



«¿Quiénes sois? ¿Qué queréis? ¿Qué coño pensáis?»
Juan Domínguez. *The Application*. Fot. Anja Beutler.



Amelia Fernández y Juan Domínguez. *Shichimi Togarashi*.
Imagen de promoción. Fotomontaje de Andrés Martínez.

JUAN DOMÍNGUEZ

TRAYECTORIA PROFESIONAL

Juan Domínguez (Valladolid, 1964) se inicia en la danza contemporánea a finales de los años ochenta en el ambiente de renovación que se vivía por entonces en Madrid. En la segunda mitad de los noventa, movido por una reflexión en torno al hecho de la comunicación escénica donde la sofisticación del bailarín pierde el lugar central, inicia una evolución hacia formatos más indefinidos que le alejan de la danza para comenzar a desarrollar una obra con un sello propio construida en primera persona. En la búsqueda de una relación directa con el público, en un sentido personal y progresivamente más ligado a una idea de grupo, se acerca a espacios relacionados con lo teatral, a lo que ha contribuido el trabajo cada vez más intenso con la palabra.

Aunque a su llegada a Madrid continúa tomando clases de ballet, se vincula pronto a compañías y creadores que estaban abriendo nuevos horizontes para la danza. Tras su paso por Bocanada Danza sigue colaborando, aunque de manera ya puntual, no sólo con las artistas que promovieron este grupo, María Ribot y Blanca Calvo, sino con otras creadoras que en algunos casos también pasaron por Bocanada, como Susana Casenave u

Olga Mesa. En la primera mitad de los noventa realiza sus primeras obras, en vídeo-danza, *Un jarro de agua fría* (1993), *Bradou* (1994) y *Jarabe tapatio* (1995), antes de conseguir varias becas del Ministerio de Educación y Cultura para estudiar en la *Mouvement Research School*, de Nueva York.

Es a partir de ahí que comienza un período de cuestionamiento de los modelos escénicos que hasta entonces había empleado. Se inicia así un proceso de búsqueda de un camino propio que le llevará, tras algunos trabajos previos, a *The Taste is Mine* (2000). Esta obra tiene todavía un importante desarrollo a nivel físico, pero al servicio ya de una reflexión conceptual sobre los diferentes elementos de la danza, como la construcción del espacio, la utilización del tiempo y la relación de roles que desempeñan el intérprete y el espectador. Este componente reflexivo va a ocupar más espacio en sus obras siguientes, al mismo tiempo que la figura del bailarín queda sustituida por la del artista puesto en escena en el acto inmediato de la creación.

Posteriormente, en el plano abstracto que caracteriza todavía *The Taste is Mine* se hará más concreto, aunque sin perder el tono reflexivo. El escenario se abre al momento de la duda, de la posibilidad todavía no desarrollada, de los esbozos que no llegan a realizarse, del deseo hacia una obra aún no realizada. El presente escénico deja de ser el presente de actuación, de la muestra de un resultado, para convertirse en un tiempo abierto, que se ofrece para ser compartido con el espectador. Si en el plano espacial este giro autorreflexivo le lleva a mostrar lo que hay antes de la obra y sobre lo que se construye ésta, como se simula literalmente en *The Application*, en el plano temporal se da un paso atrás para dejar ver el momento previo a la actuación. En este universo reflexivo, la palabra, que había aparecido tangencialmente en sus es-

pectáculos anteriores, ocupa el centro, como en *Todos los buenos espías tienen mi edad* (2002), a través de textos escritos en pequeñas cartulinas, con palabras en diferentes colores que llaman la atención acerca de la dimensión temporal, espacial o de acción de lo que se cuenta. El propio creador, sentado frente a una mesa, con un marcado tono de neutralidad y sin sonido de fondo, va pasando las cartulinas por delante de una cámara de vídeo que proyecta los textos en una pantalla situada en medio del escenario, frente al público. En ese espacio, atravesado antes por la danza, y lleno ahora por las ideas que se agolpan en la mente del artista, el cuerpo del intérprete es citado desde un lugar previo, haciéndose visible por su ausencia como bailarín. El paso del tiempo, la muerte y el deseo son algunos de los temas que van a acompañar toda su obra. El artista, que bailó tantas veces desnudo, aparece ahora con traje y corbata. En la escena final se pone una máscara con su rostro cuando tenga 76 años.

El plano textual se complica aún más con la utilización en *The Application* (2005) de un ordenador, situado a un lado del escenario, a modo de mesa de mezclas, pero de palabras, desde el que Juan Domínguez va pasando las notas para la preparación de la solicitud de una subvención para su próxima obra. El espectador lee estas notas, en silencio, al mismo tiempo que los actores-bailarines. Las ideas del artista, transformadas en palabras, se hacen visibles como una especie de coreografía gramatical de su pensamiento. Mientras se suceden ideas, reflexiones y anécdotas, que se cierran con el presupuesto y el currículum del autor, algunas propuestas o posibles situaciones de la futura obra se van probando en escena con ayuda de un grupo de jóvenes artistas, que desarrollan a lo largo de la obra un diálogo con el director, interpretado por el propio Juan Domínguez. Entre este grupo de jóvenes creadores están algunos con los

que ha mantenido más relación en los últimos años, como Eva Meyer-Keller, María Jérez o Amaia Urrea. En la misma edición del festival de Madrid Escena Contemporánea 2005 en el que se presenta *The Application*, actúan María Jérez y Amaia Urrea en *The Real Fiction*, de Cuqui Jérez, obra con la que no deja de tener una cierta sintonía en cuanto al desarrollo de un plano autorreflexivo.

Un año más tarde, en 2006, realiza una obra con Amalia Fernández para la que se rescata el título de aquel trabajo para el que se pedía la subvención, *Shichimi Togarashi*. Ésta comienza con textos escritos por los propios intérpretes en un ordenador y proyectados; pero esta textualidad muda se completa con las acciones que cada uno de los intérpretes le va proponiendo al otro, y la escritura pronto queda sustituida por sus voces en un diálogo cercano, en un tono natural, que se mueve entre lo lúdico y lo personal. Se crea así un mundo escénico diferente del que había desarrollado en obras anteriores. El plano reflexivo y la comunicación directa con el público se transforma en un espacio personal donde las relaciones cara a cara construyen un tejido íntimo, que parece no necesitar ya ese afuera desde el que el espectador cuele su mirada; sin embargo, la presencia del espectador, a pesar de que no se le mira directamente, sigue siendo cercana, casi de *voyeur*. Se trata también aquí de pruebas, intentos y reflexiones, pero llevados directamente a la práctica, sin las mediaciones teóricas que ocupaban antes el centro de la escena.

En *De la... a la...*, un proyecto apoyado por el Instituto Cervantes, se continúa durante el 2007 con la investigación en torno al movimiento y la comunicación, pero ligada ahora directamente a la palabra. El proyecto se desarrolla en distintas ciudades del mundo, en las que con ayuda de un lingüista se organizan talleres, no exclusivamente para profesionales, cuyo objeto es el estudio del

funcionamiento de los espacios intermedios entre el cuerpo y la palabra, entre el movimiento y el pensamiento, entre la coreografía y la escritura en cada uno de los idiomas, como si en cada lengua se escondiera la coreografía secreta de una cultura.

Desde su vuelta definitiva de Nueva York, a finales de los años noventa, momento en que viaja a Londres para participar en *El gran game* (1999), de La Ribot, Juan Domínguez desarrolla la mayor parte de su producción en circuitos europeos. Entre 2004 y 2005 es artista residente de PODEWIL, en Berlín, ciudad en la que sigue viviendo desde entonces. En 2005 realiza para la ópera municipal de esta ciudad el séptimo y último acto de la ópera *Seven attempted scapes from silence*. Más tarde, a partir del encargo de Les Subsistances (Lyon) a varios creadores para trabajar sobre el libro de Vilèm Flusser, *Los gestos*, monta *Todos los buenos artistas de mi edad están muertos* (2007), en la que mediante una compleja trama autorreferencial despliega un espacio donde reflexiona sobre el *gesto* de fotografiar y el de filmar. A partir de ahí y con la excusa de fotografías que tiene oportunidad de hacer hasta el estreno de la obra, se construye una narración de tono cinematográfico.

Desde 2003 Juan Domínguez es comisario de In-Presentable, festival de artes escénicas que se celebra anualmente en La Casa Encendida de Madrid. Como continuación de su propio trabajo, desde In-Presentable ha apoyado una idea de obra ligada a un proceso, antes que a la consecución de unos resultados determinados, procesos vinculados al espacio en el que se generan, atendiendo a lo que son capaces de movilizar en los propios artistas o en la comunidad inmediata en la que se realizan. De este modo, como en su obra, la creación escénica se convierte en la excusa para llevar a cabo un acto de comunicación y encuentro, un modo de crear vínculos, de movilizar —escénicamente— a un grupo humano.

El otro día hablábamos con gente que tiene ahora de veintidós a veintiocho años, les preguntábamos si se sentían partícipes de una tendencia, y decían que de tendencia nada. Era muy gracioso, porque nosotros les decíamos que en los ochenta pasaba esto, en los noventa esto y ahora está pasando esto...

Cuando empiezas en la danza, te enseñan, y tú aprendes y utilizas eso que aprendes. Para mí, personalmente, luego vino un gran período de desaprendizaje. Este salto de la interpretación a la creación compositiva posiblemente esté provocado por el hecho de la búsqueda de algo más auténtico, relacionado con la identidad y el dejar de trabajar con lenguajes o elementos aprendidos. Para eso hay que investigar, cuestionarte a ti mismo, ir a la esencia, desnudarte de artificio, empezar de cero (nunca se empieza de cero, es imposible), buscar coherencia entre tú y el mundo...

Yo empecé siendo bailarín, como mucha gente; no empecé siendo creador. Lograbas ser escogido por una compañía y comenzabas a interpretar. Empecé con la compañía Bocanada Danza. El bailarín era un ejecutante que interpretaba, pero como un músico: te daban una partitura y la tenías que ejecutar lo mejor posible. Y ése era el ideal del bailarín, un bailarín con personalidad, que entendiera al coreógrafo y que fuera bueno técnicamente, que lo hiciera lo mejor posible.

En cuanto a la cuestión creadora, al menos en la interpretación, no la había. Es curioso, porque en ese momento el bailarín defendía mucho su posición como intérprete, pero en un sentido diferente al de ahora; sí

había algo de creador, de individualidad creadora, en cómo te comprometías con tu trabajo. Los buenos bailarines eran los que se entregaban y conseguían un buen nivel técnico, porque también en esa época había mucha sofisticación de la danza... eso también ha cambiado mucho. En los años ochenta trabajamos mucho en esa dirección.

Yo vine de Valladolid con 22 años. Había hecho un año de danza clásica, y lo primero que hice al llegar a Madrid fue otro año de ballet, y ya me cogieron en la compañía Bocanada Danza. Empezamos a hacer danza, pero una danza que se inventaban ellas, porque todos íbamos por la mañana a tomar clases de ballet. Teníamos mucho de ese estilismo clásico, de esa formalidad... y luego había que deformar todo eso.

Yo creo que antes de los ochenta no había danza moderna, ni contemporánea en Madrid. Los primeros que empezaron a hacerlo fueron Carmen Senra, Carls Paris..., que venían más de la danza americana, de Cunningham, Graham...; de ahí salieron muchos de los bailarines que formaron distintas compañías. Y luego había otra escuela que venía de la danza clásica... La Ribot y otra gente que se terminó yendo, como Olga, que estuvieron en Cannes, en una escuela que era clásica y en la que también se impartía danza contemporánea; muy diferente de la escuela catalana, que venía más pura de la danza contemporánea, y no tanto del clásico. Aquí, en Madrid, había mucha más relación con la danza clásica.

Para mí la relación con el público, hasta un cierto momento, en torno al año 93, era nula. Bailar era una cuestión personal. Yo salía a bailar para satisfacerme a mí mismo, era una cuestión física e intelectual; sabía que la

comunicación venía a través de la coreografía y del intérprete, pero al no tener la responsabilidad total yo me limitaba a cumplir mi función, que era algo mucho más interno, de la escena. Había otros bailarines que pensaban más en cierta proyección hacia el público, y esa energía con el público les llenaba, pero yo nunca sentí esa relación como bailarín. Para mí era cuestión de cómo canalizar cierto tipo de energía y cierto tipo de pensamiento, y cómo proyectarme en la coreografía, me daba igual si era un escenario o un ensayo sin público, lo que me interesaba era lo que me pasaba al bailar y lo que me pasaba al relacionarme con otros bailarines dentro de la coreografía.

Cuando yo empecé a crear mis obras lo primero que hice fue en vídeo, porque la escena no era algo que me satisficiera a nivel de comunicación; como intérprete yo tenía algo de egoísta, quería desarrollarme en escena, pero el público no me importaba. Me interesaba hacer un producto que fuera independiente de mí. Eso fue justo después de Bocanada, o incluso paralelo, porque en el último año que yo seguí trabajando con Blanca Calvo y con La Ribot, aunque ya por separado, grabé un vídeo en el depósito del Canal de Isabel II, que produjo Blanca. Ése fue mi primer trabajo, en el 92, con una relación muy diferente con el público a la que se da en el teatro.

En Madrid los años ochenta fueron la época de las compañías. A principio de los noventa aparecieron los bailarines que querían desarrollar un discurso personal y no tenían esas compañías o las habían desecho, así que empezaron a hacer sus propias obras. Las compañías se desintegraron... una razón es lo que tú dices, la atención a las individualidades, y otra clarísima, la economía. Todavía en Barcelona han quedado algunas, pero aquí han desaparecido prácticamente.

La ventaja de no tener compañía es la independencia, el no tener que producir para mantenerla. Poder construir algo de otra manera si lo necesitas; con una compañía esto es difícil. De hecho, las compañías grandes en Europa tienen que producir todos los años y eso a veces puede ir en detrimento del producto, las ideas se agotan y acabas haciendo lo mismo todo el rato. Eso puede ser un problema.

En España, sobre todo en Madrid, residencias teníamos muy pocas, no había escuelas de danza contemporánea, no había prácticamente coreógrafos que vinieran aquí; estaban los grandes coreógrafos que traía el Festival de Otoño, Pina Bausch y este tipo de artistas, pero no había referencias directas. Cuando empezamos, todo era muy ochentoso, pero muy local también, y muy autodidacta. Yo recuerdo a Blanca Calvo, La Ribot, Olga... eran lenguajes muy personales. Cada compañía tenía algo muy personal.

Era un momento en que la juventud te hacía estar más ligado al cuerpo, y la danza era eso en ese momento. Entonces estábamos ahí a tope, construyendo coreografías, y bailando muchísimo, y dejándonos el pellejo a ese nivel, y no tanto tomando una distancia sobre el trabajo... eso vino inmediatamente después.

Cuando era más joven necesitaba o creía necesitar poco, ahora si no tengo la sensación de compartir y de recibir no me planteo nada. Lo de recibir todavía es una cuenta pendiente.

En aquellos años coincidieron muchos creadores. Para mí se llega a un momento en que era tal la sofisticación de la danza, de lo que se veía en escena, que lo único que

producía era una especie de admiración o rechazo; se oían comentarios del tipo «pero qué coñazo es esto de la danza contemporánea», y otra gente iba maravillada a ver cómo esos cuerpos se movían. Y eso se explotó tanto y se distanció tanto de la realidad cotidiana que bajo mi punto de vista perdió capacidad de acceso al público. Para mí llegó a tal límite que empecé a cuestionarme qué estábamos haciendo, qué hacíamos para que haya esta relación.

Hasta el 92 lo de la danza en Madrid fue un boom. Había mucho más apoyo, como el del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, la Olimpia. A partir del 92 se acabó todo. La crisis económica empezó a reducirlo todo. Desaparecieron muchas posibilidades.

España ha cambiado mucho y ha retrocedido bastante. Sólo tienes que ver que un teatro como el Olimpia desapareció y ahora es un teatro nacional, dedicado al teatro clásico y contemporáneo, pero sin una línea clara o mejor dicho demasiado clara.

Los creadores empiezan a dejar de hablar por medio de grupos en escena y lo empiezan a hacer de una manera individual, más cercana, ya que estos creadores están también en escena (hablo sólo de parte de la realidad, seguía habiendo de todo); pasan de ser ellos a ser objetos para más tarde desaparecer y luego volver a aparecer.

Cuando subió el Partido Popular se apoyó una cultura más tradicional, el flamenco, la danza clásica, volviendo un poco atrás... todo lo que se había construido... las iniciativas de los noventa... Gente que estaba empezando a tener un lugar comenzó a irse, a Europa sobre todo, porque había más posibilidades. La crisis económica in-

fluyó enormemente en la desaparición de todas aquellas iniciativas... también el cambio de gobierno y el poco interés institucional por las nuevas tendencias escénicas.

Yo me fui en el 95 a Nueva York, pero lo mío fue distinto, yo me fui becado por el Ministerio de Cultura, a la *Mouvement Research School*.

En el año 93 es cuando yo empecé a cuestionarme... «pero bueno yo... bailar... qué es; tú, como bailarín, qué eres, qué estás aportando, qué significas como herramienta, como individuo». Ahí empezó una reflexión muy intensa que me llevó al año 99, donde empezó el proceso de creación de la obra *The Taste is Mine*, mi primera obra conceptual?; hablaba de qué conceptos se utilizan en danza... espacio, tiempo, identidad y de la estructura teatral en sí misma. Había dos frentes de público, y ocurrían una serie de acciones que se repetían, pero el público nunca veía lo mismo. Ese aspecto lo obviaba y empezaba a jugar con esa relación. Para mí esa obra fue interesante, fue el principio de una nueva etapa.

En el momento en el que empiezo a trabajar con todos los componentes escénicos, trato al público como un elemento más y lo utilizo de acuerdo a los intereses de la obra. De esa manera los espectadores son parte de la composición. Hay muchos artistas que trabajan en esa dirección. No es una interacción directa. Es que ellos son parte de la obra, pueden ser la luz o la música o ellos mismos... También hay una relación diferente por algo que tiene que ver con que estamos todos en el teatro, juntos, y ese hecho no se puede seguir dando por hecho.

En *Los espías* trataba de hacer desaparecer al intérprete, pero dejándole ahí, para que estuviera presente; o sea

el intérprete está ahí, pero sólo sirve como referencia, como objeto donde identificar al autor.

Cuando el público forma parte del proceso, lo vive de otra manera. El vértigo de la escena, el cara a cara con el público... es muy diferente cuando el público está integrado en el proceso. De la otra manera, no hay diálogo, el público llega, se sienta y no le afecta igual.

En los noventa muchos empezamos a ver cómo se podía cambiar el tipo de relación con el público, que no fuera un público pasivo, porque ya no nos producía nada esta relación escénica, teatral; y entonces empezamos a mover al público; yo, por ejemplo, con esos dos frentes; otros espectáculos con el público alrededor; en otros el público seguía lo que iba ocurriendo por espacios diferentes. Pero también intentábamos moverle a un nivel intelectual.

Es gracioso ver cómo en los espectáculos de los ochenta hay solos y solistas, dúos, tríos, y ahora hay muchos grupos en los que la jerarquía desaparece. Todos están en escena, no se van..., también el público está en diferente lugar y se le hace partícipe, intérprete activo de la obra. Hay como una proyección hecha de una manera diferente. Más coherente con los tiempos que vivimos y digo «tiempos» en plural.

A finales de los noventa y principio de los dos mil llegan otro tipo de propuestas que buscan una relación muy diferente con el público, en la que sí se cambia mucho más, sobre todo porque el contenido empieza a ser lo más importante, más que el formato, pero en muchas ocasiones el contenido es el cómo se expresa ese contenido. Empieza a desaparecer en la danza el teatro como magia de luces, cajas... se desnuda de todo; de hecho, en

In-Presentable habrás visto muchos trabajos donde hay una luz general y una relación directa con el público, que es teatral en cuanto a que el público está ahí y el intérprete está ahí, pero hay menos distancia a muchos niveles, y el intelecto del espectador trabaja más. Pero es curioso que a In-Presentable vienen muy pocos bailarines; hay diferentes intereses.

En Nueva York lo que descubro es que no me interesa el movimiento como base de la expresión. Justo antes de irme a Nueva York empecé a hacer una performance con un colectivo, en Danza en el Metro. Auné como unos veinte artistas e hicimos una especie de performance.

Cuando volví, me había metido tanta caña de clases físicas y danza moderna (yo nunca había tomado clases a ese nivel; había tomado clases de danza clásica) que hice una sola coreografía más con Susana Casenave, aunque ya no me importaba nada todo aquello. Era como darle a eso una posibilidad con lo que había aprendido; pero inmediatamente después me volví a Nueva York, y abandoné toda la parte técnica del movimiento, empecé a pensar de otra manera.

Al volver hice un espectáculo con Olga Mesa y luego me fui a vivir a Londres; La Ribot me ofreció participar en *El gran game*. Eso fue ya un poco el comienzo de la transformación hacia otros códigos y también el abandono de lenguajes aprendidos en busca de otros más cercanos. También la aparición de cuestionamientos en cuanto a conceptos de representación, presentación, interpretación, dramaturgia...

El gran game era totalmente físico, pero había una codificación que venía de traducir textos escritos al lenguaje de

sordos, el *sign language*, y del lenguaje de los sordos al lenguaje corporal que creaba cada bailarín. Cada uno nos inventábamos nuestras partituras. Fue muy interesante por cómo se constituía eso en escena, que era a través de un juego. El azar configuraba lo que ocurría en el juego, en el espectáculo. Le dimos muchas vueltas a lo que queríamos de la danza, de la coreografía...

María [La Ribot] tiene un lado muy estético, cuida mucho la estética, paralelamente cuida el lenguaje y otras herramientas; para mí la estética es algo que viene al final, no parto de ella.

En *The Application* intento proponer, desarrollar, compartir, expandir, convencer, con todo un potencial personal, la ilusión de algo que sucederá en el futuro y que va a ser genial. Eso me hace posicionarme desde el yo y voluminarlo. Pero, por otro lado, propongo un yo frágil al desnudar ese potencial y esa intención. Además propongo una contradicción, algo que no es posible, una solicitud nunca puede ser una obra. Propongo un lado fallido en mi relación con el público, pongo en peligro la tensión dramática hasta tal punto de que hay un juego de poderes que hace que la obra prácticamente desaparezca, que no haya representación más que la propia, la auténtica que lleva implícita la situación real que se crea al hacer que los espectadores tengan la posibilidad de opinar. Intento transformar nuestros roles y que no sepamos nunca más donde estamos, pero siempre volviendo a la ficción, donde todo funciona para bien o para mal, pero funciona, donde el espectador y el intérprete recuperan su convención.

Cuando hablé con Amalia [Fernández], para *Shichimi Togarashi*, le dije que en todos estos años habíamos cuestionado tantas cosas, preguntas y más preguntas en escena,

hacer que el espectador pensase, y que preguntar se había convertido en algo intrínseco a nuestro lenguaje, entonces le propuse no preocuparnos de preguntar nada, sino de tener una relación mucho más de tú a tú, de darnos respuestas, y no tanto de hacer que el público se cuestionase; le propuse volver un poco a un momento de afirmación.

En *Shichimi* hay un desnudo manipulado del yo que acaba perdiendo su identidad y adquiriendo otras en función de la irrealidad fantástica, en vez de ser o no ser, ver o no ver. Pero también hay una resemantización, una polisemia accional, objetual, textual... y esto tiene mucho que ver con esa relación social, esa relación con el grupo. Hay momentos en los que hay distancia y otros cercanía con el código. Hay una constante, como tú dices, consciencia de la relación que el yo puede tener con el tú, y el nosotros con el vosotros y el ellos.

Está ocurriendo que hay muchos programadores que están hartos de la danza conceptual, necesitan otra vez danza. Buscando una solución se está volviendo hacia atrás en vez de invertir en el desarrollo de nuevos parámetros para nuevas necesidades y contextos. Muchos creadores estamos de acuerdo, hemos cuestionado mucho, tiene que haber un resultado de todo esto, pero el resultado no es volver a bailar, es otra cosa, es algo que tenemos que descubrir... la respuesta no está en la danza contemporánea de los ochenta o noventa.

Por mi edad, creo que he vivido algunos cambios claros. Hemos pasado por momentos más basados en la estética, la imagen, en la metáfora, en lo abstracto, en el concepto y la deconstrucción, y desde ahí se está trabajando ahora, en la transformación que hay desde el cuestionamiento a la afirmación.

Para mí el lenguaje verbal ha sido una constante. Con quien primero empecé a trabajarlo fue con Olga Mesa. En el año 97 hicimos un espectáculo, yo hablaba en un ruso inventado. En el 2001, también con Olga, en *Más público, más privado*, le daba un televisor pequeño al público y me iba a una esquina del escenario y empezaba a hablar con esa persona a través de una cámara, tenía una relación privada con el espectador, pero de la que el resto de los espectadores eran testigos. Se planteaba ya una relación en cuanto al formato teatral.

Olga es una de las personas que ha insistido muchísimo en mantener el cuerpo como una base de la comunicación en escena. Ésa es la potencia de Olga en escena. Para mí, lo mismo que te decía a nivel estético, ahora mismo el cuerpo viene al final; hace lo que necesita hacer para comunicar lo que yo necesito, pero no a través de un lenguaje corporal.

Ahora con el nuevo proyecto sí quiero ligar el lenguaje verbal con el lenguaje corporal. *De la... a la...* puede ser de la escritura a la coreografía, del pensamiento al cuerpo, de un lado al otro. ¿Qué hay entre medias que nos sirva para manipular una cosa y la otra? ¿Cómo poder interferir de modo que el cerebro funcione de otra manera? Ésa es la investigación, suena algo perverso...

Para pensar el cuerpo tienes que usar la palabra, tienes que escribir sobre ello con la palabra, tienes que describir, tienes que darle la vuelta, y todo eso es a través del pensamiento, la palabra, la diferente dimensión que la escritura le da a ese cuerpo. Yo estoy enganchado en ese punto. Me encanta reírme o tener miedo sin saber exactamente qué lo produce, pero me encanta más saberlo, me río más, me doy más miedo...

Estoy ahora en transición hacia el cuerpo, independiente del tiempo y el espacio, a través de la ficción por medio de la palabra. Me gusta que los dos mundos estén bien juntos. Es más sexy o más idiota, es más, simplemente.

Me interesa probar a hacer lo contrario de lo que he hecho hasta ahora. Antes anulé el movimiento del cuerpo. Ahora quiero anular el movimiento de la palabra.

Yo siempre parto de la simpleza... y a partir de ahí viajar hacia no se sabe dónde, encontrar respuestas, preguntas dependiendo del momento. Algo muy simple de lo que parte esta preocupación por la comunicación es la idea de que «somos como nos comunicamos». Se me metió esta idea en la cabeza y creo que sigue ahí, pero ahora de una manera más tranquila. ¿Podemos ser más autónomos si controlamos nuestra comunicación? ¿Podemos ser más autónomos si cambiamos el lenguaje? ¿Es posible cambiar ese monstruo maravilloso?

Si somos lo que y cómo nos comunicamos, qué pasa si cambiamos la manera de comunicarnos. Para descubrirlo hay que probarlo. Creo que hay una falta grande de control de la comunicación. Por esa razón somos tan fácilmente manipulables. Todo esto es muy cuestionable. Supongo que tendrá que ver con el punto de vista y con dejar de ser tú mismo e intentar ser el otro con el que te comunicas. Es una locura muy interesante, que aparentemente ya ocurre entre los 4 y 5 años, cuando aprendemos a comunicarnos.

Sí, el lenguaje como comunicación es una de las bases de mi trabajo, y luego la otra es ese desaprendizaje del que te hablaba antes. Si hubiera seguido con todo lo aprendido para conseguir algo personal me hubiera muerto intentándolo; tuve que dar un salto, algo así como

«bueno, esto lo aparco y me agarro a otra cosa». Coincidió con ese *qué estamos haciendo, cómo me estoy comunicando con el público*.

En este momento las disciplinas están interrelacionándose muchísimo. Ahora se habla mucho de investigación, en los ochenta no se hablaba tanto, aunque también había, pero ahora la manera de concebirlo y mostrarlo es diferente. La investigación era algo interno, no mostrable. Ahora es parte del resultado o incluso el resultado. Me refiero a lo que ocurre o a la investigación que se da en el proceso.

Yo veo muchísimo ese desapego a la obra. Hay mucho trabajo con el fallo, la fragilidad en escena... Hay mucho cuestionamiento también de lo que es el mercado escénico. El mercado da la oportunidad a unos de que creen obra, que se va a ver en todo el mundo, o en ciertos circuitos, y a otros no les da la oportunidad. Entonces se crean dos tipos de trabajo, los que crean obras cada ciertos años y las giran, y los que trabajan a base de proyectos y procesos, porque no tienen esa posibilidad y tienen que buscarse la manera de seguir trabajando... hay una realidad de mercado.

En esta década hay muchos artistas jóvenes que están menos apegados a sus obras, hacen obras como puntos de visibilidad de lo que piensan; por ejemplo, este año vino a In-Presentable Loreto Martínez Troncoso. Ella empezó con una obra que duraba un minuto, su obra ha ido creciendo en tiempo, en el tiempo, pero nunca es la misma obra. Ella va mostrando el momento en el que está, es un caso radical ya que sólo la presenta una vez, la siguiente vez es ya diferente.

Pienso que los cambios vienen dados socialmente, no sólo por inquietudes personales. Gran parte de mi obra

habla de mi relación social con el arte, con la realidad, con mi posición como artista y mi posición ante el mundo.

Siempre ha habido una conciencia social, pero en los ochenta nosotros éramos jóvenes, tratábamos de divertirnos lo más posible, sin el «coñazo» de los que habían sufrido a Franco. Éramos totalmente antipolíticos, pero por eso también muy políticos.

Ahora hay una generación muy consciente de lo que ha ocurrido y de lo que está ocurriendo, y que está intentando generar espacios compartidos con generaciones más jóvenes. Hay una tendencia a abrir y compartir más el pensamiento con gente que no ha vivido lo que nosotros y que piensan de otra manera. Hay mucho de querer colaborar. En el año 2000 había mucho «yo», «yo como artista», ahora sin embargo hay más interrelación, más ganas de hacer proyectos conjuntos, de crear otro tipo de relaciones menos individuales.

Ayer estaba pensando en un montón de cosas en relación a mi trabajo, su contexto, cómo me posiciono, en base a qué, y de repente me cansé, me dije que las cosas son como son, para qué engordarlas más, para qué hablar de ellas, para qué partir de algo si ya partes de algo. No hace falta tomar puntos de partida, están ahí, no vas a poder no partir desde algo. Entonces haz lo que te salga de los huevos, lo que sientas en ese momento, pero hazlo, hazlo ya. Es algo más relacionado con el yo y el presente imposible.

Mientras compartamos el mismo espacio físico vamos a vivir un presente que aunque lo damos por hecho es nuestra referencia más fuerte, tanto para construir nuestro futuro como para utilizar el pasado. Muchos conceptos o términos temporales están contruidos desde otros

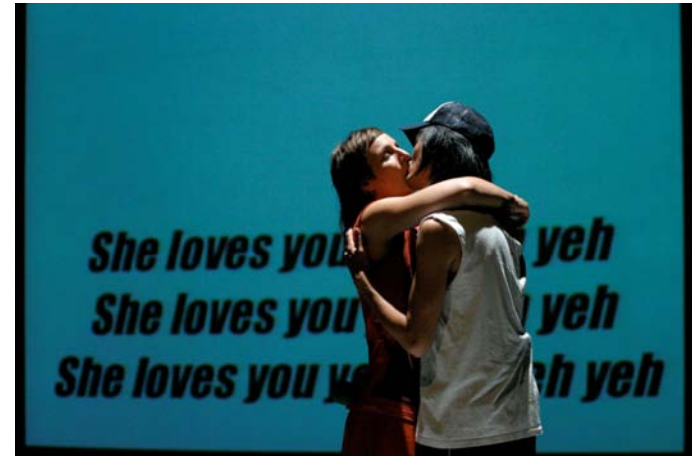
espaciales. Puede que ahí esté la respuesta, en el espacio. Los espacios virtuales son muy interesantes, pero el momento en el que esa virtualidad deja de serlo y se convierte en algo físico, en un presente es —creo yo— algo revelador para bien o para mal, pero revelador.

El presente crea algo físico muy interesante. Se trata de agarrarlo lo más posible y estar en esa tensión subjetiva de cómo agarrarlo, de cómo relacionarte con lo efímero. Me parece la hostia.

Vivimos obsesionados con el futuro y con construir. Desde que nacemos ya proyectan por nosotros y ellos se proyectan a través de nosotros y luego nosotros hacemos lo mismo.

Creo, aunque suene antiguo, que necesitamos acción. De qué tipo, es lo que tenemos que descubrir. Estamos en ello, ¿no?

Yo veo este momento como el mejor, el más revelador de la historia, el más excitante, el más grande, el más revolucionario, el más ausente, el más efímero, el más falso, el más auténtico, el más social y político, el más perverso y despiadado, el más juguetón e ingenuo, el más sofisticado e inaccesible, el más provocador, el más provocador, el más provocador... no sé por qué me he quedado aquí.



Eva Meyer-Keller y Rico Repotente. Fot. Anja Beutler.

THE APPLICATION