2013 entres a formar part del col·lectiu Artas (artistas asociados a la Poderosa) “como respuesta a una realidad social discriminatoria y a favor de una cultura plural y libre.” Quina és aquesta realitat?

No sé qui va escriure aquesta frase, però m'agrada. M'ho hauria de llegir en profunditat. Suposo que parla d'una realitat discriminatòria perquè en el fons... som bastant marginals. En un sentit: el que fem és estrany, és per un públic minoritari, si no és un producte acabat no s'entén bé què és... i llavors no es pot vendre... Jo crec que la Poderosa i molts dels treballs que es fan aquí estan en un territori intermig. Llavors resulta difícil dir "això és el que fan aquests". Crec que es refereix a això. Encara que alguns dels treballs que es fan aquí puguin ser més comercials, com per exemple el del Pere Faura. Pel que fa a l'enton... Estem en un barri complicat, a mi m'agradaria estar més obertes a la realitat del barri, fer algunes coses on hi participi la gent, però no resulta gens fàcil. Crec que mirem de reivindicar la diversitat.

15. Quin lloc creus que ocupen les noves dramaturgies dins el sistema teatral actual?

Sí ho mirem globalment, crec que ocupen un lloc molt petit, però per a mi ocupen un lloc important. Socialment... és el que et dic, tenen molt poc espai, però a mi és el que m'interessa. Jo no vaig al Lliure a veure una obra a la sala gran. O molt poques vegades. Perquè no m'interessa. Crec que a molta gent li podria interessar els tipus de treballs que es fan aquí, en espais com aquest, però costa fer que hi accedeixin fàcilment. Tot i que quan aquí tenim públic, funciona. Bé, alguna vegada no. Però normalment, funciona. I si funciona aquí, per què no ha de funcionar en molts llocs?

16. Tenint en compte, el panorama social i polític actual, cada forma d'articular un discurs artístic o de proposar una mirada davant la realitat (i davant la ficció) implica una actitud política. Hi estàs d'acord amb aquesta afirmació?

Jo crec que tot és política. Quan una persona decideix apostar estèticament per una manera de fer i col·locar-se en uns paràmetres i estar en un determinat espai... això ja és un posicionament polític. Això no vol dir que hagi de parlar de temes polítics, si no que són opcions a través de les quals t'estàs manifestant. Estàs dient el que penses, en el fons.

No és el mateix estar aquí que aspirar a dirigir el Mercat de les Flors. Són ambicions diferents.

17. En què estàs treballant ara? Projectes, espectacles en actiu...

Estic en dues propostes de la Poderosa: una que farem al carrer i una altra que es dirà cicle Retro. Això m'ocupa bastant temps perquè hi haurà actuacions, i hi participem tots els artistes associats a ARTAS.³ Això ens ocupa molt temps. I la gestió de la Poderosa és el que més temps em pren. I l'altra cosa que volem fer és un projecte amb la Bea Fernández, el Carmelo Salazar i jo. És una cosa que volem fer a la plaça de la Monroe.⁴ Veus? Això és una manera de connectar amb el barri: estar al carrer. I d'una altra banda, tenim *Antes y después de bailar*, que el farem a les festes de la Mercè, i que m'agradaria poder fer en altres llocs. Ara he estat a Mèxic i l'he fet allà. És molt bonic treballar amb un equip del lloc on vas: el dj d'allà, un fotògraf, la gent... És un projecte obert a aquesta mena de col·laboracions amb la gent que et trobes a cada lloc, i m'agradaria poder-lo fer més. En això estic. També treballo en un bar. I en altres feines: ajudaré uns amics clowns de Bèlgica i ara vaig cap allà a treballar amb ells la part de cos.

Qui són?

Es diuen Primitives, i m'agrada molt el que fan. Són molt bons. Són clowns no tradicionals, ara tenen uns cinquanta anys. Han vingut alguna vegada per aquí. Però el que vull fer després és fer *l'Antes i después de bailar* amb solos. Tenir una persona ballant mitja hora, filmar-la i fer-li una sola pregunta. Després ja veuré què faig amb això. Com dèiem, són processos llargs que sorgeixen de manera intuïtiva.

Alguna cosa més que vulguis afegir?

No, no vull afegir res més, ja m'he enrollat prou.

Gràcies.

A tu.

NOTES:

- 1 “Fundació Tot Raval, una plataforma de 60 associacions, institucions, persones i empreses vinculades al Raval que es crea el 2002 amb un objectiu comú: la millora de la qualitat de vida en el barri.” (<http://www.totraval.org/quisom>) (Consultat 15/05/2015).
- 2 <http://www.lavanguardia.com/cine/20110630/54178830143/l-escola-francesca-bonnemaison-proyecta-tres-documentales-de-su-curso-documental-i-genero.html> (Consultat 15/05/2015).
- 3 Artas són: Pere Faura, Ollana Altuve, Amaranta Belarde, Bea Frenández i Mònica Muntaner.
- 4 Plaça de Salvador Seguí, al barri del Raval, on hi ha la Fílmoteca de Catalunya.

Entrevista con Bea Fernández.

Entrevista con Bea Fernández.

(La Poderosa. 21/05/2015).

1. Hablemos de *Los que se ven entre sí* y de *Tres personas, todos los cuerpos* (2008).

Según dices, “son dos trabajos sobre la figura del intérprete como memoria y como archivo vivo”. ¿Por qué decides hacer esa reflexión en el momento en que lo haces?

Te lo puedo explicar muy bien porque conseguí pasar aquello y ya estoy en otro sitio. Sigo trabajando para otra gente, pero mantengo ese lugar del intérprete. Al principio tiene que pasar todo por mí, desde dentro más que desde fuera, desde el ojo del director. Es lo que más he hecho: ser bailarina de compañía o para otros. Y siempre durante años. Encontraba a alguien y me quedaba ahí, y luego otro y así. Y con la última persona que estuve fue Carmelo Salazar,¹ con él estuve en varias piezas, y no sólo en piezas sino creando. Con él hice mucho proceso, mucha investigación, mucho cambio, mucha pregunta. Con él yo hice un cambio corporal y de pensamiento casi a su lado. Con Olga Mesa² también hice un trabajo... siempre me he metido a trabajar con gente que me interesaba mucho y por eso me invadían de tal manera que yo me dejaba invadir y me quedaba absolutamente tatuada de su manera de hacer, de su manera de trabajar... Y entonces, cuando empecé a querer tomar decisiones y a querer hacer cosas mías, sentí mucho esas huellas tan fuertes en el cuerpo. Yo creo que en todas las disciplinas pasa, pero en el cuerpo es muy fuerte. Me creó un poco de conflicto al principio, porque pensaba: todo ese material que a mí me sale en mis improvisaciones, en mis momentos de soledad en la sala (que luego me miraba en video), pensaba... esta autoría, este cuerpo de quién es. Cómo se mueve, cómo piensa... Viene mucho del trabajo que he hecho con Carmelo y con Olga sobre todo. Eso me provocó conflicto y a la vez quería asumirlo y entenderlo y trabajar desde ahí, porque claro, no me podía quitar ese cuerpo como quien se quita un abrigo. Como decir: este es el abrigo de Carmelo, este es el abrigo de Olga, ahora me los quito y me quedo desnudita, no, eso es mentira. Eso está ahí, son capas. Eso

me dió qué pensar y pensé: quiero compartirlo y quiero hablar con otra gente. Quiero entender este rol del intérprete, y además quiero hacerlo desde la admiración porque cuando se pide información siempre parece que se va al creador porque se diría que es quien genera lenguaje. Pero de repente, en ese escudriñarme a mí y al otro empecé a fascinarme con el rol del intérprete. Bueno, ¿el intérprete? ¿el bailarín? ¿el actor? Los que son el puente entre el público y el director. Me interesa ese lugar, esa materia de la escena que es la que se pone ahí en juego. Y para poner un filtro pensé: voy a hablar con gente a la que yo haya visto en escena y que me haya fascinado. Que aunque la obra a lo mejor no me haya interesado, al verlos a ellos haya dicho: *chapeau*. Y así empezó, con la idea de saber qué pensaban otros intérpretes de las huellas de los coreógrafos, directores, autores... en ti como materia.

Y lo que tú les preguntas a ellos sobre qué se consideran: intérprete, bailarín... En tu caso, ¿cuál es tu respuesta?

(*Ríe*) Muy buena. Pues mira, yo sigo reivindicando bailarina y me sigo denominando a mí misma bailarina. Pero en muchas de mis fichas artísticas sigo utilizando el concepto "intérprete", fíjate tú. Creo que durante un tiempo el concepto bailarina se vació (o lo vaciamos entre todos). Parecía que ser bailarina era simplemente entrenarse y moverse en el espacio. "Simplemente" digo. ¿Cómo que simplemente? Alguien que llega a entrenar tanto y a tener una técnica impresionante para mover su cuerpo con destreza, agilidad, fuerza... todo eso es mucho. Es mucho. Mientras hacía las entrevistas me iba contradiciendo a mí misma. Quizá pensaba que el concepto intérprete es más integral o más amplio porque engloba también ese puente con el autor o el coreógrafo, pero luego me he dado cuenta que ser bailarín ya es grande y amplio en sí mismo, y que engloba lo mismo. Creo que ahora se está revalorizando, ya no es el que no piensa y que sólo entrena para levantar la pata.

2. ¿Existe una huella de lo autobiográfico o de la experiencia vivencial en otros de tus

trabajos?

No, éste ha sido el primero en el que me he acercado más a lo vivencial y a lo personal. No, porque como te he dicho, he trabajado mucho para otros como intérprete y no tocaban tanto lo autobiográfico en este sentido tan claro y tan directo.

¿Y en tus solos con Olga Mesa? ¿En Escorzo (2004), I have a dream (2006), Cuerpo en escena (2006)?

Ella partió mucho de mi momento, pero fue un trabajo muy dirigido desde su mirada. *Escorzo* fue mi primer solo y fue un ejercicio, un estudio de movimiento muy primera pieza. *I have a dream* fue una pieza de encargo del festival para Mapa³, y ellos te ponían el tema, que era “Paisajes utópicos”. Fue un trabajo muy interesante, un *site-specific* que consistía en adaptarse a los límites y al espacio que ellos me proponían. Me enseñó muchísimo, pero tampoco tenía conexión con lo autobiográfico, tenía que ver más con las distancias, con iconografías...

3. ¿Cómo fue el proceso de creación y de trabajo?

Fue muy largo. Yo soy bastante lenta. Soy mucho de entrar en experimentación, en reflexión. Y luego lo formateo todo. En este caso, estuve casi un año con las entrevistas, encontrándome con gente. Aquí en la Poderosa, en Magalia⁴ también, e hice algún otro viaje. En principio, no pensaba en qué iba a hacer con todo eso. Para mí eran archivos de trabajo, tal vez para echar mano de ellos más adelante, por eso la grabación es bastante casera. No preveía que luego fuera a hacer una película con ese material. Entonces, según iba hablando con la gente me iba revolucionando, iba pensando, iba viendo dónde estaban los puntos de interés, pero mi idea inicial era hacer un solo con la idea del mosaico de cuerpos, trabajar con mi memoria a través de todos los cuerpos que yo había transitado. Recuerdo que hice un primer *sketch* en Mapa. Era un solo, y luego, en imagen, iban apareciendo algunos textos y momentos de algunas entrevistas. En seguida me dí

cuenta de que no funcionaba, que no convivía bien una cosa con la otra. Aquello parecía un documental y yo lo que quería era hacer una pieza. Y entonces ya me dí cuenta de que para componer ese mosaico tenía que haber más cuerpos en escena. Y de toda la gente con quien me entrevisté decidí que fueran Mauricio González, que ahora va a bailar en Hiroshima.⁵ (Es maravillosa la pieza, te la aconsejo. Es muy buen trabajo, te va a encantar, y también es autobiográfico...). Mauricio González, por su edad, por su momento, por su memoria, por toda su trayectoria en el mundo del ballet, por haber formado parte del Ballet Nacional, por ese cuerpo tan alejado al mío. Yo estoy en un cuerpo más contemporáneo... Y porque en la entrevista me fascinó su manera de contar, de cómo él ha transitado del ballet a la performance, pero cómo sigue enganchado a ese mundo, que es un pozo sin fondo. Luego, Montse Penela, que cuando la entrevisté me pareció una intérprete-bailarina muy intensa, y que le había dedicado muchísimo tiempo a Elena Córdoba como creadora y como material de la escena. Me pareció que tenía mucho que contar y mucho que compartir. Tanto corporalmente como a nivel de recuerdos, de memoria de vivencias. Entonces decidí que íbamos a ser un tres, un trío. Y así empezó la pieza escénica.

4. Cuando a los pocos minutos de empezar dices “esto no es un espectáculo”, y luego: “vamos a imaginar que esto es el final, el aplauso como separación entre ficción y realidad” y el público aplaude y saludas, creas una estrategia para intentar deshacerte de la noción de ficción y hablar de tu realidad como intérprete.

Nunca lo había pensado así. Sí, es una lectura. Aunque a veces haces la cosa de manera intuitiva sin saber muy bien por qué.

¿Crees que hay que tratar de conmover, implicar o inquietar al público a través de acciones más que a través de juegos con la ficción?

Sí, hay algo de lo que tú dices. Se trata de romper para salir a la realidad. En ese momento

que ya ha empezado la pieza, que está arrancando, dices: y si nos imaginamos que esto podría ser el final... y la gente aplaude, y nos damos cuenta de que estamos en el teatro y que estamos jugando a la convención de aplaudir. Sí, es una estrategia de composición, de salir afuera. En el fondo, al menos en mi caso, siempre está esa cuerda que se estira y que se afloja entre la realidad y la ficción porque tampoco me pongo a hablar de mi vida abiertamente. Está fragmentado, está muy dissociado todo el tiempo todo... Hay preguntas, dejo cosas en el aire... Juego con ese material de forma coreográfica: los tiempos, las fechas, cuando salí por primera vez a escena, hablo de la primera vez que miré a los ojos al público (de eso no me olvidaré nunca). Hay cosas que te han marcado en tu trayectoria y que luego han servido para que trabajases diferente. Yo la primera vez que realmente ví al público y lo miré, uno por uno... Ahí digo que fue en *Milaguas*, mientras hago una caminata a cuatro patas. Ahora esto suena ya muy antiguo porque el público ya forma parte de las obras, a veces está iluminado, no es ese público a oscuras. Yo venía de bailar con *Danat*⁶, una compañía de contemporáneo de los noventa con la que aprendí muchísimo, pero no dejaba de ser una compañía donde yo salía a escena en teatros enormes, el foso era el foso negro, y recuerdo que tenía que mirar a la luz de emergencia para no caerme en los equilibrios, porque aquello era mi única referencia en aquel vacío negro. Cuando empecé a hacer cosas en formatos más pequeños, empecé a poder mirar a los ojos a la gente y eran mi reflejo. Ya no eran un foso negro. Porque los tienes ahí, la luz les refleja las caras... Sólo por eso ya abres la mirada y tu trabajo ya empieza a cambiar, la cuarta parte ya empieza a desaparecer de una manera absolutamente necesaria y orgánica, y ya no es una cosa negra donde no sabes quién te está mirando, sino que ahí hay treinta o cuarenta personas a las que puedes casi reconocer, porque estás trabajando para ellos o con ellos... Y eso es lo que digo en el texto.

5. En *Tres personas...* dices: “No soy Anne Teresa de Keersmaecker ni Ivana Müller (...) No he bailado con Meg Stuart (...) No he leído a Derrida ni a Deleuze, no domino ni el inglés

ni francés, quizás no tenga un lenguaje propio (...) No me mantengo en forma... últimamente (...) Mi marido no es Cesc Gelabert. (...) No vivo del trabajo de salir a escena ni salgo mucho a escena... últimamente (...) Yo no sabía quién era Trisha Brown. (...) En la pausa, en la espera, yo lo viví. ”¿Por qué ese *loop* irónico sobre Gelabert y toda la retahíla de grandes nombres de la danza contemporánea?

Sí, tiene un punto de ironía, pero sin malicia. No tiene una carga satírica. Eso aparece en la canción. (Yo lo llamo la canción porque tiene una música de fondo, que viene de la pieza *Europea no es una punta*). Lo que quise hacer fue construirme a mí misma desde el NO. Desde lo que no soy, o lo que no he tenido o lo que no hice, en vez de a través de lo que Sí. Por eso sale todo eso de “yo no estudié en esa escuela donde parece que si no estudiaste, no tienes el pedigrí que parece que hay que tener para ser artista; yo no bailé con Meg Stuart, que en aquel momento era una coreógrafa de moda en Europa; yo no leí ni a Derrida ni a Deleuze (que en el fondo sí los he leído)”... Y ahí hay esa ambigüedad, porque hubo un momento donde parecía que si no leías ni a Derrida ni a Deleuze o si no hacías según qué no estabas en ese lugar donde había que estar. Sí que tiene sus guiños la canción. Es un juego, porque si no estás en ese lugar, tú estás construyendo otro con el que te identificas. Y cuando digo lo de Cesc Gelabert se trata también de un juego donde estás diciendo algo que está bien que se diga, y que a la vez estéticamente te entre en la canción. De repente un Cesc Gelabert que se convierte en un estribillo pues estaba muy bien. (*Susurra*) Cesc Gelabert... Cesc Gelabert... Suena muy bien. Y además, dentro de los grandes nombres, Cesc Gelabert es el gran nombre de la danza catalana. Hay un momento en el que digo: “no trabajo con mi pareja porque podría ser perjudicial para mi relación. Y mi pareja no es Cesc Gelabert”. Mi pareja ha sido el coreógrafo Carmelo Salazar, más periférico, más desconocido, para mí muchísimo más interesante, pero no es el gran Cesc Gelabert. Bueno... voy soltando ahí mi sentido.

Y a la vez, ¿se trata de una sonrisa higiénica por los intérpretes que en un momento dado decidís estar o llegáis a otro lugar?

Sí.

Tiene que ver también con el momento en que Montse Penela⁷ dice: “¿Tú crees que estamos aquí porque tenemos alguna incapacidad? ¿Una limitación o algo así?”

Qué bonito ese principio de Montse. Sí, quizá tiene que ver con que estamos donde estamos frente a otro discurso más estandarizado... o más central... Sí.

6. ¿Podríamos decir que en *Tres personas, todos los cuerpos* os retratáis los unos a los otros a través de las vivencias de cada cuerpo?

Si te fijas, al final no hice un mosaico de cuerpos, sino que decidí salvar el retrato de cada uno. Y son tres solos en uno. No quise mezclarlos, y decidí que tampoco me iba a poner en el sitio de la directora-coreógrafa, a empezar a coger trozos de cada uno y a componer. Decidí que iba a ser la intérprete desde dentro, que iban a ser tres intervenciones. Nos acompañamos todo el tiempo (poniendo la música, ayudando en los cambios, etc.), pero cada uno tiene su momento.

¿Pero hay cuestiones compartidas? Por ejemplo: en ese maltrato o deformación del cuerpo a través del entrenamiento intensivo y excesivo... O que la edad pasa factura...

Sí, claro, son cuestiones compartidas, pero la pieza tiene mucho de retrato y mucho de confesión. Sobre todo Montse y Mauri. Yo creo que trabajé mucho esa ambigüedad, compuse más y sinteticé. Pero creo que en ellos hay una esencia de lo personal muy fuerte, en los dos solos. Lo que Montse cuenta es muy vivencial. Sí que es verdad que le pasa a muchos bailarines, pero en su caso es así: se ha hecho daño muchas veces. Y a mí me impresionó. Si su solo es así es porque cuando empezamos a trabajar, a la semana ya se había hecho daño en el brazo... y se tuvo que comprar un cabestrillo y tuvo que

ensayar con el cabestrillo. Y yo cuando ví esa imagen de ella con el chisme... y en la improvisación empezó a pasar que el micro estaba suelto y se le caía... yo pensé: claro, es que va a ser esto, es el accidente todo el tiempo con ella. Y es el accidente y cómo provocar el accidente mientras va contando lo que va contando. Y ahí aparece esa reflexión suya, que es muy propia de ella (porque Montse escribe, además). En realidad, yo dirigí bastante, pero siempre respetando el tono, el color y lo que cada uno estaba proponiendo. De hecho, son tres intervenciones bastante diferentes. La mía funciona como una introducción para abrir el trabajo. La de Montse, para mí, tiene toda esa carga de ese teatro madrileño del dolor. A mí me conecta mucho con un Carlos Marquerie, con una Angélica Liddell, con una Elena Córdoba... Es esa escena... descarnada... y ella supura todo eso. Y luego llega Mauri y son fuegos artificiales.

7. Cuando fundasteis la Poderosa y Las Santas, declarasteis “la necesidad de encontrar nuevas vías de continuidad artística y de derrocar formulaciones estáticas en torno a la danza y sus manifestaciones”. Así como “encontrar o construir un espacio para la movilización del cuerpo y del pensamiento donde incentivar y agitar la escena cultural de nuestro entorno inmediato.”

Eso es esto.

¿En qué contexto aparece esa necesidad?

Estamos hablando del año 2000. Hace quince años.

Sí.

Pues aparece en un contexto en el que nos vamos encontrando en espectáculos, en cursos, en clases... Mònica trabajaba con Las Malqueridas⁸, Sílvia llegaba de Amsterdam y estaba con Àngels Margarit⁹, yo en ese tiempo ya estaba trabajando con Carmelo. Bueno, nos encontramos, empezamos a ir juntas a clases de interpretación con Txiki Berraondo¹⁰. Estábamos buscando. En aquel momento estábamos trabajando de bailarinas, porque era un momento muy álgido para la danza, había mucho movimiento, podías trabajar tanto

en algo experimental como en algo más comercial. Y se pagaba bien. Había mucho trabajo y si te dejabas llevar... aunque era interesante porque trabajabas, te curtías y hacías tablas, nosotras sentíamos que había cosas que hacer que no estaban pasando. Y que tenían que ver más con un espacio de investigación, de búsqueda, de otra cosa que no era tanto la danza que se estaba haciendo en Catalunya. Estaba bien, pero yo venía de Nueva York y había visto los espacios, cómo la gente colaboraba, cómo se mezclaban los artistas... Y vienes como con ganas de mover el panorama. Y apareció esto. Como colectivo estábamos interesadas en encontrar otras maneras de trabajar que no fuera la típica compañía, sino cómo trabajar con el cuerpo desde otro lugar. Y de hecho, las primeras cosas que hicimos se llamaban ejercicios: *ejercicio nº 1, ejercicio nº 2, ejercicio nº 3*. El 3 lo presentamos en Ca l'Estruch¹¹ y cuando he mirado el extracto que hay colgado en la web, pienso que tenía algo que estaba muy bien. Luego lo abandonamos, porque cada una también tuvo la necesidad de buscarse a sí misma. Durante ese tiempo que trabajamos juntas pasaron cosas muy interesantes. Ahí había mucho mosaico también, mucho patchwork, y partía de la necesidad de sacar material de otros lugares y de alejarnos de esa danza en la que estábamos tan inmersas, que era esa danza tan técnica de los noventa. Y empezar a meter texto y meter voz y canción y música. Fue un momento de querer salir de aquella danza de los noventa, ¿sabes?

Y luego, pasado el tiempo, en 2013 formáis el colectivo Artas (artistas asociados a la Poderosa), según dice en la web: “como respuesta a una realidad social discriminatoria y a favor de una cultura plural y libre.” ¿Cuál es esa realidad?

Guau... Igual es un poco bestia eso de “discriminatoria”. Todo eso está escrito en esa época, es el 12, 13 M, en que nosotras vivimos un tsunami brutal. Estuvimos a punto de cerrar esto. Tengo la sensación de aquel momento de poner muy en cuestión La Poderosa. No porque no lo estuviéramos haciendo bien, sino porque la realidad nos estaba ahogando. De ser tres tías que veníamos de bailar en compañías y que habíamos cocinado

todo lo que te he contado a fuego lento, al cabo de los años nos volvimos más selectivas. La Poderosa se había convertido en un lugar donde había un programa de cursos, de residencias, de presentación de talleres, prácticas escénicas. Podías venir en fin de semana y ver a un Juan Domínguez, una Amalia Fernández, una Sonia Gómez, gente que estaba trabajando, que no son pedagogos pero que venían a compartir sus herramientas aquí. Habíamos ido hacia un lugar muy específico, la Poderosa empezó a coger una identidad fuerte, pero a la vez el gran público dejó de venir aquí. Incluso el gran público que toma clases. Antes hacíamos por ejemplo unas clases de release (zambrianas¹² que digo yo), con veinte o veinticinco personas tiradas por el suelo, y entonces decidimos que no vamos a hacer más release, porque está Barcelona infestada de release. Vamos a traer gente con un programa más pensado, mucho más coherente, quizá más arriesgada... Y todo empieza a cambiar, en lugar de venir veinte, ya vienen diez... y encima llega la crisis y esos diez ya son cinco. Entonces empiezas a pensar que no es sostenible, que es otro momento, que la ciudad no necesita esto. ¿Qué necesita la ciudad? ¿Qué necesitamos nosotras? Y ahí entra la revolución de ARTAS. En aquel momento, ya no era la Poderosa, sino que la cultura se iba a empezar a pisotear. Una decisión hubiera sido cerrar, pero decidimos resistir o permanecer.

8. Hablemos también de *Antes y después de bailar* (2013), que propones junto con Mònica: se define como “experiencia horizontal donde el espectador deja de ser espectador para convertirse en accionador (participante).” (...) “Bailar como acto de resistencia, resistiendo al tiempo y al cansancio”. (...) Y “Una experiencia cotidiana útil en su inutilidad, en este momento, esta es nuestra manera de hacer la revolución”.

¿Crees que en el momento actual la práctica artística debe tender a ese planteamiento de trasladar la experiencia al espectador como accionador?

Ah, esa es la pieza que estamos haciendo con Mònica. No creo que tenga que ser siempre así. Creo que está sucediendo mucho. Quizá porque hay una necesidad de que ese

espectador no sea sólo un testigo o un contemplador, que coja su propia autodeterminación y pueda formar parte incluso de la obra. En este momento pasa, pero es una opción de trabajo de un momento dado. Ahora mismo estoy con otro trabajo y no estoy en esa línea¹³. Pero esa otra pieza está muy enclavada en el momento que estábamos viviendo con La Poderosa, el 15 M¹⁴... el 13, el 14... y todo lo que estábamos viviendo. Y tuvimos muchos encuentros aquí, y en Madrid, en Padrillo...¹⁵ y volvió a surgir el baile, no la danza, el baile como lugar de convivencia, como lugar de compartir juntos, de sudar, como lugar de catarsis, de volver a empezar, de resistir juntos algo que no sabemos cómo se va a solucionar, pero bailemos mientras... Fue recuperar la danza como baile, de una forma muy básica, muy ancestral también. Entonces empezamos a desarrollar esa pieza como una acción más que como una obra. Es una acción colectiva donde se invita a la gente a bailar, cosa que todo el mundo sabe hacer desde siempre. Y simplemente se ponen ahí las cámaras para fotografiar esos rostros antes y después. Luego esos rostros se proyectan... Y la gente ha pasado un tiempo bailando juntos. Estamos acostumbrados a salir, bailar, beber... Se trataba de sacarlo del ir de fiesta y relacionarlo con la música y con lo colectivo. Pero no sé si tenemos que ir todo el rato hacia ahí.

9. Volviendo a *Tres personas, todos los cuerpos*, en la canción dices: “la técnica siempre fue lo de menos”, ¿qué importancia tiene para ti la técnica y el entrenamiento?

Yo en la canción digo que la técnica siempre fue lo de menos porque técnicamente siempre fui muy mala. Técnicamente yo no era fuerte. En mis estudios, mi fuerza estaba en otro lugar. Quizá estaba en una manera de hacer o de inventar o de imaginar, o de pasión que ponía en las cosas, pero nunca fui una persona con un cuerpo fácil para ser bailarina. Me lo tuve que currar un montón, y luego sí que entré por el aro y al final conseguí dominarlo, pero bueno... Son de estas cosas que escribes... lo mismo que lo de Cesc Gelabert, ¿no? Las escribes y tienen una fuerza, pero no quiere decir que con los años tú no valores el entrenamiento, la dedicación y la técnica. La técnica es una base

para cualquier cosa que te permita... estar de pie y no tambalearte. Lo que pasa que luego la atraviesas, la usas y no es el sujeto ni el centro de nada. Te ayuda. Y luego te das cuenta que has aprendido una serie de técnicas que en un momento dado se llegan a convertir en un lenguaje. O sea que si le das la vuelta a lo que digo en la canción, en el fondo la técnica siempre fue lo de más, porque me he pasado muchos años en colaboración con Carmelo y ahora sola también... donde yo creo que estoy haciendo tecnología. En mi último trabajo (*Este lugar entre*), lo que estoy haciendo es una práctica corporal fruto de la experimentación con mucha gente, y no deja de ser una técnica. Yo la llamo tecnología ahora, porque come de todo lo que he aprendido, pero a la vez le está dando la vuelta a todo y se está cargando de alguna manera un cuerpo virtuoso y se está moviendo en otros parámetros que no tienen nada que ver con la espectacularidad. El entrenamiento ha generado otro tipo de lenguaje del cual nosotras podemos hablar: de una serie de herramientas, de una serie de sistemas corporales, de maneras de componer a partir de la disociación, de la decisión, de la naturaleza de la decisión, de la percepción. Tenemos una nomenclatura que habla de una manera de mover el cuerpo, que es ésta y no otra. O sea, que he vuelto de alguna manera a la técnica.

10. De un modo u otro, la experiencia profesional, la gente con quien se trabaja se convierte en una influencia o en esas huellas que tú dices que han quedado en tu cuerpo. ¿Qué conservas o qué has destilado de todas esas maneras de hacer en tus trabajos?

De Danat, que fue la compañía con quien más he trabajado y giramos por todo el mundo, porque era la época del 92 y fue brutal y estuvimos en China y en América... y probablemente me formé con ellos como bailarina, pero necesité olvidarlo para avanzar. Y no creo que entre en mi rango de huellas que yo conscientemente siga tirando de ellas. Y a partir de ahí entra de una manera muy fuerte Carmelo Salazar (aún sigo trabajando con él como colaborador), y Olga Mesa fue alguien muy inspirador con quien trabajé en dos momentos, y todavía estoy destilando herramientas que me están sirviendo.

Porque en *Cuerpo en escena o (los sueños (no) tienen título?*), en 2006, ¿fuiste tú quién la llamaste para trabajar con ella?

Sí, yo la fui a buscar. Ese proyecto fue muy interesante¹⁶. Porque nosotras tres, Santas, nos localizamos como intérpretes y fuimos a buscar a nuestro director, en lugar de que fuera al revés. Yo llamé a Olga Mesa, Mònica llamé a Elena Córdoba, y Sílvia llamé a Ana Buitrago. Fueron tres encuentros haciendo un puente entre Barcelona y Madrid, y ellas nos dirigieron a nosotras y nosotras produjimos y lo financiamos todo. Todo lo buscamos nosotras y a ellas las contratamos como directoras. Fue un proyecto fantástico, pero tampoco se hizo mucho, se movió poco... (*Chasquea la lengua*).

11. ¿Cuáles son tus influencias artísticas y estéticas?

Yo reconozco que las influencias que me han marcado no tienen que ver con otras disciplinas, ni con música, ni con arte plástico... Es la propia gente de la escena a la que he conocido o he visto trabajar. Suelen ser contemporáneos a mí y me abren muchas preguntas. Me doy cuenta de que estoy muy obsesionada con el cuerpo todavía. No he trascendido a generar obras que dialoguen mucho con la imagen, etc. Para mí el cuerpo es un mundo todavía tan amplio y tan misterioso... que yo veo cuerpo en movimiento. Me gusta mucho leer sobre ello, y ahora que en internet está todo tan accesible, me gustan mucho, por ejemplo, todo el colectivo de coreógrafos de los años 60 y 70 americanos. Te pones a buscar y hay unas joyas... No sé, he descubierto a Deborah Hay¹⁷, que está dando clases y seminarios por Europa, cómo trabaja con la gente, el tipo de gente que está dejando formada y lo que esa gente hace... Nada de eso ha llegado todavía a España, y me parece muy interesante desde dónde abordan el cuerpo.

12. ¿Crees que existe una ruptura o bien una continuidad con las artes de la escena anteriores a tu generación? (Me refiero a los años 80 y 90).

En relación con mi trabajo, yo creo que sí. Creo que en los años 90 hubo un boom de la danza contemporánea que todavía sigue estando muy presente. Yo creo que estoy desarrollando una nueva etapa que tiene que ver con otro tipo de parámetros, que aunque siguen mucho en el cuerpo como espacio de pensamiento y de movimiento, no están en esa danza formal, coreográficamente virtuosa... Está en otro sitio. Pero sí que he comido de la danza conceptual de los 90. El trabajo de Jérôme Bel¹⁸ me lo he visto entero. Aunque yo no haga ese tipo de trabajo, a mí me ha hecho pensar mucho su manera de pensar. Sí, es un referente para mí, aunque lo que yo haga no tenga nada que ver con Jérôme Bel.

Todo mi trabajo con Carmelo y lo que estoy haciendo ahora tiene que ver con otro lugar, sí, tiene que ver más con pensar el movimiento e intentar cambiar la dinámica orgánica... fuera de los parámetros espectaculares de la danza. (...) En el fondo lo que estoy trabajando tiene que ver con la escritura Laban.¹⁹ Lo había estudiado en el Institut del Teatre y me pareció aburrido y ahora lo estoy recuperando. Es un cuerpo menos bailado, más movido, en parámetros de velocidad, tiempo, peso, espacio...

Por ejemplo, alguien que me interesa mucho, más joven, es Paz Rojo,²⁰ de Madrid.

Seguimos hablando unos minutos sobre varias cosas, sobre el anorak que llevaba en *Tres personas, todos los cuerpos*, que se puso porque cuando ensayaba en el Empordà hacía mucho frío. Más sobre su concepción del cuerpo y el movimiento. Sobre qué lugar ocupar. Pero tenemos que dejarlo, se le hace tarde. Mauricio González llama al timbre de La Poderosa para recoger unas llaves.

Notas

- 1 Coreógrafo. Ha realizado un gran número de trabajos en diferentes formatos, principalmente centrados en la investigación y revolución del lenguaje. Ha creado

- la *Guía práctica de movimiento para aficionados* y la línea de laboratorios **Lo natural es moverse**. En la actualidad y desde el 2001 desarrolla la serie de experiencias del lenguaje denominada *Espaciales* y trabaja en la publicación de las bases teórico-prácticas desprendidas de su trabajo creativo y pedagógico. Es co-director artístico de La Porta (www.laportabcn.com), co-fundador de Teatrón (www.tea-tron.com) y co-director de 9delargo. (<http://www.lapoderosa.es/index.php?Mparam=CV&Sparam=carmelo-salazar&idioma=es>).
- 2 Olga Mesa trabajó como intérprete y coreógrafa con el grupo Bocanada hasta su traslado a Nueva York en 1984, donde produjo sus primeras coreografías breves. En 1994 estrenó en Madrid su primer espectáculo completo, *Lugares intermedios*. Su interés por el vídeo, las artes visuales y la colaboración interdisciplinar se manifestó ya en las producciones de la primera época, de las que cabe destacar, *estO NO eS Mi CuerpO* (1995), un "solo acompañado", que marca un punto álgido en su producción de los noventa. Al final de esta década, sus intereses fueron derivando hacia una preocupación por la mirada y la observación, marcada por la cinefilia, que encontraron en los espacios blancos su lugar de desarrollo. A esta nueva fase corresponderían sus producciones *Daisy Planet* (2000), *Más público, más privado* (2001) y *Suite au dernier mot (au fond toutest surface)* (2003). Actualmente es artista residente en *Pôle Sud* (Estrasburgo, Francia) (<http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=artis&id=26>).
- 3 El Festival site-specific *Cèl·lula-Mapa*, que se celebraba en la pequeña localidad de Pontós, en el Alt Empordà, hasta 2011, fecha de su última edición: <http://www.tea-tron.com/celula/blog/>
- 4 “Magalia es el banco de pruebas de las nuevas dramaturgias de pequeño formato de ámbito estatal, un lugar de intercambio de profesionales de la escena que genera nuevas fórmulas creativas de investigación, que incita a la generación de equipos artísticos interregionales, la movilidad de nuestro activo teatral y consolida el circuito necesario para las creaciones escénicas de nuestro tiempo. Encuentros en Magalia se reinventa, se transforma en una iniciativa de acompañamiento a creadores. Encuentros en Magalia es la primera etapa de un circuito de residencias.” (http://www.redteatrosalternativos.org/index.php?option=com_content&view=article&id=52). Los encuentros en Magalia celebraron seis ediciones, entre 2006 y 2011.
- 5 “Wakefield Poole es el nombre de uno de los pocos bailarines americanos que formaron parte de los Ballets Rusos de Montecarlo y director de cine erótico gay.

- En *Visiones y Revisiones* Mauricio hace un estudio comparativo entre dos obras que el bailarín-director conoce bien. Por un lado el segundo acto del Lago de los Cisnes que Wakefield bailó innumerables veces estando con los Ballets Rusos y por otro su primera película *Boys in the Sand* del año 1971, un hito del cine erótico gay." Sala Hiroshima de Barcelona, en cartel del 21 al 23 de mayo de 2015. (<http://www.hiroshima.cat/wakefield-poole-visiones-y-revisiones/>).
- 6 Danat Dansa (Barcelona, 1984-2000): "La alemana, Sabine Dahrendorf y el español Alfonso Ordóñez se conocen en el Instituto del Teatro de Barcelona a principios de los ochenta y vuelven a coincidir en la Fábrica. En 1984 presentan su primera obra *El futuro ya no es lo que era* y nace la compañía Danat Dansa." (...) (<http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=artis&id=141>).
- 7 <http://menosunoresidencias.blogspot.com.es/2009/11/1-residencia-escenica-nov-09-montse.html>
- 8 Compañía fundada por Lipi Hernández en 1995. "En 2007, Las Malqueridas se transforma en plataforma de investigación y desarrollo I+D de nuevos formatos artísticos en torno al lenguaje del cuerpo y el movimiento. (...)". (<http://mercatflors.cat/es/actualidad/lipi-hernandez-gana-el-concurso-de-direccion-del-proyecto-educativo-jornada-joven-de-creacion-artistica/>).
- 9 "Àngels Margarit/cia. Mudances inicia el seu recorregut l'any 1985 i pren el nom del seu primer espectacle, *Mudances*. Companyia dedicada a la creació contemporània en diferents formats escènics. Els eixos d'interès són la dansa i l'espai, així com la investigació de llenguatge i poètica pròpies. Des de l'inici, el seu treball inclou la recerca i la interrelació amb altres disciplines artístiques com la música, la fotografia, el vídeo, etc. Àngels Margarit ha estat guardonada pel Ministerio de Cultura amb el Premio Nacional de Danza 2010, en la modalitat de creació, i el Premi Butaca de Danza 2014". (<http://margarit-mudances.com/>)
- 10 "Artista polifacética, aúna diversas facetas en su recorrido profesional; actriz, directora, entrenadora de intérpretes, dramaturga, creadora escénica... Desde sus primeros trabajos profesionales, perfila un territorio personal e intenso en las piezas que genera (fundamentalmente conciertos / performances literarias)." (<https://txikiberraondo.wordpress.com/>)
- 11 <http://www.lestruch.cat/#historic>
- 12 Se refiere a los métodos de trabajo en técnica release del coreógrafo y pedagogo

David Zambrano. <http://www.davidzambrano.org/?p=15>

- 13 Se refiere al solo *Este lugar entre*, programado en el Antic Teatre el 3 y 4 de julio, dentro del Festival Grec de Barcelona. “*Este lugar* es una coreografía para dos intérpretes que transita las superficies creativas experimentadas en este último año, dejando por el camino las obligaciones de significación e insistiendo en la afirmación de su puro existir abstracto: “*vamos en busca de espacios intermedios entre la abstracción y la narración, en busca de material que lleva el potencial de la narrativa y sin embargo evita la creación de un significado*”.
(<https://beatrizfernandezworks.wordpress.com/2014/11/17/este-lugar-entre-prethink-and-free-action/>).
- 14 Movimiento 15M o de Los indignados, que tuvo lugar en Madrid, Barcelona y diversas ciudades del estado español en 2011. <http://www.movimiento15m.org/>
- 15 <http://teatropradillo.com/>
- 16 *Tres encuentros* se mostró en el Mercat de les Flors, en noviembre de 2006.
(<http://www.lapoderosa.es/index.php?Mparam=creacions&Sparam=3encuentros-ca>)
- 17 <http://www.deborahhay.com/>
- 18 <http://www.jeromebel.fr/biographie/details2>
- 19 “El amplio trabajo teórico de Rudolf von Laban (1879–1958) creó por primera vez en la era de la danza expresionista alemana un método que buscaba posibilitar una transmisión sistemática de la joven danza moderna, para fortalecerla y posesionarla frente a la tradición del ballet clásico. Los elementos centrales de su sistema de análisis del movimiento son la eukinética, que describe los aspectos dinámicos del movimiento a partir de los parámetros de espacio, tiempo, fuerza y flujo del movimiento, y la coréutica, que observa los cuerpos en movimiento en relación a las estructuras geométricas que los rodean como cubos o icosaedros.”
(<http://www.goethe.de/ins/cl/es/sao/kul/mag/tut/9628783.html>)
- 20 “Paz Rojo (Madrid, 1974) es coreógrafa e intérprete. Su formación comienza en Madrid y continúa en Nueva York y Amsterdam. Desde el 2000 ha desarrollado su labor coreográfica con piezas como *This body doesn't have a title yet*, *Basic Dance* (junto al coreógrafo brasileño Cristian Duarte y la filósofa Bojana Kunst) y *Quintet* (con Cristian Duarte y el teórico Peter Stamer)”.
(<http://www.museoreinasofia.es/actividades/festival-escena-contemporanea-0>)

Entrevista con Sonia Gómez

Entrevista con Sonia Gómez

Barcelona, 26/05/2015.

1. En tus trabajos de los últimos tres años ha habido un cambio sustancial respecto a la relación con el público y la concepción del espectáculo como performer o intérprete. De hacer lo que tú llamabas “un espectáculo estrella” has pasado a pequeñas propuestas más íntimas.

Sí, propuestas no tan espectaculares y teniendo mucho cuidado del cuerpo, saliendo de esa interdisciplinariedad o de esa mezcla de lenguajes, saliendo del texto, que era algo que yo utilizaba, y centrándome en el cuerpo como mensaje o como lenguaje, como materia primera, ya casi sin música, sin iluminación, concentrándome en el cuerpo. Y en estos tres, cuatro años ha ocurrido en tres espectáculos. Bueno, cuatro: porque *Bailarina* ha tenido una continuación. *Bailarina* parte de un solo, pero yo estoy haciendo versiones. La primera versión se ha llamado *Dúo* durante tres o cuatro meses y ahora se va a llamar *Bailarinas*. Cada vez que yo me encuentro con una persona que trabaja con ese material, me va revolucionando el proyecto de papel. Ese proyecto de papel se aleja de lo que era en principio porque te enfrentas con la realidad y se convierte en otra cosa que acaba sucediendo. Todo empezó por esa necesidad de alejarse de esa mezcla de lenguajes, por simplificar. Las producciones ahora son muy diferentes para mí, tanto a nivel de presupuesto como de tiempo, no tiene nada que ver con lo que hacía antes. Me pregunté durante un tiempo qué puede hacer mi cuerpo: puede bailar, evidentemente, pero como yo no he tenido ese afán de bailarina, porque no me considero totalmente bailarina... Es curioso que después de diez años ahora necesite un estudio, un lugar de ensayo. Nunca había trabajado en un estudio. Las producciones se hacían en semanas, el tiempo de producción era muy largo y el movimiento siempre quedaba para lo último. Siempre se armaba primero la estructura, todas las personas que participaban... y casi no necesitaba un estudio. Claro, al final entrabas a algún sitio para ensamblarlo todo, pero eso se podía

hacer en tres semanas o en un par de residencias o algo así. Eso hacía que llegase con los espectáculos... verdeditos... y los maduraba gracias a la representación, que era algo que yo reivindicaba. A las quince representaciones sabía cuál era el espectáculo que tenía entre manos. Yo decía que ese era mi método, casi no ensayaba y necesitaba al público, porque para mí es muy importante la confrontación con el público. Es donde realmente se arma la pieza, cuando están esas personas que piensan y que están dialogando con el proyecto a través de su mirada. Después de tanta interdisciplinariedad, de tantas colaboraciones y del trabajo con tantas personas que no eran actores, que no eran bailarines (y me gustaba esa energía del no intérprete, casi me especialicé en eso), pero después de todo ese trabajo, entonces me pregunté: bueno, ¿y tú qué sabes hacer? Y apareció esa necesidad de bailar. Por un lado, para simplificar, y por el otro, porque ya tenía cuarenta años. Al analizar lo que hacía antes me doy cuenta de que tenía mucha energía. Al no ensayar, luego tiraba de fuerza bruta, acababa de hacer en escena todo el trabajo físico que no había hecho en el ensayo. Antes de que vinieras estaba revisando algunas cosas: *Mi madre y yo*, *Las Vicente matan a los hombres* y *Bass*, que son de las primeras cosas que hice, en 2003-2004... Y me fijo en el movimiento y me doy cuenta de que no hay investigación, es pura energía. Claro, después de diez años, a los cuarenta, esa energía se transforma en otra cosa. Y la cuestión es ver en qué se transforma. Y con esto estoy desde *Composición animada*, la pieza en la que voy cubierta totalmente, donde ya no hay identidad. Lo del zentai¹ lo conocí en 2007, en *Experiencias con un desconocido*, vi esa imagen y ahí se quedó. Pero luego, al centrarme en el cuerpo sin identidad, me pareció un recurso escénico para anular la identidad, no mostrar la persona ni el personaje. Porque yo antes buscaba esa imagen del artista plástico de los noventa, que tiene una identidad, un sello... Buscaba tener una personalidad escénica. Entonces, *Composición animada* por un lado borra eso y además me permite salirme de un teatro: el cuerpo sin identidad dialoga con un espacio, con la arquitectura. ¿Cómo dialoga ese cuerpo con el espacio y con el público? Y a partir de ahí, evoluciona ese trabajo con el

cuerpo como escenario.

2. ¿Y cuál es tu concepción de ese trabajo con el cuerpo? ¿Cómo trabajas?

Yo siempre he sido extremadamente miedosa. Para mí estar sólo concentrada en el cuerpo es algo muy difícil. Tengo razones: tengo una edad, tengo un recorrido como intérprete, era algo que siempre estaba pendiente ahí, mi formación es de bailarina bailarina: cinco años, dos escuelas de baile... Hice las técnicas de la danza contemporánea, bailaba cada día durante cinco años y no he estudiado nada más que eso. Soy de una generación donde muchos hacíamos danza y nada más. Los de los ochenta estudiaban danza y otras cosas, pero la mayoría de nosotros no. Pero aun así, bailar es algo que me da mucho respeto. Es entre fascinación y miedo.

Pero siempre has buscado una manera personal de moverte...

Sí, pero estaba dentro de un personaje y ahora está en algo abstracto. Yo antes me movía por desamor... o porque tenía ganas de matar algún fantasma... o le decía al público cómo moverse en casa para desahogarse... Siempre contextualizaba el movimiento, no tenía el cuerpo como materia primera. Ahora sí lo hago, desde un lugar abstracto, y es algo único. En *Bailarina* tengo ocho pautas de movimiento, sin que haya relación entre ellas.

3. ¿Las escribiste primero o las encontraste trabajando?

Las encontré trabajando. Estuve un año probando y grabé un texto con esa pautas. El proyecto se llamaba *El flamenco Elenín*. Hice tres versiones para llegar a lo que es *Bailarina*. Primero escribí un diálogo con un flamenco que aparece en la pieza, es un objeto. Pero tenía un diálogo con él y de nuevo era una historia de ficción. Me gustaba mucho escribir. Y hablo en pasado porque me dí cuenta que no sé escribir. A ver, no sé escribir con la pretensión de un dramaturgo o de un escritor de teatro. Lo hice en *Egomotion* y lo he seguido haciendo, pero una cosa es hacerlo por placer y otra escribir

bien. Hice una segunda versión, pero aún había una historia de ficción y yo no buscaba eso, lo que yo quería hacer era bailar. A mí, lo que me da más miedo es que el público se aburra de ver el movimiento. Porque el movimiento tiene ese riesgo. Nunca he bailado más de tres o cuatro minutos, y ahora pongo ese título de *Bailarina* y me impongo hacer esto: bailar. Pero lo que me estoy preguntando en realidad, a lo largo de estos últimos tres años, es cómo hacer un espectáculo de otra manera, por eso sigo haciendo versiones. Un día, en Madrid, hablando con Amalia Fernández, en 2010, ella ya me dijo: “has llegado al final de una etapa. Esa persona-personaje ya ha dado lo que tenía que dar.” Y eso que yo aún seguía haciendo bolos de *Experiencias con un desconocido Show* (y el espectáculo me gustaba). Pero tenía razón, yo ya estaba con la mosca detrás de la oreja. Necesitaba cambiar.

4. En la web dices que BAILARINA “persigue un anhelo de utopía que la hace arriesgada y peligrosa”.

Es eso. Es ese miedo. Porque la utopía para mí es hacer un espectáculo como un traje hecho a medida. Bailar sin ser cuestionada.

Según la cita de Ortega y Gasset que anotas en tu web, es una forma de salvar también tu circunstancia...²

Claro, digo lo de utopía como algo personal, pero si se interpreta de otra manera (en cuanto a alejamiento de la espectacularidad, de una convención, de encontrar nuevas vías...) también me parece bien. Sé que me estoy metiendo en un lugar menos amable respecto a lo que hacía antes. No es tan popular³. Siempre había trabajado mucho con el adjetivo “popular”. No perder al público, siempre en relación con el público... Y claro, al entrar en otra etapa no sabes muy bien dónde te metes. Cuando hice *Composición animada* fue algo casual, luego hice el encuentro con Lucy Suggate, *The Inquisitive Middle*, una colaboración con una profesional de mi mismo ámbito, de mi perfil. Y aprendí

mucho viendo a Lucy. Me quedaba fuera y la miraba e hice toda una reflexión sobre el movimiento. Me reconcilé con el movimiento: existen cualidades de movimiento, existe personalidad a la hora de bailar, no tiene porqué ser alguien virtuoso o no tenemos que quedarnos sólo con el virtuosismo, y Lucy tiene una personalidad muy marcada y muy interesante. Y luego viene *Bailarina*. Y con las versiones me estoy planteando cómo hacer un espectáculo y lo estoy confrontando con profesionales de mi mismo ámbito. En *Bailarina* he trabajado solísima. Antes, con tantos colaboradores, a veces metía a cincuenta personas en cada proyecto. Esta vez he optado por estar sola. Bueno, siempre ha estado Marta Oliveras. Ahora es más una consejera que una productora, porque casi no tengo bolos.

Pero ella te ayuda con la distribución... Te busca bolos...

Bueno, nuestra manera de trabajar... Los bolos llegan como llegan. Nuestros interlocutores son los interlocutores nacionales que han quedado, los que se han salvado de la debacle. Le hacía una broma el otro día a Javier Cuevas,⁴ con quien estoy colaborando ahora, y le decía: tendría que haber hecho un espectáculo sobre todo lo que ha desaparecido en este país. Hacía un programa en Com Radio y ya no, festivales, circuitos... Bueno, han aparecido otros, pero no son los mismos en los que trabajabas. Creo que en el fondo *Bailarina* tiene que ver también con ese vacío. Por eso hay una reformulación sobre cómo trabajar, hay unas normas escritas sobre cómo ser consecuente con un proyecto. Y las estoy confrontando con los otros intérpretes y creadores con quienes trabajo. Y eso me encanta.

¿Con quiénes estás compartiéndolo?

Tengo un listado de mucha gente, pero los reales son: Idurre Azkue,⁵ con quien ya presentamos Dúo en Alhóndiga Bilbao, en 2015. Ahora, con Javier Cuevas, con quien hemos descubierto que las versiones de *Bailarina* son *Bailarinas*, en plural... Y cada

bailarina tiene un título. Por ejemplo, la de Javier es *Bailarina lírica*, porque las ocho pautas de movimiento las ha convertido en ocho canciones. Él ha aportado ese material (estamos haciendo una especie de concierto performativo), y lo que yo estoy compartiendo con él son esas pautas: la no espectacularidad, la relación con el público, moverse en 360 grados, la cercanía, lo que tú puedes hacer por ti mismo: que tienes una idea y dices “¿Cómo solucionamos esto? Ah, pues voy a llamar a no sé quién y vamos a comprar no sé qué”. Pues no, no vamos a llamar a nadie porque no le podemos pagar y no vamos a llamar a nadie porque no hay producción. La producción son sueldos y no hay para más. Y a mí esto me gusta, no me quejo. Y la tercera versión es con Amalia Fernández, aunque de momento sólo hemos trabajado en la distancia.

Con Idurre lo que hicimos fue doblar. Era un ejercicio de desdoblamiento y fue muy interesante. Con Idurre habíamos estudiado juntas en el Institut del Teatre, habíamos trabajado juntas con Rodrigo García, en *Jardinería Humana*,⁶ también en General Eléctrica... tenemos un tamaño muy parecido, tenemos una manera de movernos de esas bailarinas pequeñas y fuertes... Fue algo muy bonito. Y en un mes. Ahora trabajo así, los tiempos de producción son diferentes.

Por eso dices que *Bailarina* se concibe como una pieza “de repertorio” que se va transmitiendo...

Lo de la “pieza de repertorio” es una broma. Ahí sale la Sonia de antes. Porque considero que no es una gran pieza, pero le doy el status de pieza de repertorio. La pieza va evolucionando. Al principio estaba muy encorsetada y el público está ahí un poco tenso... y eso se va relajando, porque me sigue preocupando no conectar con el público. En Olot he estado mucho más suelta, dura diez minutos menos... Primeo pensé en *Bailarina* como una pieza de entreno. Echo mucho de menos no repetir las piezas. En la residencia del Graner⁷ estoy una semana al mes, pero aparte, yo me impongo hacer un pase al día, porque cuando improvisas, haya público o no, la repetición suma, son horas de rodaje.

Claro que cuando hay público... Una de las normas internas que me impuse decía: "la presencia del público no afecta al intérprete". Eso es imposible.

5. En una ponencia que diste en las Jornadas de la Feria de Huesca 2010, bajo el título "Caos y musculatura", reflexionabas sobre tu trabajo y acababas esbozando unas rutas para cambiar los modos de producción y las maneras de estar en escena. Esas rutas eran: acceder al espectador, la vuelta a lo real en un mundo acostumbrado a la ficción, tener acceso a propuestas basadas y conectadas con el presente, y utilizar las nuevas tecnologías para acceder a nuevos públicos. ¿Estás tratando de poner en práctica todo eso con *Bailarina (s)*?

Eso apareció de forma totalmente intuitiva porque yo no calculo tanto. Pero ahí ya había hablado con Amalia Fernández. Qué curioso, tendría que revisar esa conferencia porque no me acuerdo de nada, pero claro, al pasar el tiempo a veces las cosas se ponen en su sitio. Aquello era un principio de reflexión seguramente. Y entre medio he sido mamá. Eso me condiciona el tiempo totalmente. Yo a las cinco de la tarde bajo la persiana y ni teléfono ni nada, soy mamá.

6. ¿Seguís investigando con el movimiento y la cámara a través del lenguaje audiovisual con Txalo Toloza?⁸

No... El video ha desaparecido. Bueno, él viene y graba *Bailarina*.... pero no es lo mismo. Lo hace como un favor porque seguimos siendo amigos, pero sólo para documentarlo.

7. Pero entonces, haciendo pocos bolos... dedicando más tiempo al proceso que a la exhibición... ¿Cómo es posible mantenerse en activo en esos procesos largos sin atender a una demanda más continua del mercado?

Es una pregunta dura para mí ahora porque me está costando vivir de esto, y esto es duro. Mira que Roger Bernat me lo había dicho: "en esta profesión puedes desaparecer." Y yo :

“hombre, pero cómo vas a desaparecer. Si uno quiere hacer esto, cómo va a desaparecer.” Y sí. Lo que pasa es que yo me resisto. Yo creo que *Bailarina* está reivindicando el no desaparecer. A pesar de que este espectáculo no es nada popular, que es lo que reivindicué durante ese segmento de casi diez años, un lugar popular. Y ahora con Amalia tengo tentación de volver... Y con Javier me está pasando, que esa bailarina encorsetada tiene ganas de revisar cómo se hace un espectáculo con personas que para mí hacen muy buenos espectáculos. Bueno, Javier es una persona que no hace espectáculos, pero programa en el Leal en Canarias,⁹ es un gestor que estuvo antes en el Centro Párraga.¹⁰ Entonces, son personas que para mí tienen muy buen criterio si hablamos de artes escénicas. Por eso estoy contrastando con ellos mi trabajo porque no tengo ganas de desaparecer.

8. ¿Qué tipo de emoción o de experiencia tratas de transmitir a través de este trabajo?

Para mí se trata de romper la distancia entre el intérprete y el espectador. Ahí hay un intérprete con una edad y con una trayectoria, y no existe una separación a través de la iluminación ni de nada. Los dos nos estamos cruzando las miradas continuamente, con lo que la idea de llegar al espectador de uno en uno también existe. Te mueves en 360 grados (estamos acostumbrados a trabajar en 180), entonces cuando te mueves o cuando miras o cuando andas, cada espectador es un ángulo. Sigue habiendo esa idea de compartir con el espectador lo que está ocurriendo en escena, pero le he quitado lo anecdótico de mi trabajo anterior: esa realidad-ficción es anécdota, esa exageración es anécdota, ese baile contextualizado es anécdota de alguna manera. Es verdad que las ocho pautas de movimiento te están indicando un camino con cierta ironía, con humor: “andas como un pingüino, te mueves de manera interesante, vuelas, encuentras algunas posiciones cómodas, no sabes decir la palabra... imperecedero.” Ahí está la Sonia de antes, en esas pautas de movimiento. Hay otra pauta que dice: “soprenderte a ti misma”, y so lo consigues también sorpendes al espectador. Eso es llegar a los espectadores de

uno en uno. En el fondo no es tan diferente, porque yo soy la misma persona (no he experimentado un cambio tan sustancial, tan bestia), pero el resultado es otro. Pero estoy muy dentro del proceso y es difícil saber... Lo que está claro es que yo no puedo hacer un proyecto y que la gente diga “ah, ¿y qué?”. No. (Ríe). Con lo que hacía antes decía “le das pescadito del bueno al público”. Y aquí no hay “pescadito”, hay “otro pescado”. Pero también es bueno. Y otra cosa que me gusta pensar es que es un espectáculo, tiene todos los elementos. Pero es un cuerpo que hace un espectáculo, un cuerpo en un espacio. Siempre con la idea de lo que puedo hacer yo misma, por mí misma. Me interesa que el público se quede con el trazo del movimiento, como cuando vas a ver una exposición y miras un cuadro y no te planteas nada más. Si te acercas y miras el nombre del cuadro es otra cosa. Y las ocho pautas (que se repiten seis veces) yo las planteo como eso, como una exposición de movimientos. El otro día me preguntaba: ¿por qué haces esto? Ostras, pues no lo sé, pero es lo que tengo que hacer ahora. Es lo que te decía, me estoy preguntando cómo hacer un espectáculo yo sola, y no voy a hacer un máster. Y lo que estoy haciendo son versiones para crearme mi propio máster. No es una coreografía lo que yo hago. Es un cuestionamiento sobre cómo hacer nuestro trabajo, sobre todo para los que partimos de una hoja en blanco. Nos movemos en un campo sumamente incierto en las artes escénicas.

No es una coreografía, pero es coreográfico...

Sí, claro, la composición, la dramaturgia es coreográfica. Eso lo decía John Ashford¹¹: eres coreográfico en la dramaturgia, no en los pasos, en la manera como construyes las cosas.

9. En una entrevista que te hice en julio de 2011 decías que “el ámbito de la cultura no parece estar hecho para según qué clases”. Y que tú, siendo de la clase trabajadora e hija de emigrantes, habías conseguido colarte (tú y tu madre) y que eso te divertía. ¿Crees que en general eso sigue siendo así?

Sí, eso me divertía mucho, pero yo creo que si tienes talento y trabajas... (Ríe.) Bueno, eso

es una cosa que yo le decía a mi madre las primeras veces que salimos fuera. Estábamos en el festival MIRA,¹² en Burdeos, y actuábamos en un teatro pequeñito de la sede nacional, y yo le decía a mi madre: ostras, ahí fuera está la plana mayor de la cultura... Quizás no le tenía que decir eso, pero le decía: "tú y yo nos hemos colado". Era como un cierto orgullo de clase trabajadora. Pero evidentemente uno tiene la posición que tiene. A mí siempre me ha fascinado la intelectualidad, pero yo no tengo ese perfil. Por eso, haber llegado a ciertos lugares... estudiando danza y ya está... Me hacía cierta gracia, era como una militancia, un abanderamiento un poco de estar por casa, pero me sigue haciendo gracia. Y luego, que yo vengo del sur de Catalunya, de La Sénia, y eso es la tierra olvidada, y esta ciudad todavía no me ha expulsado totalmente... aún me resisto a volver al pueblo. Si lo hiciera sería para vivir de otra manera, pero no. Si uno tiene curiosidad, la curiosidad te lleva a donde quieras llegar.

10. ¿Qué implicaciones tiene o qué representa para ti la desnudez, el cuerpo desnudo?

Buh... Eso es una de las cosas que más lejos veo, ahora. Sí, lo he utilizado mucho. Bueno, era el cuerpo como materia prima... el cuerpo como campo de batalla... pero creo que era algo estético-plástico. Luego se han hecho lecturas feministas, etc. Pero esa reivindicación como mujer es algo que te viene dado. Yo nunca he tenido una posición política en mis trabajos, pero soy de una generación que he podido interesarme por María Abramovich, la Ribot, Sophie Calle... Yo sin Sophie Calle no hubiera hecho lo que he hecho.

11. Ya has hablado repetidas veces de tus influencias, Sophie Calle, la música electrónica y el baile de la Cultura Club, otros compañeros que están en una reflexión similar sobre las formas de representar...¹³ ¿hay alguien que te interese especialmente en este momento y que te resulte estimulante para seguir pensando en lo que haces o para proponer nuevas cosas?

Bueno, ya te he hablado de la música electrónica y para mí el hecho de poder trabajar con

Lucy Suggate y James Holden fue un placer inmenso. Sí, la música electrónica ha sido muy importante, y Sophie Calle también, pero ahora estoy en otras cosas. Es como matar a los maestros. Fíjate, ahora me interesa leer sobre los dadaístas y sobre las vanguardias de principios de siglo XX. Bueno... estoy con lo que te decía, preguntándome cosas, preguntándome cómo hacer espectáculos en los próximos veinticinco años, hasta que me jubile... *(Ríe.)*

12. ¿Crees que existe una ruptura o bien una continuidad con las artes de la escena anteriores a tu generación? (Me refiero a los años 80 y 90).

Yo creo que hay una investigación que viene de todo aquello, una continuidad, sí. Jérôme Bel, por ejemplo, está haciendo un espectáculo en Bélgica y mezcla bailarines que pueden hacer tres *pirouettes* con gente de la calle. Cuando abres una puerta, sigues investigando y sigues profundizando en ese recorrido. Cuando has terminado ese recorrido, como le ha pasado a Roger Bernat, das un giro y haces que el público se convierta en intérprete. Creo que lo interesante de esta profesión es que nos influenciamos mucho los unos a los otros, te alimentas de los demás. Quizás es un poco endogámica, pero hay una estimulación. Para mí hay dos clases: los que hacen vanguardia y los que no. Yo no hago vanguardia.

¿Quién hace vanguardia?

Mucha gente: las Jerez, la Ribot... los que investigan, los que abren un camino diferente. Los que mezclan lo visual con lo conceptual, esa buena mezcla de la no danza con las artes visuales y las artes plásticas... Digo que esta profesión es endogámica porque al final casi todos leen los mismos filósofos... Ahora está el italiano este de moda, Agamben... Y Wittgenstein... pues ya está. No sé cuántas piezas se han hecho inspiradas en sus textos... A mí esto siempre me ha hecho mucha gracia, porque como yo no tengo ese lado conceptual, filosófico, intelectual... Porque yo era popular... *(Vuelve a reír.)* Pero me fascina ese lado intelectual. A mí por ejemplo me fascina ver una pieza de Norberto

Llopis,¹⁴ me fascina, aunque haya gente a quien le aburra soberanamente. Norberto es vanguardia para mí. Porque investiga. Porque... la vanguardia... ¿qué es?

¿Me lo preguntas?

Sí.

¿Y tú me lo preguntas?

(Risas).

NOTAS:

- 1 Los trajes zentai cubren todo el cuerpo y el rostro ocultando los rasgos de la persona y borrando su identidad. En Japón y en Gran Bretaña se han convertido en una práctica fetichista, pero también una diversión para mirar y ser vistos como seres anónimos en lugares públicos
<http://www.japantimes.co.jp/news/2014/04/17/national/full-body-suits-give-identity-freedom-to-japans-zentai-fetish-fans/#.VWS-jFITCoz>
- 2 “Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo. (*Meditaciones del Quijote*, 1914) José Ortega y Gasset, filósofo y ensayista.” Citado en <http://soniagomez.com/duo/>
- 3 “Propongo algo un poco loco y al mismo tiempo accesible y comprensible para cualquier tipo de persona tenga una formación o no. Y mezclo un concepto, diríase sugerente, atrayente, por tanto popular, con mi manera de ver las cosas, por tanto, personal.”
<https://www.feriadeteatroydanza.com/docs/ponencias/2010/Sonia-Gomez-es.pdf>
(Consultado 16/03/2015).
- 4 <http://granerbcn.cat/sonia-gomez-i-javier-cuevas/>
- 5 "Idurre Azkue nace en Zarautz, Guipúzcoa, en 1976. En 1992 se traslada a Barcelona a estudiar danza contemporánea en el Institut del Teatre. Comienza trabajando como intérprete en la compañía Danat Dansa y posteriormente entra a formar parte del colectivo General Eléctrica donde sigue desarrollando su trabajo como intérprete en diversos espectáculos de danza que buscan nuevos lenguajes y

formas de relación con el espectador. Continúa colaborando con la Societat Doctor Alonso, dirigido por Tomás Aragay y Sofía Asencio, y entre otros, trabaja con el director de teatro Rodrigo García de La Carnicería teatro en el espectáculo “Jardinería Humana”, y más recientemente con Xavier Le Roy en “Retrospectiva” en la Fundació Antoni Tàpies.”

- <https://muelle3.wordpress.com/2013/05/10/proximamente-taller-de-movimiento-con-los-ojos-cerradosidurre-azkue/>
- 6 “*Jardinería humana* se estrenó el 9 de enero de 2003 en el Théâtre National de Bretagne-Rennes (Francia), con el siguiente reparto: Idurre Azkúe, Nico Baixas, Teo Baró, Sonia Gómez, Núria Lloansi y Angélica Riquelme. Textos, dirección escénica y escenografía de Rodrigo García. Iluminación de Carlos Marquerie. Vídeo de La Pietá: Rodrigo García con la colaboración de María Zaragoza y montaje de Javier Marquerie. Vídeo de los perros y de George Bush: creación de Javier Marquerie. Producción de La Carnicería Teatro, Théâtre National de Bretagne-Rennes, Théâtre de la Ville de París, Festival d'Automne de París, Le Cargo-Maison de la Culture de Grenoble y TNT-Théâtre National de Toulouse Midi Pyrénées.”
<http://www.rodrigogarcia.es/new1/Qpaso/pdfs/Jardineria.pdf>
- 7 El Graner es un espacio gestionado por El Mercat de les Flors y viene ofreciendo residencias para creadores desde 2011 hasta la actualidad (2015): “Las residencias de creación son la actividad central de la apuesta por la creación, potenciando y dando espacio a propuestas vinculadas al movimiento y a otras artes más tangenciales que enriquecen el panorama local, nacional e internacional de nueva creación. El Graner ofrece a la compañía o creador una cesión del espacio con exclusividad durante la residencia, asegurando la plena disposición del espacio sin interrupciones horarias, que es una de las principales preocupaciones que hemos detectado en el colectivo creativo (...)”
<http://granerbcn.cat/es/creadores/residentes-graner/>
- 8 “Txalo Toloza-Fernández (Antofagasta, 1975). Se forma como creador audiovisual entre Santiago de Chile y Barcelona, donde reside y trabaja desde 1997. Videoartista, performer y comisario de exposiciones durante los últimos años ha especializado su trabajo en la creación audiovisual dirigida a las artes vivas y al trabajo con dispositivos móviles aplicados a la videocreación.(...)” <http://www.teatron.com/txalotoloza/blog/txalo/>
- 9 “LEAL.LAV se convierte en espacio vivo, TRASCENDIENDO su estructura, ARTICULANDO la creación performática y teatral, conectando realidades sociales, profesionales, formativas, económicas y culturales bajo un marco estético,

programático, artístico y de gestión coherente y definido. (...) LEAL.LAV (Laboratorio de artes en vivo) cuenta -para el asesoramiento en la dirección y diseño del proyecto- con Javier Cuevas Caravaca, ex coordinador de Centro Párraga de Murcia, uno de los espacios referentes de la creación escénica contemporánea en España. Sin duda, un impulso decidido por las artes escénicas para San Cristóbal de La Laguna, ciudad patrimonio de la UNESCO y epicentro cultural del archipiélago.” <http://www.leal-lav.com/info>

- 10 “El Centro Párraga, institución dependiente de la Consejería de Cultura y Turismo de la Región de Murcia, abre sus puertas a finales del año 2005 como un espacio para favorecer el acercamiento entre las nuevas formas de producción artística contemporánea y el ciudadano de la región, dotando de recursos y exponiendo las nuevas tendencias artísticas más vanguardistas y experimentales del arte contemporáneo en la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Atendiendo a esta creciente demanda e inquietud del tejido cultural y social, se conforma hace dos años como un Espacio de Investigación y Desarrollo para las Artes Escénicas con el objetivo de fomentar la contaminación y sinestesia entre las distintas disciplinas y convertirse en un instrumento de cohesión. Su sello de garantía, calidad e identidad le otorgan a día de hoy un hueco fundamental en el mapa actual de la vanguardia española y europea.”
<http://www.centroparraga.es/index.php?seccion=elcentro>
- 11 “John Ashford, Theatre Director at The Place since 1986, will step down in July 2009 to concentrate on a new role with the European dance network Aerowaves. Ashford was appointed Theatre Director by The Place’s founder, Robin Howard. He established the venue as the country’s busiest dance theatre, and has been instrumental in developing and promoting the artists who have spearheaded the boom in contemporary dance’s popularity through the 1990s and up until the present day.”
<http://londondance.com/articles/news/john-ashford-leaves-the-place/>
- 12 “Festival MIRA! Festival de teatro, danza y música españoles contemporáneos, nacido en 2002 para favorecer los intercambios entre Francia y España en esos ámbitos. Nuevas generaciones de artistas, directores, bailarines, coreógrafos y músicos españoles inventan nuevas formas escénicas, interpretando las tradiciones y mezclando estéticas y géneros.(...)” Sonia Gómez actuó con el espectáculo *Mi madre y yo* en en TNBA de Burdeos, en Marzo de 2006, en la edición bajo el lema: El sur insolente
http://burdeos.cervantes.es/FichasCultura/Ficha34416_11_1.htm

- 13 “Hay en la escena contemporánea muchos creadores que están trabajando sobre formatos ensayísticos y están presentes en los encuentros o jornadas sobre artes escénicas. Personas como: Cristina Blanco, David Espinosa, Roger Bernat, Paloma Calle, Cuqui Jerez, Juan Domínguez (a veces), Simona Levi, David Fernández, María Ibarretxe, Amalia Fernández, Los que quedan, Mopa Producciones, Los Corderos, Sergi Fàustino, Colectivo 96º, María Jerez, Sociedad Doctor Alonso y más. Todos ellos y los que no menciono están investigando nuevas formas de representación para un público contemporáneo.”
<https://www.feriadeteatroydanza.com/docs/ponencias/2010/Sonia-Gomez-es.pdf>
- 14 “Norberto Llopis. Nacido en Valencia y residente en Holanda, Norberto Llopis es licenciado en danza y coreografía y amplía estudios en DasArts de Ámsterdam; actualmente estudia filosofía en la UNED. Ha trabajado en diversos proyectos en Barcelona, Bruselas y Holanda y ha participado en diferentes procesos creativos con artistas como Carolien Hermans, Paz Rojo, Diego Gil, Jefta Van Dinther y Nada Gambier, entre otros.” <http://mercatflors.cat/es/espectacle/sesion-3-seccion-irregular-stuff-titulo-provisional-sesion-de-relajacion/>

Conversación con Paloma Calle

Paloma Calle.

(Conversación telefónica. 29/05/15)

Por fin lo conseguimos.

Sí, por fin lo conseguimos. La verdad es que conmigo resulta difícil ahora mismo.

¿Estás ocupada con algún proyecto nuevo?

El proyecto que me ocupa bastante es tener un bebé de un mes, tener un niño de tres años, y estoy ahora mismo con dos proyectos nuevos. Entonces... compaginar la vida familiar con la profesional... A veces se hace difícil encontrar huecos para tener una conversación como ésta.

1. Comienzo con una pregunta que tú le haces a Paloma Calle en la entrevista que te hicieron en la presentación de *Hello Myself* para el Reina Sofía: ¿Crees que encontrar a tu doble te sirve para algo?

Seguramente, si yo hubiese encontrado una doble idéntica, que era el punto de partida hipotético (pero que es imposible), me hubiese servido para flipar muchísimo. Y a partir de ahí, para disparar una serie de posibilidades con las que no había contado. Lo más interesante fue el proceso de búsqueda porque disparó muchas preguntas. Preguntas que tenían que ver más que conmigo con el hecho de la participación: como por ejemplo, qué busca la gente cuando decide participar en una iniciativa de este tipo. Y en mi caso, cómo se diluye el concepto de la propia identidad al compartir la autoría con personas desconocidas, qué posibilidades brinda esa posibilidad de la dilución, ese dejar de ser para ceder la propia identidad a otra persona.

2. Según dices, propones un juego de “pérdida de la propia identidad y del poder transfiriéndolo a las otras personas”.

Sí.

Entonces, con esta propuesta, estás cuestionando el concepto de identidad.

Claro, sí. A mí, el tema de la identidad me interesa mucho, como a tanta otra gente. Porque realmente es una cuestión difícil de abordar, porque es mutable, porque implica la pregunta de cómo se construye la identidad, es una combinación de tantos factores y de tantas maneras desde donde mirar.. Y más allá de esto, la cuestión de cómo perder el poder y el control sobre la propia obra es algo que me sigue interesando a día de hoy. Me interesa plantearlo como una propuesta que se contamina y que es permeable a los que la reciben, a los que la consumen, de alguna manera. Esto sí que era una premisa en *Hello myself*. Es más, eso es importantísimo porque no podría haber sido posible si no hubiera habido gente que decide participar. Creo que se mezclan dos cosas: por un lado estoy compartiendo la responsabilidad del resultado con los demás, y por otro lado, compartiendo el gusto de haberlo hecho juntos.

Por eso creas un dispositivo que cuestiona las convenciones espaciales y temporales...

Todo el dispositivo tiene que ver con cómo utilizo el espacio y el tiempo de la representación. Las primeras sesiones son muy dilatadas, pero se permite que el público pueda entrar y salir cuando quiera... Todo eso tiene que ver con que en mis propuestas me interesa generar una experiencia que tenga que ver con lo vivo. Y muchas veces me parece que las convenciones teatrales suelen llevar directamente a lo muerto, o yo lo identifico así. En realidad, a mí no me gusta nada el teatro tal y como se entiende a la manera tradicional. Por eso trato de inventarme propuestas que cuestionan esa concepción. Aunque por suerte veo casos de artistas o compañías que aun asumiendo esa disposición tradicional del público a oscuras frente a una propuesta teatral -como Angélica

Liddell¹ o como Forced Entertainment² u otros- ofrecen una propuesta absolutamente viva. Pero creo que son excepciones. Y en mi caso, experimentar con esas posibilidades tiene que ver con la intención de generar una experiencia transformadora real.

En tus propuestas trabajas con material que parte de lo autobiográfico para reconstruirlo desde un dispositivo que entreteje lo real con lo ficcional.

A mí me parece que el material autobiográfico, al final es lo que tengo más a mano, es el material más auténtico, o que mejor conozco, el más honesto... Y es simplemente un punto de partida. Quedarme ahondando en lo biográfico en plan terapéutico no me resulta para nada interesante, pero sí me parece un buen tampolín para llevarlo a otros lugares. De ahí lo de entretejerlo con la ficción o hacer que se contamine con cuestiones ficcionales o imaginarias de modo que no haya una distinción clara. El material autobiográfico acaba siendo un punto de partida. Claro, cuando hablamos de material autobiográfico es como hablar de la identidad. Es como un magma que te permite tirar de un hilo o tirar de otro, y tienes infinitas posibilidades. Si bien creo que toda mi producción ha usado eso como punto de partida, la forma en que aparece y es utilizado ese material en cada trabajo es muy diferente. Por ejemplo, mis primeras piezas: *Parlez moi d'amour*³ o *Territorio Sad&K*⁴ han sido claras expresiones de un mundo interno o de un paisaje emocional que luego adquiriría esa forma como pieza escénica. Pero luego, otras cosas han tenido que ver con preguntarme por qué hago lo que hago y qué sentido tiene estar haciendo teatro o danza o creación escénica; y luego, en la actualidad, enfocarme más en un trabajo que tenga casi que ver con el activismo, o preguntarme qué posibilidades tenemos como artistas de transformar nuestro entorno.

3. En *Hello myself* dices que hay algo de frívolo o de banal que se mezcla con algo más profundo.

El planteamiento de *Hello myself* tiene bastante de banal, es un juego teatral muy lúdico. Es casi televisivo o espectacular, pero creo que dentro de ese juego hay un planteamiento más profundo que atraviesa la obra, que tiene que ver con cuestiones como: cómo estamos contruidos y cuánto podemos abandonarnos o modificarnos, o dejarnos afectar por los otros. Tiene infinitas lecturas, me parecería pretencioso dar yo una sola porque lo que me interesa es la que hace cada uno de los que entra en contacto con esa experiencia.

4. Dices que optas por el formato de la entrevista con tus dobles como una especie de parodia de las entrevistas televisivas. Aunque de otra manera, esa estrategia estaba también en *Territorio Sad & K*.

Sí, es verdad.

Más allá de que sea un formato clásico, claro y convencional... ¿Hay una intencionalidad crítica respecto a la influencia de los medios? ¿O es sólo un juego irónico en clave teatral?

Están las dos cosas: es un juego irónico claramente y, a la vez, la ironía es un recurso crítico. Aunque no recuerdo que lo plantease como crítica a los medios, inevitablemente se puede hacer esa lectura. Y luego hay una parte muy de verdad, que son las preguntas que le hago a la gente. Ese contenido de las preguntas no era irónico para nada.

5. En alguna de las entrevistas a tus dobles preguntas por *el desencanto* y por *la decepción*. A la vez, estás jugando con el error como estrategia, hablas de pérdida, de imposibilidad, de fracaso... ¿Crees que son conceptos útiles para trabajar a través de la creación?

Depende, no siempre. En el caso de *Hello myself* ese sentimiento de decepción me acompañó. Creo que ese proyecto no debería haberse hecho en las condiciones en las que se hizo. En realidad estaba pensado como evento macroteatral, espectacular, donde

hubiese sido más evidente ese juego con lo más espectacular y superficial para luego poder hacer una lectura más profunda. Pero, claro, para poder hacer eso tendría que haber contado con cien veces más el presupuesto que tuve. Siempre conviví con la sensación de que estaba haciendo una versión pobre del proyecto con la que no acababa de sentirme del todo conforme. Eso, en parte, que tiene que ver con las condiciones de producción, también le dio, por un lado, un sesgo de fracaso a la búsqueda. Porque tampoco tenía medios de llevarla a cabo. Imagínate: yo hubiese querido forrar todos los autobuses de la ciudad con la convocatoria, en vallas publicitarias. De esa forma, creo que hubiese tenido una afluencia de público mucho mayor de la que tuve. Entonces, en esta versión modesta, que es la única manera que tuve de hacerlo, lo que fui capaz de generar tenía que ver con el fracaso. También que era una búsqueda que no dio sus frutos y que tenía todas las papeletas para no darlos. Además... es que me quedé bien lejos de lo que yo pensaba que iba a conseguir...

¿Cuánta gente participó?

Bueno, en Madrid, unas treinta o cuarenta personas, pero en las otras tres convocatorias, en Murcia, en Girona y en Lleida, vino muy poca gente, y eso hacía tambalearse el proyecto. Eso me colocaba en una posición de vulnerabilidad que casi fue lo más interesante del proyecto. Una vez que te colocas en ese lugar, te cuestionas hasta qué punto has sido honesta, hasta qué punto estás dispuesta a perder el control sobre el propio proyecto, aunque tu intención inicial fuera esa.

6. Entre tus aspirantes a dobles aparecen hombres y mujeres indistintamente. ¿Existe también una reflexión implícita sobre lo masculino y lo femenino a través de lo performático?

Sí, totalmente, Ricard. Es algo con lo que he venido trabajando cada vez más y en este

caso es muy claro. Se trata de borrar esa frontera binaria de género y revelar tanto lo que consideramos ser un hombre o una mujer como construcción. Me puedo construir como una cosa u otra todas las mañanas. El hecho de que la convocatoria estuviese abierta tanto para hombres como para mujeres tiene que ver con esto. Lo masculino o lo femenino relacionado generalmente con la naturaleza, yo lo veo como una mera construcción. Sin ir más lejos, en Madrid, el “ganador” fue un chico.

Entonces, en lo que estás haciendo ahora, ¿sigues ahondando en ese discurso?

Sí, ahora estoy con una instalación que se presenta dentro de un espacio de exposiciones, donde el espectador se va a relacionar con la obra a través de realizar una serie de cuestionarios (con asesoramiento de estudiosos sobre temas de orientación sexual), que revelan cuánto de ficción tiene la doble categoría de homo-hetero sexual, o incluso la triple categoría de homo, hetero y sexual. Cómo realmente son construcciones que sirven para limitar y para someter, porque en realidad, la gente en sus prácticas o en sus deseos o imaginarios tiene bien poco de esta clasificación tan compartimentada. Entonces... estoy trabajando en esta pieza que todavía no tiene título definido, pero que se presentará dentro de una exposición que se inaugurará en el Matadero el 31 de octubre bajo el lema “Ni arte, ni educación”⁵. Yo formo parte actualmente del Grupo de pensamiento sobre Educación Disruptiva de Matadero⁶ y se nos ha encargado coordinar y comisariar una expo. Formo parte de este grupo como miembro del comisariado y como artista. Los resultados de la experiencia se expondrán posteriormente para dejar constancia de la variedad de tendencias, que es imposible resumir en dos o en tres.

Y la otra cosa en la que estoy es una producción de *teatro teatro* para público infantil, donde estoy trabajando sobre masculinidades no hegemónicas. A partir de un cuento que se llama *Feliz Feroz*, que es un cuento del Hematocrítico, ¿lo conoces? Es un chico que tiene un blog que se llama El Hematocrítico del Arte⁷. El cuento cayó en mis manos y me pareció que se tenía que hacer una versión teatral para niños porque es muy potente. Y

en eso estoy. A mí, el teatro tradicional ya te he dicho que me produce rechazo, o sea que estoy en una contradicción porque me he metido en una obra de teatro clásica en su formalización, pero donde cuestiono cosas, a nivel temático, que creo que es importante plantear para un público infantil. O sea que es un gran reto enfrentarme a eso. Es una propuesta con un lenguaje contemporáneo, pero a fin de cuentas es teatro de texto, o sea que a ver qué tal.

7. Volviendo a *Hello myself*: una de las preguntas que le haces a una de las dobles es si sabe quién es La Ribot. Supongo que es un referente importante para ti, junto con otras personas de la llamada nueva danza madrileña (Olga Mesa, Mónica Valenciano, Elena Córdoba, etc.)

Sí, supongo que es un referente para mucha gente que estamos en un lenguaje contemporáneo y que se cuestiona cosas desde la danza o desde el teatro. Pero mis referentes vienen más de las artes visuales que de las artes escénicas, aunque claro, La Ribot, Ana Buitrago, Mónica Valenciano o Olga Mesa (recuerdo haber tomado clases con las tres últimas)...Son una generación de la que hemos aprendido un montón, la gente que veníamos después.

8. En tus trabajos, has tendido a alejarte de los espacios teatrales para buscar otros lugares: galerías, centros de arte...

Sí, aunque he trabajado también en salas de teatro, me he ido a esos otros lugares porque mi trabajo tiene más sentido ahí. Sobre todo cuando planteo laboratorios donde lo más importante es el encuentro con el público.

¿Cómo has conseguido articularlo? ¿Quién gestiona tu presencia en esos circuitos?

Ese es un temazo, también. Para mí, hay un hecho muy importante, que es mi primera maternidad en 2011, además de que me fui a vivir fuera de Madrid y me alejé tanto de los

circuitos como del interés por producir cosas. Y ahora he vuelto y me doy cuenta de lo difícil que es. Por eso me considero una artista que está y no está, porque lo que ocurre es que directamente no tengo tiempo para dedicarme *full time* a ser artista. Ese ha sido mi deseo, si no, no hubiera tenido hijos. Entonces, eso es algo que determina mi manera de estar en los circuitos. O sea, que lo voy gestionando como puedo, de manera desordenada y siempre con la sensación de que tendría que hacer más para distribuir mi trabajo y demás. Por otra parte, creo que los últimos años no han sido un contexto político y económico favorable para la investigación artística, pero al final se va sobreviviendo. En su día, tuve una manager que se llama Paloma Chueca, pero por motivos personales (que también fue madre) acabó dejando la representación de artistas. Para mí, este tema de la distribución es un misterio. Tú estás haciendo este trabajo sobre mujeres, ¿verdad?

Sí.

La cuestión de la maternidad es un tema fundamental porque es algo que se planta en medio de tu vida y que inevitablemente afecta el trabajo de una manera increíble, ¿no? Además, que trabajamos en unas condiciones bastante precarias. Entonces llega un momento en el que te planteas cómo hacer las cosas y cómo distribuirlas. E incluso por qué hacerlas, por qué seguir desde ahí...

9. ¿Qué lugar crees que ocupan las nuevas dramaturgias respecto a las prácticas escénicas en general?

Hay una cuestión que me produce cierto rechazo que es que parece que en las nuevas dramaturgias siempre somos los mismos, aunque vaya entrando gente nueva. Pero frente a los públicos... se crea un circuito cerrado sobre sí mismo, que se mira el ombligo, yo creo. Y en mi caso, a veces me planteo si no debería estar en otro lugar donde pudiera intentar transformar las cosas de una forma más política. A veces, la inutilidad del arte me

enfada... A mí me parece que el arte o que la creación escénica tiene que modificar cosas en el mundo, que no se quede en una especie de experiencia autoplacentera, sino que tendría que tener una capacidad activista, ¿no? Esa es mi visión. Entonces, si sólo llegamos a donde llegamos siempre, que son los mismos públicos, los mismos lugares de exhibición, al final es como no llegar a ninguna parte. Pero digo eso porque cada vez más necesito posicionarme en un lugar como de artista activista, no sé cómo definirlo mejor. Entonces, si siempre somos los mismos y los mismos que lo van a ver, no salimos de ahí.

Pero eso tiene que ver también en cómo se llega a los públicos...

Sí, claro. El otro día leía en una entrevista que le hacían a la compañía la Tristura en el periódico *Diagonal*⁸, en la web, y hablaban de que este mes de mayo han organizado un festival de tres días. Lo han llamado Festival Salvaje, donde está también Roger Bernat y el Conde de Torrefiel... y lo han montado en Villaverde, que es un barrio del sur de Madrid muy castigado, muy humilde, donde nunca se monta nada⁹. Y pensé: hostia, qué interesante. Han llevado a un lugar insospechado un pequeño festival con propuestas que, si no lo hacían ellos, nunca se iban a ver ahí. Y han hecho que el público de ese barrio se pueda emocionar con una obra de un formato contemporáneo. No he tenido ocasión de ir, pero pensé que estaba muy bien, porque son el tipo de cosas que no suceden, que es de lo que estaba intentando hablar: buscar una manera de no quedarnos siempre en nuestro rollo. Insisto que es una visión mía muy personal el pensar que tendría mucho más sentido llegar más allá de a los cuatro que ya nos conocemos. A lo mejor hay otros artistas para quienes esto no es tan importante, ¿no? Para mí es fundamental llegar a la gente y que detrás de los artistas haya un compromiso político de transformación. Que esto no quiere decir que tenga que estar reflejado de una manera evidente en las obras, pero sí me parece que es un buen lugar desde donde trabajar. Luego, es evidente que cada artista tiene su poética y su manera de presentar su trabajo, pero creo que es una buena gasolina para alimentar la máquina. Además, trabajando en las condiciones en las

que se trabaja, pues...

Como decías, es importante incidir en la educación para aprender a acercarse al arte.

Claro. En el grupo de trabajo que te decía de Matadero precisamente hablamos de eso, que no se trata de separar el arte y la educación, va todo junto. La educación es un proceso que puede suceder en cualquier momento y en cualquier lugar, no sólo en las aulas. La educación como aprendizaje y como herramienta de transformación.

Pero la configuración del sistema teatral es determinante.

Pero también te digo que pienso que tenemos una responsabilidad. Leí hace tiempo un artículo de Laura Corcuera¹⁰, que es la que escribe en la sección de artes escénicas del periódico *Diagonal*, un artículo donde les echaba un rapapolvo a la gente de la profesión, y estoy de acuerdo con lo que dice, que hay que movilizarse, aunque sea difícil. Entre todos los artistas independientes (con los que estás hablando o no)... al menos en Madrid, no hay ningún amago de juntarnos para hacer un frente común, y sería necesario hacerlo casi a nivel sindical. Por ejemplo, para pactar cuáles son las condiciones que se aceptan y cuáles no se aceptan. Lo he vivido personalmente. A veces para un festival se ofrecen unas condiciones lamentables, pero desde la organización ya tienen asumido que los artistas son tan majos que lo van a hacer de todas formas. Me parece que hay un alto nivel de explotación de los artistas... y de autoexplotación también. Entonces, ahí sí que veo a la comunidad artística como dormida o centrada en otras cosas, y me parece que tiene que haber una unión por lo menos para hablar de mínimos. Para mí eso es un problemón. Es cierto que en este país no hay ningún respeto por el artista ni por la cultura, pero si no hay una consideración para que los artistas trabajen desde una posición mínimamente cuidada, pues que no haya arte, esa es mi visión, de verdad que te lo digo, ¿eh? Si el ayuntamiento considera que te las apañará con una mierda que te den, pues que no finja que está creando instituciones culturales, que no la cree y ya está. *(Ríe)* ¿No? Que se valore. Es que me enciendo y...

Antes mencionabas a “La tristura”... ¿Hay algún otro nombre de gente que está tratando de crearse un público y un lugar que te parezca interesante?

Bueno, ya te he dicho que con lo de la maternidad estoy un poco ausente, pero por ejemplo está Cris Blanco¹¹, que creo que hace un trabajo por medio del humor muy interesante. Y luego otra gente que ya conoces, como Amalia Fernández, el trabajo de Amalia me gusta mucho. Y la gente que ya he mencionado: el trabajo de Angélica Lidell me parece muy potente, Forced Entertainment, otra compañía inglesa que se llaman Quarantine¹², qué sé yo... Ah, el trabajo de Diane Torr, que desde hace años hace un taller que se llama *Man for a Day*¹³, donde te conviertes en Drag King. Ella vino a Madrid hace muchos años, y a mí todo ese trabajo sobre la construcción y la deconstrucción de la performatividad de género me interesa mucho y... es una artista que mola un montón...

Vamos terminando nuestra conversación telefónica. Charlamos cinco minutos más. Quedamos en escribirnos para seguirnos contando cosas.

NOTAS

- 1 “En los años ochenta Angélica Liddell, seudónimo de Angélica González (Figueres, 1966), inicia su trayectoria artística como autora dramática. Tras cursar estudios de psicología y Arte Dramático, forma en 1993 la compañía Atra Bilis en el entorno de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Con ella llevará a la escena sus propios textos, iniciándose así en la dirección, la escenografía y la interpretación. Su proyección hacia la creación escénica ha seguido desarrollándose desde entonces, adquiriendo, en paralelo a su producción dramática, mayor complejidad y calidad creativa. Al mismo tiempo que ha transitado por otros géneros literarios, como la narrativa y la poesía, se ha deslizado hacia el mundo de la performance y la instalación, dimensiones con las que su obra teatral está estrechamente ligada. Sus diferentes desarrollos artísticos deben entenderse como expresión a distintos niveles de un mismo mundo poético y una original personalidad creadora. Tanto su escritura dramática como su poética

escénica llevan un sello peculiar que las hace fácilmente distinguibles. Sin detrimento de su diversidad, puede afirmarse una vez más el tópico de que un creador es autor de una sola obra, que se constituye como variaciones sobre una serie de temas convertidos casi en obsesiones, lo que confiere a toda su producción una sorprendente unidad y coherencia estéticas.”

<http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=artis&id=33>

- 2 The work we make tries to explore what theatre and performance can mean in contemporary life and is always a kind of conversation or negotiation, something that needs to be live. We're interested in making performances that excite, challenge, question and entertain other people. We're interested in confusion as well as laughter.
We started working together in 1984; in the many projects we've created since then we've made lists, played games, spoken gibberish, stayed silent, made a mess, dressed up, stripped down, confessed to it all, performed magic tricks, told jokes, clowned around, played dead, got drunk, told stories and performed for six, twelve and even 24 hours at a stretch. (...)
<http://www.forcedentertainment.com/about/>
- 3 “Me interesa investigar partiendo de material real autobiográfico, evitando la expresión subrayada, lo sentimental, y trabajando con ese material 100% humano desde lo aséptico, artificial y artefacto. La pregunta sobre dónde acaba la intimidad y empieza lo espectacular está siempre presente, que el azar forme parte del trabajo, no tenerlo todo bajo control y que siempre exista la posibilidad de la sorpresa y lo impredecible es un componente fundamental de mi trabajo.”
(Programa de mano de *Parlez moi d'amour*. La casa Encendida, 31 de mayo y 1 de junio de 2007).
- 4 <http://www.tea-tron.com/quimpujol/blog/2009/05/15/territorio-sad-y-k-de-paloma-calle-espai-brossa-1352009/>
- 5 “*Ni arte, ni educación*” será el título de la exposición comisariada por GED (Grupo de Educación Disruptiva de Matadero Madrid) que tiene por objetivo debatir sobre un hecho ineludible de la experiencia artística: su lugar vertebrador en el contexto de las instituciones culturales. Los curadores, las obras de arte, los artistas y el conocimiento que estos generan, están posicionados como agentes centrales dentro de la estructura social de las artes visuales. Ni arte, ni educación pretende incorporar al resto de los agentes que configuran dicha experiencia, poniendo en tela de juicio la idea de que la producción de conocimiento solo les compete a los primeros de la lista. (...)” <https://grupoeducaciondisruptiva.wordpress.com/>

- 6 El grupo de pensamiento que conforma el Laboratorio de Educación Disruptiva de Matadero Madrid está formado actualmente por: María Acaso, Maite Angulo, Paloma Calle, Ana Cebrián, Andrea De Pascual, Marta García Cano, David Lanau, Noemí López, Sergio Martínez Luna, Joana Macedo y Eva Morales coordinadas por el colectivo de arte+educación Pedagogías Invisibles. Durante el 2015 quiere seguir profundizando en una serie de temáticas troncales y poner en marcha proyectos con los que ir de la teoría a la acción y de ésta a la reflexión. A ello, añadimos una voluntad de visibilización que nos lleve a trabajar sobre los espacios y formatos expositivos que puedan recoger este tipo de proyectos: *“de la cocción a la acción: exponer arte+educación”*. (Ibid.)
- 7 <http://elhematocritico.blogspot.com.es/>
- 8 <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/23408-la-tristura-reiniciando-sistema-la-politica-sentimientos.html>
- 9 “En mayo, las calles del madrileño barrio San Cristóbal de los Ángeles acogerán el festival de Artes Escénicas “Salvaje”. SALVAJE no es solo una propuesta escénica, es la oportunidad de generar otro orden de cosas, de mostrar allí algo que de otro modo jamás hubiera ocurrido, de declarar un estado de excepción, de poner a prueba el carácter rabioso, vital y salvaje de un barrio a las afueras de Madrid. Se exhibirán 3 obras de creadores de talla internacional como Roger Bernat, El Conde de Torrefiel y Emilio Rivas donde los vecinos se convertirán en necesarios colaboradores y protagonistas.” <http://www.districtovillaverde.com/el-festival-de-artes-escenicas-salvaje/>
- 10 El artículo fue escrito para el día mundial del teatro, el 27 de marzo de 2013. Reproduzco el párrafo final: “Se trataría a fin de cuentas de conseguir la promoción real de leyes y planes de fomento de la cultura (la Asociación de Directores de Escena de España lleva años haciendo para que se apruebe una Ley del Teatro), así como reforzar las estructuras públicas de apoyo a cooperativas y asociaciones cuyo objetivo no es el ánimo de lucro y generan empleo cultural desde la perspectiva de la economía social y de la cultura libre. Y en todo esto, la disidencia creativa es fundamental. Toma rapapolvo para el Día Mundial del Teatro. Gracias por haber llegado hasta el final. Ahora toca actuar.” <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/rapapolvo-para-trabajadores-escenicos.html>
- 11 Cris Blanco: Desde 2003 realiza sus propias piezas escénicas y trabaja como

intérprete en performance, teatro y cine. La transformación de códigos y objetos, la mezcla de géneros escénicos, el error, los trucos a la vista, la ciencia-ficción y la música tienen que ver con su trabajo. Algunos de sus trabajos escénicos son CUADRADO_FLECHA_PERSONA QUE CORRE (2004), ciencia_ficción (2010) el proyecto The Neverstarting Story (2007/2008) en colaboración con Cuqui Jerez, María Jerez y Amaia Urrea del que forman parte la pieza The Set Up y el corto Cinthy Tuloh. En septiembre de 2014 estrena su nueva pieza El Agitador Vórtex. Ha formado parte de los colectivos El Club y ANTES. Es miembro de las bandas de música CALOR y The Elements. <https://hangar.org/es/news/taller-introduccion-al-cine-en-directo-y-hecho-a-mano-a-cargo-de-cris-blanco/>

- 12 Quarantine was established in 1998 by directors Richard Gregory and Renny O'Shea with designer Simon Banham. We make original theatre, performance and public events with and about the people who are in it. Whatever form it takes, our work begins and ends with the people in the room. Over the last 17 years, we've collaborated with a shifting constellation of artists, performers and people who've never done anything like this before. Our work seeks to create the circumstances for a conversation between strangers... <http://qtine.com/home/>
- 13 Performance artist/gender activist Diane Torr's worldwide appearances and workshops are now legendary. For the past thirty years, the main focus of this performance artist's work has been an exploration of the theoretical, artistic as well as the practical aspects of gender identity. (...) <http://dianetorr.com/man-for-a-day-screenings/>

Carta-respuesta de Marta Galán

La expresión (lírica, muchas veces) de la subjetividad está en todo lo que hago, en todo lo que digo, en mi vida y en mi trabajo. Para mí es inevitable. Es mi modo de estar atenta... pero también es mi modo de ser política. Siempre cito a Adrienne Rich cuando explico esta idea. Ella dice: “el instante en el que un sentimiento penetra el cuerpo es político. Esta caricia es política”. La cito de memoria, porque dejé ese libro a alguien y nunca lo he vuelto a recuperar...

Maria José Sanchez Leiva, en un artículo sobre las Pasiones de Bill Viola que lleva este mismo título “El instante en que un sentimiento penetra el cuerpo es político” dice que determinadas obras, en este caso las Pasiones de Viola, suponen “una reivindicación de la emoción como impulso fundamental del acto ético en las representaciones e imágenes que nos damos en tanto que colectivo en la cultura de masas. La pasión como disposición ética es una potente imagen para la ética posmoderna que redescubre al otro; como metáfora del amor y modo de enfrentar esa otra ética del otro. La caricia estremecedora de ciertas representaciones artísticas que le prestan materialidad a la lucidez y convocan una mirada trascendente que se esfuerza exigente en buscarle cuerpo a lo que está por decir. Ética, política, estética, ambiciones sobre las que propongo un pensar conjunto porque más allá del ejercicio epistémico o teórico lo que apasionadamente suscitan son unas preocupaciones en las que me veo absolutamente comprometida”.

Vamos con las preguntas:

1_ ¿En qué lugar estás ahora? Teniendo en cuenta que te tomas un descanso y se produce un cambio respecto a tu forma de estar activa. ¿Por qué ocurre? Y si tienes proyectos a la vista. En relación con esto: 2_ Cómo ves el panorama de la creación contemporánea y cómo te colocas frente a ello. De qué modo ha variado tu expectativa y tu manera de construir. 3_ La diferencia o la evolución entre tus últimas creaciones

con Santiago Maravilla (Melodrama) y con Juan Navarro y Núria Lloansi (Protégeme, instrúyeme) frente a las Superproducciones... de la corporació. 4- Cuáles han sido tus influencias o tus estímulos a lo largo de estos años. O bien, de modo más genérico: cómo definirías tu trabajo y el modo de entender la escena y la mirada del espectador, teniendo en cuenta lo anterior.

Me gusta mucho la primera pregunta. Si, efectivamente, mi forma de estar activa ha variado en estos últimos años. Podríamos decir que dejé de estar activa en un sentido productivo y pasé a estar activa en un sentido reproductivo. Después de estos 6 años de acción reproductiva tengo claro que producción y reproducción son dos modos excluyentes de habitar el mundo, o, como mínimo, un modo (el reproductivo) pone en jaque al productivo, lo cuestiona, lo interroga, lo fisura. Pero yo no dejé la producción en el momento exacto en el que inicié la fase reproductiva... Durante mis 2 primeros años de acción reproductiva continué produciendo, tratando de hacer compatible la producción y la reproducción. Y entré en una etapa terriblemente neurótica... quería sólo reproducirme (como una zorra, una loba, una coneja). Esa era mi verdadera pulsión. Ese era mi secreto: ser una hembra en permanente estado reproductivo. Ese estado químico me gustaba, me serenaba, pero fui manteniendo mi estado adquirido de hembra productora y traté de combinar una cosa con la otra: mi pulsión secreta reproductora con la exigencia social de seguir existiendo como hembra que produce, que es productiva (y, peor, como hembra que, además de ser productiva, es creativa). Intenté durante dos años locos compaginar las pormenorizadas y exigentes labores de la crianza con las pormenorizadas y exigentes labores de la creación y de la producción. Creí que podía estar activa en los dos ámbitos, en todos los ámbitos. Ser eficiente en uno y otro rubro: en la producción y en la reproducción. Pero la pulsión de hembra reproductora se comió, avasalló, a la hembra emancipada que producía y era creativa y me dediqué durante 6 años en cuerpo y alma a mi pulsión de hembra

reproductora. Pero, ¿yo era una hembra emancipada que producía, una hembra con pulsiones creativas, una mujer-artista, no? Durante estos 6 años podríamos decir que he estado atrapada en el rol inútil e improductivo de madre, entregada en cuerpo y alma a mis bajos instintos reproductores de zorra, de loba, de coneja. Son dos instintos irreconciliables: uno es básico, prosaico, sucio, femenino, conservador, ultra-animal y no tiene repercusión social ni económica y el otro es sublime, estético, masculino, límpido, proteico, progresista, ¿ultra-humano? y tiene amplia repercusión social y económica. Pero no sólo fue eso (la reproducción) lo que alteró mi modo de estar activa. Mi modo de estar activa también lo alteró el cansancio, la impotencia, el desencanto, la falta de motivación y la ausencia de deseo (por el teatro, por la creación) y la dificultad, cada vez mayor, de acceder a los medios de producción escénica. Un doble aislamiento: ser criadora (asumir las tareas del cuidado diario de los hijos) y no disponer de acceso a los medios de producción (artística, en este caso). Y lo alteró también un hecho en principio fortuito, circunstancial, un hecho que no creí que fuera a ser tan determinante: el cambio de contexto, la apuesta por dejar la ciudad de Barcelona y empezar un nuevo periplo vital en el campo, en un pueblo de escasos 50 habitantes en la provincia de Girona donde vivo/vivimos ahora.

Triple aislamiento: criadora, sin acceso a medios de producción y sacada de contexto (des-terrada, des-centrada, voluntariamente, por supuesto).

Llegamos a Vila-robau hace hoy exactamente 4 años. Mi pareja, mi hija de dos años y medio y yo. Acababa de estrenar la que fue mi última creación: “Morir de amor aquí”, una producción del CAET de Terrassa (ese título es tan significativo!! Lo pienso ahora, cuando han pasado 4 años, pero, en aquel momento, yo pensaba que me estaba refiriendo a Terrassa, al Romeo y Julieta de W. Shakespeare, a las peleas de gallos en Terrassa, a las bandas, a los chavales raperos con los que trabajaba, a la imposibilidad

del amor en contextos donde imperan el odio y la rivalidad... pero, con el tiempo, **creo que quien moría ahí era mi amor por el teatro, mi deseo de hacer teatro, que había sido tan potente, tan intenso...** cómo puede uno desprenderse de lo que tanto ha amado? Cómo podemos dejar atrás, abandonar, dejar pasar, eso que, para nosotros, durante un cierto tiempo, ha sido el MOTOR, la motivación para vivir y para trabajar?) Esa producción de 2011, que fue vista 1 sólo día (después de 6 meses de reuniones, formación, educación social y ensayos) en el Teatre Alegria de Terrassa por algunas personas de la profesión teatral pero, fundamentalmente, por las familias y amigos de los 6 raperos que trabajaban en el proyecto, fue lo último que pude hacer. Se me acabaron las fuerzas, la voluntad, el deseo, la motivación, la alegría, la capacidad de resistir e insistir, el dinero... Ese mismo año, en julio de 2011, cerré mi empresa definitivamente, mi pequeña empresa deficitaria de espectáculos con déficit de más de 6000€ y decidí cambiar de rumbo. En el año 2010 había empezado un máster en Gestión Cultural en la UOC y en junio de 2012 lo terminé. Pensé: perfecto, ahora puedo encontrar un trabajo normal, cobrar a final de mes, trabajar 7/8 horas al día por un sueldo que me permita participar mensualmente, con regularidad, en la economía familiar. Necesitaba ese cambio. Se trataba de una necesidad puramente materialista: sostener económicamente mi vida y la de mi familia y poder vivir una vida mejor planificada. Tenía una hija (enseguida tendría dos...). Lo deseaba con todas mis fuerzas, tanto como había deseado hacer teatro por encima de todo, prescindiendo de todo, precarizando mi trabajo y mi vida (y el trabajo y la vida de mis compañeros de equipo; de mi compañía). Y ese deseo que me había movido a hacer teatro por encima de todo, a pesar de todo, era el mismo deseo que me impulsaba (me propulsaba) a buscar una estabilidad laboral y a abandonar definitivamente la producción teatral. Necesitaba dejar la creación. Necesitaba desengancharme de los procesos recurrentes de auto-precarización, de las jornadas laborales interminables que no producían honorarios, que no cotizaban. Las altas y bajas en el régimen de

trabajadores autónomos de la seguridad social en función de si había o no previsión de bolos. Los veranos interminables pensando en si podría (o no) estrenar tal o cual proyecto. Las negativas de productoras, festivales, instituciones siempre a destiempo (y siempre demasiado tarde, cuando ya estaba en marcha el proyecto y había muchas personas que dependían de mis pagos). No podía seguir sosteniendo esa estructura de producción, ese modo de vida. Tenía una hija (enseguida tendría dos...). Fui “empresaria” (como tantos otros en aquel momento) con 29 años, cuando aún ni siquiera se hablaba de los “empresarios” así, utilizando este concepto, yo emprendí; pero emprendí un camino difícil sin conocerlo, sin tener referencias, saltándome las reglas del emprendedor, en aquel momento inexistentes (aún no pensadas, no redactadas), iniciando el camino de la producción escénica, ¡y con empresa propia! Aún no sé cómo pude hacer lo que hice, porque realmente yo no sabía nada de toda la maquinaria legal ni tampoco de la maquinaria de producción de espectáculos, pero ahí estaba: contratando a toda las personas que trabajaban en el equipo (a los técnicos, los actores...), enviando y revisando fichas técnicas, pidiendo permisos de menores, pagando pólizas de responsabilidad civil, pidiendo subvenciones, etc... Nunca tuve a nadie contratado que me ayudara con la estructura de gestión de la empresa (no podía pagarlo), aunque sí tuve durante un tiempo (2005-2009) el apoyo inestimable de Marta Oliveres en la venta/distribución de los espectáculos. Parecía que yo pudiera con todo: la producción y la búsqueda de financiación, la gestión de subvenciones, la gestión legal de la empresa, la dirección y la autoría, la comunicación y la distribución, pero un día, produciendo “Morir de amor aquí” me vi en la Plaça de les Glòries, saliendo del mercado de “Els Encants”, con 12 figuras femeninas de piedra de 1 metro y medio de altura y 30 kg. de peso cada una, esas figuras horteras que compra la gente para adornar los jardines o las tapias de las casas y me vine abajo. Me vi parando uno tras otro a taxis que me negaban la posibilidad de transportar esas 12 figuras en varios viajes hasta la Nau Ivanow, que es

donde ensayábamos, y me vine abajo. Literalmente, me vine abajo. Me desmayé. Volví en mí rápidamente y pedí ayuda por teléfono a Santi, a mi pareja, mi compañero, mi cómplice, mi amor, que me ayudó a llevar esas 12 figuras de piedra a la Nau Ivanow. Las 12 figuras de piedra aparecen en la escena final de “Morir de amor aquí”, pintadas con spray barato de color dorado; y también aparecen en un video precioso que hicimos por las calles de Terrassa con Martin Elena... esas 12 figuras doradas eran para mí los amantes de Verona que aparecen en el último parlamento de los patriarcas: “Jo no puc fer molt més: jo vull alçar-li una estatua d’or pur” pero también eran todas las figuras doradas que yo quería colocar en las plazas de Terrassa, en las plazas de todas las ciudades y de todos los pueblos, en honor a las madres que crían y cuidan a sus hijos con amor, con presencia... Pero después de esto, de este episodio con las figuras de piedra en Els Encants, le conté a Santi que no podía más, que estaba exhausta, que quería dejar de hacer producciones de esa manera, que no me quedaban fuerzas. Santi me había oído decir eso muchas otras veces, pero creo que ese día mi afirmación sonó contundente. Él concursó una plaza en Figueres, empezamos a buscar casa y escuela en el Empordà y decidimos intentar otro camino. Cambiar de rumbo. En ese momento pensé que el cambio de contexto también me permitiría un cambio profesional, pensé que el giro hacia la gestión cultural iba a ser fácil, pensé que tenía mucho que ofrecer, que era una persona formada, con mucha experiencia en el sector de la creación escénica profesional, con “tablas” en la producción y gestión de procesos de producción artística y cultural, que eso estaría a mi favor, que el sector de la gestión cultural en Girona, en el Empordà, me acogería... Necesitaba ese cambio. Deseaba con todas mis fuerzas ese cambio y ese cambio no se produjo.

Desde junio de 2012 he escrito y presupuestado más de 12 proyectos culturales para Ayuntamientos (Figueres, Girona, Ventalló, Verges), Fundaciones, Festivales, Empresas

Culturales diversas que nunca han sido aceptados y nunca, por tanto, han supuesto ninguna remuneración económica aunque yo les he dedicado semanas e incluso meses. He hecho cerca de 25 entrevistas de trabajo con productoras de teatro, empresas de gestión cultural, empresas de cine porno feminista, Fundaciones que fomentan la Creatividad, Cátedras de Universidades, Museos (MACBA, Museu Picasso, Museu de l'Empordà, etc.) He preparado una oposición para trabajar en el Museu del Cinema (Girona) como directora del Servei Educatiu sin conseguir la plaza por muy pocas décimas, he trabajado de comercial (a comisión) vendiendo espacios publicitarios en una revista-guía turística de l'Empordà, he hecho la comunicación y la prensa de Festivales de Cine locales, he dado clases en el Institut del Teatre (sólo un trimestre y con contrato de "obra y servicio"), he dirigido un espectáculo con 3 tubas para el Servei Educatiu de l'Auditori que después redirigió Raquel Tomàs para la versión a la italiana, he trabajado "En residencia" en el proyecto de A bao A quo y el ICUB/Ajuntament de Barcelona, he trabajado de camarera haciendo la temporada (julio y agosto) en el año 2012, en el 2014 y, si no se produce un milagro en los próximos 10 días, también en el 2015... Aunque pasado mañana inaugure una exposición en el Arts Santa Mònica con un proyecto precioso de introducción de procesos de creación artística en l'Escola de Ventalló que ha ganado la Convocatoria 2015 del Ingràvid: Festival de Cultural Contemporànea de l'Empordà, tendré que hacer la temporada turística. Aunque el 6 de noviembre se estrene en Temporada Alta un texto de mi autoría: "Conillet", interpretado por Clara Segura y dirigido por Marc Martínez, tendré que hacer la temporada turística. Aunque durante el mes de julio esté trabajando en la conceptualización de un nuevo programa educativo sobre prácticas artísticas performativas que formará parte del servicio educativo del MACBA, tendré que hacer la temporada turística. A pesar de todos estos proyectos preciosos que tengo a la vista, algunos teatrales, otros vinculados a la educación artística, otros a la gestión cultural, necesito esos 2500€ que me da la hostelería

durante los 2 meses de verano en la Costa Brava para poder mantener a mi familia. Tengo 2 hijas. Ahora ya tengo dos hijas (una de 2 años y otra de 6). Pero esta situación no es en absoluto una novedad. Recuerdo que en el año 2006, el año en que estrenamos la Trilogía Cínica en el Mercat de les Flors (Bcn), estuve trabajando en el restaurant que había debajo de mi casa, en el Mulet, cubriendo el servicio de desayunos. Supongo que es el precio que hay que pagar por mantener una cierta independencia artística, una suerte de “carta blanca” permanente que te otorgas sin que nadie te la haya otorgando... y eso es un suicidio... es un desafío mortal, una contradicción. Puedes tener carta blanca si alguien te la otorga, otorgársela a uno mismo es un desafío y trae consecuencias... Porque luego esta situación de auto-precarización y de máxima libertad en el trabajo que haces (como artista o como creadora) se invierte y, finalmente, lo único que consigues es una gran dependencia de las personas que tienes a tu lado en el camino de la vida: tu pareja, tu familia, tus amigos... Sin ellos, no hubiera podido superar esta etapa. A efectos legales, desde junio de 2011 no cotizo en la seguridad social, ni como autónoma ni en el régimen general (excepto durante el verano de 2013, que trabajé contratada como “ayudante de camarero” en un restaurant de l’Escala, en octubre de 2014, que me contrataron en el Institut del Teatre y ahora, en junio de 2015, que me he dado de alta para facturar 3 proyectos y después de nuevo de baja).

En mi caso, a mayor libertad artística e individual (seguir mi pulsión creativa y mi pulsión de hembra reproductora), mayor dependencia económica.

En el 2009 decidí iniciar un tipo de trabajo escénico que fuera imposible de distribuir. Estaba cansada de las dificultades para rentabilizar los trabajos que estrenábamos. Algunos no, algunos giraban bastante... en general, giraban los que movían pocos recursos humanos (1 actor, 1 técnico, 1 director) y tenían poca (o nula) escenografía,

pero los trabajos que suponían un mayor despliegue de recursos humanos o técnicos era imposible rentabilizarlos. Se presentaban 3 ó 4 días en Barcelona o en algún festival y después la distribución se detenía. Por eso quise experimentar con un formato imposible de distribuir. Era un suicidio, un desafío, un potlach. Quemaba mis campos, mis barcos, mi patrimonio. No quería saber nada del circuito. Me instalé en la Nau Ivanow, conseguí una subvención de la Generalitat (cuando era EADC) y empecé a experimentar con el formato escénico contextual. Piezas pensadas para un determinado contexto (en aquella ocasión: el barri de la Sagrera) y que suponían un proceso de difusión de las prácticas escénicas contemporáneas entre personas, colectivos, asociaciones y entidades del barrio. Empecé a visitar Centros Cívicos, a conocer a personas alucinantes que trabajan en contacto diario con las personas; haciendo realidad sus deseos y proyectos. Aluciné con la potencia del tercer sector, con la capacidad de las personas para activar procesos y proyectos culturales, sociales, lúdicos, humanitarios... y de ahí salieron las tres Superproducciones de la Sagrera, que fueron para mí el inicio de un nuevo modo de entender la práctica escénica. Un proceso creativo tenía sentido si, en el camino, se producían procesos de desarrollo cultural comunitario, si servían para empoderar personas, proyectos, ideas, contextos. Las prácticas artísticas (en este caso escénicas, performativas) tenían un alto potencial transformador y educativo. Eso era lo que empecé a investigar. No solo la forma de las piezas, su definición estética, su afiliación a un determinado estilo u a otro, su posible comercialización, sino su capacidad transformadora, su potencial educativo. Las artes escénicas como proceso abierto, colectivo, educativo y no tanto como resultado final, como objeto impecable, como obra cerrada. Eso era lo que en aquel momento necesitaba. Esa fue la carta blanca que me otorgué. Esa fue mi acción libertaria, ese fue mi desafío mortal. Desde entonces no he dejado de perder capacidad económica (calidad de vida, calidad de obra) y acceso a los medios de producción (de vida y de obra). Después vino la definición de TRANSlab. Como "laboratorio de intervenciones

escénicas contextuales” basándome en el descubrimiento de las prácticas del DCC (Desarrollo Cultural Comunitario) a través de las artes y el intento (fallido) de comercializar ese tipo de procesos entre algunos centros profesionales de producción, festivales y teatros de Catalunya y España. Sólo el CAET se sintió atraído por la propuesta y se atrevió a producir el primer (y último) TRANSlab. con un grupo de 6 músicos de rap de la ciudad de Terrassa, la asociación de Pesebristas de Terrassa y el Club de Esgrima Ciutat de Terrassa y Núria Lloansi, Kostia Matka y Martin Elena como colaboradores profesionales. Y como dije, ese fue el último montaje que hice, el punto de inflexión. El proceso y el proyecto que acabó con mi amor por el teatro, aunque fuera la pieza más hermosa que he producido nunca, la más coherente, la más contundente, la que tenía más sentido: un innovador modo de acción social, un potencial transformador y un modo peculiar de habitar la escena, de habitar el teatro, un delicado sentido ético y estético... no sólo en el escenario, sino alrededor del escenario: en la platea, en el barrio, en las casas de las familias de las personas que formaron parte del equipo y del proyecto.

Las características de estos procesos y de estas piezas que se inician en el 2009 son:

- 1) permiten activar procesos de pedagogías colectivas del arte (escénico) en este caso.
- 2) suponen la implicación en los proyectos escénicos profesionales de personas del contexto donde trabajo que no están vinculadas con la producción artística profesional.
- 3) el resultado es una obra escénica o performativa coherente y con factura profesional. En el documento que adjunto puedes leer toda la información sobre las características de los procesos que activo cuando inicio uno de los proyectos de TRANSlab.

Me preguntas también cómo me sitúo frente a la creación escénica contemporánea...

Bueno, digamos que, en estos momentos de mi vida, no es una prioridad (aunque me interese, aunque más o menos esté atenta a lo que se produce, aunque sepa que voy a volver a estar conectada algún día, aunque sepa que se mantiene viva mi curiosidad, mi espíritu crítico, mi opinión y mis gustos estéticos). En estos momentos, no puedo pensar demasiado el lugar que ocupo o el que voy a ocupar en el contexto de la creación escénica contemporánea ni tampoco puedo emitir opiniones documentadas sobre lo que se está produciendo. Estoy en un momento de la vida marcado por el materialismo, ya lo he dicho más arriba, creo. No puedo pensar en proyectos, sino en trabajo remunerado. No puedo ocupar mi tiempo en lo que me gusta, me emociona, me hace feliz, sino en lo que supone una posibilidad de ganancia económica para mí y para mi familia. Y sin embargo... Vi a "El Conde de Torrefiel" el año pasado en Temporada Alta y me emocioné del mismo modo que me emocioné, hace ya cerca de 20 años, cuando leí "Notas de Cocina" de Rodrigo García (gracias Karel Mena por pasarme ese texto, siempre lo recordaré...) y cuando la vi en la Cuarta Pared de Madrid. O cuando vi "Maquina Hamlet" en el Callejón de los Deseos, durante mi periplo bonaerense del 1997... O cuando vi el directo de Santiago Maravilla & Maestro Ramos en el Riborn (BCN, 2002). También me emocioné viendo el trabajo que Pablo Fidalgo hizo con su abuela y que presentó en el Antic Teatre (este invierno). Y me emocioné viendo "Cosas que se olvidan con facilidad" de Xavier Bobés en el Animal a l'Esquena (marzo de 2015), y me emocioné viendo "Númax" de Joaquim Jordà el otro día en el MACBA, y me emocionó ver la "Pràctica Comuna" que hizo Juan Navarro con los alumnos del Institut del Teatre en octubre de 2014. Y me emocionó conocer el proyecto de Nyam Nyam en el Poble Nou y ver ahí el trabajo de Marc Caelles, y estoy segura de que, si pudiera ver todo lo que se está produciendo en estos momentos en Catalunya y fuera de Catalunya, me emocionarían muchas cosas. Estoy segura. Pero apenas puedo consumir cultura. No tengo ni el tiempo ni la capacidad económica y no estoy cerca de los centros de producción cultural y artística... Sé que esto pasará. Mis

hijas serán pronto chicas autónomas. Y volveré a estar sola. Ese momento será terrorífico pero también providencial. Podré volver a existir como hembra que está sola y produce. Esta es mi neurosis.

Reproducirse como una loba, una zorra, una coneja y cambiar de casa, de contexto, dejar la ciudad e irse a vivir al campo. A criar (que no a crear) al campo. Dos modos de desaparecer. Dos modos de insistir en la desaparición. Dos modos, también, de necesitar la desaparición. Dos modos de DESEAR un cambio, de forzar un cambio...

que no se produjo.

¿Expectativas? estudiar enfermería (especialidad comadrona) para dedicarme a la educación artística en todo tipo de contextos humanos y sociales (donde saber acompañar al parto sea una necesidad prioritaria y la educación artística llegue de rebote...) Saber acompañar a las mujeres en el momento del parto, estar capacitada, tener la capacitación técnica pero también la capacitación intelectual, para acompañar a las mujeres en el momento del parto; acompañarlas a ellas en el momento de traer a la vida a sus hijos y a los hijos en el momento de encarar la vida social. Y hacerlo a través del arte y de la educación artística. Porque conozco la potencia educadora y transformadora de todo proceso artístico, de todo proceso creativo. Acompañar en el embarazo, el parto y la crianza a las mujeres para que puedan parir como lo hacen las lobas, las zorras, las conejas y facilitar el acceso a la educación artística y al desarrollo de la creatividad. Esa es ahora mi misión. Mi pulsión. Hasta hace bien poco no lo sabía. El duelo por la muerte de mi amor por el teatro ha durado 4 años. Volveré lentamente al teatro, como lentamente se vuelve a desear estar vivo, activo, excitado, después de la desaparición de alguien a quien se había amado mucho... Pero ese retorno al teatro será sereno, pausado... y seguiré en

paralelo activa en el terreno de la educación artística y de la gestión de la cultura. Trabajando a dos bandas o a tres. Deseando a dos bandas o a tres. Pese al miedo, NO DAR UN SOLO PASO QUE NO SEA BELLO.

Hacía años que no escribía. Volveré a hacerlo para Clara Segura. Un lujo.

Un cambio de contexto, también. De estatus. Escribir para Clara Segura debería ser distinto, en cuanto a los contenidos que se pondrán sobre la palestra, simplemente porque a Clara Segura la irá a escuchar un público muy distinto del que iba a escucharme a mí, o a Núria Lloansi o a Santiago Maravilla... Pero creo que mi escritura va a ser la misma. Creo. A ver qué pasa...

Marta

Fragmentos de conversaciones con Ada Vilaró

Barcelona, 7 de juliol de 2011.

A.V.: Primer va ser *Florentina*, que va acabar sent un solo. Jo no ho tenia pensat que fos un solo, perquè volia que hi hagués tres o quatre persones treballant-hi, amb música i fins i tot amb alguna peça de circ. El projecte embrió d'entrada era més ampli, però després, com que la creació moltes vegades va lligada a la part econòmica, doncs no va poder ser. Llavors vaig decidir treballar des dels llenguatges que jo utilitzo, que són la dansa, la relació amb l'espai físic des d'una perspectiva més visual, i la paraula. Després va venir *Efectes Secundaris*. Aquells textos havien estat escrits per a *Florentina*, però van acabar a l'altra peça. En principi era una escriptura que no tenia una intenció dramàtica, eren pensaments o petits retalls d'aquella història personal. Vaig partir de la memòria d'uns fets vivencials reals. *Florentina* era molt més íntima, en relació amb la malaltia de l'esquizofrènia de la meva mare. Es plantejava a partir de la manera com jo em relacionava amb ella i per tant, partia d'un record més que de la memòria. Ho distingeixo perquè per a mi no és el mateix: era un fet que encara vivia amb mi i la meva mare encara era viva. No es rescatava de l'oblit. Tot i que era un viatge al passat, el present em lligava a tot allò.

Partir d'aquest fet autobiogràfic no és només un acte de confessió personal, sino que també esdevé un testimoni d'un problema social, per tractar de provocar una reacció en el públic i una reflexió sobre aquest tema. Encara ara, amb les malalties mentals hi ha una part d'invisibilitat molt forta. Jo ho ambientava al moment que va tenir lloc, que era als anys vuitanta, i llavors, tant per a la gent del poble com per a les famílies allò encara era considerat com un estigma, i més en un context rural, de certa ignorància. Es barrejaven molts plànols. El fet que la gent tanca els ulls a aquella realitat, barrejat amb els altres plànols de realitat de l'esquizofrènia, més la mirada infantil... tot això propiciava un format performàtic on convivia diversos llenguatges, i on no se sabia ben

bé que era realitat i què era ficció. Tenia a veure amb un moment meu personal i amb un moment meu d'investigació amb noves dramatúrgies. Era molt polièdric tot plegat. Hi ha una búsqueda de veritat. Com et relaciones i com convius amb allò? Hi ha molt de desconcert enfront de com relacionar-se amb aquests altres nivells, perquè per a ells, per als malalts, es tracta d'altres realitats que per a nosaltres són intangibles. Per tant, com a testimoni, busques una veritat, busques entendre una realitat que no existeix per a tu. Com ho expliques això en escena? Com li dones forma i cos en l'espai? Vaig fer servir alguns referents cinematogràfics que han parlat del tema, Cassavettes²⁹⁶, Bergman²⁹⁷... i també moltes lectures des del punt de vista psiquiàtric, perquè m'interessava el punt de vista social, familiar i mèdic. Em vaig posar en contacte amb associacions de familiars de malalts, per saber com vivien aquesta malaltia, i després em vaig posar en contacte amb els de Ràdio Nicòsia, que són un grup de malalts d'esquizofrènia i bipolars que fan programes de ràdio. Un dia van venir a veure la funció i després vam fer un debat, al Tantarantana²⁹⁸. Per a mi va ser de les coses més interessants de tot el procés, aquell debat, perquè obria una dimensió social. Era un dels meus objectius: des d'un fet molt íntim, autobiogràfic, obrir un debat social més universal. Perquè a més, el que s'explicava a *Efectes secundaris* era molt proper a l'episodi real. Evidentment, estava destil·lat a través de la ficció teatral, però estava plantejat des d'una perspectiva molt personal, molt directa.

Per crear la peça, a *Florentina* partia molt d'un paisatge interior, d'imatges mentals, però també d'alguns referents artístics. Per exemple, allò de la casa al cap se'm va acudir perquè tenia present el tractament de les cases que feia el Kàntor, com a lloc de la

296 *Una mujer bajo la influencia* (1974), escrita i dirigida per John Cassavetes.

297 *A través del espejo* (1961), d'Ingmar Bergman.

298 *Efectes secundaris* es va estrenar al Tantarantana Teatre, ubicat al C/ de les Flors de Barcelona, maig de 2007.

memòria i de la infantesa, o havia vist aquell espectacle de Heiner Goebbels²⁹⁹, on apareixia una casa i jugaven amb el tamany i el punt de vista (petita i gran / dins i fora / privat i públic). D'allà em va venir la idea de la casa, que era una obsessió important per al personatge, com a refugi, i alhora, com a lloc perillós, perquè el personatge pensa que pot esclatar pels aires, i a més, simbolitza aquest món interior i reduït on viu aquesta dona. Jo em nodreixo molt de les arts visuals, obres de pintura o escultura, fotografia... Tot aquell imaginari et desperta un imaginari físic, perquè aquells estímuls passen al cos. Un cop tens una imatge clara que et ve sense esperar-t'ho, la resta comença a lliscar més fàcilment. Per exemple, això de la casa al cap em va servir per iniciar la peça, i a partir d'aquí, tot va anar agafant el seu lloc. Aquesta manera de treballar té a veure amb la meva formació³⁰⁰. El treball de dansa butoh et fa portar imatges al cos, en una mena de moviment interior. He treballat amb *body weather* y *body landscape*³⁰¹, que deriven del butoh. Són tècniques que consisteixen en això, en portar els canvis del paisatge i del temps al cos. Amb aquestes disciplines t'obligues a treballar molt la percepció del silenci i dels ritmes interns. A més, jo fa uns quants anys que estic molt vinculada al taoisme i al budisme, des de la meditació i el Tai Txi. En aquesta visió oriental del món tot passa per generar imatges. Fins i tot l'escriptura oriental es compon de pictogrames. M'agrada treballar des d'aquí. També té a veure que sóc d'un entorn rural, de muntanya, tinc un hort, mantinc el contacte amb la terra des de sempre.

Des de la percepció i el contacte amb el paisatge, i des de les imatges, surgeix tota la resta. Estic molt influenciada pels ritmes de la natura. El temps, la observació dels canvis estacionals, l'espera per collir els fruits... A *Florentina* hi havia el repte de portar aquesta temporalitat del camp a l'escena, on es converteix en una altra cosa. Jo sóc molt curiosa.

299 Es refereix a l'espectacle *Eraritjaritjaka, musée des phrases* (2004), a partir de textos d'Elias Canetti.

300 Veieu trajectòria d'Ada Vilaró.

301 Es va formar amb el coreògraf Andrés Corchero, després va estar al Japó amb els mestres Tanaka, Ohono i Horikawa, i amb la pedagoga francesa del moviment Christine Quoiraud.

Tot el que envolta el fet escènic m'interessa. Tots els llenguatges són el mateix, són maneres diferents d'explicar-se. Si jo no hagués tingut contacte amb el clown, per exemple, no hagués gosat enfrontar-me a *Florentina*. El clown em va permetre distanciar-me i buscar també un sentit de l'humor particular enfront d'una realitat tan complicada. Hi ha una necessitat de sinceritat, de trencar certes barreres entre l'espai íntim i l'espai públic. Per això, en la feina escènica hi ha aquesta tasca de joc amb la identitat o amb la *desidentitat*. És com treure allò clandestí a la llum. Per què no es pot parlar dels fets importants de la pròpia vida? La malaltia de la meva mare o la meva relació amb la sexualitat, la bisexualitat o la tendència al lesbianisme, per exemple, són coses que en un entorn rural no pots mostrar. Per a mi, transgredir certes normes i mostrar-se com ets ha esdevingut una militància. Les coses que et passen et condicionen. Estava treballant precisament sobre aquest tema de la sexualitat, però se'm va manifestar una malaltia, i no podia relacionar-me amb allò tranquil·lament. Ara vull posar-me a treballar sobre això que m'ha passat, sobre el càncer de mama, que torna a ser un tema certament clandestí, socialment, perquè és una cosa que moltes dones miren d'amagar, perquè és un tema molt íntim i hi ha molt de pudor de mostrar-se públicament. Estic veient que no en sé de treballar si no hi ha una implicació vivencial. Necessito fer aquest pont d'allò íntim o d'allò amagat o que pot ser mal vist, i treure-ho a la llum per fer-ne una reflexió, perquè se'n parli i deixi de ser clandestí..

Els personatges que m'interessen no són herois, són personatges que estan al marge, però que tenen una força interior molt forta. M'interessa investigar per què estan al marge de la societat i mirar de fer una reivindicació de les seves emocions i de les seves vivències. El fet d'anar a treballar amb el cos representa una búsqueda de sinceritat i una necessitat de compartir aquestes vivències. Més enllà de la reflexió sobre la identitat, hi ha una búsqueda de llibertat personal. Per això parlo d'aquest personatges, o quan he dirigit lectures o he portat a escena alguns textos d'altres autors, del Juan Mayorga o del

José Sanchis, també són personatges que s'amaguen en la foscor, plens de clarobscur, ¿no?³⁰²

De vegades, la creació està subjecte a unes condicions. Quan vam fer *Efectes secundaris* hi havia un motllo, que era: fer-ho per a un espai determinat, com era el teatre Tantarantana, dins d'un cicle, amb unes condicions econòmiques concretes, etc. Però a part d'això, en aquell moment, després d'haver fet *Florentina*, jo també necessitava ordenar d'una altra manera aquell material autobiogràfic, per explicar aquella història des d'un codi més convencional, si vols, més estrictament teatral. No era tan performàtic, en el sentit que hi havia uns personatges i una ficció, basada en els fets reals, però el públic no ho sabia. És cert que jo em representava a mi mateixa, perquè així com a *Florentina* jo agafava el rol de la meua mare, a *Efectes secundaris* era jo mateixa de petita. Això ho sabíem nosaltres, els que hi treballàvem des de dins, l'equip, però no vaig voler explicar-ho així davant la premsa ni en públic perquè m'interessava un punt de vista més universal i no volia fer publicitat a costa del morbo que això podia despertar. No era necessari explicar d'on venia tot plegat perquè no aportava res, més aviat destorbava. Quan van venir els de Ràdio Nicòsia se'n van adonar que allò jo ho havia d'haver viscut en primera persona, perquè hi havia molta veritat, i ells ho veien. Va ser fantàstic que ho veiessin. A nivell personal i professional era molt fort. No va ser gens fàcil i vaig acabar el procés esgotada. Si qualsevol procés teatral és esgotador, aquest encara més. Quan veig les fotos encara em resulta impactant. Hi havia un límit molt delicat, però com a creadora estic molt contenta d'haver-ho pogut fer.

No hi havia una necessitat exactament terapèutica, perquè quan vaig fer això ja estava curada de tot el que representava aquella vivència, si no, no ho hagués pogut fer. El que

302 Ada Vilaró va dirigir l'espectacle *Claroscuros*, amb textos breus de Sanchis Sinisterra. Es va estrenar al Tantarantana teatre al gener de 2005. Al juliol del mateix any va dirigir la lectura de *El Jardín quemado*, de Juan Mayorga, a la sala Beckett de Barcelona.

volia era compartir aquesta olor de soledat, tota la soledat i l'aïllament que comporta a nivell social la malaltia, la incomprensió que genera aquest tipus d'històries per qui les pateix i per a les famílies, obrir finestres i ventilar-ho tot per poder-ne parlar.

Florentina era una peça més abstracta, estava treballada des d'aquest paisatge interior que et deia, amb molta intimitat. En canvi, *Efectes secundaris* tenia un traç més figuratiu, on s'explicava clarament un episodi reconeixible i entenedor per al públic. Per a mi, les dues peces formaven part d'un tot, es complementaven l'una a l'altra. De fet, durant uns dies es van presentar així, com un díptic, i els que les van veure se'n duïen una sensació molt més rica i molt més emotiva que els que en van veure una de sola.

Jo no en sé de treballar tota sola. Tinc la força i el motor, però necessito gent que m'ajudi i m'assessori. Necessito un retorn, i la suma de les idees i de la visió dels altres. El fet de treballar amb llenguatges fronterers entre diverses disciplines o estar investigant amb el llenguatge implica la col·laboració. D'una altra banda, tal i com funcionen les coses, hi ha un risc de quedar-se en un àmbit minoritari, segons què fas. Crec que s'ha de fer un esforç per obrir els marges i per arribar a la gent, tot i que hi ha segons quins treballs que no ho permeten. A *Escena Poblenou*, on em coloco en una posició més "política", perquè he de programar espectacles i gestionar subvencions públiques, ho veig molt clar. Si portes segons què, ja veus que és assequible per a tots els públics i que funcionarà bé, però també hi ha altres propostes més experimentals que estan tan en la exploració que no acaben d'arribar, perquè es troben en una fase de recerca. Ara bé, fins i tot aquest tipus de treballs, segons com els serveixis, poden tenir una bona acollida. Com a programadora, veus que hi ha públic que altrament no hi aniria, però si els atraus i hi van, després també els agrada haver vist coses noves. És important crear marcs que acullin aquest tipus de propostes per arribar al públic. Amb *Escena Poblenou* hem fet 10 anys. No m'ho esperava, que durés tant, però d'una manera natural hem aconseguit una certa repercussió i reconeixement, i ha crescut molt a tots nivells, i s'ha fet un públic.

Això és molt gratificant.

Amb *Itineràncies* vam començar al 2008, i la filosofia és la mateixa: portar propostes diferents a un públic del carrer, no especialitzat. I encara més, allà, que és un entorn rural, on costa molt que arribin coses, i més, coses que treballin l'espai des d'una altra concepció. Per a mi l'espai i el paisatge són molt importants. *Itineràncies* està basat en el *site specific*, per treballar amb l'entorn. Convidem diferents creadores o creadors i es busca un lloc per tal d'establir una relació física i social amb el territori. Molt sovint són peces úniques, performances que es fan un cop i prou. Per exemple, l'any passat vam fer intervencions en els camins de la transhumància, i ens vam vincular amb un centre excursionista, o amb altres associacions de gent que van a caminar, i va ser una experiència molt estimulante per a tothom.

Per què he organitzat aquests festivals? Com jo no sé estar-me de braços plegats, i des de les institucions públiques no et faciliten els marcs on fer coses, doncs miro les maneres de poder-les fer. Sempre he estat molt inquieta i molt inventiva, de manera que m'invento els contenidors, els contextos on donar cabuda als meus projectes i als de molta gent que té coses a dir, que necessiten fer coses i no troben on fer-les. El que és més difícil és trobar l'equilibri entre la gestió i la tasca creativa perquè totes dues activitats t'absorbeixen molt de temps i d'energia. Arriba un punt que el volum de feina et supera, i llavors, si et dediques a la gestió, no pots seguir en processos de creació. Fins i tot, si presentés alguna cosa dins el festival de Poblenou, estaria mal vist.

Al 2006 i el 2007, que va ser quan vaig fer les dues peces (*Florentina+Efectes secundaris*)³⁰³, paral·lelament treballava per al festival de Poblenou, i va acabar sent molt estressant. Si vols continuar fent coses, has de mesurar molt bé la mida dels projectes. A

³⁰³ *Florentina* (2006) es va presentar al teatre Alegria de Terrassa, i *Efectes Secundaris* (2007), al teatre Tantarantana de Barcelona, dins el cicle "De portes en dins"..

Itineràncies sí que puc continuar participant-hi amb algunes propostes, perquè té un format més còmode, en un entorn reduït, i m'agrada molt poder-hi participar. Però haig de vigilar moltíssim, també. A mi el que m'agrada és la creació, per això tampoc no m'he preocupat de buscar gires llargues d'explotació d'un espectacle, perquè és una rutina on no he volgut entrar. A més, resulta molt difícil perquè no hi ha un circuit de fàcil accés. Has de lluitar molt per aconseguir-ho. Per tant, crec que les peces que he fet, tant de dansa com de teatre, han estat concebudes per tenir una durada efímera i ja està. M'agrada fer una cosa i després fer-ne un altre, i no haver d'estar repetint el mateix temporades molt llargues. Forma part del meu caràcter inquiet, suposo.

Barcelona, 11 d'octubre de 2012.

Dones creadores? Em sembla una autèntica llàstima que encara faci tanta falta reivindicar el lloc de la dona. Però te n'adones que t'atorguen un lloc secundari. Això em fa pensar: doncs sí que ens fa falta feina per fer... Sempre es pensa primer en els homes i després en les dones. Per tant, en lloc d'anar endavant i superar-ho, cada vegada penso que es fa més necessari definir-se com a dona. Abans pensava que no, però et trobes amb tantes situacions, que cada vegada és més urgent. La societat continua sent molt patriarcal. Tampoc no penso que se'ns hagi de tractar d'igual a igual, perquè tots som diferents. Hi ha un aspecte del feminisme de la diferència que em sembla interessant. S'han de valorar les diferències, i no tan sols pel gènere. Cada persona és diferent. Això d'igual a igual en el fons també és paternalista. El lloc social que s'ha assignat a la dona no és igualitari, i s'ha de valorar aquesta circumstància per superar precisament la visió piramidal i jeràrquica. Sovint et trobes que els marcs de treball estan pensats des de la visió de l'home. Perquè ostenten més llocs de poder, de direcció... molts més. Imagina't que fos al revés. També sobtaria. I de vegades et preguntes? Què hi fan tants homes? En teatres grans, públics: al Nacional, al Lliure, al Mercat de les Flors... Fixa't que els projectes com els de La

Semolinika Tomic (a l'Antic Teatre), la Portacelli (a la Nau Ivanow), la Simona Levi (al Conservas)... són espais que neixen d'iniciatives personals per obrir camins a la creació, però no des de llocs institucionals. També hi havia la Carlota Subirós (al costat del Rigola), que en certa manera també exercia aquesta funció. I el cas de la Carol López és molt recent i gairebé excepcional. I està en un teatre privat, esclar. Per què això? Em sobta. Quan vaig engegar els Festivals, primer Escena Poblenou i després Itineràncies va ser per una necessitat de treballar. Vaig pensar: què estic fent? Què faig? No entro en el mercat més convencional, no he entrat, no hi tinc feina aquí, i alhora el que faig no té espai per poder ensenyar-se. Què passa aquí? I en aquest cas no tenia a veure amb una qüestió de gènere ni molt menys, sinó pel tipus del treball escènic que jo faig. M'havia de crear un espai per ensenyar coses. Però un cop t'hi fiques, les coses van creixent i acabes acompanyant altres persones en la creació. Llavors acabes patint el desequilibri que el fet d'haver de gestionar la feina d'altres s'acaba menjant la teva com a creadora. Això s'ha d'aprendre a mesurar molt bé si vols seguir activa en la creació.

Estratègies per incentivar la creació com a directora de festivals:

A Escena Poblenou, que ara es diu Escena Contemporània, el que s'ha fet es crear com una mena de beques d'ajut a la creació. I amb els anys ens hem connectat amb altres llocs que recolzen la creació (l'Antic Teatre, L'Estruch de Sabadell, el Graner, la Central del Circ...) per crear un petit circuit. Fem col·laboracions per oferir residències i espais d'exhibició. Va començar a Poblenou perquè hi treballàvem i perquè té espais amplis amb possibilitats, el barri és un barri obrer amb un teixit associatiu important i un tarannà no gens aburgestat.

Una cosa que em sembla interessant de fer és ocupar un edifici, amb permís esclar. Si hi ha una seu amb una infraestructura, no necessitem un altre edifici. Per què tants edificis? El que importa és la feina i la gent que ens posem d'acord per treballar. Cada vegada

m'agrada menys això dels edificis. Un cop s'inauguren de seguida s'institucionalitzen. S'ha de treure partit de les construccions que ja hi són. I a més, estem com abduïts per les tecnologies, quan el que importa és la gent. Es gasten molts diners en aquestes coses (projectors, ordinadors...). Hi ha molta gent que te'n pot deixar si saps buscar les col·laboracions adequades. S'ha d'invertir més en la qualitat humana dels projectes, en les persones, no tant en les màquines i en els edificis. A veure, la tecnologia em sembla molt útil com a eina, però passa sobretot per la vessant audiovisual, i es crea molta distància, i a mi el que m'interessa més, artísticament, és el contacte, que és el que escurça les distàncies. Jo crec que l'art ha d'apropar i s'ha de tendir a destil·lar, no a anar sumant i sumant. Tal com funcionen les coses, ara tot està pensat per ser mirat. Un ho fa i l'altre s'ho mira. I tota la resta del procés? On queda tot el temps que has compartit amb altra gent? On és? Jo encara estic en això també, encara no sé com s'ha de fer exactament, però penso molt en com podem fer per trencar aquesta inèrcia i que quan es faci una presentació sigui més un lloc on puguem acompanyar-nos, tant pel que ho presencia com pel que ho fa, implicant més tots els sentits de manera més activa. Sento que estem massa separats els intèrprets i el públic.

Jo em plantejo una sèrie de preguntes. Què és contemporani? Des d'on crees? Des del lloc que vols tenir o des del lloc que t'han donat? Si no estàs content, hauries de separar-te del mercat i buscar el lloc on vols estar. Hauríem de jugar a no creure'ns tant a nosaltres mateixos i desemmascarar-nos. Què és el que canviem queixant-nos? Res. Hem de fer coses. Més accions i menys discursos. Sembla que té més importància anar a Nova York, per exemple, que que els teus veïns sàpiguen el que fas i et vinguin a veure. S'ha d'incidir en els altres des de propostes elaborades on tothom hi cap. Nosaltres decidim estar en un lloc o en un altre. Crec que els artistes hem de canviar de lloc, de punt de vista, de posicionament. No podem esperar que ho facin per nosaltres. Esclar que la política cultural ha estat desastrosa, que s'hauria de cuidar més l'educació, això és

clau, però no canviem res si ens lamentem de que s'ha fet malament i no prenem partit amb coherència i amb exigència personal amb la nostra feina i amb la manera com fem les coses.

Simona Levi, algunas palabras sobre la creación, 30/07/12

Fragmentos de una conversación con SIMONA LEVI (30 de julio de 2012).

Des de que l'art està normalitzat i hi ha escoles i s'ha academitzat, etc... Per una banda, això està bé, per l'altra, els artistes ja no són una avantguarda de pensament. Algunes vegades, sí, però estan bastant al servei del sistema i estan molt lluny de la societat.

Per exemple, tot aquesta pujada de l'IVA del 8 al 21, clar que és un assassinat del sector, però l'IVA puja per a tothom, per a tots els sectors. Els artistes han de vincular les seves lluites a les lluites de la ciutadania. Si només ens dediquem a demanar i no aportem res de nou (pensament, pràctiques noves), no podem pretendre que la societat estigui al nostre costat i ens alimenti.

Abans era diferent. Als anys 60 es va començar a democratitzar l'accés a la cultura (els museus, els teatres, la música), però després s'ha normalitzat tot, fins i tot la radicalitat. Els artistes sempre han estat o en contra o al servei del poder (sempre ha estat així).

I aquesta part de l'art com a avantguarda de pensament ha quedat com a una cosa residual, i els artistes han perdut el contacte amb les problemàtiques socials i polítiques del seu temps, i això hauria de ser un tema de treball. Perquè podem treballar sobre el JO, sobre allò relacional...

Però tothom, i sobretot en un moment com ara, tothom ha d'implicar-se en una solució per canviar el món. No pots fer la teva lluita per la teva banda (per exemple amb això de l'IVA) sense mirar la realitat dels altres. Amb això del copyright, per exemple, si tu dius que no vols compartir la teva feina amb un tema com aquest, després no pots demanar que la gent et recolzi. Els artistes tenen una actitud de superioritat que no és justificada ni justificable. Per això ni crec en el gremialisme. Les condicions laborals dins el sistema capitalista són dolentíssimes per a tothom.

Jo he estat contractada durant anys com a actriu, però mai he pensat que podia viure d'això. Ara sobrevisc pràcticament de subvencions. Això és una crítica contra mi mateixa. Si se subvencionen coses, han de ser bones, i han de tenir un retorn social, és una exigència que ens hem d'imposar.

DISCURSOS

El deure de l'artista és trobar el seu lloc. Jo sempre he fet teatre polític. Ara m'he diluït al moviment dels indignats, a *V de vivienda...* m'he posat al servei de la transformació. Jo quan faig una campanya viral o una acció continuo fent teatre, perquè tinc aquesta formació i aquesta informació artística. Aquesta és la meua obra, transformar el discurs polític en una cosa que arribi a més gent.

L'artista ha de comunicar, ha d'arribar al seu interlocutor allò que vol dir. No estic d'acord en creure que no m'entenen o que tinc el dret a no ser clar o a ser avorrit. Ha d'arribar. No perdono la moda de fer obres poc treballades, avorrides. Estem en una revolució i hem de ser responsables i els artistes encara més, perquè parlen de la realitat.

RADICALITAT

No crec que hi hagi moltes pràctiques perifèriques. El capitalisme cognitiu avui dia necessita radicalitat, li interessa gent que per a mi és repulsiva i menyspreable, com Angèlica Liddell, que aporta la radicalitat que necessita el sistema. El sistema necessita justificar la barbàrie per dir-te que ho inclou tot i que és molt obert. Necessita sistematitzar la radicalitat per desactivar-la completament. I necessita d'artistes com Angelica Liddell per dir que és democràtic i que ho accepta tot, fins i tot les coses més terribles. Jo crec que les coses molt terribles no tenim perquè acceptar-les. Crec que s'ha

malinterpretat el tema de la radicalitat, perquè per a mi la radicalitat està en allò que el sistema no pot digerir. I pot ser un cartell com NO VAS A TENER CASA EN LA PUTA VIDA. Això sí qüestiona al sistema i l'obliga a haver de buscar una solució, perquè planteja un problema real.

Per exemple, quan la Fura dels Baus anava a una ciutat i trencava cotxes al carrer, això era transgressor, perquè aquí no s'havia vist mai i perquè suposava una complicació en l'ordre públic. Ara bé, quan simula una violació en un escenari amb una actriu en pilotes i utilitza una serra mecànica per espantar, etcétera, això està normalitzat, fins a tal punt, que gràcies a aquesta espectacularitat sistematitzada pot oferir un gran espectacle per a la inauguració d'unes Olimpíades. Els artistes que fan això estan al servei d'un sistema que els necessita per desactivar-los. L'única cosa que és radical és allò que obliga el sistema a canviar, perquè no és capaç de digerir-ho. Pot ser molt petit o molt gran. Si existeix una marginalitat és perquè també hi ha molt mala qualitat, coses avorrides i lletges i que es queden en un lloc marginal.

L'educació en l'art l'ha de fer l'art. L'art ha de fer canviar el pensament. Els artistes ho estan fent malament perquè és la seva funció crear públic.

SOBRE LES PROPOSTES DE CREACIÓ

En el meu cas, jo no sóc molt comercial. El primer que he fet (*Femina ex machina*, 1999-2002), ho he fet a casa meva (Sala Conservas), no em coneixia ningú, i ha estat un èxit durant dos anys. I jo sortia en pilotes, utilitzàvem ferros... no era exactament com un musical, per dir alguna cosa.

El que jo faig, no vull que sigui complicat. Si l'art és difícil d'entendre, el problema és de l'art, no del públic.

El sistema està podrit. El sistema diu que al gran públic li agrada l'humor fàcil, amb acudits grollers i un tractament efectista... Però el sistema també permet que els banquers robin els ciutadans, que existeixi la corrupció. Els artistes han de ser mimètics, reflectir allò que passa. S'han d'adaptar per explicar coses que importen sense renunciar a tractar temes candents, i fer-ho amb qualitat.

Hem d'utilitzar tots els avantatges de ser una minoria, però identificar-nos amb l'exclusió que suposa ser una minoria.

Si comencem nosaltres definim-nos com a minoria anem malament. Hem d'aprofitar el fet de ser una minoria per treballar amb això, sense plorar. Treballant des de dins.

Como mujer, me pasan cosas divertidas. He decidido no tener pareja estable y sólo tener relaciones con desconocidos. Y me estoy fijando en cómo se nos considera desde fuera, y es realmente primitivo. Se dice que no hay discriminación, pero se cae en una serie de comportamientos estereotipados. Y yo lo encuentro superdivertido porque ya no me afecta. Aunque si fuera hombre, haría un espectáculo sobre la masculinidad, porque el hecho de "ser hombre" también es un marrón que no veas. Hay que hacer toda una serie de cosas. Pero como soy mujer, hablo sobre lo que me pasa, pero intentando buscar distancia y con sentido del humor.

ALGUNOS DOCUMENTOS COMPLEMENTARIOS:

LEVI, Simona: "[Notas de trabajo para una r-evolución \(versión actualizada el 18.04.12\)](#)", publicat a <http://conservas.tk/tacticas/> (Última consulta: 10/08/2015).

<http://whois-x.net/> (Última consulta: 10/08/2015).

Barba, David: "El arte de agitar" (Entrevista amb Simona Levi) Culturas/La vanguardia, 25/5/2011. Consultable a: <http://conservas.tk/festivals/xqsa/> (Última consulta: 10/08/2015).

En Sevilla a 14 de Noviembre de 2015

Yo, Pilar Albarracín Sancho, con DNI 29797095C AUTORIZO a Ricard Gázquez Pérez al uso de las imágenes de mis trabajos *Torera*, *Mentira nº3*, *vísceras por tanquillos* y *soleás por músculos*. Así como los extractos de los videos: *musical spanish dancing dolls* y *Prohibido el cante* , exclusivamente dentro del contexto de la tesis : *La escenificación del Yo en los solos de las nuevas creadoras interdisciplinares en el contexto español (2000-2014)*.

Firmado: Pilar Albarracín

7. BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (1990), *La comunidad que viene*, (traducción de José Luis Villacañas, Claudio La Rocca y Ester Quirós), Valencia, Pre-textos, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio (1998), *Lo que queda de Auschwitz : el archivo y el testigo : homo sacer III*, (traducción de Antonio Gimeno Cuspinera), Valencia, Pre-textos, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio (2009), *Desnudez*, (traducción de Mercedes Ruvituso y María Teresa D'Meza), Barcelona, Anagrama, 2011.
- AMENDOLA, Giandomenico (2000), *La ciudad postmoderna: magia y miedo de la metrópolis contemporánea*, Madrid, Celeste, 2000.
- ARENDT, Hannah (1958), *La condición humana*, (traducción de Ramón Gil Novales), Barcelona, Paidós, 2014.
- BAIR, D., *Samuel Beckett: A Biography*, London, Vintage, 1990.
- BAJTIN, Mijail (1975), *The dialogic imagination*, editado por M. Holquist (traducido por M. Holquist y C. Emerson), Austin, University of Texas Press, 1981.
- BARTHES, Roland (1977), *Fragmentos de un discurso amoroso*, (traducción de Eduardo Molina), Madrid, Siglo XXI editores, 1993.
- BAUMAN, Zygmunt (2000), *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt (2008), *El arte de la vida. De la vida como obra de arte*, (traducción de Dolors Udina), Barcelona, Paidós Ibérica, S.A., 2009.
- BECK, Ulrich (1999), *La sociedad del riesgo global. Amok, violencia, guerra*, Madrid, Siglo XXI, 2000.
- BENJAMIN, Walter (1928), *Calle de sentido único*, Madrid, Ediciones Akal, S.A., 2015.
- BENJAMIN, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductividad técnica" (tercera redacción), dentro de *Obras, Libro I, Vol. 2*, (Traducción de Alfredo Brotons

- Muñoz), Madrid, Abada editores S. L., 2012. Págs. 52-85 .
- BIRKENHAUER, Klaus: *Samuel Beckett*, Madrid, Ed. Alianza, 1976.
- BOURRIAUD, Nicolas (1998), *Estética relacional*, Buenos Aires, AH editora, 2013.
- BUTLER, Judith (1990), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2007.
- BUTLER, Judith (1993), *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- BUTLER, Judith (2005), *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2012.
- BUTLER, Judith, *Lenguaje, poder e identidad*, (prólogo y traducción de Beatriz Preciado), Barcelona, Madrid, Ed. Síntesis, 2004.
- CASTELLUCCI, Romeo y Claudia, *Los peregrinos de la materia. Teoría y Praxis del Teatro. Escritos de la Societas Raffello Sanzio*, (traducción de Carla Matteini) Madrid, Ed. Continta Me Tienes, Colección Escénicas, abril 2013.
- CAVARERO, Adriana, *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, Barcelona, Anthropos, 2009.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix (1980), *Félix, Mil mesetas. Esquizofrenia y capitalismo*, (traducción de José Vázquez Pérez), Valencia, Pre-textos, 2004.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix (1981): *El Anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1985.
- DERRIDA, Jacques: "Firma, acontecimiento, contexto", en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989.
- DUQUE, Félix, *Terror tras la postmodernidad*, Madrid, Abada editores, 2004.
- FABRE, Jan (2009), *La orgía de la Tolerancia y otras obras teatrales*, Santiago de Chile, Ril Editores.
- FACIO, Ángel, "El Teatro independiente, ¿una utopía?", dentro de *Teatro, Utopía y Revolución* (José Monleón y Nel Diago, eds.), Valencia, Col. Teatro siglo XXI, Serie

- Crítica, Universitat de València, 2004.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2004), *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada Ed., 2014.
- FOGUET, Francesc y MARTORELL, Pep (coord.), *L'escena del futur: Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*, Vilanova i la Geltrú, El Cep i la Nansa, 2006.
- FOUCAULT, Michel (1963), *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica* (traducción de Francisca Perujo), Buenos Aires, Siglo XXI editores Argentina, s.a., 1975.
- FOUCAULT, Michel (1969), *La arqueología del saber* (traducción de Aurelio Garzón del Camino), Buenos Aires, Siglo XXI editores Argentina, s.a., 2002.
- FOUCAULT, Michel (1976), *Historia de la sexualidad*, Madrid, Siglo XXI, 2005.
- FOUCAULT, Michel, *Tecnologías del Yo*, Barcelona, Paidós-ICE-UAB, 1990.
- FRATINI, Roberto, *A contracuento. La danza y las derivas del narrar*, (traducción de Rosalía Gómez Muñoz), Barcelona, Colección CdL [#4]: Danza y Pensamiento, Centro Coreográfico Galego, Mercat de les Flors y Universidad de Alcalá, 2011.
- GÁZQUEZ, Ricard (2011): "Escrituras performativas de autora en la escena catalana contemporánea. Nuevas dramaturgias no convencionales en la primera década del siglo XXI", Barcelona, UAB, julio de 2011. (Tesina. Disponible online):
<http://www.recercat.cat/bitstream/handle/2072/170183/Escrituras%20Performativas%20de%20Autora%20en%20la%20Escena%20Catalana%20Contempor%C3%A1nea.pdf?sequence=1>
(17/06/15)
- GUATTARI, Félix (1989), *Las tres ecologías*, Valencia, Pre-Textos, 1996.
- GUILBAUT, Serge (2009): *Los espejismos de la imagen en los lindes del siglo XXI*, Madrid, Akal.
- HEDDON, Deidre, *Autobiography and Performance*, Theatre & Performance Practices, Basingstoke and NY, Palgrave Macmillan, 2008.
- LEHMANN, Hans-Thies (1999), *Teatro posdramático* (traducción de Diana González),

- Murcia, CENDEAC, 2013.
- LEPECKI, André (2006), *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*, (traducción de Antonio Fernández Lera), Barcelona, Colección CdL[#1]: Danza y Pensamiento, Centro Coreográfico Galego, Mercat de les Flors y Uni.Alcalá, 2009.
- LÉVINAS, Emmanuel, *De l'évasion*, Montpellier, Fata Morgana, 1982. Ed. Cast. *De la evasión*, (trad. De Isidoro Herrera), Madrid, Arena Libros, 1999.
- LIPOVETSKY, Gilles (1983), *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 2012.
- LIPOVETSKY, Gilles (2004), *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama, 2014.
- LONZI, Carla (1972), *Escupamos sobre Hegel. Escritos de "Rivola Femminile"*, (traducción de Francesc Parcerisas), Barcelona, Ed. Anagrama, 1981.
- LLOPIS, María, *El posporno era eso*, Barcelona, Melusina, 2010.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945), *Fenomenología de la percepción*, (Traducción de Jem Cabanes), Barcelona, Planeta de Agostini, 1994.
- MIELI, P- STAFFORD, M- HOUIS, J (1999), *Being Human; The Technological Extensions of the Body*, NY: Agincourt/Marsilio.
- MÜLLER, Herta (2009), *En la trampa. Tres ensayos*, Madrid, Ojo del Tiempo, Siruela, 2015.
- ORIOU Dauder i ORIOU i Giralt, *Diccionari de figures retòriques*, Barcelona, Llibres de l'Index, 1995.
- OROZCO, Lourdes, *Teatro y Política: Barcelona (1980-2000)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena (ADE), Serie Debate nº 12, 2007.
- PASCUAL, Itziar, *La AMAEM Marías Guerreras. Asociacionismo de mujeres y acción cultural*, Valencia, *Sevei de publicacions de la Universitat Jaume I*, 2014.
- PICAZO, Glòria y RIBALTA, Jorge (eds.), *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona, Gustavo Gili, cop. 2003.
- REYES, Graciela, *La pragmática lingüística*, Barcelona, Montesinos, 1990.
- RIBALTA, Jorge (ed.), *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía*, (traducción de

- Elena Llorens Pujol), Barcelona, Gustavo Gili, cop. 2004.
- ROSLER, Martha, *La función política de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, cop. 2007.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993.
- SAEZ TAJAFUERCE, Begoña (ed.), *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*. Barcelona, Centre Dona i Literatura / Cos i Textualitat, Icària, 2014.
- SÁNCHEZ, J.A., *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Madrid, Visor Libros, 2007.
- SÁNCHEZ, J.A. (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Cuenca, UCLM, 2006.
- SÁNCHEZ, J.A. y CONDE-SALAZAR, Jaime (eds.), *Cuerpos sobre blanco*, Cuenca, UCLM, 2003.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2005), *Lèxic del Drama Modern i Contemporani*, Barcelona, Institut del Teatre-Diputació de Barcelona, 2009.
- TAYLOR, Diana y FUENTES, Marcela (dir.): *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica-Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, cop. 2011.
- TODOROV, Tzvetan (1995), *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2013.
- TORRAS, Meri (ed.), *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad*, Bellaterra, Edicions UAB-Instituto de la Mujer- Institut Català de les Dones, 2007.
- TORRAS, Meri y ACEDO, Noemí (eds.), *Encarna(c)ciones. Teoría(s) de los cuerpos*, Barcelona, Editorial UOC, S.L. 2008.
- VALENTINI, Valentina, *Després del Teatre Modern*, Barcelona, Institut del Teatre, 1991.
- VENTURA, Lourdes, *La Mujer placer: hacia un nuevo hedonismo femenino*, (prólogo de Gilles Lipovetsky), Barcelona, Belacqua, 2004.
- VIRILIO, Paul (1980), *Estética de la desaparición*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1988.
- VV.AA, *Mujeres en el sistema del arte en España*, Madrid, MAV y EXIT Publicaciones, 2012.

YOURCENAR, Marguerite (1951), *Memorias de Adriano*, (traducción de Julio Cortázar), Barcelona, Edhasa, 6ª reimp., 1983.

ARTÍCULOS DE PERIÓDICOS, REVISTAS Y CATÁLOGOS:

ACTUALIDAD POLÍTICA, “De la sentencia del Estatuto a la Via Catalana”, *El País*, 8/09/2013
(Online): <http://politica.elpais.com/politica/2013/09/07/actualida.htm> (5/06/15)

BATLLE, Carles, “La «reconquesta del real» en l’escriptura dramàtica contemporània”, dentro de *Dossier: La reconquesta de la realitat en el teatre contemporani, Pausa, Quadern de teatre contemporani*, núm. 33, Barcelona, Sala Beckett / Obrador Internacional de Dramatúrgia, 2011, págs. 27-44

BATLLE, Carles, “Postfaci. Apunts sobre la pulsio rapsòdica al drama contemporani”, dentro de Jean-Pierre Sarrazac (ed.): *Lèxic del drama modern i contemporani*, Barcelona, Institut del Teatre, 2008, págs. 203-225.

CALVO, Blanca y SÁNCHEZ, J.A., “Defensa de la nueva danza”, Texto para el programa de la primera edición de Desviaciones. Publicado en la revista *ADE TEATRO* nº 60-61 (julio/septiembre), Madrid, 1997, pp. 192-193.

CAMPS, Teresa, “Anotaciones y datos para un estudio inicial de la actividad «performance» en Cataluña”, dentro de PICAZO, Glòria (coord.), *Estudios sobre performance*, Sevilla, Centro Andaluz de Teatro-Productora de programas, 1993, págs. 263-293.

CARUANA, Pablo, “El festival Escena Contemporánea dice adiós tras 13 años de teatro alternativo”, *El País* (Madrid, 20/01/14). (Online):
http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/01/20/madrid/1390241428_983772.html
(5/06/15)

CORNAGO, Óscar (2011b), “Actuar de verdad. El actor como testigo de sí mismo.” *DDT, Documents de Dansa i Teatre*, núm. 18. Barcelona, Fundació Teatre Lliure. 2011. Págs. 23-41.

- CORROTO, Paula , “Festival Surge: entre la trampa y la amenaza para las salas”, Cultura, El diario.es, madrid (13/05/14) .(Online): http://www.eldiario.es/cultura/Festival-Surge-trampa-amenaza-salas_0_259674511.html (5/06/15)
- COSTA, José, “Visiones de la ciudad funcional europea y la ciudad blindada norteamericana en el imaginario del celuloide”, *Scripta Nova. Revista Digital Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona. ISSN: 1138-9788. Depósito Legal: B. 21.741-98, Vol. VII, núm. 146(037), 1 de agosto de 2003 .
- DE NAVERÁN, Isabel, “Desviando la atención. De la representación del cuerpo al cuerpo vector en la nueva danza”, *Desacuerdos 7: Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*. Centro José Guerrero-Diputación Granada-MACBA-MNCA-Reina Sofía-UNIA, *artepensamiento*, 2012. págs. 174-195.
- DE NAVERÁN, Isabel, “No tenemos tiempo, así que tenemos que pensar”, dentro del monográfico *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo, [CDL#5]; Danza y pensamiento*, Barcelona, Mercat de les Flors / Institut del Teatre y Ediciones Polígrafa, 2015, págs. 173-216.
- DEPARTAMENT D'ACCIÓ SINDICAL I CIUTADANIA (2008): Principis de Yogyakarta: principis sobre l'aplicació de la legislació internacional de drets humans amb relació a l'orientació sexual i la identitat de gènere. Barcelona, Generalitat de Catalunya.
- DÍAZ SILVA, Elena, “El año internacional de la mujer en España: 1975”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 2009, vol. 31, págs. 319-339.
- DIÉGUEZ, Iliana, “Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas”, *Artea-Investigación y creación escénica*, 2009. Consultado en la web: <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=205> (4/06/15).
- FERNÁNDEZ GUERRA, Jorge (2013): “La subida del IVA cultural cumple un año haciendo honor a los peores vaticinios”, *Doce notas* (11/09/2013) (online): <http://www.docenotas.com/107677/la-subida-del-iva-cultural-cumple-un-ano--honor-a-los-peores-vaticinios/> (05/06/15).

- FRATINI, Roberto (2011b), "Perifèries, periples, perills. La nova dansa catalana i les poètiques de l'errar", Dossier: L'escena catalana: balanç d'una dècada (2000-2010), *Estudis escènics: Quaderns de l'Institut del Teatre*, núm. 38, Barcelona, DIBA-Institut del teatre, hivern 2011. págs. 138-153.
- GÁZQUEZ, Ricard (2010): "Escritura dramática, Dramaturgia y Política Cultural en Cataluña (1986-2006). Retrospectiva", *Pygmalion, Revista de teatro general y comparado*, Núm.1: *El teatro catalán en los inicios del siglo XXI*. David George(Ed.), Madrid, Instituto del Teatro de Madrid, págs. 17-38.
- GENCAT, "DECRET 167/2013, de 21 de maig, de modificació del Decret 40/2009, de 10 de març, dels Estatuts del Consell Nacional de la Cultura i de les Arts", DOGC, Núm. 6381, 23-5-2013. (Online):
<http://portaldogc.gencat.cat/utillsEADOP/PDF/6381/1301125.pdf> (29/06/15)
- JONES, Amelia (1998), "Posmodernismo, subjetividad y arte corporal: una trayectoria", dentro de TAYLOR, Diana y FUENTES, Marcela (dir.): *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica-Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, cop. 2011. págs. 125-185.
- MARS, Amanda, "España no recuperará hasta 2017 todo el PIB perdido en la crisis", *El País*, sección de Economía, 21/04/2015 (online):
http://economia.elpais.com/economia/2015/04/20/actualidad/1429556083_998666.html
(Consultado 4/06/15).
- MASSIP, Francesc, "Josep pere Peyró: el deseo de nadar en aguas abisales", *Estudis escènics: Quaderns de l'Institut del Teatre*, núm. 36, Barcelona, DIBA-Institut del Teatre, hivern 2009, págs. 390-397.
- MOLINS, Patricia (2012), "La heterogeneidad como estrategia de afirmación. La construcción de una mirada femenina antes y después de la Guerra Civil", dentro de *Desacuerdos 7: Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*.

- Centro José Guerrero-Diputación Granada-MACBA-MNCA-Reina Sofía-UNIA, *artepensamiento*, 2012. págs. 64-147.
- MOREY, Miguel (2006): "El lugar de todos los lugares. Consideraciones sobre el archivo", dentro de B. Herráez y S. Rubira (eds.), *Registros imposibles: el Mal de Archivo*, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 2006.
- NELSON, LISA, "Lisa Nelson in Conversation with Lisa Nelson", *Movement Research*, Critical correspondence, 2.1.08 (Consultado Online, 17/04/15) en: <http://www.movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/?p=2122>
- PARAMIO, Ludolfo, "Cambios sociales y desconfianza política. El problema de la agregación de preferencias". *Revista Española de Ciencia Política*. Vol. 1. Núm. 1. AECPA, Madrid, 1998. Págs. 81-95.
- PIEMME, Jean-Marie. «Préface». *Usages du «document». Les écritures théâtrales entre réel et fiction. Études théâtrales* [Louvain-la-Neuve], núm. 50 (2011), p. 9 (2011a). —«Fiction toujours», p. 88-96 (2011b).
- PINTA, Maria Fernanda, (2005): "El género en escena. Performance y feminismo", *Telón de fondo, dic. Núm. 2*. Disponible en: <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero2/articulo/17/el-genero-en-escena-performance-y-feminismo.html> (28/05/2015).
- PONTBRIAND, Chantal (ed), *Per/Form. How to Do Things with[out] Words*, Sternberg Press y CA2M, Madrid, 2014.
- RAMON, Antoni, ALOY, Guillem y ALCÁZAR, "Apuntes en torno a la arquitectura teatral en Cataluña: 2000-2010", *Balanç d'una dècada (2000-2010), Estudis Escènics: quaderns de l'Institut del teatre*, núm 38, Barcelona, Diba-IT. Págs. 361-369. (Online): <http://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/issue/view/18819/showToc>
- RICO, Guillem & LIÑEIRA, Robert, "Bringing Secessionism into the Mainstream: The 2012 Regional Election in Catalonia", *South European Society and Politics*, Volume 19, Issue 2, 2014. pages 257-280.

- RIVIÈRE, Joan (1929): "Womanliness as a masquerade", *International Journal of Psycho-Analysis*, X, págs. 303-313. Traducción de Adriana Velásquez y María Ponce de León (2007), "La femineidad como máscara", *Athenea Digital*, 11, págs. 219-226. <http://www.scribd.com/doc/70815639/La-Feminidad-ComoMascara#scribd> (Última consulta: 25/10/15)
- SAUMELL, Mercè, "La escena teatral y las nuevas compañías en Cataluña", *Pygmalion, Revista de teatro general y comparado, Número 1: El teatro catalán en los inicios del siglo XXI. David George(Ed.)*. Madrid, Instituto del Teatro de Madrid, pp. 71-80.
- SAUMELL, Mercè, "Els grups de teatre a Catalunya", dentro de *La Revolució teatral dels setanta. II Jornades de debat sobre el repertori teatral català*. (A curs de Francesc Foguet i Núria Santamaria), Lleida, PUNCTUM & GELCC, 2010.
- SCHNEIDER, Rebecca, "Solo, solo, solo", dentro de *After Criticism: New Responses to Art and Performance*, (edited by Gavin Butt), Oxford, Blackwell, 2001.
- TEJEDA, Isabel e HINOJOSA, Lola, "Críticas al margen o al margen de la crítica. La obra de Paz Muro durante los años 60 y 70", *Artigrama*, núm. 26, 2011, págs. 781-794. (Online: <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/26/3varia/13.pdf>) (14/07/15)
- TOMIC, Semolinika (2012b): "Text llegit a la Reunió de TRIBUS. Trobada al P.A.R.C. (persones Afectades per les Retallades en Cultura)". Parc de la Ciutadella, Barcelona, 8 de juliol. Documento enviado por la propia Semolinika. (Online en): <http://soymenos.wordpress.com/2012/07/10/presentacio-de-semolinika-tomic-fundadora-de-lantic-teatre-de-barcelona/> (Revisado: 5/06/15)
- VENDRELL, Esther (2008): "1975-2000. Construcció d'una realitat coreogràfica", *Assaig de Teatre, Revista de l'AIET (Associació d'Investigació i Experimentació Teatral)*, núm 67-68, dedicat a: Dansa a Catalunya, Barcelona, 2008, págs. 95-117.
- VENDRELL, Ester (2008b): "La dansa a Catalunya: creativitat, diversitat i contemporaneïtat en temps democràtics", *Assaig de Teatre, Revista de l'AIET*, núm. 68-69, Barcelona, 2008, págs. 65-78.

- VICENTE, Álex (14/12/14): “La directora Angélica Liddell renuncia a la escena española”, El País(http://economia.elpais.com/economia/2014/12/13/actualidad/1418480562_341275.html) (Consultado 15/06/15)
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca, “Representaciones de género en las artes escénicas: Angélica Liddell y el discurso de la transgresión”, (Transmission / transgression: culture hispanique contemporaine).*Hispanística XX*, nº. 27, 2009.
- VILLORIA MENDIETA, Manuel, “El papel de la burocracia en la transición y consolidación de la democracia española: primera aproximación”, *Revista Española de Ciencia Política*. Vol. 1. Núm. 1, AECPA, Madrid, 1998. Págs. 97-125.
- ZOURNAZI, Mary y MASSUMI, Brian (2002), “Navegar Movimientos. Movimientos: esperanza, sentimientos, afecto” (traducción de Ana Buitrago), dentro de *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo, [CDL#5]; Danza y pensamiento*, BCN, Mercat de les Flors / Institut del Teatre y Ed. Polígrafa, 2015, págs. 21-55.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE LAS CREADORAS:

- ARIKASTAIN, Xavier y MÉNDEZ, Lourdes, “Una mirada insumisa: entre la identidad sexual y la étnica”, (sobre Pilar albarracín), (Online):
<http://www.pilaralbarracin.com/textos/xavierylourdes-cast.pdf> (25/10/15)
- BONET, Robert (2013), “L'exercici de la força és una idea amb la que totes estem en contacte quotidianament” (Entrevista amb Constanza Brncic), <https://directa.cat/%E2%80%9C%E2%80%99exercici-de-for%C3%A7a-%C3%A9s-una-idea-amb-que-totes-estem-en-contacte-quotidianament%E2%80%9D> (20/08/15).
- BRNCIC, Constanza (2006), “Miradas y cuerpos (algunos apuntes sobre danza e ideología)”, dentro del Dossier *Ideologia i Teatre, Pausa, Quadern de teatre contemporani*, núm. 25, Barcelona, Sala Beckett /Obrador.
- CALLE, Paloma (2015), “Dossier de proyectos más representativos”(facilitado por la

- autora).
- CONDE SALAZAR, Jaime (2011), "En medio" (sobre *La coartada perfecta*, de María Jerez), <http://www.continuumlivearts.com/wp/?p=2776> (15/08/15)
- CORNAGO, Óscar, *Políticas de la palabra: Grasset, Marquerie, Molina y Liddell*, Madrid, Espiral/ Fundamentos, 2005.
- CORNAGO, Óscar, *Éticas del cuerpo: Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo*, Madrid, Espiral/ Fundamentos, 2008.
- CORNAGO, Óscar (coord.), *A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la Intimidad*, Madrid, Editorial Continta me tienes, colección Escénicas, oct.2011.
- FERNÁNDEZ, Bea (2014), "*Memòria de recerca del projecte: Muy experimental (el cos com a esdeveniment que es mostra entre, 2013-2014)*". Material facilitado por Bea Fdez
- FERNÁNDEZ, Bea (2015), *Este lugar entre. Proyecto en proceso*. (online): <http://www.lapoderosa.es/index.php?idioma=es&Mparam=creaciones&Sparam=bea-fernandez--este-lugar-entre-prethink-and-free-action> (Última consulta 12/09/15).
- GALÁN, Marta, *La corporació / 2009. Superproduccions postdramàtiques d'un sol ús*, (publicació i dvd), Barcelona, Gencat-Nau Ivanow-Escándalo films, 2009.
- GALÁN, Marta, "Dossier TANSlab2012-2013" (facilitado por la autora).
- GÓMEZ, Sonia (2009), Sonia Gómez / LiquidDocs. Art and Live Art International Bookmagazine. 00/2009.
- GÓMEZ, Sonia (2015), *Dossier de Bailarinas* (proporcionado por la autora).
- LEDO ARIAS, Agar e MARTÍNEZ ANTELO, Iñaki, Nota de prensa para la exposición de Loreto Martínez Troncoso: *Entrar en la obra* [Extracto del texto para el catálogo de la exposición] http://www.marcovigo.com/sites/default/files/nota%20prensa_LMT_cast.pdf (25/08/15).
- PICÓ, Sol (2010) Sol Picó / LiquidDocs. Art and Live Art International Bookmagazine. 01/ 2010.
- PREINER, Michaela, *Gehört Kunst ins Museum oder auf die Straße? L'art : A-t-il sa place*

au musée ou dans la rue?, *Online Kultur Magazin*, <https://www.european-cultural-news.com/gehort-kunst-ins-museum-oder-auf-die-strase/3205/> (05/09/15).

(Sobre la intervención *Presente de indicativo*, de Paloma Calle).

SACCHETTI, Elena, "Confabulare d'artiste" (sobre Pilar Albarracín). (Online):

http://www.pilaralbarracin.com/textos/confabulare_cast.pdf (25/10/15).

VV.AA., "Macarena Recuerda", *Radicals Lliure. Documents de Dansa/ Teatre.DDT 16*, Barcelona, Teatre Lliure, maig 2010. págs. 67-73.

VV.AA., *Identidades sociales y memoria colectiva en el arte contemporáneo andaluz*, Sevilla, Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces-Consejería de la Presidencia-Junta de Andalucía, 2010. (Pilar Albarracín).

VV. AA. "Victoria Szpunberg. Ètica i estètica en una escriptura que explora els límits de la convenció teatral", *Pausa, Quadern de teatre contemporani*, núm. 34, Barcelona, Sala Beckett / Obrador Internacional de Dramatúrgia, 2012. Págs. 94-118.

TESIS DOCTORALES:

BALLESPÍ I VILLAGRASA, Mercè, *De la bellesa a la convulsió escènica: Marta Carrasco, Sol Picó i Angélica Liddell. Vint anys creant*. (Tesis doctoral. Dir.: Mercè Saumell). Bellaterra, Facultat de Filosofia i Lletres, Departament de Filologia Catalana, 2014.

GONZÁLEZ MARTÍN, Diana, *El concepto de final en los espectáculos fragmentarios del teatro occidental: el Atelos*. (Tesis doctoral. Dir.: Manuel Aznar Soler). Bellaterra, Facultat de Filosofia i Lletres, Departament de Filologia Espanyola, 2008.

POWER, Cormac, *Presence in play: a critique of theories of presence in the theatre*, PhD Thesis, University of Glasgow, 2006. (Consultado online el 22/03/15) en: <http://theses.gla.ac.uk/3428/>

SAZ TEJERO, Isis, *VIDEOFRONTERAS: ENTRE ELCUERPO Y LA CÁMARA*. (Tesis doctoral. Dir.: J.A. Sánchez), Facultad de Bellas Artes de Cuenca, UCLM , 2009 .

PÁGINAS WEB:

- [HTTP://ANATOMIA-POETICA.BLOGSPOT.COM.ES/2009/01/INTRODUCCIN.HTML](http://ANATOMIA-POETICA.BLOGSPOT.COM.ES/2009/01/INTRODUCCIN.HTML) (15/09/15).
- [HTTP://WWW.ALAKRAN.CH/](http://WWW.ALAKRAN.CH/) (15/06/15).
- [HTTP://ANDRESCORCHERO.BLOGSPOT.COM.ES/P/ABOUT-ME.HTML](http://ANDRESCORCHERO.BLOGSPOT.COM.ES/P/ABOUT-ME.HTML) (17/04/15)
- [HTTP://WWW.ANDRESDUQUE.COM/BIOESP.HTML](http://WWW.ANDRESDUQUE.COM/BIOESP.HTML) (26/05/15)
- [HTTP://ARTESESCENICAS.UCLM.ES/ARCHIVOS_SUBIDOS/TEXTOS/337/DECLARACION.PDF](http://ARTESESCENICAS.UCLM.ES/ARCHIVOS_SUBIDOS/TEXTOS/337/DECLARACION.PDF) (15/06/15).
- [HTTP://ARTESESCENICAS.UCLM.ES/INDEX.PHP?SEC=ARTIS&ID=26](http://ARTESESCENICAS.UCLM.ES/INDEX.PHP?SEC=ARTIS&ID=26) (OLGA MESA) (19/05/15)
- [HTTP://ARTESESCENICAS.UCLM.ES/INDEX.PHP?SEC=ARTIS&ID=141](http://ARTESESCENICAS.UCLM.ES/INDEX.PHP?SEC=ARTIS&ID=141) (DANAT DANSA) (20/05/15)
- <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=artis&id=33> (ANGÉLICA LIDELL) (29/05/15)
- <http://artsalive.ca/en/dan/meet/bios/artistDetail.asp?artistID=178> (17/04/15)
- [HTTP://WWW.BCN.CAT/PUBLICACIONES/BMM/52/CS_INFORME.HTM](http://WWW.BCN.CAT/PUBLICACIONES/BMM/52/CS_INFORME.HTM) (20/05/15)
- <https://beatrizfernandezworks.wordpress.com/2014/11/17/este-lugar-entre-prethink-and-free-action/> (21/05/15)
- [HTTP://WWW.BECKETTCIRCLE.ORG/2013/07/SAMUEL-BECKETT-SERIES-3-DRAMATICULES.HTML](http://WWW.BECKETTCIRCLE.ORG/2013/07/SAMUEL-BECKETT-SERIES-3-DRAMATICULES.HTML) (18/11/15)
- http://burdeos.cervantes.es/FichasCultura/Ficha34416_11_1.htm (26/05/15)
- <http://www.catalunyavanguardista.com/catvan/causas-del-auge-independentista-en-el-catalan/> (5/06/15)
- [HTTP://WWW.CENTROPARRAGA.ES/INDEX.PHP?SECCION=ELCENTRO](http://WWW.CENTROPARRAGA.ES/INDEX.PHP?SECCION=ELCENTRO) (26/05/15)
- [HTTP://WWW.COLECTIVO96.COM/COLECTIVO-96ORDM.HTML](http://WWW.COLECTIVO96.COM/COLECTIVO-96ORDM.HTML) (05/02/15)
- [HTTP://WWW.CONTINUUMLIVEARTS.COM/WP/?P=2776](http://WWW.CONTINUUMLIVEARTS.COM/WP/?P=2776) (26/04/15)
- [HTTP://WWW.DAVIDZAMBRANO.ORG/?P=15](http://WWW.DAVIDZAMBRANO.ORG/?P=15) (21/05/15)
- <http://www.danza.es/multimedia/biografias/lipi-hernandez> (20/05/15)
- [HTTP://WWW.DEBORAHAY.COM/](http://WWW.DEBORAHAY.COM/) (21/05/15)
- [HTTPS://WWW.DIAGONALPERIODICO.NET/CULTURAS/23408-LA-TRISTURA-REINICIANDO-SISTEMA-LA-POLITICA-SENTIMIENTOS.HTML](https://WWW.DIAGONALPERIODICO.NET/CULTURAS/23408-LA-TRISTURA-REINICIANDO-SISTEMA-LA-POLITICA-SENTIMIENTOS.HTML) (29/05/15)

<https://www.diagonalperiodico.net/culturas/rapapolvo-para-trabajadores-escenicos.html> (29/05/15)

<http://dianetorr.com/man-for-a-day-screenings/> (29/05/15)

<HTTP://WWW.DISTRITOVILLAVERDE.COM/EL-FESTIVAL-DE-ARTES-ESCENICAS-SALVAJE/> (29/05/15)

<http://economia.elpais.com/economia/2015/04/20/actualidad/1429556083998666.html> (4/06/15)

http://www.eldiario.es/cultura/Festival-Surge-trampa-amenaza-salas_0_259674511.html (5/06/15)

<HTTP://ELHEMATOCRITICO.BLOGSPOT.COM.ES/> (29/05/15)

HTTP://ELPAIS.COM/DIARIO/2001/09/29/CATALUNYA/1001725652_850215.HTML (DISOLUCIÓN DE LA CIA. GENERAL ELÉCTRICA) (26/05/15)

<http://www.filosofiaeducacion.uev.cl/?p=6728> (GABRIEL BRCNIC) (17/04/15)

<HTTPS://WWW.FERIADETEATROYDANZA.COM/DOCS/PONENCIAS/2010/SONIA-GOMEZ-ES.PDF> (19/03/15)

<HTTP://WWW.FORCEDENTERTAINMENT.COM/ABOUT/> (29/05/15)

<HTTP://WWW.GOETHE.DE/INS/CL/ES/SAO/KUL/MAG/TUT/9628783.HTML> (21/05/15)

<HTTP://GRANERBCN.CAT/SONIA-GOMEZ-I-JAVIER-CUEVAS/> (19/05/15)

<HTTPS://GRUPOEDUCACIONDISRUPTIVA.WORDPRESS.COM/> (29/05/15)

<https://hangar.org/es/news/taller-introduccion-al-cine-en-directo-y-hecho-a-mano-a-cargo-de-cris-blanco/> (29/05/15)

<HTTP://WWW.HIROSHIMA.CAT/WAKEFIELD-POOLE-VISIONES-Y-REVISIONES/> (20/05/15)

<http://ibacolectiudimprovisacio.blogspot.com.es/p/presentacio.html> (15/07/15).

<https://www.ictj.org/sites/default/files/ICTJ-FormerYugoslavia-Justice-Facts-2009-English.pdf> (04/08/15)

<HTTP://INTENSIDADESENSIBLESDELCUERPO.BLOGSPOT.COM.ES/2010/02/CV-CARME-TORRENT.HTML> (23/09/15).

<HTTP://WWW.JAPANTIMES.CO.JP/NEWS/2014/04/17/NATIONAL/FULL-BODY-SUITS-GIVE-IDENTITY-FREEDOM-TO-JAPANS-ZENTAI-FESTISH-FANS/#.VWS-JFITCOz> (26/ 05/15)

<HTTP://WWW.JEROMBEL.FR/BIOGRAPHIE/DETAILS2> (21/05/15)

<HTTP://JUANDOMINGUEZROJO.COM/?p=251#MORE-251> (20/08/15).

[HTTP://WWW.JUAN-NAVARRO.ES/INDEX.HTM](http://www.juan-navarro.es/index.htm) (15/06/15)

[HTTP://WWW.LAPODEROSA.ES/](http://www.lapoderosa.es/) (21/05/15)

[HTTP://WWW.LARIBOT.COM/BIOGRAPHY](http://www.laribot.com/biography) (16/06/15)

[HTTP://WWW.LASOSPECHOSA.ORG/](http://www.lasospechosa.org/) (20/03/15)

<http://www.lavanguardia.com/cine/20110630/54178830143/l-escuela-francesca-bonnemaison-proyecta-tres-documentales-de-su-curso-documental-i-genero.html> (15/05/2015)

[HTTP://WWW.LEAL-LAV.COM/INFO](http://www.leal-lav.com/info) (26/06/15)

[HTTP://WWW.LESTRUCH.CAT/#HISTORIC](http://www.lestruch.cat/#historic) (20/05/11)

[HTTPS://LINEAFUGA.WORDPRESS.COM/PARTICIPANTES/PALOMA-CALLE/](https://lineafuga.wordpress.com/participantes/paloma-calle/) (15/04/15)

[HTTP://LONDONDANCE.COM/ARTICLES/NEWS/JOHN-ASHFORD-LEAVES-THE-PLACE/](http://londondance.com/articles/news/john-ashford-leaves-the-place/) (26/05/15)

[HTTP://WWW.MACARENARECUERDASHEPHERD.COM/](http://www.macarenarecuerdasherperd.com/) (26/02/15)

<http://www.marta-galan.com/> (20/06/15)

<http://mercatflors.cat/es/espectacle/indignos/> (26/02/15)

<http://mercatflors.cat/es/espectacle/sesion-3-seccion-irregular-stuff-titulo-provisional-sesion-de-relajacion/> (26/05/15)

<http://margarit-mudances.com/> (20/03/15)

<http://mariajerez.tumblr.com/> (20/03/15)

[HTTP://WWW.MARTA-GALAN.COM/](http://www.marta-galan.com/) (20/05/15)

[HTTP://MENOSUNORESIDENCIAS.BLOGSPOT.COM.ES/2009/11/1-RESIDENCIA-ESCENICA-NOV-09-MONTSE.HTML](http://menosunoresidencias.blogspot.com.es/2009/11/1-residencia-escenica-nov-09-montse.html) (20/05/15)

<http://mercatflors.cat/es/actualidad/lipi-hernandez-gana-el-concurso-de-direccion-del-proyecto-educativo-jornada-joven-de-creacion-artistica/> (20/05/15)

[HTTP://WWW.MOVEMENTRESEARCH.ORG/CRITICALCORRESPONDENCE/BLOG/?P=2122](http://www.movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/?p=2122) (17/04/15)

[HTTP://WWW.MOVIMIENTO15M.ORG/](http://www.movimiento15m.org/) (21/05/15)

[HTTPS://MUELLE3.WORDPRESS.COM/2013/05/10/PROXIMAMENTE-TALLER-DE-MOVIMIENTO-CON-LOS-OJOS-CERRADOSIDURRE-AZKUE/](https://muelle3.wordpress.com/2013/05/10/proximamente-taller-de-movimiento-con-los-ojos-cerradosidurre-azkue/) (19/05/15)

[HTTP://WWW.MUSEOREINASOFIA.ES/ACTIVIDADES/FESTIVAL-ESCAENA-CONTEMPORANEA-0](http://www.museoreinasofia.es/actividades/festival-escena-contemporanea-0) (21/05/15)

<http://www.museoreinasofia.es/actividades/paloma-calle-hello-myself> (22/05/15)

<HTTP://WWW.NODO50.ORG/HERSTORY/TEXTOS/ESCUPAMOS%20SOBRE%20HEGEL.PDF> (15/02/2015)

<HTTP://WWW.PILARALBARRACIN.COM/> (20/03/15)

<http://portaldogc.gencat.cat/utillsEADOP/PDF/6381/1301125.pdf> (29/06/15)

http://www.redteatrosalternativos.org/index.php?option=com_content&view=article&%3Bid=52 (20/05/15)

<http://www.rockdelux.com/secciones/p/joan-saura-un-pionero-de-la-experimentacion-catalana.html>
(15/07/15).

<HTTP://WWW.RODRIGOGARCIA.ES/NEW1/QPASO/PDFS/JARDINERIA.PDF> (26/05/15)

<http://www.solpico.com/> (12/03/15)

<HTTP://SONIAGOMEZ.COM/> (20/05/15)

<HTTP://WWW.SLOWLAB.NET/BODY%20WEATHER%20FARM.HTML> (17/04/15)

<HTTP://WWW.TANDFONLINE.COM/DOI/FULL/10.1080/13608746.2014.910324> (SOUTH EUROPEAN SOCIETY AND POLITICS) (05/06/15)

<http://www.teatrelliure.com/webantiga/1213/documents/ddt/ddt16/DDT16.07.MacarenaRe cuerda.pdf> (26/02/15)

<HTTP://WWW.TEA-TRON.COM/BEAFERNANDEZ/BLOG/> (19/05/15)

<HTTP://WWW.TEA-TRON.COM/CELULA/BLOG/> (20/05/15)

<http://www.tea-tron.com/quimpujol/blog/2009/05/15/territorio-sad-y-k-de-paloma-calle-espai-brossa-1352009/> (29/05/15)

<HTTP://WWW.TEA-TRON.COM/SERGIFAUSTINO/BLOG/TEXTOS/> (15/08/15)

<HTTP://WWW.TEA-TRON.COM/TXALOTOLOZA/BLOG/TXALO/> (26/05/15)

<HTTP://TEATROPRADILLO.COM/ARTISTAS-RESIDENTES/2012-2/AMALIA-FERNANDEZ/> (15/03/15)

<HTTP://WWW.THEATRE-ODEON.EU/FR/LE-MAGAZINE/2014/10/ANGELICA-LIDDELL-UN-THEATRE-DE-LA-MERVEILLE> (15/06/15)

<HTTP://WWW.TOTRAVAL.ORG/QUISOM> (15/05/15)

<http://qtine.com/home/> (29/05/15)

LA ESCENIFICACIÓN DEL YO EN LOS SOLOS DE LAS NUEVAS CREADORAS INTERDISCIPLINARES

[HTTPS://TXIKIBERRAONDO.WORDPRESS.COM/](https://txikiberraondo.wordpress.com/) (20/05/15)

[HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=SN3-24MJCJM](https://www.youtube.com/watch?v=SN3-24MJCJM) (LAS GAMBAS) (15/05/15)