# "La danza empieza por la mirada"

*Olga Mesa y José A. Sánchez*

Este texto es el resultado de dos conversaciones mantenidas con Olga Mesa. La primera tuvo lugar en su casa de Madrid en otoño de 2000, en presencia de Ignacio Oliva, que filmó toda la conversación con la intención de elaborar algún día un documental sobre la nueva danza madrileña. La trayectoria creativa fue el objeto de esa conversación. La segunda, más reflexiva, transcurrió en Granada, en junio de 2001, donde nos encontramos con motivo de la entrega a La Ribot del premio nacional de danza. Unos días antes habíamos coincidido en Ginebra, donde invitados por Óscar Gómez con motivo de la carta blanca que le había ofrecido el Théâtre de Saint Gervais, Olga presentó un trabajo breve titulado *Corps en blanc* y yo una conferencia, *El juego del arte*. Lo reciente de esta experiencia y la excelencia de la cena que la noche anterior nos ofreciera el padre de la premiada en un magnífico carmen desde el que se dominaba gran parte de la ciudad nueva, animaron una conversación de casi dos horas en el recibidor de un hotel confortable, aunque monstruoso.

## La danza del desasosiego

**José A. Sánchez:** El inicio de tu trabajo como coreógrafa se produce en 1992 con *Lugares intermedios*. Antes habías trabajado con Blanca



Digitized by Google

Calvo y La Ribot en Bocanada y habías compuesto algunos solos, la mayoría de ellos durante tu estancia en Nueva York. Desde el primer momento estuviste muy interesada por colaborar con creadores de otras disciplinas: Charo Calvo, Luis Escartín-Lara, Fernando López-Hermoso...

**Olga Mesa:** Siempre fue muy importante el trabajo con el audiovisual. Cuando en 1992, al volver de Nueva York, Carlos Marqueríe me planteó presentar un espectáculo de duración larga, yo me fui con Luis al desierto de Arizona. Aunque había hecho algunos solos antes, fue efectivamente la primera vez que asumí el concepto de producción. Cogí la cámara y me fui al desierto, como un lugar de no referencia, un lugar donde estar con uno mismo y en comunicación con todo lo demás, un espacio de despojamiento y de reencuentro. Me sorprendí. Ya había hecho algunos trabajos con la cámara. Pero fue a partir de ahí cuando me hice la promesa de hacer un trabajo audiovisual en paralelo a mis creaciones escénicas. Se cumplió con *Lugares Intermedios* (1993) y con *Europas* (1995). Después comencé a concentrar mi trabajo en una búsqueda del lenguaje del cuerpo y la videocreación paralela se detuvo, o bien se incorporó a los trabajos escénicos. También fue importante la utilización de música original, (aunque es algo que en estos últimos años he desatendido. En *Lugares intermedios,* había una instalación de vídeo en la antesala del teatro, música original, una instalación escenográfica. Pero con los años he ido como haciéndome más pequeña, queriendo limitar más mi investigación a la interpretación y a la presencia del cuerpo o del espacio escénico.

**JAS:** Pero el audiovisual ha continuado, tal vez en detrimento de la escultura, del espacio físico y también del espacio sonoro. Yo recuerdo que en *Lugares* y en *Desapariçoes* era muy importante lo físico, la utilización de los materiales y de los objetos.

**OM:** La verdad es que el proceso de *Lugares* fue muy duro, fue una locura. Me metí en el estudio con todos aquellos objetos, el papel, las piedras, que me conectaban con la experiencia en el desierto, y mi sorpresa fue que me encontré haciendo una instalación, algo que no había previsto.

**JAS:** Probablemente, la impresión más destacada por la crítica de tus trabajos de estos años era la fuerte impresión de soledad que trans-



Digitized by Google

mitían, el juego con la aparición y la desaparición, el vacío, la búsqueda insatisfecha, todo ello personificado en un cuerpo femenino, de lo que se desprende una idea de la persona y una idea de la mujer que producen más desazón que confianza. ¿Estás de acuerdo con estas impresiones?

**OM:** La idea de aparición / desaparición sigue presente en mi trabajo. Siempre he entendido el cuerpo como lo básico, es decir, primero está el cuerpo, después el movimiento, la palabra, el gesto. El cuerpo es el punto de partida. Respecto a *Desapariçoes* yo estaba muy influida por Pessoa, estaba obsesionada por ese hueco perceptivo entre lo que existe y no ves, lo que ves y no comprendes, lo que deseas y no tienes. Para mí la idea de aparición / desaparición tenía que ver con eso. Y esa relación de soledad y abandono en el cuerpo estaba en función de encontrarse realmente con el cuerpo.

**JAS:** Lo cierto es que en estos años tus trabajos producen una sensación de desasosiego, de ausencia.

**OM:** El sosiego siempre dura poco, inmediatamente buscas algo para romperlo.

**JAS:** Ya que estamos dando vueltas en torno a Pessoa, ¿cuál es la función de la poesía, de la literatura en general, en tu trabajo?

**OM:** Para mí Pessoa ha sido una inspiración. No he trabajado con sus textos. Me ha interesado sobre todo su manera de mirar el mundo: la necesidad de salir fuera para construir la realidad desde el distanciamiento, hablar de los sentimientos como si pertenecieran a otro.

**JAS:** En *Desapariçoes*, después de haber trabajado en solitario, colaboras por primera vez con un intérprete, Paolo Henrique, un cuerpo masculino en contraste con un trabajo fuertemente radicado en lo femenino. ¿Qué provocó esa colaboración?

**OM:** Yo estaba en este proyecto inspirada en el universo de Pessoa, y desde el inicio vi en él esos dos mundos confrontados, lo femenino y lo masculino, el sentimiento y la apariencia, lo intuitivo y lo racional, la pasión y lo cotidiano. Lo que provocó trabajar con un intérprete masculino es que se acentuara mi parte femenina aún más, si bien Paolo tenía una dimensión femenina interesante. Fue un conflicto sin resolver. Un dúo no es un solo, pero no deja de ser un solo entre dos. Resultó un trabajo muy difícil, el público no lo comprendió.



Digitized by Google

**JAS:** Aunque en *Desapariçoes* continuabas la exploración de temas ya abordados en el anterior espectáculo, apuntabas otros que reaparecerán en la Trilogía: la pregunta por la identidad, asociada al juego de pelucas y disfraces, el riesgo físico, asociado al juego con los vasos, la imagen de la fragilidad, la crueldad. La idea de la crueldad estallará definitivamente en *estO NO eS MI CuerpO*, probablemente el espectáculo en el que alcanzas la madurez creativa

**OM:** En Lisboa no me dejaban utilizar vasos de verdad, pero a mí siempre me interesó utilizar elementos reales: era importante el sonido de los cristales al romperse y también que el peligro que comportaban no fuera artificial. Por otra parte, la crueldad apareció efectivamente en un momento de consolidación de un cierto universo propio. *estO NO eS MI CuerpO* fue la primera parte de *Res non verba*. Yo tenía claro que quería hacer una trilogía. Y me confronté con la danza a partir de la consideración del cuerpo como objeto: querer el cuerpo y al mismo tiempo odiarlo, sentirlo muy mío y al mismo tiempo como algo mecánico. Pasaban los días y yo me golpeaba en el suelo, crecía la violencia. Fue una pieza de gestación difícil. Yo me estaba cuestionando muchas cosas. También fue importante mi encuentro en Cuenca con Daniel Miracle, con quien comencé una colaboración artística muy estrecha que se mantuvo durante toda la Trilogía. Fue importante lo que él me devolvía y su aportación con la iluminación y el audiovisual, pero no sólo eso, también su ayuda a nivel dramatúrgico, su mirada exterior. Porque hasta entonces yo había trabajado muy sola. Necesitaba romper esa soledad creativa. En algún momento del proceso de *estO NO eS MI CuerpO*, pude imaginarme a otro intérprete haciendo aquello, ya no era algo tan mío.

## Contra la soledad

**JAS:** Sí, esa impresión de soledad tan presente en los espectáculos anteriores se desvanece y cede paso a una toma de posición marcada por la crueldad y por la voluntad de superar el nivel de la perplejidad mediante un pensamiento fuerte. De alguna manera, el riesgo físico real de *Desapariçoes* parece un juego de niños frente a la negatividad de las imágenes de *estO NO eS MI CuerpO*. Pero esta opción por la crueldad es precisamente lo que permite escapar a la reflexividad



Digitized by Google

solitaria. Ese pensamiento fuerte es un pensamiento del cuerpo. Un pensamiento que sigue diversas vías. Una de ellas es el recurso a lo onírico, algo que ya funcionaba en tu vídeo *Europas*, pero que se acentúa en *estO NO eS MI CuerpO*.

**OM:** Realmente yo tuve un sueño. Tenía una imagen de mí misma durmiendo en constante movimiento, y dentro del propio sueño tenía la obsesión de que había un ritmo en esos constantes cambios y que ese ritmo era una clave importante para lo que yo buscaba en el movimiento. Me desperté y no lograba recuperar la clave. Había sido como una visión. De ahí viene la idea de "El sueño de Danae". Nuestro cuerpo cotidiano no se rige de forma tan clara como pensamos por un pensamiento práctico. Y lo onírico tiene que ver con eso que no podemos comprender, que no sabemos de dónde viene.

**JAS:** "El sueño de Danae" arranca de una filmación: el cine se incorpora de forma orgánica al espectáculo. La película condiciona la coreografía. Al mismo tiempo se produce una depuración de los materiales: la plástica se reduce a tiza, el audiovisual a una imagen apenas visible que se proyecta al fondo, y la música se fisicaliza en la imagen de un cellista desnudo en escena. ¿De dónde surge esa imagen?

**OM:** La verdad es que yo tenía escrita esa escena años atrás, para *Lugares intermedios*. Tuve que escribir un guión para pedir la subvención. Escribí muchas escenas que luego no se hicieron. Y uno de esas escenas era la del "violoncelista con cigarro". Pero no te voy a contar por qué se fumaba el cigarro. Y así apareció este visitante en *estO NO eS MI CuerpO*, que se convirtió así en "un solo acompañado". Esta aparición no tiene justificación: nunca supe si interrumpía "el sueño de Danae" o continuaba siendo parte de su imaginación. Pero también pienso que un artista no tiene por qué justificar cada situación que crea: lo importante es la unidad.

**JAS:** Llegamos a *Desórdenes para un cuarteto* (1998), que a mí me parece tu mejor trabajo hasta el momento. Parecía natural que esa afirmación de un modo propio de hablar en *estO NO eS MI CuerpO* condujera a *Desórdenes*, una pieza con cuatro intérpretes en las que ese discurso se hace colectivo. Y al hacerse colectivo, la crueldad deja de ser negativa y se abre un espacio de juego. De juego y teatralidad. Se juega con la soledad, se juega con la identidad, se



Digitized by Google

juega con el amor, se juega con las propias aspiraciones artísticas, se juega con el público. Y el juego es siempre una búsqueda de comunicación con los otros. En el juego coincide la desinhibición de la infancia y la desinhibición del sueño. Pero el juego se proyecta también hacia lo teatral.

**OM:** La relación con los otros empieza por el juego, como ocurre con los niños pequeños. El juego es la base de todo el trabajo de interpretación. Yo tenía que hacer entrar a los intérpretes en el universo de *Res non verba*. El juego salió desde el principio. Se trabajó mucho la percepción, el intercambio de experiencias. También fue muy importante compartir experiencias como filmar en vídeo momentos de la vida privada, grabar nuestros sueños, las risas provocadas por las cosquillas. Se trataba de crear un espacio de desinhibición para alcanzar una determinada presencia del cuerpo. En paralelo entra algo que puede tener que ver con lo que llamas teatralidad, ese diálogo con lo biográfico, con la imaginación personal... Lo que yo trataba de hacer era que la teatralidad no se escapara del cuerpo. Había una escena con texto, que interpretaba Juan Domínguez, con un texto escrito en una lengua inventada, pero lo que yo quería es que ese texto funcionara como movimiento, que fuera algo paralelo al movimiento corporal.

**JAS:** En relación con la teatralidad, es inevitable la pregunta por Pina Bausch.

**OM:** No he visto demasiados trabajos de Pina Bausch, pero indudablemente siempre ha estado presente, quizá de una forma inconsciente. Una vez tuve un sueño con ella. Se me apareció. Para mí Pina Bausch tiene que ver con esa sensación de desasosiego de que antes hablábamos. Nuestra generación careció de maestros, así que ella cumplió esa función en la distancia. Aunque ahora me siento mucho más cerca de otros artistas de mi generación.

**JAS:** A partir de *Desórdenes* se abre un espacio nuevo, una mirada más serena, menos cruel, más atenta a la comunicación con los otros que se materializa en tus dos trabajos. *Daisy Planet* y *1999-L'imitaciones, mon amour*. En ambos, esa renuncia a la crueldad parece asociada a una presencia distinta de lo femenino como idea y como actitud. Daisy Planet remite a la teoría Gaia, que recibe su nombre de la antigua diosa Gaia, la madre Tierra, asociada por tanto a un discurso



Digitized by Google

ecológico y multicéntrico... Y en *1999-L'imitaciones* trabajas con tres mujeres. La indagación más serena del pensamiento del cuerpo, el rastreo de la vida de los otros parecen partir de una reflexión sobre la condición y el pensamiento femenino.
**OM:** Claro, es que el arte no se puede separar de la vida. Hablamos de períodos biográficos, de experiencias personales...

## La página en blanco

**JAS:** Lo que se mantiene en toda la trilogía es la necesidad de delimitar el espacio. Así comienzan los tres: dibujando con tiza el espacio de acción. A esto se añade la apropiación del espacio que realizas con el propio cuerpo: un tomar medidas del espacio, o un encontrar la proporción entre el cuerpo y el espacio.
**OM:** Cada vez soy más consciente del espacio como una presencia más, de su importancia como generador de la propia obra. Para mí el espacio es como la página en blanco: tengo necesidad de apropiarme de él y de tener la posibilidad de crear algo que no existe y que se va construyendo. No es tanto la cuestión física del espacio cuanto la necesidad de sentirlo delimitado, de definir una periferia que no está nunca fija. Hay una necesidad de ubicación. Y no siempre está resuelta.
**JAS:** El espacio como página en blanco es una inversión del espacio negro como pizarra sobre el que dibujas con tiza blanca. Lo que se mantiene es la idea del movimiento es una forma de escritura. Me interesa la idea del trazo: el trazo del bolígrafo sobre el espacio en blanco, el trazo de la tiza sobre el suelo o el fondo negros del escenario, el trazo del cuerpo en el espacio.
**OM:** El trazo para mí tiene que ver con el pulso inmediato del pensamiento corporal, es decir, con la emoción, y por tanto también con lo efímero. Este trazo aparece como un impulso y se instala como algo provisional y transitorio. Cada vez estoy escribiendo más, cada vez estoy trabajando más los textos. Me gusta la palabra "apropiación" cuando pienso en el espacio. Cuando trabajo, tengo la sensación de que me apropio de algo. El propio espacio es para mí como un guión, como una historia. Esta manera de trabajar en el espacio, de escribir en el espacio es parte de lo que se está contando. Desde



Digitized by Google

que hice las videocreaciones en el año 95... la memoria que tengo de ese trabajo: las situaciones no eran creadas a priori, el primer trabajo fueron las localizaciones, y a partir de los espacios elegidos yo creaba las acciones. Éste era el punto de partida.

**JAS:** Siguiendo sobre la idea de la escritura, me interesaría conocer la relación que se establece entre la página de papel y el espacio tridimensional. Porque últimamente siempre te acompaña tu cuaderno, se ha convertido en un elemento escénico más.

**OM:** Cuando hablamos de lo obsceno, de lo que está detrás de la escena, estamos hablando de lo que el cuerpo está pensando: qué hay detrás de ese mecanismo de expresión que es el cuerpo, qué vivencia está teniendo en ese momento. Cada vez necesito más no ya la palabra en sí misma, sino a través de la palabra comunicar, una palabra generada por el propio cuerpo en el espacio. Me interesa la idea de desvelar: hacer visible lo que en un espacio escénico habitualmente se oculta, esa maquinaria, trabajar con ese negativo.

**JAS:** Pero al mismo tiempo muestras la imposibilidad de ver: el verte escribiendo en un rincón algo que nadie puede leer, o diciendo palabras que nadie puede escuchar...

**OM:** En *Más público más privado* es más complicado todavía. Se trata también de buscar un espacio de observación para el espectador dentro de la propia obra: ofrecer un tiempo en que la construcción es el pensamiento: el pensamiento como algo independiente de la comunicación, como algo privado. Compartir un mismo tiempo con el espectador, pero estando en un lugar diferente. No deja de haber también un juego de seducción.

## La seducción y la mirada

**JAS:** Se plantea con el público una relación de seducción que tiene que ver con la mirada.

**OM:** Que tiene que ver también con la seducción como movimiento, como curiosidad.

**JAS:** Cuando tú miras al público hay una invitación a que el público entre, y al mismo tiempo le estás diciendo que no puede entrar. Es una invitación a lo imposible.



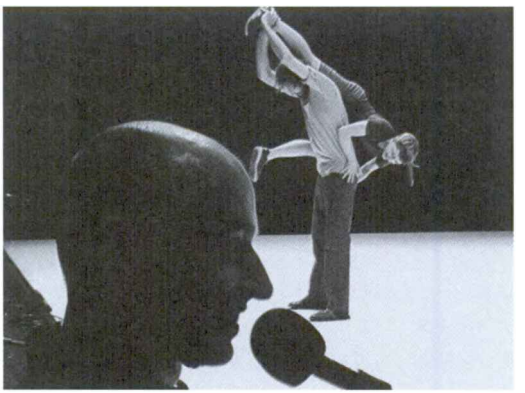
Digitized by Google

**OM:** Estamos dentro de un espacio de representación. Realmente en esa invitación a lo imposible hay una necesidad de hacer posible el encuentro. No me importa lo imposible. Simplemente la posibilidad de conseguirlo es algo muy estimulante.
**JAS:** ¿Y cómo funciona la mirada del público?
**OM:** La mirada del público es todo y nada. Hay un juego de verdadero / falso en todo esto. Es como cuando estás muy cerca de algo que no puedes tocar. Se establece una relación muy misteriosa, porque no sabes qué mecanismo está funcionando. Yo siempre pienso en el público como en individuos. El trabajo de la mirada está siempre focalizado: se trata de individualizar al espectador. 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.
**JAS:** ¿Cómo cambia esto cuando trabajas con más intérpretes? Cuando la relación primaria ya no es la relación entre el creador y el público, sino la relación con los intérpretes.
**OM:** Esto es lo que ahora estoy trabajando más en los talleres. Cómo entender la mirada desde el cuerpo. Últimamente estoy trabajando mucho sobre la observación y desde el estatismo. Primero para convertir la observación en un movimiento / pensamiento del cuerpo. Y para hacer de la mirada un elemento generador de espacios. Se trata de observarse a sí mismo a través de lo existente: no es una observación meditativa, sino una observación de la exterioridad de uno mismo.
**JAS:** La idea del pensamiento y la observación me llevan a subrayar el tratamiento del tiempo en tus trabajos: un tempo lento.
**OM:** Aparentemente lento. Pero yo sigo hablando de lo inmediato, del encuentro porque la observación no va acompañada de una ralentización. Yo hablaría de pausas, de espacios vacíos, de tiempos muertos. Porque lo que estoy intentando es que el movimiento actúe como contrapunto de la observación, que sea como una fuga, que tenga un carácter de decisión inmediato. Esto es una contradicción como intér-



Digitized by Google

prete, porque parece que estás haciendo algo inorgánico, porque se lucha contra la tendencia de expansión y continuidad del movimiento: lo que se pretende más bien es atrapar el movimiento que tiende a expandirse. Yo no hablaría tanto de tempo lento cuanto de tiempo suspendido: el tiempo es muy real, es el tiempo cotidiano. "Lento" significa para mí tranquilo... Habría que hablar más bien del espacio de tensión, que es algo que estoy trabajando con los intérpretes: cómo mantener la tensión con muy pocos elementos. Tiempo suspendido. Porque si hablamos de seducción como una consciencia del presente, se pierde la noción del tiempo: estamos aquí y ahora, no hay consciencia del desarrollo. Si hablamos de seducción, está lo físico, pero también lo que te tiene atrapado, lo que no conoces, aquello que parece que oculta algo.



**JAS:** Y en ese juego de seducción con un tiempo suspendido, el espectador puede entrar y ser seducido, o no entrar y verse irritado.

**OM:** Esto es algo que me planteo poco, porque me sigo olvidando del público. Es que estamos hablando de individuos y no de público. Y no se trata de seducir para imponer, sino de seducir para invitar: es una invitación para que el espectador se encuentre consigo mismo. Tengo claro que no todos entran. Y empiezo a entender que no todos tienen que entrar. Y no hay intención de que todos entren. Cada espectador va a vivir la re-presentación de una manera, y aunque están juntos podrían estar en espacios diferentes.

**JAS:** Como si estuvieran en el cine.

**OM:** Exacto. 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 cuer-



Digitized by Google

po, simultanear tiempo y palabra, repetir. Ya no se trata sólo de la observación consciente, sino de trabajar además en el desarrollo de la sensación.

## Imágenes y procesos

**JAS:** Hay dos accesorios muy visibles en escena. Uno es el cuaderno de notas, que tiene que ver con la idea de danza como escritura, del movimiento como trazo. El segundo es el vídeo, la imagen filmada, algo constante también en tus espectáculos y algo que cada vez se integra de una forma más natural.

**OM:** Yo hice las videocreaciones queriendo aproximarme al lenguaje audiovisual. Pero ahora me interesa más la realidad electrónica en sí. Trabajo el vídeo como algo primario. Cuando con Daniel entró la imagen en directo, la cámara se convirtió en un acompañante del cuerpo. Pero no necesito mucho más de la imagen: no estoy preocupada por el lenguaje audiovisual. Lo que me interesa es utilizar la cámara como el ojo del espectador, y crear con ella una relación de intimidad. Gracias a la cámara se multiplican las dimensiones, aparece lo onírico, la memoria... Lo que más me interesa de la cámara ahora es la producción de ese espacio íntimo y humano.

**JAS:** Lo que entonces se produce es una relación física con la imagen y con la cámara. Esto era muy claro en las primeras presentaciones de *Más público más privado*. Lo interesante es que a partir de esa relación puramente física surge una imagen que no obedece a leyes audiovisuales.

**OM:** Cada vez hago un uso más casual de la cámara y de la imagen. No me interesa potenciar la imagen. No se trata de dejar todo al azar, pero sí que el intérprete se encuentre de un modo casi casual con las cosas y entre ellas con la cámara. En el tiempo de estar con la cámara, cada intérprete puede llegar a articular algo que se le ocurra en ese momento.

**JAS:** Estás utilizando el vídeo y la imagen filmada con un lenguaje físico y, a la inversa, introduces en el trabajo del cuerpo un lenguaje cinematográfico. *1999-L'imitaciones, mon amour* contenía en el título un homenaje explícito a Resnais. Y en el trabajo que acabas de presentar en Ginebra, *Cuerpo en blanco*, utilizas textos de Godard.



Digitized by Google

**OM:** Bueno, la preocupación por la mirada tiene mucho que ver con ese realismo de carne y hueso que transmite el cine. Y en algún momento me he preguntado si no acabaría poniéndome definitivamente delante o detrás de una cámara, olvidando el escenario. En Nueva York aprendí mucho del cine de Jonas Mekas. Y luego apareció Tarkovski, que para mí es una especie de escultor en el tiempo: esa mezcla de lo teatral, lo artificioso y un movimiento muy orgánico de la cámara. Tarkovski me hizo reflexionar sobre la mirada del director, el modo de estar de la cámara. Fellini es algo así como Kantor en teatro, el creador de un mundo en que los sueños o la memoria dibujan la realidad. Passolini ocupó el primer lugar de mi lista cuando empecé a ver sus películas: además de ser un gran artista, es un creador social, concilia lo poético con lo crudo y lo descarnado de la manera más natural, sin artificio. Godard me ha transmitido la pasión por el trabajo, la pasión por pensar. Lo que me interesa de Godard es que su objeto no es la historia, sino la recopilación de fragmentos: la historia se construye como una puesta en escena de tiempos y sensaciones diferentes. Me interesa mucho esa fragmentación, y también su relación con la imagen. Yo estoy planteando cuestiones visuales en el cuerpo y cuestiones físicas en la cámara: Godard me hace pensar en el movimiento a través de la palabra y vivir el pensamiento a través de la acción. Los textos que utilicé de él están intervenidos, lo mismo que los textos de Doris Sagan que utilicé para *Daysy Planet*.

**JAS:** *Cuerpo en blanco* era una especie de ensayo, un momento de búsqueda. Me gustaría preguntarte sobre la relación entre el proceso y el producto. Cada vez hay más espacios donde se trabaja simplemente con el proceso: en forma de talleres, cartas blancas, improvisaciones, trabajos específicos para los sitios. ¿Cómo se articulan esos trabajos en proceso con los productos? ¿Hasta qué punto el trabajo en proceso disuelve el interés por el espectáculo?

**OM:** Yo no he sido capaz hasta ahora de diferenciar entre proceso y espectáculo. Estoy más cercana al proceso que al espectáculo. Para mí el trabajo es un proceso de acumulación. A la hora de construir el espectáculo, lo que intento es encontrar una coherencia en los materiales ordenados, entendidos como recorrido, pero manteniendo su presencia como fragmentos de un proceso vivido. Busco una coherencia de esos materiales para ofrecerlos a la mirada del espectador. Pero me preocu-



Digitized by Google

pa mucho la idea de selección de los materiales durante la elaboración de la composición. Porque siempre he encontrado una gran diferencia entre la manera de articular el trabajo en el espacio del estudio y su definición en el espacio de representación y trataba de aproximarlos al máximo. Ahora estoy más relajada, porque he entendido que se trata de espacios diferentes. Quizá lo que estoy intentando entender realmente es que esa experiencia de tiempo y de espacio en el proceso se pueda aproximar lo más posible a lo que se ofrece al espectador. Yo creo que siempre presento trabajos en proceso, porque no están completamente formalizados. Me gusta pensar en la posibilidad de que el trabajo cambie continuamente. Quizá también estoy hablando de la interpretación, de la libertad del intérprete. Me gusta que las cosas no estén cronometradas como una garantía de mantenimiento del proceso.

**JAS:** ¿Cómo afecta a ese proceso la disparidad de lugares en los que trabajas, el constante nomadismo?

**OM:** Antes, cuando estaba más en Madrid, viajaba mucho mentalmente. Ahora que viajo más físicamente, tengo la sensación de estar quieta, porque estoy mentalmente concentrada en un punto. Antes tenía la sensación de viajar porque estaba continuamente encontrándome y desencontrándome. Me sorprendo cuando estoy en Francia o estoy en Mozambique... yo no me siento extraña, porque trabajo con los individuos, y la materia humana es idéntica. Lo que yo quiero decir, lo que me emociona... es algo que nos pertenece a todos. El trabajo está en la vida, y la vida está en nosotros, en la relación entre los individuos. Lo que puedo es observar más, conocer más, confrontar más.

**JAS:** Es decir, que la vida se nivela con la producción. En la conferencia que presenté en Saint Gervais llamaba la atención sobre la definición del arte como una forma de estar en el mundo. El artista no es sobre todo alguien que hace, sino más bien alguien que está, alguien que vive de una determinada manera.

**OM:** Encontrar esa forma de estar es precisamente el trabajo del artista.



Digitized by Google