

Ojos en movimiento¹.

José Antonio Sánchez Martínez
(Universidad de Castilla- La Mancha, España)

I

Alcalá de Henares, una antigua iglesia semiderruida, reformada y convertida en espacio escénico, tres intérpretes que salen al paso a los espectadores cuando éstos acceden al espacio escénico, vacío, "prohibido sentarse"; en una esquina del transepto, el control de sonido y vídeo; en algún lugar entre las columnas que delimitan las naves, Olga Mesa, la coreógrafa que mira. Una vez cerrado el acceso, los intérpretes inician tranquilamente su trabajo: medir el espacio en relación al propio cuerpo, dejarse asombrar una y otra vez por la articulación de los miembros, por las infinitas posibilidades de mirar uno sobre sí mismo sin alcanzar ese punto de entrada que permitiría la unidad de la mirada y el ser. Entre tanto, Olga Mesa observa. Los espectadores también observan: los cuerpos a veces erguidos, a veces desnudos, a veces extendidos sobre el suelo de mármol, a veces retirándose hasta los restos del altar buscando la intimidad de una diminuta cámara con la que dialogan; las imágenes de esos rostros en la intimidad o de los cuerpos en el espacio público de la iglesia grabados en directo por Daniel Miracle cámara en mano.

Algunos meses después, *Más público, más privado* (2001) se presentó en el teatro del Círculo de Bellas Artes de Madrid como cierre de la última edición de *Desviaciones*. La tentativa eclesíastica se había convertido en un espectáculo teatral; sin embargo, los intérpretes seguían mirando. Sentados entre el público esperaban su turno para intervenir; serenamente accedían a la escena, se

¹ Publicado en inglés, con traducción de Ana Buitrago, en *Performance Research*, vol. 8 nº 4 ("Moving bodies", december 2003), pp. 92-99.



entregaban a una reflexión solitaria, volvían a ocupar la posición del público. No por mucho tiempo, ya que en un momento dado, los cuatro (en esta ocasión intervenía también la coreógrafa) ocupaban la escena y jugaban a los tropiezos, los accidentes, los estorbos y las disculpas...; y poco después, desnudos, hacían caso omiso de la mirada pública que escrutaba sus movimientos y sus intenciones, incluso fuera de escena, gracias a un monitor chivato que transmitía imágenes de una cámara de mano: muecas, risas, fragmentos de cuerpo, piel...

Haciendo consciente al espectador de su condición de mirón, Olga Mesa se salvaba a sí misma de la objetualidad, salvaba su propia mirada de la objetualidad y obligaba al espectador a una acción intelectual / emocional más allá de la mirada, convertida en elemento y no fin del espectáculo. Esto es algo que había comenzado a explorar en *Daisy Planet* (1999), un breve sólo en el que utilizó por primera vez el Neokinok diseñado por Daniel Miracle (especie de emisora de televisión portátil que permite la edición en directo de imágenes). Desde el inicio de la pieza, los asistentes se veían recogidos por una microcámara situada al fondo de la escena y expuestos en un monitor en el proscenio. La coreógrafa podía dirigirse al fondo y, de espaldas al público, ofrecer a éste un primer plano de su rostro en el monitor, disociando la expresión facial (mediada) de la corporal (directa), y poniendo de manifiesto la complejidad de un cuerpo/humano dotado él mismo de mirada.

"Pienso con los ojos en tanto elementos móviles", había escrito Lisa Nelson, "pienso con la vista [...] pienso con el movimiento y con la vista". Y la consecuencia natural de este desplazamiento del pensamiento a la mirada es la incorporación de la cámara en el proceso coreográfico. Incorporación: convertir la cámara en una parte del propio organismo, y adaptar el movimiento a esa nueva mirada que la mano controla. "Observaba que mi cuerpo adaptaba su forma en función de la cámara que tenía en la mano, como la mano de un bebé es modelada por la forma de la taza que sujeta". "De tiempo en tiempo", confesaba Nelson, "las necesidades de mi cuerpo asumían la función del cineasta".

Ya durante el proceso de creación de *Más público más privado*, Olga Mesa reconoció su interés por incorporar la mirada cinematográfica a su trabajo. Si anteriormente había utilizado el cine para tomar distancia de su propio cuerpo en un ejercicio de observación/negación (Esto no es mi cuerpo) ahora estaba

interesada en alcanzar la unidad entre el cuerpo y la observación: "Yo estoy trabajando cosas que me recuerdan el movimiento de una cámara. Estoy pensando en el cuerpo como generador de tiempos distintos: ir atrás o estar en el futuro. Parar la acción con el cuerpo, seguir hablando, no hablar y seguir actuando con el cuerpo, simultanear tiempo y palabra, repetir. Ya no se trata solo de la observación consciente, sino de trabajar además en el desarrollo de la sensación."

En ello profundiza en su último solo, *Le dernier mot* (segunda versión: *au fond tout est surface*), estrenado en París en febrero de 2003. Como ocurría en *Daisy Planet*, el público se ve constantemente reflejado sobre las paredes blancas de la escena, compartiendo espacio con primeros planos de la coreógrafa, que alternativamente dirige su mirada a los espectadores y a las cámaras. La danza es siempre un ejercicio de observación. Y la disociación de mirada y movimiento llega al extremo cuando la artista se desnuda por completo y sale a la calle: mientras sobre la pared del fondo queda congelada la imagen de su despedida junto a la puerta abierta; el público, abandonado, puede escuchar el relato de lo que ella ve en su paseo en torno al teatro y las sensaciones físicas de un cuerpo en actuación en medio de la gélida cotidiana noche.

Una de las principales aportaciones de Olga Mesa en esta pieza es el ensayo de lo que ella misma denomina "coreogramas". Se trata de breves detenciones en las que el movimiento no llega a ser eliminado: "dinámicas estáticas situadas sobre la superficie del tiempo y la piel física del espacio", "un movimiento privilegiado transformado en objeto". Es como si la memoria visual del movimiento se superpusiera al propio movimiento, como si el cuerpo fuera capaz, a modo de un papel fotográfico, de recoger la secuencia misma de su trayectoria en una serie de instantáneas fijadas. Algo que se ve reforzado por las detenciones y las imágenes recuperadas que Daniel Miracle manipula y proyecta sobre las paredes.

Entre coreograma y coreograma, Olga a veces abandona la representación (o finge hacerlo) para mirar al público y preguntar: "On continue?" Éste, reflejado sobre el fondo de la escena en un momento anterior, se ve sorprendido por la apelación directa, por la inmovilidad de la coreógrafa, que espera una respuesta, sólo por unas décimas de segundo, invitado a entrar físicamente en escena. La mirada se identifica entonces con la corporalidad y se confía a ella el tiempo.



“Para mantener mi nueva forma de mirar”, escribía Nelson, “mi cuerpo adoptaba una inmovilidad que no había conocido hasta entonces”. En *El rato de José* (2002), de Idoia Zabaleta, los intérpretes miraban constantemente al público, la tensión de la mirada ponía en movimiento la escena. La traslación del movimiento a la mirada ya había sido ensayada por Idoia en su anterior trabajo en solitario, *La puta inocencia* (2001): el único movimiento constante era el de una pelota de baloncesto proyectada sobre el suelo blanco del escenario, que doblaba la acción de una colaboradora en el exterior del teatro; en torno a ella, la bailarina se limitaba a observar, con los ojos, con el cuerpo, mientras se iba despojando de ropas hasta quedar desnuda, como la vista. La tensión llegaba al máximo en una secuencia de *El rato de José*, cuando casi al final de la pieza los tres intérpretes, sentados en el suelo permanecían inmóviles durante largos segundos provocando el desconcierto de los espectadores, sobre quienes se descargaba la responsabilidad.

Al concepto de “espectáculo” se le priva de su núcleo (el “spectare”, “spécere” o “mirar”) y se le injertan otros núcleos, como el “estar en”, el “jugar con”, el “asistir a” o el “compartir”. Todo ello con el objetivo de que pueda “continuar”. ¿A costa de qué? A costa de adelgazar los límites entre lo público y lo privado, lo formalizado y lo caótico, lo digno de admiración y lo anodino o cotidiano. “Es raro -escribía Idoia-, yo quería hablar del tiempo y sin embargo tengo la sensación de estar hablando del amor”.

El amor era el tema de *Daisy Planet*. El amor y el tiempo. La referencia a los textos de Doris Sagan se entremezclaba con el mucho más intrascendente juego de deshojar la margarita: “¿sí?” “¿no?”. La mirada se confundía con la espera. La danza con “pasar el rato”. Y el espectador no podía permanecer ajeno a este juego de movimientos detenidos y tiempos expandidos, de amores evocados y ausencias intensas, caía inevitablemente en el juego de las miradas. “La mirada del público es como un espejo de mi propia mirada, hay una relación especular: como si a través de la mirada del espectador yo pudiera ver mi propia mirada. Mi mirada no termina conmigo, empieza con el otro. Es como si mi cuerpo estuviera aquí, pero mis ojos estuvieran contigo: yo no sé si te pertenezco a ti o tú a mí, o quién se pertenece a quién. Es como si la mirada fuera aquello que hace desaparecer el espacio vacío entre los cuerpos.”

II

Noche. Un paraje cualquiera en medio de la sabana. La cámara nos muestra aquello que los ojos sólo adivinarían. Un rinoceronte hembra acompañado por su cría y una manada de hienas dispuestas al acoso. Los carroñeros se acercan con precaución, pero sin disimular sus intenciones. La hembra apenas reacciona, aparentemente; la cría se refugia entre sus gruesas patas. Sólo cuando el círculo en torno resulta asfixiante, la hembra hace el amago de atacar, provocando al mismo tiempo la desprotección de la cría. Las hienas se deciden y se lanzan hacia ella. La madre vuelve. Los ataques se repiten a partir de entonces, cada vez con mayor desfachatez por parte de los carnívoros, que consiguen herir al cachorro; éste busca refugio bajo el vientre de una madre cuyo tamaño y escasa visión reducen su eficacia en la defensa. En un momento dado, una de las hienas muerde el cuello del pequeño y lo arrastra lejos. Todo parece perdido, el poderoso cuerpo de la hembra se revela incapaz frente a la agilidad y el empeño de los carroñeros. ¿Le falla el instinto materno? ¿Se ha rendido? No, finalmente, interviene. Y con la ayuda de un león, que entra en escena en el momento adecuado, consigue romper el cerco, y caminar hacia el amanecer con su cría, malherida, el cuello destrozado, dejando un reguero de sangre que, probablemente, constituirá su perdición cualquier otra noche, fuera del campo de grabación de la cámara.

Si al espectador le afecta la crueldad de esta visión de la vida salvaje es porque proyecta sobre ella una mirada moral, que incluye la condena de la agresión, la protección de los derechos del débil e indefenso y la exaltación del amor materno-filial, y desprecia la necesidad de supervivencia de los carroñeros, el riesgo que arrostran en su ataque y el hambre que causa su enajenamiento y su furia. Aunque lo que nos resulta inaceptable, y es algo que a los protagonistas de la escena evidentemente se les escapa, es la crueldad gratuita, que unos animales que pueden sobrevivir alimentándose de cadáveres traten de saciar su necesidad



con las carnes de un recién nacido cargado de futuro. ¿Existe futuro en lo salvaje? ¿Es más valiosa la vida de la cría que la de sus atacantes? ¿Existe pasado en lo salvaje?

La secuencia documental, reinterpretada por Nina Bruderman, fue utilizada por María Muñoz en su solo *Atrás los ojos* (2002). Hay algo de pesadillesco en la película, filmada con cámara de visión nocturna, y también en la proyección, acompañada en todo momento por los inquietantes efectos sonoros producidos por Steve Noble desde su mesa de DJ, el desplazamiento sigiloso de María en la penumbra, y sus palabras sin mirada, casi al final de la misma. El solo vuelve sobre un tema recurrente en el trabajo de Mal Pelo: la distancia del animal que somos, la reducción de la vida salvaje al espacio enmarcado (del documental, del zoo o de la mascota doméstica) y su desplazamiento hacia “un pasado cada vez más lejano”. Los textos de John Berger sirven de estímulo. “Los ojos de un animal cuando observan al hombre -dice María citándolo- tienen una expresión atenta y cautelosa. El mismo animal puede mirar a otra especie del mismo modo. No reserva para el hombre una mirada especial. [...] Otros animales se quedan atrapados en ella. El hombre toma conciencia de sí mismo al devolverla”.

El rebote de miradas, en el que Olga Mesa pretendía descubrir su corporalidad, implicando en ese descubrimiento al público, se produce en el trabajo de María Muñoz como algo previo al espectáculo. Pero María no representa sus conclusiones, no pone en movimiento “el estado final” del cuerpo, sino que reconstruye un espacio de tensión que reproduce las condiciones en que su búsqueda, mediada por la mirada del animal, se plantea. Por ello, a diferencia de lo que sucede en el trabajo de Olga Mesa, los ojos de María Muñoz no miran directamente, se reservan su misterio, están vueltos hacia atrás.

María Muñoz recibe al público de espaldas, mirando ella misma hacia el fondo vacío de la escena; con un micrófono en la mano, habla. A lo largo de la pieza, proyecciones, danza, palabra y espacio sonoro (producido en directo por Steve Noble) se irán entrelazando en la construcción de “una reflexión sobre la separación y el amor”, una mirada retrospectiva (introspectiva) sobre toda esa serie de pequeños encuentros que jalonan el tiempo de nuestra experiencia y que pueblan, la mayoría ocultos por el olvido, el espacio de la memoria. Muñoz, Noble y

Ramis se aplican a la generación de un espacio intermedio, entre la imaginación y la mirada, la luz y la invisibilidad, la melodía y el silencio resonante, lo doméstico y lo natural: nunca la luz llega a ser cegadora ni la penumbra oscuridad, nunca las melodías se completan, ni el sonido se apaga, y el espacio doméstico aparece únicamente indicado por un sillón y una mesa, en tanto al natural sólo se alude por un arbolito plantado en un tiesto de plástico y las imágenes externas que el vídeo introduce en la sala.

En una de las secuencias de danza (visible en una penumbra naranja que poco a poco va evolucionando al blanco luminoso) María Muñoz parece salir al encuentro de su memoria en el espacio exterior, un espacio exterior que invade la escena a través de sus ojos en movimiento. Con las manos juntas solicita el acceso y a partir de entonces emprende un camino plagado de rotaciones, encogimientos, incompletos despliegues que denotan una progresiva aproximación a ese estado de presencia en que los ecos de la vida se van adhiriendo a la piel, penetrando en sus músculos, manifestándose en un movimiento que trata de albergar la complejidad de los hombres, de los animales, sus miradas, sus huellas sonoras...

Nada extraño que a esta secuencia siga el vídeo de Nina Bruderman. Y es que volver "atrás los ojos" no sólo remite al espacio de la memoria, sino que provoca también un choque con la interioridad orgánica de la que, en consecuencia con lo anterior, tendríamos la tentación de alejarnos. Si volvemos los ojos al revés, nos encontramos con una interioridad material, con un pasado que nos retrotrae al simio. El cuerpo de María se descompone entonces en busca de las formas y de los gestos del animal, en un intento de interiorizar esa mirada de la que hablaba John Berger en sus textos y en la que ella trata de convertir su cuerpo.

"Es muy interesante observar cómo los animales mueven la parte correspondiente a su centro de gravedad -apuntaba María-, los cambios de dirección, etc. Ellos se mueven y lo hacen porque tienen un deseo y se tiran y ya está." No se trata de copiar, de mimetizar, sino más bien de ponerse en la piel y en la carne del animal: "sólo imagínate -proponía Pep Ramis- que eres un chimpancé, y verás que sólo con esa imaginación algo sucede".

Lo que sucede es un comportamiento mucho más estructurado de lo que en principio podría parecer. Unas formas de movimiento mucho más claras, más



definidas que las que resultan del supuesto abandono al instinto, una definición de trazo grueso que remite más al primitivismo que a lo salvaje. Basta comparar los resultados obtenidos por María Muñoz con los alcanzados por Vera Mantero.

También en *Poesía e selvajería* (1999), de Vera Mantero, los ojos de los intérpretes estaban vueltos hacia atrás. Pero su objeto de investigación no era tanto la mirada o la memoria cuanto el cuerpo mismo. Continuando el trabajo ya iniciado en *A queda de un ego* (1995), en el que se había roto el equilibrio (que había caracterizado hasta entonces su producción coreográfica) entre la reglamentación (el código, el disfraz) y el abandono instintivo (lo salvaje, el desnudo), Vera Mantero se propuso explorar lo que ocurre en el interior del cuerpo y transformar esa interioridad en comportamiento externo. "Todos sabemos que hay muchas cosas que no permitimos que pasen en el cuerpo. Sabemos que el inconsciente tiene una vida que nos pasa desapercibida. Pero lo vemos como algo relacionado con ideas, imágenes... y no atendemos a la posibilidad de experimentar esa vida inconsciente desde el cuerpo."

Poesía e selvajería partió de la situación final del espectáculo anterior, en la que los intérpretes se entregaban a la construcción de secuencias físicas y visuales sin hilación narrativa, que en su acumulación provocaban la desintegración del espectáculo en paralelo a la contaminación casi insoportable del espacio escénico. Lo que el espectador presenciaba era una sucesión de comportamientos gregarios, códigos primitivos, rituales, enmascaramientos, acciones absurdas, imitaciones de animales, letanías, procesiones... En un momento dado, los intérpretes comenzaban a derramar productos comestibles sobre la escena, el suelo se volvía resbaladizo, caían, sus cuerpos se embadurnaban, y, en medio de la máxima confusión, podía llegar a producirse esa coincidencia entre lo poético y lo salvaje que había motivado al espectáculo. "Hacemos las cosas más formidables y las más atroces y catastróficas, con la misma precisión en los dos casos; me quedo absolutamente desconcertada al ver todo eso".

III

Noche. Un espacio abierto. Seis jóvenes rodean a un séptimo, lo empujan, lo zarandean, lo hacen caer. El agredido intenta escapar, pero no consigue romper el cerco de los otros seis, decididos a llegar hasta el final. Lo agarran de la camiseta, de los brazos, lo tiran al suelo. Alguien decide golpear su vientre. Otros le imitan. Se suceden puñetazos y patadas. No escuchamos el sonido de la grabación, probablemente realizada por una insignificante y fea cámara de vigilancia. Si lo escucháramos, quizá seríamos algo más conscientes de la agresividad desatada, del entusiasmo gregario, del dolor y del miedo.

La secuencia, reinterpretada por Toni Serra, fue utilizada también por María Muñoz en *Atrás los ojos*. El paralelismo con *Bebé rinoceronte* resulta evidente, sólo que en esta ocasión la víctima no es un niño, ni su madre está presente, ni aparece ningún policía (león) en socorro. Carece de dramatismo. Y, por tanto, no conmueve. El salvajismo de la agresión no transmite el romanticismo de lo salvaje y el mismo espectador que siente instintivamente la necesidad de proteger a la cría animal permanece mucho más indiferente ante una agresión desproporcionada. ¿Por qué la violencia que los animales practican contra los animales nos conmueve más que la que los hombres practican contra los hombres? ¿Será que perversamente individualizamos al bebé y convertimos en ejemplo de tanta violencia conocida al joven?

A veces, para ver, es preciso cerrar los ojos. Olga Mesa los había cerrado para observar la secuencia de su propio sueño en *Esto no es mi cuerpo* y poder así convertir el sueño en danza. Y en *Le dernier mot* incluía una secuencia titulada "Yeux fermés", en que pedía al público que cerrara los ojos mientras volvía a vestirse después de su "paseo nocturno". Los ojos cerrados potencian la percepción del sonido y la consciencia del cuerpo. Idoia Zabaleta buscó transmitir al espectador esa experiencia dilatando el tiempo, enfrentándole a la inmovilidad y a la mirada. Vera Mantero practicó la estrategia contraria: anular el reposo, la imagen convencional del cuerpo, para de este modo liberar al espectador de su función de



mirón y proponerle una vía de acceso a un estado de experiencia física no reglada. Lo que en ambos casos funciona es una anulación de la mirada, atrapada en su propio exceso (en el vacío del tiempo o en la acumulación insignificante). La danza ha dejado de ser un espectáculo para la vista, y se ha convertido en una invitación al descubrimiento de esos estados ocultos del cuerpo, que remiten a nuestro pasado animal, la memoria del placer, el potencial destructivo o el dolor de otros cuerpos que habita el nuestro.

En la última secuencia de sus solos, María Muñoz cierra los ojos y deja que sus manos respondan a las propuestas musicales que le ofrece Steve Noble. Propuestas inestables, porque Noble juega con los dos platos de su mesa, que alterna constantemente con los recursos electrónicos. "Para conseguir cierta profundidad -dice María- necesito un grado de cansancio igual o superior al que tengo ahora". Silencio, dolor, muerte, indiferencia, un gesto pequeño... el "salvaje" nacimiento de un niño.

Como María Muñoz, Olga Mesa se esforzó en alcanzar ese espacio intermedio al que conduce el cansancio, la suspensión de la mirada, el "atrás los ojos". Definió su solo como "poema biográfico documental sobre los espacios intermediarios entre la memoria, su experiencia y su presentación". Y es en el cruce de lo biográfico y lo documental donde se abre la grieta por la que el espectador penetra, ese resquicio entre lo privado y lo público que permite la reflexión sobre la violencia y las guerras desde la memoria de la separación y del amor. Del amor acabó hablando Idoia Zabaleta al proponerse reflexionar sobre el tiempo, sobre nuestra pérdida en sociedades convulsas, sobre el vacío de nuestra mirada, de nuestros ojos, de nuestros cuerpos. Reduciendo la tensión espectacular. Miradas enfrentadas. Ojos en movimiento.

josea.sanchez@uclm.es

joseasanchezm@gmail.com

Abstract:

Since dance is always an exercise of observation, the author analyzes different choreographical works that mix dance and video-dance, which, incorporating the cinematographic sight, make the spectator aware of his condition of voyeur and force him to an intellectual/emotional action that goes beyond observing. Thus, the watch becomes an element of the performance and not its aim.

Palabras clave: danza- video- cuerpo- mirada- Olga Mesa- María Muñoz- Vera Mantero- Idoia Zavaleta- Toni Serra.

Keywords: dance- video- body- sight- Olga Mesa- María Muñoz- Vera Mantero- Idoia Zavaleta- Toni Serra.