

FRANCISCO RUIZ DE INFANTE

**¡ Sí, hay lugar !  
(un largo viaje para cuestionar fronteras)**

Este texto se compone de diferentes estratos relacionados con los procesos creativos de. *S'il y a lieu* : ( *Si hubiera lugar* : ). Último espectáculo en el que he trabajado activamente junto al coreógrafo francés Loïc Touzé.

Dicho proyecto, fue presentado en su forma más o menos definitiva en el mes de Enero de este año en el teatro de la Ferme du Buisson (Noisiel-París) y actualmente está en gira por diversas ciudades francesas.

Como se verá, no hablaré demasiado de lo que puede verse en el espectáculo en sí, ya que he pensado que era más interesante el explicitar (a partir de la superposición de registros), la complejidad y la riqueza de las relaciones que se crearon a lo largo del proceso creativo.

Esta notas, re-escritas y re-ordenadas para ser publicadas en Zehar me ayudaron a no naufragar en esta aventura que comenzó en el mes de Mayo de 1998.

*Los actores (bailarines) son capaces de cosas maravillosas, pero tienen tanto miedo... Así pues, el trabajo consiste en calmar su miedo.*

K.M. Grüber.

*¿Por qué?*  
F. Ruiz de Infante

**A. Descripción : La existencia del movimiento**

Tal vez es cierto que las cosas sólo existen por el hecho de nombrarlas. Nombrar significa dar un contexto y dotar de un presente (y fatalmente concederle un pasado, una historia, una existencia).

Ella dice : "Levanta el brazo, cruza las piernas, curva la columna ...", (esa silla existe en escena por el hecho de utilizarla, el columpio y la torre de madera que construimos hace unas semanas ya no existen : nadie las utilizó).

Mientras ella nombra, él realiza los actos : baila escuchando. Ella dice; ¿ordena?

Ella describe : "Balancea el coxis, apoya el costado derecho contra el suelo, mira hacia arriba. ..."

Al mismo tiempo que baila, él escucha cómo ella ve sus movimientos : *No vio el gesto de mi pie, no vio el balanceo de los hombros, ¿he mirado hacia arriba?*

[Estamos en un día de trabajo en el proyecto *Si hubiera lugar* : espectáculo de relación danza-artes plásticas "capitaneado" por Loïc Touzé y yo mismo en estrecha colaboración con los otros 14 miembros de la compañía 391].

Ella avanza lentamente de izquierda a derecha, mira lejos (un lugar existe por el hecho de mirarlo, de medirlo, de recorrerlo... de nombrarlo).

Él no escucha, señala con los codos, ella abre la boca, sostiene su costado.

Los movimientos existen por el hecho de poseer una causa y una consecuencia. Por el hecho de poder nombrar la causa, el movimiento y la consecuencia (antes, mientras o después del acto de mover).

---

## **B.Poemas de trabajo : La necesidad del movimiento**

### **Diario 17.11.98.**

Durante semanas enteras hemos hablado de la necesidad de hacer las cosas, la necesidad de mostrar un movimiento o alterar un espacio existente. La obsesión por las cosas “necesarias” nos paraliza. Para escapar de esta parálisis, nos ejercitamos a verificar algunos “movimientos de supervivencia” . Los más necesarios, los menos visibles, ¿los menos espectaculares?]

---

### **• Letanías para una danza narcisista y democrática.**

#### **1. Supervivencia física**

“...- Abrir y cerrar el glotis para así diferenciar el acto de respirar del acto de tragar - Aplastar las glándulas salivares - Aplastar y relajar el músculo del corazón - Abrir y cerrar los párpados - Segregar sudores y grasa capilar - Realizar movimientos peristálticos (entrenar el vientre) - Bombear las glándulas vaginales - Dejar caer dos óvulos al mes - Retener la sangre de la verga - Apretar el colon-...”

#### **2. Pequeña danza de movimientos encadenados:**

- Realizar el autofocus instantáneo del ojo - Fijar el iris - Mover el brazo para aproximar la comida a los labios, abrir la boca y mover ligeramente la columna - Ensalivar la lengua, los dientes y la comida - Masticar -Lubricar - Mezclar la pasta con la lengua - Parar de respirar un instante antes de tragar - Tragar - Barnizar las paredes estomacales con protectores anticorrosivos; generar líquidos corrosivos; corroer la pasta y distribuir las materias primas -.

#### **3. Movimientos más complejos:**

Caminar por una calle desconocida al mismo tiempo que comes. Decir “hasta luego” o “perdón” si te rozas con alguien. Hablar a través del teléfono portátil. Mirar si hay coches, personas, animales o cosas al mismo tiempo que tus movimientos externos no te separan del camino elegido.

---

### **Nota .**

Nos hemos planteado la posibilidad (la urgencia) de que los miembros del equipo, sean bailarines, músicos o “instaladores” podamos hablar en las presentaciones públicas. Como estrategia para este lenguaje, hemos comenzado por usar el “género literario” de la Descripción -que fácilmente puede transformarse en Comentario, Orden, Mentira, Conferencia, Panfleto...-.

---

• **Imaginar algunos gestos del espectador en un tiempo récord.**

Sentarse. ¿Qué se siente? : El peso repartido entre los codos, la espalda, las caderas, las nalgas y la planta de los pies. ¿Dónde se apoya el peso más grande? Silla, moqueta, cemento, acero, tierra, roca, aguas subterráneas... (transportar lentamente ese peso para no aplastar más capilares que los necesarios).

**Nota.**

Al contrario que en nuestros trabajos precedentes *Un Bloque* (C.A.C. Ferme du Buisson, Noisiel-París) y *A menudo en el bosque...* (Consonni, Bilbao) hemos elegido aquí el no crear un dispositivo deambulatorio. Hemos imaginado otro tipo de propuestas que permitirán al espectador el ser muy consciente de la enorme movilidad de su punto de vista (perezoso a veces). Aquí verá de cerca, de lejos, delante, detrás... no verá...

---

**Ejercicio nº1 : sentarse y mirar durante diez minutos.**

Ver para describir, atravesar, percibir y ser interpelado a través de órganos, instrumentos y procedimientos otros que los de la simple visión.

**Ejercicio nº2 : “escuchas nocturnas”.**

Grabar todas las conversaciones telefónicas realizadas más tarde de las 23 h. y más pronto de las 8 h. Si hubiera lugar : escucharlas. El tiempo de trabajo no se para.

---

**C.Puntos de partida para un proyecto.**

En el mes de Abril de 1998, Loïc y yo comenzamos a hablar de una nueva colaboración. En esta ocasión nos parecía imprescindible concebir el trabajo de un modo aún más “consciente” por ambas partes. Intentar comprender lo que queríamos hacer, para así poder transmitir esas intenciones...

Algunos nuevos elementos entraban en juego:

**1. EL LUGAR**

Dos lugares serían puestos a nuestro servicio :

**1a. La sala grande del teatro.** Un lugar “moderno” (es decir tradicionalmente moderno y relativamente pomposo: sala de 800 confortables butacas recubiertas de un tejido en imitación de terciopelo rojo vivo, cortinas-frontera en auténtico terciopelo negro, plató inmenso de madera color negro satinado...).

**1b. Una enorme carpa** de segunda mano (toldo plastificado de color verde: una “Gran Bolsa de Basura” -como yo solía llamarle-). El “falso circo” fue instalado en el jardín que bordea el edificio teatral.

El momento del izado de su arquitectura fue de una emoción sin límites. Nuestro “teatro portátil” (ligero, pobre, desnudo) estaba allí antes incluso de que comenzara el *real trabajo* con el equipo. Desde el primer momento, intuimos que la principal cosa a realizar con ese “elefante hueco” era simplemente la de construirlo. Seguramente, ninguno de nuestros actos de danza, espacio o música estaría a la

altura de los movimientos, la sabiduría espacial y los sonidos producidos por ese acto de construir.

Rápidamente, la hierba del interior de la carpa se reblandeció y una humedad caliente comenzó a empañar las paredes de plástico. El sol filtrado en verde producía un ambiente irreal en el interior.

A pesar de que apenas entramos dentro todos juntos, ese gran espacio nos mostraba la presencia física de algunas facetas del concepto de “nomadismo”.

**Nota. “Facetas de nomadismo”.**

El respeto de lo “inacabado”, lo “evolutivo”, lo “abierto” como único sistema para no caer en la *trampa* de un espectáculo “espectacular” y “eficaz” . Esperábamos mucho de la participación del espectador en su tarea de “completar” el trabajo... (Más tarde supimos que todos estos conceptos eran inmensamente subjetivos).

Pretendíamos (y en cierta forma logramos) que a lo largo del proceso de creación, nada se hiciera demasiado sólido; el estado líquido nos parecía más propio a un proyecto que debía evolucionar teniendo en cuenta los diferentes contextos espaciales, los diferentes públicos e incluso los diferentes climas que íbamos a atravesar durante la gira (que comenzaría en Enero para terminar en Junio). Esta inestabilidad molecular del proceso creativo nos condujo a territorios de inmensa duda.

Evidentemente, no sabíamos que durante el trabajo la guerra volcánica iba a estallar con violencia intimidadora, el caso Pinochet iba a transformarse en un símbolo, los agentes externos iban a hundir centroamérica bajo el océano...

---

**Diario julio 1998 : El pudridero.**

Cada día realizaremos nuevas experiencias, sin complejos con respecto a la estructura, la dramaturgia, ni la coherencia. Estos actos serán meticulosamente analizados para acabar en el pudridero.

El “pudridero” será una especie de gran armario lleno de cajones en el cual guardaremos los frágiles sedimentos. Allí fermentarán lentamente nuestras ideas hasta el día en que sea necesario abrirlo y así recoger las materias más suculentas.

**Diario 28.9.98.**

Finalmente, la carpa que hemos “plantado” al lado del teatro, concretiza físicamente la metáfora del “pudridero”. Ese lugar, que habíamos imaginado como un taller común, es visitado raramente y de manera secreta. Es imposible entrar allí sin ser tambaleado por la calidad de la transformación natural que poco a poco se produce : la hierba crece blanquecina a causa de la ausencia de luz, el olor aturde, la tierra se pliega lentamente, la penumbra es extraña, el ruido del viento oculta la respiración...

**Nota.**

Tras largas conversaciones, sabíamos bien que para ser coherentes, el vientre de ese elefante verde debía ser habitado teniendo en cuenta sus parámetros “naturales”; su frío, su calor, su luz extraña y su humedad. Es cierto que intentamos provocar la *danza de los gruesos abrigos, la de las botas de monte, la de los gorros de lana...* pero todo resultaba anecdótico. No era necesario el bailar allí.

Tal vez era mejor concentrarse en la “confortable sala teatral”.

---

## 2. LA IMPROVISACIÓN (y su cuestionamiento)

Esta manera de trabajar nos permitió avanzar en libertad, al mismo tiempo que explicitó la sospecha de que nuestras músicas, danzas y artes plásticas eran países con grandes intenciones de federación, pero con fronteras indelebles.

El eco producido por la propia palabra “improvisación” sonaba diferente en cada uno de ellos:

- Yo entendía su significado como algo cercano a la entropía perpetua de un proyecto “plástico” —en el sentido propio del término—, la aceptación del *ejercicio* o el *error* como algo “mostrable” y a la capacidad de adaptarnos a las circunstancias externas (no solamente físicas).
- Para los músicos incluía toda la historia ligada al jazz y la complicidad fundamentalmente auditiva necesaria para construir un “shape bien envolvente”.
- Los bailarines, en cambio, buscaban el conquistar un territorio de libertad que al parecer no está totalmente ganado en su contexto. El peso de la *escritura* coreográfica —tallada en piedra— y la figura del *intérprete* en tono peyorativo, muchas veces entraba en nuestro juego paralizando el trabajo.

---

### Nota.

La parte inconclusa de un sistema (tanto informático como biológico) permite la evolución; por lo tanto la supervivencia. Los seres perfectos se extinguen a la mínima complicación climática.

[Estamos en un día de trabajo en el proyecto *Si hubiera lugar* : Para entender el contexto en el que nos movemos, hay que decir que en París, la “mediática” visita en el mes de noviembre de coreógrafos “legendarios” en la historia de la danza americana (por haber abierto puertas en los años 60/70) creó un necesario barullo. Steve Paxton, Simone Forti y Lisa Nelson multiplicaron espectáculos, conferencias y performances en las que participaron activamente otros coreógrafos muy visibles en el contexto francés. Las acciones y teorías de todos estos *rompedores de esquemas* de generaciones más maduras crearon una gran confusión en nuestro equipo, pero nos permitieron — a todos— el adquirir una base “encarnada” en torno a maneras de trabajar que conocíamos de oídas.

Conceptos históricos como “contacto-improvisación”, “composición instantánea”, “acontecimiento”... unido a otras maneras que inventábamos sobre la marcha, “base continua”, “presentaciones”, “resonancia”, “traducción”...<sup>1</sup> iban configurando un método de trabajo que nos hacía sentirnos cómodos.

Sin duda, todo lo que buscamos parece posible a ser encontrado a partir de la práctica de la improvisación. Pero...” no se improvisa el improvisador”. El trabajo para tejer un territorio común a partir del cual

crear no es fácil. Muchos días pasan sin poder discernir el “todo vale y ya está” de la “real construcción líquida” que andamos buscando.

1. Me extendería demasiado si comentara cada uno de estos conceptos; espero que su enunciado permita al menos intuir su contenido.

---

### 3. ESTRATEGIAS DE SENTIDO

Si nuestras herramientas principales eran la “observación de los lugares” y la “improvisación no integrista”. Era necesario el poder comunicar los ingredientes de base.

Así pues inventamos fórmulas que nos parecían interesantes para desarrollar discursos cruzados.

En este contexto nació “La Reserva de Aquellos que Hacen Cosas que no Saben Hacer Demasiado Bien”. Este enunciado nos obligaba en cierta medida a escapar de nuestros tics de “buenos artistas” y nos permitía el tomar posición temáticamente —yo diría casi políticamente— frente a una “sociedad del espectáculo” que busca una eficacia basada en la especialización.

Todos los miembros del equipo nos lanzamos a la difícil experimentación de lo desconocido.

---

Una vez constituida la línea que definiría los personajes (nosotros mismos) de la particular ficción de *Si hubiera lugar* ;, necesitábamos un campo de relaciones entre ellos. Finalmente, el acto mismo de relacionarse se transformó en tema :

“Comunicación-No comunicación : observación de algunos factores de las micro-relaciones humanas” (micro con respecto a otros grandes territorios sociológicos difícilmente aplicables a contextos de cotidianidad).

Siguiendo con la enumeración de palabras familiares en el trabajo, nuestra cadena de transmisión responde perfectamente al estereotipo en la construcción de un lenguaje :

Acto *Emisor* - acto *Receptor*... y acción de *Interferencia* que cataliza y confunde.

Creo que finalmente el *Mensaje* de nuestro proyecto se reduce a la real aceptación de la interferencia cuando estamos inmersos en un contexto perceptivo hipersensibilizado.

La aproximación que hacemos de la idea de “interferencia” a la de “lo diferente” (lo que impide y enriquece) nos lleva a construir algunas definiciones de lo que pudiéramos calificar como Libertad en nuestra sociedad, en la cual día a día (en grande y en pequeño), la intransigencia hacia “el otro” (el que impide y enriquece) provoca graves epidemias.

---

#### **Ejercicio nº3: dispositivo simple de interferencia.**

Hablar con un cacharro en la boca; generar baba. Comprobar si te entienden. Si hubiera lugar : quitarse el cacharro y verificar la necesidad del movimiento necesario para hacerlo.

---

#### **4. EL EQUIPO (utopías)**

A estas alturas, y aunque no ha sido nombrado anteriormente, el grupo ya estaba bien constituido. En una importante reunión antes del verano fueron lanzadas muchas de las líneas de trabajo citadas aquí, y con ellas la utopía que ellas contienen.

Aquella reunión produjo reacciones evidentes que al ser recordadas hoy, veo hasta qué punto eran semillas que iban a germinar monstruosamente : excitación, miedo, pasión, desconfianza, entusiasmo... todo ello bien mezclado en la coctelera agitada por 6 bailarines-coreógrafos, 4 músicos de horizontes inmensos, dos creadores de luz, una realizadora de vídeo, un regidor teatral, una administradora (el "ojo externo") y un "toca-todo" como yo (digamos ... un artista plástico).

Sobre el papel y viendo trayectorias de cada miembro de la banda, constituíamos un "All-Stars" bastante convincente.

---

#### **5. DESEOS :**

- Construir un proyecto entre 16 personas intentando una "democratización" creativa.
  - No crear jerarquías entre los diferentes países en juego. Danza, arte plástico, música.
  - Compartir referencias y puntos de vista provenientes de las diferentes áreas.
  - Trabajar en "improvisación" (con los problemas de nomenclatura que ya he señalado).
  - No ser demasiado tautológicos en nuestras cuestiones temáticas.
  - Cuestionarnos perpetuamente la presencia del público sin caer en la pura seducción.
- 

#### **Diario 28.9.98. : Territorios.**

La frontera entre el plató y el patio de butacas sigue siendo infranqueable.

Una bailarina ha pasado la tarde a golpearse la cabeza contra la lámpara metálica (una lámpara desmesurada que habíamos colocado en medio del patio de butacas). Ella la ha balanceado construyendo una hipnótica danza de mariposa nocturna.

Mientras tanto, los otros (nosotros), hemos intentado buscar maneras de descender la cuesta de los sillones rojos. Hemos producido imágenes de terremotos míticos, de sirenas escondidas en un mar de sangre, de marionetas desencajadas... Nos hemos sentado, hemos pateado, hemos acariciado, hemos pellizcado, hemos desatornillado... esos sillones vacíos; esa marea roja que invade el espacio "artificial" para la danza en un teatro. Las acciones de esa larga tarde en el territorio prohibido, han ido directamente a la basura de nuestras débiles memorias.

Una bailarina, mientras tanto (y no se trata de una simple imagen desesperada) ha golpeado su cabeza contra la lámpara. El erotismo de su danza frente a la torpeza de la nuestra, me ha hecho dormir inquieto.

---

#### **D.JUSTIFICACIONES PARA EL EQUIPO TECNICO**

##### **1. Porqué durante horas miro fijamente al vacío del "espacio escenográfico":**

Yo prefiero llamarle terreno de juegos. Lugar a verificar, a observar. Intentando acoplar las acciones y los discursos a la “realidad del lugar” (arquitectónica y de contextos ...) los proyectos se conciben y se construyen sin traición (o con todas las traiciones conscientes que permiten las verificaciones y las observaciones).

Un teatro es un teatro, una fábrica abandonada es una fábrica abandonada, una carpa es una carpa, un parque es un parque, un hombre es un hombre, una mujer es una mujer... (y eso hoy me parece suficientemente complejo como para inventar problema artificiales).

## **2. Decorado (o algunas razones por las cuales no podré nunca ser escenógrafo):**

Desde mi punto de vista, en las llamadas artes plásticas, la idea de “decorado” (teatral) no tiene demasiado sentido. Los objetos, los muros, las luces etc. en primer lugar se presentan *simplemente* a sí mismas. No tratan de representar algo ajenas a ellas; tampoco pretenden imitar físicamente lo que no son, a no ser que esta pretensión sea la clave del discurso.

Evidentemente esta idea de “representar” o “parecer” tan sumamente natural en algunas artes escénicas, proviene de la suma de factores que poseen a veces una complejidad desconcertante : los costos de producción, los problemas de seguridad, la distancia a la que el público ve las construcciones, la frontalidad tradicional del punto de vista, la necesidad de que todo sea resistente, ligero y desmontable...

Estoy acostumbrado en mi trabajo a transponer ideas; todos sabemos que una piedra (entre otras cosas) es un mineral, un material de construcción y un arma. Si esa piedra debe ser realizada en corcho pintado, sin duda me interesará más el hablar de la dicotomía verdad-mentira que de las características de la piedra en sí. Así pues cada vez que es necesario un nuevo elemento escénico me veo en la obligación de sopesar la importancia del hecho de usar el verdadero elemento o su correcta falsificación.

En mi experiencia como “instalador”, la búsqueda del objeto o material adecuado (madera, cristal, cartón, escayola...) significa la aceptación de las características físicas del mismo; su aspecto y todas las lecturas metafóricas que en un contexto poético pueden hacerse : un muro de hierro implica lecturas diferentes que un muro de madera, al igual que un cristal de vidrio implica una fragilidad y un peligro que un “cristal” de metacrilato simplemente sugiere (a veces esa sugerencia es suficiente, a veces no).

Al trabajar con profesionales del mundo escénico, muy pronto se ha planteado la necesidad de la “sustitución por apariencia”. El cristal *debía* ser de metacrilato, el hierro *debía* ser de madera patinada, las cosas no eran importantes por sí mismas sino por su aspecto : mentiras más verdaderas que verdades.

En principio, acepto este sistema “figurativo” de trabajar ya que soy consciente de que es eficaz (muchas situaciones de la “vida real” así nos lo explicitan) sin embargo, teniendo en cuenta que uno de los territorios temáticos de mi trabajo se encuentra en la frontera que separa lo “real” de lo “imaginario”, estas *artesanías de la representación* no puedo aceptarlas sin hacerme preguntas y compartirlas (algo que confunde a muchos de mis colaboradores).

### 3. Si hubiera lugar : formas y sentidos para un espacio

Tras muchas dudas, para intentar “dominar” los dos territorios del gran hueco del teatro, al final nos decidimos por una fórmula bi-frontal. Un gran graderío fue instalado en el plató (orientado hacia el patio de butacas) y en la gran colina abrupta de dicho patio, decidimos construir una especie de “jardín en terrazas”. Desmontamos más de 200 butacas y como si se tratara de la conquista de un terreno no cultivable, construimos varias plataformas de madera : lugares a colonizar.

Intentando crear enormes distancias entre los diferentes espacios preparados para el público toda la sala fue ocupada, a pesar de que sabíamos que el aforo sería reducido a apenas 150 personas.

#### Diario 3.11.98

La luz blanquecina de los tubos de neón impide la creación de relieves...

Para que los cuerpos sean bien visibles en las grandes distancias, hasta ahora hemos trabajado con un vestuario fundamentalmente blanco. Alguno ya ha manifestado su desacuerdo con ese disfraz de *cobaya*; yo también tengo dudas con respecto al aspecto de *familia de locos*... Efectivamente, tal vez sea mejor el trabajar vestidos con colores claros -sin llegar al blanco-.

---

#### Diario 10.12.98. : sudor dentro y fuera.

Una bailarina suda más que las y los otros. Suda mucho. Muchísimo (yo diría) y su sudor parece transformarla en un ser fuera de este invierno que estamos atravesando.

No para de llover fuera del teatro. Dentro, toda la arquitectura perfectamente insonorizada nos impide oír la más mínima vibración de aire.

La bailarina-que-suda se ha transfigurado de nuevo ante nuestros ojos, durante algunos minutos hemos respirado un aire caliente y fértil.

No para de llover sobre la Gran Bolsa de Basura. La humedad se ha infiltrado aún más, el ruido nos ha dejado mudos y de nuevo nadie ha bailado en este suelo de tierra que comienza a generar setas (posiblemente comestibles).

---

#### Ejercicio nº 4 : frontera.

Acción: sentarse en el suelo. Meter el dedo en la boca. Trazar un círculo alrededor tuyo. Esperar que el círculo de saliva se seque. Levantarse.

#### Diario 10.1.99.

Algunos se están quedando en la frontera. ¿Quién ha dibujado esta frontera?

En este trabajo hemos hablado barreras. De la distancia que separa el plató de las butacas, el actor del público. Hemos hablado del exterior y del interior, de lo concreto y lo imaginado... Del impuesto a pagar para poder atravesar estas fronteras perfectamente establecidas.

...Seguimos encerrados o preservados, protegidos, salvados, circundados por las plataformas y los graderíos de nuestra conflictiva “Reserva”.

---

### **Diario 3.11.98**

No creo que el espacio como geografía y sentido-a-construir-conscientemente (que permita ser habitado en libertad) pueda ser reducido a un enjambre de regalos constituido de luces sorpresa, cachivaches ingeniosos pero inútiles y colores variados. (A pesar de que poseer un teatro durante más de tres meses nos ha calentado el ingenio).

---

### **E. LO GROTESCO**

#### **Diario 23.12.98 : una manera de hacer lo que no sabemos.**

Lo grotesco ha nacido del aburrimiento y tal vez esto sea una lección aprendida. Hemos intentado provocarnos y nuestras armas han sido los objetos, palabras y pensamientos que parecían más difíciles-fáciles a integrar en nuestro imaginario:

Hemos comprado gafas de sol'70, calzoncillos-azul-cielo y faldas-majorette, hemos enchufado toca-discos-tango-argentino y hemos manipulado flores de plástico todo-a-cien para habituarnos a lo kitch primera lectura.

Hemos encendido cuadrados de luz blanca "tipo Wilson", hemos tocado guantes de piel blanca y polvos de talco, hemos olido humos-hielo y hemos trazado líneas discontinuas de tiza para así habituarnos al clasicismo primera lectura.

Hemos encendido el televisor a la hora del telediario, hemos grabado discursos de Jota-eme-le-pen, hemos leído Artículos-de-los-derechos-fundamentales, hemos comprado luces giratorias y pistolas de plástico más-reales-que-reales para así habituarnos a la violencia social primera lectura.

El arrascamiento de las postillas, las fotos de familia, los recuerdos de infancia y la descripción de la muerte imaginaria, nos han ayudado también a habituarnos a la metafísica íntima primera lectura...

De todo estos ejercicios ha nacido lo grotesco de *Si hubiera lugar* : Lo grotesco de un aburrimiento inquietante; muy inquietante, pero muy necesario.

Esta "grotesquidad" buscada con ahínco, ha dado lugar a dos tipos de acción. Una de ellas ha sido hilarante; nuestra irreprimible necesidad de nombrar la ha llamado "Tutti-excesivo"; la segunda ha sido apenas soportable; la hemos denominado (con todos los respetos) "Teatro malo".

(Tras visitar el pudridero, dentro del espectáculo y por razones más que comprensibles, estos momentos se han desarrollado en la oscuridad parpadeante que proponía un dispositivo de células de infrarrojos).

---

### **Diario 13.1.99.**

Hablamos a menudo de la auto-condenación que consiste en buscar perpetuamente el desequilibrio de lo que ya poseemos (se puede hacer el paralelismo entre lo que "poseemos" y lo que nos hace "manieristas").

Para no ser naif hay que reconocer que este desequilibrio segrega sin duda un equilibrio extraño, nuevo para nosotros y por tanto —relativamente— salvaje (¡cultura obliga!).

---

## **F. CONSTATACIÓN (REFERENCIAS Y GENEALOGÍAS)**

En la danza contemporánea la “genealogía” es asumida y reivindicada. Bailarines y coreógrafos nutren su vocabulario y su currículum de referencias, parentescos y filiaciones sin rubor. Algo que permite aprender muchas cosas a través de los ojos del equipo “danzante”.

Esta actitud —mucho menos extendida en el terreno de las artes plásticas— me hizo ser muy claro en la conceptualización de los planteamientos espaciales y las ideas de “dispositivo” para el proyecto.

Evidentemente, para crear vasos comunicantes era imprescindible el inventar contextos de comprensión (saber de qué estábamos hablando en cada momento y de dónde venían las ideas).

Teniendo como telón de fondo París y sus vitrinas, nos lanzamos en una primera etapa del trabajo a intercambiar nuestras agendas, nuestros libros fetiche y algunas jugosas anécdotas de nuestras respectivas experiencias profesionales...

Una gran actividad cultural empezó a instalarse entre nosotros. Nos aconsejábamos espectáculos, películas, libros, músicas...

Nombres como Deleuze, Tanguy, Brown, Nauman, Verret, Charmatz, Turrel, Robakowski, Rybczynski, Hill, Stuart, Berio, Wilson, Bagouet, Boltanski, Nietzsche, Burton, Anderson, Müller, Decoufflé, Abramovic, Scelsi, Drouet, Carroll y muchos otros empezaron a cruzarse en nuestras conversaciones para subrayar o anular aspectos del trabajo.

En este contexto algunas referencias resultaron fundamentales :

Los libros *Le mont analogue* y *La grande Beuberie* de René Daumal.

Las actitudes coreográficas de Steve Paxton.

El film y el contexto que generó en el panorama francés *Los idiotas* de Lars von Trier.

Nuestro espectáculo anterior *Un bloque*..

---

## **G. PRIMERA ESCALA.**

### **Diario 5.10.98.**

Enfrascados en la bulimia cultural de las genealogías, el primer mes de trabajo en el teatro ha pasado rápidamente sin modificar el espacio escenográfico, sin que la música encuentre un color para el proyecto y sin que los cuerpos tracen líneas en el espacio.

Hace dos días hemos realizado nuestra primera “presentación pública” frente a un puñado de espectadores-amigos y hemos sido los artífices de un auténtico *desastre*.

Cada uno de nosotros (como habíamos acordado) ha comenzado a hacer las cosas que no sabía hacer bien (lo cual simplemente ha corto-circuitado nuestra maestría en el arte de interpretar las cualidades que nos son propias).

Tristemente debo decir este entrenamiento intelectual, más que unificar, ha atomizado los terrenos de intervención. Buscando un camino diferente para trabajar, nos hemos perdido (y lo que es aún más problemático, no creo que todos estemos ahora en el mismo lugar).

#### **Nota.**

A pesar de que estábamos haciendo lo que creíamos que era la base del proyecto, esta actitud creó un estado de fragilidad inmenso. El equipo comenzó a dudar y tras una intensa tormenta, uno de los músicos abandonó el barco.

---

Diez días de descanso marcaron el tiempo de una reflexión tranquila (este periodo de reposo desapareció en las conversaciones de crisis entre “capitanes”, para generar nuevas estrategias).

---

### **H. ELEMENTOS DE CRISIS**

#### **IMPROVISACIÓN (¿nunca hacer dos veces la misma cosa?).**

##### **Diario 29.12.98**

Somos tal vez demasiados para poder “conversar” -acto improvisado por naturaleza-; apenas logramos ponernos de acuerdo con respecto a puntos básicos (qué idioma hablamos, de qué estamos hablando, cual es el tono de la charla, quién habla primero, quién habla después, quién se está callando...)

#### **Nota.**

No olvidemos nuestra paradójica regla de oro: “en este juego existen reglas precisas pero no todo el mundo conoce las reglas; de todos modos esas reglas pueden ser violadas cuando se estime conveniente, siempre y cuando seamos capaces de atenernos a las consecuencias”.

---

#### **Diario del Ejercicio nº 18 : los aprendizajes.**

Un día nos ejercitamos a enseñar algo a otro miembro del equipo (un secreto, un truco práctico,...).

Cada “dúo de baile” pasó una buena parte del día creando relaciones "dialogadas".

Ella me dijo que para hacer el pino necesitaba la ayuda de alguien y me enseñó cómo ayudarlo. Ella me dijo que los tabloncillos de las plataformas olían raro y que era fundamental controlar algunos gestos básicos del masaje de relajación para poder mover el cuerpo sin peligro cada día.

Yo le conté uno de mis secretos fundamentales : para no hacer las cosas demasiado bien (sin caer en la entrañable torpeza simulada), es necesario elegir siempre los materiales y las herramientas inadecuadas. Intentar trazar una línea recta con la ayuda de un vaso, afilar la punta de un lápiz con los dientes, encolar dos maderas cuando ya están clavadas... y lograrlo. Así pues, la línea recta será

recta aunque el papel esté despellejado a causa de los frotamientos de goma, el lápiz escribirá a pesar de que su talla se haya reducido considerablemente y las maderas serán solidarias aunque un barniz translúcido haya aumentado su sección.

---

*“Todo lo que no ha sido aún realizado se acumula,  
y su peso se hace imposible a soportar”.*  
Anka Ptaszkowska

No debemos olvidar que somos 15 personas pensando -a diferentes niveles, registros y grados de implicación- qué es lo que bien pudiéramos hacer.

Con la personalidad de cada uno de nosotros, ha sido y es posible caer en el peligro de la invención permanente y el vértigo que ella puede producir...

**Contrapunto :** La cuestión crucial del artista en el mundo actual consiste en practicar y analizar este “vértigo” para hacerlo audible. Este análisis del vértigo, es alimentado siempre por cuestiones socio-político-económicas (es decir, culturales, es decir revolucionarias) que conciernen directamente la producción, el almacenamiento y el consumo artístico.

---

## **I. DIEZ REGLAS DE BASE**

Poema escrito en colaboración con Loïc Touzé en el mes de julio de 1998. Estas reglas fueron comentadas y analizadas por el equipo en el mes de Septiembre.

### **Si hubiera lugar:**

- 1.** Emigrar para cambiar de leyes. Cambiar también de rostro, de pregunta, de gesto. Cruzar la línea. Si hubiera lugar : cruzar la frontera. Reconocer su campo. Esperar un momento : ver el horizonte.
- 2.** Construir para destruir para sembrar. Dejarse invadir por hierbas raras. Arrancar, tallar, injertar. Esperar un momento : ver crecer.
- 3.** Mirar y escuchar. Si hubiera lugar : traicionar inventando un código para la traición cara a cara.
- 4.** Impedir para acompañar ; sujetar para soltar. Evolucionar sin huir.
- 5.** Escuchar y pensar a velocidades diferentes. Atenerse a las consecuencias.
- 6.** Dejar que las imágenes vengan. Si ellas no llegan...inventarlas, desconfiar, reconocer las trampas. Si hubiera lugar : caer sin hacerse mucho daño.
- 7.** Observar lo que ata, lo que sujeta, lo que mantiene...
- 8.** Si hay lugar : escapar.
- 9.** Si hubiera lugar : creer en la distancia. Sentir el aliento.

10.

---

**Diario 15.1.99.**

Las contradicciones en el interior del equipo son grandes.

No nos inquietemos; ellas proponen el inmenso regalo de ofrecer públicamente la especificidad de cada uno de nosotros mostrando una multi-etnia salvaje (aún a riesgo de dispersarnos en la jungla). Dentro de cinco días el público estará aquí.

---

**Carta al equipo : Enero 99.**

“Tristemente tendría que admitir que no se puede jugar al baloncesto con un equipo de fútbol”, pero :

¿No sería estupendo el re-inventar las reglas de un juego extraño como el béisbol sobre hielo?

Yo también estoy intentando hacer las cosas que no sé hacer demasiado bien y la fragilidad de este propósito me está fortificando en el aprendizaje de la “improvisación consciente” (el arte de estar alerta a los signos de dentro, de alrededor y de fuera).

Tras dos meses de trabajo obsesivo, prefiero definitivamente la palabra “experimentar” a la palabra “improvisar”.

**Diario del ejercicio nº 19**

Durante tres días intentamos olvidar lo aprendido del conocimientos de los objetos. Pretendíamos analizar los movimientos necesarios para “experimentar realmente” las formas (como lo haría un ser sin referencias culturales) . Evidentemente no lo logramos, pero fuimos conscientes de ello al ser derrotados por nuestra memoria.

---

**Ejercicio nº 0**

Sorprenderse sorprendiéndose al observar actos y cosas que no han sido hechos para sorprender (ejemplo límite : respirar).

---

---

(...) En Febrero, el equipo comenzó a dudar ostentadamente de mis interferencias y tras varias tormentas que desbordaban ya el océano del trabajo, decidí abandonar el barco y continuar el viaje a nado.

---

---

FRANCISCO RUIZ DE INFANTE es artista. Vive en Auberive (Haute Marne, Francia).

>>> [www.arteleku.net](http://www.arteleku.net)