



La imagen del pensamiento: *Suite au dernier mot: au fond tout est en surface* de Olga Mesa

Amparo Écija

(ARTEA- Universidad de Castilla-La Mancha, España)

En 2003, la coreógrafa Olga Mesa estrena en el Centre National de la Danse (París) *Suite au dernier mot: au fond tout est en surface*, un solo acompañado donde expone el proceso de la escritura coreográfica a un triángulo de miradas (cámara, público y ella misma) en el espacio escénico. En esta pieza, Mesa formula los fundamentos esenciales de su visión del movimiento, el espacio y la construcción de la narrativa por medio de la relación y observación de sus herramientas escritura: el cuerpo, la cámara, la palabra, la mirada del espectador y el sonido.

La pieza es una continuación de *Le dernier mot* (2001), un solo compuesto y dirigido para el bailarín suizo Marc Hwang con el que comenzaba una nueva etapa de creación que se materializaría en las cinco piezas que componen el proyecto *Más público, más privado: Le dernier mot* (2001), *Movimiento 1+1* (2002), *Suite au dernier mot: au fond tout est en surface* (2003), *On cherche une danse* (2004) y *La danse et son double* (2006), todas están realizadas en el contexto francés de la *nueva danza*. En ellas desarrolla un nuevo lenguaje donde la cámara se sitúa al mismo nivel que el cuerpo en la articulación coreográfica de las piezas. El uso de la cámara enfatiza su interés por la mirada como un espacio de vínculo entre el pensamiento y la acción, y le permite experimentar con nuevos parámetros espacio-temporales para la composición coreográfica. Se abre el espacio a un nuevo lenguaje que entabla un diálogo constante con la cinematografía y que se separa de las piezas de la etapa anterior, como *Lugares Intermedios* (1992), *estO NO eS Mi CuerpO* (1996) o *Desórdenes para un cuarteto* (1997), cuya investigación se centraba en un acercamiento radical al cuerpo. *Suite au dernier mot* es la pieza de *Más público, más privado* donde alcanza una mayor madurez y en ella formula



las claves de esa nueva danza que “empieza por la mirada”¹; su análisis nos permitirá comprender los mecanismos conceptuales que mueven la danza de Olga Mesa.



Suite au dernier mot. Foto David Ruano

“Si yo pudiera ver no sólo lo que estás mostrando, sino también lo estás pensando.”²

Con este enunciado, Olga Mesa presenta *Suite au dernier mot*, pieza fuertemente inspirada en Jean-Luc Godard y estructurada, al igual que su película *Vivre sa vie* (1962), en varios *tableaux*³ contruidos a partir del diálogo entre el cuerpo, el movimiento, la palabra, el sonido y las imágenes captadas por las cámaras. Al comenzar, la coreógrafa delimita el espacio escénico, pero en esta ocasión no con tiza, tal y como hiciera en trabajos anteriores, sino con una cinta que limita su espacio y el del público y que le sirve para pegar objetos que manipulará durante la pieza (fotos, un cartel de *frágil*, un papel con un mensaje

¹ Mesa, Olga: -“La danza empieza por la mirada”, en José A. Sánchez, Jaime Conde-Salazar (ed.): *Cuerpos sobre blanco*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2003, p. 63.

² Programa de mano de *Suite au dernier mot: au fond tout est en surface*, Centre National de la Danse, París, 2003.

³ *tableaux* 1: entrada de público / *tableaux* 2: prólogo / *tableaux* 3: visibilidad / *tableaux* 4 : una historia / *tableaux* 5: nana / *tableaux* 6: en construcción / *tableaux* 7: continuamos? / *tableaux* 8: sin imagen / *tableaux* 9: ojos cerrados / *tableaux* 10: la pequeña danza / *tableaux* 11: storyboard / *tableaux* 12: invitación / *tableaux* 13: en construcción II.



“*Sans sentiment perdu*”, un negativo, un *storyboard* en blanco...). El espacio de la coreógrafa es inmediatamente ocupado por una instalación audiovisual que introduce el contraplano del público.

El juego con el dispositivo audiovisual es muy importante en la construcción dramática de la pieza: hay dos cámaras, una la maneja la coreógrafa y otra el artista Daniel Miracle, figura clave en la introducción del lenguaje cinematográfico en las coreografías de Mesa, y dos formatos audiovisuales: un monitor de televisión y un proyector de vídeo. El monitor muestra a tiempo real (salvo en dos ocasiones puntuales) las imágenes captadas por D.M.; las imágenes proyectadas funcionan como una instalación y muestran el montaje en directo que hace D. M. a partir de las imágenes captadas por ambos y en las cuales trabaja la *pausa*. Por lo tanto, el monitor ofrece el tiempo escénico y la proyección el tiempo cinematográfico.

La pieza arranca con un juego de planos entre la intérprete y el espectador: sentada de espaldas al público, la coreógrafa proyecta en el escenario su imagen y el contraplano del público, *apresándolo* en el espacio que se va a construir⁴; a continuación, lee un texto que explica al espectador el sentido de su presencia en el proceso de construcción de la pieza, mientras las imágenes se proyectan a tiempo real o se quedan congeladas en la pausa.

Quiero hablaros esta noche de la *visibilidad*, de esa necesidad que tenemos de estar presentes, de mostrarnos, de *existir a la mirada de los otros* (...) la visibilidad de la que os estoy hablando tiene que ver con la aparición de un pensamiento, un deseo o un movimiento. Nuestro trabajo esta noche, ahora y aquí, el vuestro, el mío, es mirar y comprender las cosas que están más próximas a nosotros. (...) Qué quiere decir desear algo que no existe, que no es real, y yo me pregunto, ¿qué podemos desear ahora, aquí? Olga Mesa⁵

⁴ “En el momento en que colocan al espectador en el campo de su visión, los ojos del pintor lo apresan, lo obligan a entrar en el cuadro, le asignan un lugar a la vez privilegiado y obligatorio, le toman su especie luminosa y visible y la proyectan sobre la superficie inaccesible de la tela vuelta.” Michel Foucault [1966], *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 1968, p. 15.

⁵ Texto de la pieza.



¿Qué podemos desear de esta realidad en este tiempo y este espacio de construcción artística?; ¿qué es lo que se va a hacer visible?: la escritura. La escritura del cuerpo (el movimiento), la escritura de la mirada (la imagen) y la escritura de la palabra (el texto), todas ellas relacionadas y cuestionadas por medio de la herramienta esencial: el *coreograma*⁶.

El concepto de coreograma deviene del juego de palabras entre *coreografía* y *fotograma*, y la coreógrafa lo visualiza como "el espacio real y virtual entre el cuerpo y su observación"⁷; y será en ese espacio donde se articule la pieza. El concepto de *coreograma* aparecía por primera vez en los dos trabajos anteriores, *Le dernier mot* y *Movimiento 1+1*, como un ejercicio de entrenamiento físico de la mirada para ser conscientes de lo que somos: un cuerpo en movimiento o suspendido en la pausa, expuesto a la mirada propia y del otro (o según palabras de Bresson: "Modelo. Dos ojos móviles, en una cabeza móvil a su vez sobre un cuerpo móvil"⁸). En estas piezas se trabajaba el *coreograma básico*, remitido al cuerpo y a la palabra; el *coreograma* es el *still*, el intervalo, la suspensión del tiempo de observación, el tiempo de lo que está entre las cosas, y tiene que ver con la idea de un pensamiento en acción. A partir de *Suite au dernier mot*, el concepto se va ampliando más allá del trabajo del cuerpo e introduce otros elementos -visibles o no- en el espacio escénico, como la luz o el sonido, hasta convertirse en la herramienta que articulando todos los elementos logra tener un potencial de construcción narrativa. El coreograma cuestiona lo que vemos y recuerda a lo que decía Deleuze en *La imagen-tiempo* (1985) a propósito del cine de Godard: "Entre dos acciones, entre dos afecciones, entre dos percepciones,

⁶ *Suite au dernier mot: au fond tout est en surface*, sitúa el cuerpo en un territorio de funciones y aplicaciones que he llamado *coreogramas*. Dinámicas estáticas situadas sobre la superficie del tiempo y la piel física del espacio. Espacio real y virtual al mismo tiempo entre el cuerpo y su observación. Me interesa hablar del proceso de creación de movimientos (pensamientos) a partir de la mirada que los genera y su aproximación al espectador. No solamente interpretar, sino sobre todo capturar el movimiento (momento). La mirada como registro de una expresión en transición. ¿Cuál es la expresión precisa? Un movimiento privilegiado transformado en objeto. ¿Quizá un objeto de la memoria? Me interesa, más que el significado de un movimiento, palabra o imagen, cómo cada uno de estos elementos aparecen, se relacionan y se hacen visibles. He querido crear un poema biográfico documental sobre los espacios intermedios entre la experiencia, su formulación y presentación. Olga Mesa, ob. cit. 2.

⁷ *Ibid.*

⁸ Robert Bresson [1975], *Notas sobre el cinematógrafo*, Ediciones Era, México DF, 1979; p. 34.



entre dos imágenes sonoras, entre lo sonoro y lo visual: hacer ver lo indiscernible, es decir la frontera.”⁹

“Tú *la* conoces, quizá puedas contarnos algo sobre *su* historia”

La suspensión en un *coreograma* hace de vínculo entre los diferentes *tableaux* que estructuran la pieza. En un momento dado, Olga Mesa detiene el movimiento y dice: “Este es mi momento preferido, porque aquí *ella* parece que se está divirtiendo, mientras que en el resto de la historia tiene dificultades para *vivir su vida*, os lo voy a mostrar ahora.” Y dirigiéndose a D.M. le entrega el vídeo de *Vivre sa Vie* (Godard, 1962) y le pide que cuente la historia *de ella*. El recurso a la tercera persona crea una situación de ambigüedad: ¿quién es ella?; ¿la coreógrafa cuya historia se cuenta en la pieza escénica?, ¿o Nana, la protagonista de la película cuyo fragmento veremos a continuación en el monitor situado en el escenario? “Tú *la* conoces, quizá puedas contarnos algo sobre *su* historia” dice Mesa dirigiéndose a D.M., y entonces él cuenta la historia de Nana (interpretada por la actriz Anna Karina), una joven que quiere ser actriz, pero se encuentra con una realidad adversa que le fuerza a dedicarse a la prostitución y acaba atrapada en una situación de la cual es incapaz de salir. Mesa se pregunta entonces si *ella* también podría *parar* ahora, interrumpir el espectáculo y marcharse, y se da cuenta de que al igual que Nana está atrapada: “¿Continuamos?” “Sí, hoy quiero continuar” responde. El recurso a la tercera persona, que emplea también en otros momentos de la pieza (cuenta una historia personal sobre un *storyboard* en blanco), le permite un distanciamiento y contribuye a la creación de un espacio de observación. *Su* historia se construye a base de una narración discontinua (del mismo modo que Godard había construido la historia de Nana) donde la asociación de imágenes y textos tiene un peso muy importante. Aparecen diferentes niveles de texto: narrativo, encontrado y textos para (no) ser escuchados, un enunciado con el que propone un espacio de pensamiento y práctica donde la importancia del texto no esté sólo en la narrativa.

⁹ Gilles Deleuze [1985], *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós Comunicación, Barcelona/Buenos Aires/México D.F., 1987; p. 241.



La cinematografía ha ido impregnando las piezas de la coreógrafa desde que comenzara a utilizar la cámara a tiempo real en *Daisy Planet* y *1999 L-imitaciones mon amour*, dos piezas de 1999. El cine aparece como cita, referencia, homenaje, fragmento y, lo que es más importante, como procedimiento de escritura. Fellini y Passolini, las películas diario de Jonas Mekas (*Walden*, 1969 o *Lost, lost, lost*, 1975), montadas con imágenes cotidianas que capturan los instantes de la vida del artista, o el tratamiento de la temporalidad, el papel de los sueños y la construcción de la narrativa a base de recuerdos de la infancia y la adolescencia en las películas de Andrei Tarkowski; no obstante, su principal referencia es Godard, cuyo cine se presenta ante Olga Mesa como la herramienta que le permitirá experimentar otras formas temporales y espaciales en el espacio escénico. Godard rompe con la cohesión narrativa espacio-temporal y construye sus películas mediante sucesiones de momentos o situaciones que articulan la narrativa; enfatiza la presencia de la cámara como objeto y como un personaje más, se siente su movimiento, su mirada, su tensión, su duda y su recorrido hasta captar la imagen deseada. Mesa traslada este lenguaje a la composición coreográfica apropiándose de la fragmentación, los saltos de eje, los falsos *raccords*, las asincronías, los encuadres fragmentados donde el objeto o personaje principal de la acción permanece fuera de campo, en un constante juego entre la realidad cambiante y caótica que se cuela en la ficción y la imagen congelada de esa misma realidad, que actúa en otras ocasiones de telón de fondo.

La influencia de Godard, convierte el fuera de campo en uno de los ejes de su lenguaje coreográfico. En *1999 L-imitaciones mon amour* la acción escénica se detenía y la pantalla mostraba el recorrido de una de las intérpretes (cámara en mano) hasta el camerino para recoger un objeto que utilizaría más adelante en la pieza y al final, mientras el público abandonaba la sala, la pantalla mostraba las imágenes de lo que sucedía en el camerino: los abrazos entre las intérpretes, las felicitaciones de los amigos, las conversaciones y los comentarios sobre la pieza.



Este final abierto y *fuera de campo* cerraba la trilogía *Res non verba*¹⁰ y abría el espacio y el tiempo escénico a otras narrativas y temporalidades posibles.

“El fuera de campo”, dice Deleuze en *La imagen-movimiento*, “designa lo que existe en otra parte, al lado o en derredor; en el otro, da fe de una presencia más inquietante, de la que ni siquiera se puede decir ya que existe, sino más bien que «insiste» o «subsiste», una parte. Otra más radical, fuera del espacio y del tiempo homogéneos.”¹¹ Esto sucede en una secuencia del cuarteto *Movimiento 1+1* (2002) cuando, tras llevar a cabo una coreografía que recurre a la oposición entre movimiento y palabra, los bailarines se desnudan y desaparecen paulatinamente del escenario. El espectador se convierte en testigo o *voyeur* de lo que *existe en otra parte*, el camerino en este caso, por medio de las imágenes que muestra el pequeño monitor que ha estado situado en el escenario desde el comienzo de la pieza: una suerte de orgía coreográfica en la que los intérpretes, desnudos, se tocan, se pellizcan, se tiran al suelo, se pasan la cámara unos a otros, sin ningún control sobre las imágenes grabadas por una cámara que se convierte en una prolongación del cuerpo. Esta emisión se detiene de pronto y los intérpretes regresan al escenario; este corte brusco produce un paréntesis y plantea la duda sobre si la acción del camerino ha sucedido en directo o no. La duda choca con la rotundidad y plasticidad de los cuerpos desnudos que buscan volver a situarse y construirse en el espacio escénico ante la mirada del espectador para repetir la coreografía anterior al fuera de campo, pero, en esta ocasión, desnudos y en silencio. En otro momento de la pieza, uno de los intérpretes (Juan Domínguez) entrega un pequeño monitor a una espectadora y vuelve al escenario para entablar desde allí una conversación íntima con ella, por medio de un primer plano que reproduce la cámara, en la cual le acaba regalando su cuerpo. Con esta escena, Mesa logra crear otro espacio y otro tiempo dentro del espacio escénico, construyendo un espacio privado donde el intérprete comparte sus pensamientos y

¹⁰ *estO No eS Mi CuerpO* (1996), *desÓrdenes para un cuarteto* (1998) y *1999 L-imitaciones mon amour* (1999)

¹¹ Gilles Deleuze [1983], *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*, Ediciones Paidós, Barcelona/Buenos Aires, 1984, p. 35.



fantasías más íntimas con una espectadora cuya mirada construye a su vez esa secuencia.

En *Suite au dernier mot*, Mesa da un paso más en la experimentación con el fuera de campo en el espacio escénico al introducir el plano sonoro. El *tableaux8: sin imagen* arranca con la coreógrafa desnudándose en escena, a continuación se pone unas gafas de bucear y se dirige hacia una puerta situada en el lateral del escenario, su imagen está siendo filmada y proyectada a tiempo real y queda congelada en el momento exacto anterior a su desaparición. El espectador se queda solo en el espacio escénico con el *coreograma* visual y con el sonido de la acción de la coreógrafa en la calle. D.M. va subiendo la luz de manera que la imagen que ha quedado en el *still* va desapareciendo y cuando la coreógrafa regresa a la sala su cuerpo recupera la misma postura del *coreograma* visual mediante un *coreograma* físico. El fuera de campo construye un paréntesis, un espacio nuevo e inesperado para el espectador donde se crea una situación con diferentes niveles de lectura: por un lado, la incertidumbre de no saber si lo que está oyendo el público está sucediendo en realidad o es una grabación ("En esta frontera realidad/ficción se resume toda mi paradoja, me encanta no entender las cosas, crear un dispositivo donde incluso yo pierda mi referente."¹²); por otro, la práctica en el espacio de la calle comienza a generar una serie de diálogos con la gente que pasa y mira o pregunta, reaccionando a su presencia descontextualizada; y por último, permite que sea el espectador quien ocupe el espacio y tenga una oportunidad de relacionarse con el otro. Tanto en el fuera de campo como en otros momentos de la pieza (diálogo entre sonido en *off* y en directo), se produce un desdoblamiento con el sonido que le permite profundizar en la exploración del triángulo cuerpo-imagen-sonido. Una nueva estrategia coreográfica que continuará explorando sus siguientes trabajos *On cheRcheE uNe dAnse* (2004) y *La danse et son double* (2006) en los cuales introducirá el concepto de *cámara ciega*: se filma algo que no se ve y se graban sonidos que no se van a escuchar.

¹² Entrevista con Olga Mesa en noviembre de 2008 para la documentación de mi tesis doctoral: *cuerpo-mirada-escritura. La nueva danza: La Ribot, Olga Mesa, Mónica Valenciano*



“¿Esto os recuerda a algo?”

Al comienzo del *tableaux 6: en construcción*, Mesa derrama en el suelo el contenido de una bolsa que lleva tiempo sujetando en sus manos y se dispone a construir un espacio imaginario de una fuerte plasticidad: el espacio de la memoria, que en esta ocasión no se erige a partir del cuerpo, sino del objeto, las tizas. Las tizas aparecen por primera vez en *estO NO eS Mi CuerpO* (1996) para dibujar el espacio del que se apropiaría el cuerpo y llegan hasta la instalación realizada por Marc Hwang en *Le dernier mot* (2001). Estas tizas, derramadas ahora por el suelo, habían dibujado durante años el espacio, delimitándolo, llenándolo de palabras, dibujando *storyboards* o margaritas, pero ahora ya no aparecen como la metáfora de una escritura efímera, sino como objeto fetiche, sólido, cargado de memoria, a partir del cual se construye una instalación visual y sonora. “¿Esto os recuerda a algo?”, pregunta al público mostrando una tiza y, a continuación, pasa a construir un paisaje de la memoria que es a la vez una reflexión sobre su concepción del mundo, del cuerpo, de la danza y de su relación con el público. Y mientras tanto, D.M. construye una instalación a través de la iluminación y la captación y proyección de imágenes a tiempo real que muestran la imagen ampliada del cuerpo y de esos objetos gastados, frágiles, efímeros y cargados de memoria.

La memoria del cuerpo también queda escenificada en el *tableaux 10: la pequeña danza*, que introduce el aspecto más biográfico de la pieza y aporta una nueva ternura al lenguaje. La coreógrafa toma su foto de niña vestida de bailarina (la cual regalará a un espectador al final de la pieza) de la cinta situada en la parte frontal del escenario e intenta reconstruir una escena de su infancia: la danza que representaba para su familia en la cocina de su casa de Avilés. La bailarina intenta reconstruir *la pequeña danza*, lo cual significa retornar a ese cuerpo pequeño, puro, sin memoria, ni aprendizaje, ni recorrido. Para ello recupera las posturas de ballet y reproduce los pasos de aquella danza, pero no es capaz de lograrlo y todo se queda en una imagen. La coreógrafa sonríe, pero es una sonrisa triste, que sabe que ya nunca podrá recuperar ese cuerpo infantil. Aunque en la memoria del cuerpo sí quedan rastros, la memoria de la timidez de la infancia se hace visible cuando en



otro momento pide al público que cierre los ojos mientras ella se viste; si lo hacen, la coreógrafa les promete un regalo, un cuento infantil. Algunos espectadores no se resisten a abrir los ojos y la cámara registra su incapacidad de *no mirar*.

Olga Mesa nos propone mirar más allá de lo visible, ser capaces de visualizar aquellas imágenes que devienen de las percepciones y las emociones, y para ello despliega antes nuestros ojos la escritura de la danza. Una *danza minimalista* que se despoja de todo elemento sobrante y se dedica a observar e interrelacionar sus herramientas -cuerpo, cámara, texto y sonido- para, de este modo, confrontar al espectador con el lenguaje invitándole a entrar en la construcción de la pieza a través de una nueva forma de mirar.



Suite au dernier mot. Foto David Ruano



FICHA TÉCNICA

Suite au dernier mot: au fond tout est en surface (2003) (Dedicado a Julián Mesa) (3^{er} movimiento)

1 h. y 20 min. Creación e interpretación: Olga Mesa. Espacio audiovisual y sonoro: Daniel Miracle. Asistente artístico: Marc Hwang. Textos para (no) ser escuchados: Olga Mesa, inspirados en textos de Jean Luc Godard. Fotografía: Daniel Miracle, Marc Hwang y David Ruano. Traducción: Caroline Coutau y Ana Buitrago. Producción: Cía. Olga Mesa. Coproducción: Centre National de la Danse (CND, París), Ojo de la Faraona (Las Palmas), Espace Pier Paolo Pasolini (Valenciennes), Consejería de las Artes, Comunidad de Madrid. Colaboración: Théâtre de la Ville (París). Apoyos: Association pour la Danse Contemporaine (ADC) y Théâtre de l'Usine (Ginebra). Producción y difusión: Kristell Guiguen. Vídeo promoción: Nuno Olim, JAVALITV. Centre National de la Danse (CND, París).

Pre-estreno: L'ADC Studio Théâtre de Grütli (Ginebra noviembre, 2002), Espace Pier Paolo Pasolini (diciembre 2002, Valenciennes), El hueco del ojo (enero 2003, Las Palmas).

Estreno: Studio Centre National du la Danse de París (febrero 2003).

Otras presentaciones: imira! l'autre spagne (Toulouse, febrero-marzo 2003), Nouvelles Strasbourg Danse (Estrasburgo, mayo 2003), Encuentros en Asturias 2003 (Gijón, mayo), La Porta 51 (Sala Beckett, Barcelona, octubre 2003,) Tanzwerkstatt (Munich, agosto 2003), Escena Contemporánea-Teatro Pradillo (Madrid, enero 2004), L'ADC au théâtre de Grütli (Ginebra, febrero 2004), Le Vivat (Lille, marzo 2004), Festival Europeu Temps d'images (Lisboa, septiembre 2004), Tensdansa (Terrasa, octubre 2004), Le choré-graphique (Tours, diciembre 2004), Théâtre Pôle Sud (Estrasburgo, enero 2005), Théâtre Arsenic (Ginebra, abril 2005).

amparo.ecija@arte-a.org

Abstract:

In 2003 the choreographer Olga Mesa presented at the Centre National de la Danse (París) *Suite au dernier mot: au fond tout est en surface*, a pseudosolo where she shows the choreographic writing process to a triangle of gazes (camera, public and herself) in the performance space. In this work she formulates the essential concepts of her vision of movement, space and narrative through the relation and observation of her creation tools: body, camera, word, spectator's gaze and sound. Its analysis will allow us to understand the conceptual mechanisms that move Olga Mesa's dance.

Palabras clave: *Suite au dernier mot: au fond tout est en surface*, Mesa, danza.

Keywords: *Suite au dernier mot: au fond tout est en surface*, Mesa, dance.