

SOBRE MINIATURAS

Ahora me agacho para ver llegar el suelo y espero consolando miniaturas con un eco de soldado bordeando el corazón una y otra vez, respirando sin ninguna certeza. Y ahora tarareo una danza quebrada como si fuera un himno a la hora de los gallos.

SOBRE ADIVINA EN PLATA

PISTAS

- 10 Disparar una sombra y dar en el blanco (3)
- 9 Estaba sentada en un descampado saludando a todo (1)
- 8 Quiero unos zapatos de piel de serpiente (6)
- 7 Habitar un suspiro repentinamente (2)
- 6 Estrellar un beso en alguna parte (9)
- 5
- 4 Manos arriba (4)
- 3 Dentro, cerca, lejos, fuera, aquí, amapola y agua (8)
- 2 Apunten... Fuego
- 1 Entrar en un punto y salir mirando al mar (5)
- 0 Paseo

SOBRE DISPARATE N° 1: HUESO DE SANTO

A todo volumen eres la virgen del gajo, la de los frutos borrachos. ¿Me quieres? Exhibicionista con ruido de fondo y el mapa de las cicatrices por un sendero de óperas marcha atrás. Con el mapa de las cicatrices a todo volumen eras la virgen del gajo. Exhibicionista con leves discusiones, marcha atrás, por un sendero de óperas. Eres la de los frutos borrachos con ruido de fondo. En resumen te quiero.

MÓNICA, EN LA ENCRUCIJADA DE LA MÚSICA

José A. Sánchez

Mónica Valenciano aparece en sus últimos espectáculos como un personaje nómada, que camina con muy poco equipaje por los territorios del arte y que una y otra vez llega a un mismo cruce de caminos: a su espalda la danza, a su derecha la pintura, a su izquierda el teatro, frente a ella la música. Aunque Mónica parezca estar mirando más al teatro, aunque en algún momento parezca estar transitando el camino que conduce a él, volveremos a encontrarla en el siguiente espectáculo situada en el mismo cruce de caminos, con esa mirada melancólica y al mismo tiempo irónica, la de la artista que pone toda su experiencia sobre la escena y que nos transmite sus dolores, sus dudas y sus risas, la de la artista también que juega maliciosamente con el público, que invita cándidamente al público a jugar, que se resiente, aunque no desanima, cuando éste no entra todo lo deseado en ese juego.

La danza

Mónica se inició como coreógrafa en 1987 con un espectáculo denominado *Aúpa*, resultado de un proyecto de investigación en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Su comentario al espectáculo en el momento en que lo estaba representando es tan claro y tan contundente que podría ser entendido como un manifiesto estético que guiaría buena parte de sus producciones en los años siguientes. Por esta razón, me voy a permitir reproducirlo ahora en toda su extensión:

“Aúpa tiene que ver con toda mi colección de tropiezos y también algunos empujones que me fueron quitando cierta estabilidad, por eso danza-ba como un garabato casi sin soporte físico y por eso aparecía el golpe dominando todo el movimiento y como consecuencia la sensación medio desnuda y desolada que queda tras él... El vacío de cuando algo se rompe.

Finalmente, el razonamiento del dolor y el placer de la reconstrucción que me ha ido poniendo en pie poco a poco. Esto es ¡Aúpa!

El garabato está continuamente maltratando la forma para sobrevivir, para no morir en ella, para protegerte del pudor que tanto la caracteriza, y en

mi trabajo lo que trato es de convertir el pensamiento en danza, proteger al desconcierto y conducir salpicando esos gestos extraviados, protestones y miedos que se arriman al ombligo y se confunden con la carne misma. Hablo de escuchar a esos gestos que golpean para salir en mi danza, es por esto que mis danzas están llenas de golpes. Hay movimientos que salen casi a presión y movimientos tan pequeños y asustados que no se tienen en pie. Esto es lo que produce una sensación de desequilibrio en mi cuerpo.

Observo esa actitud que los niños disfrutan de saber descubrir hasta lo invisible en cada cosa por la necesidad de ser poseídos por ellas. Por eso busco esa atención que aparece justo cuando uno se distrae, porque es en el juego donde uno se delata, el pensamiento se convierte en danza y el pudor se escapa de puntillas.

Trato de penetrar en la pausa, de hurgar en ella y de hacerle preguntas al azar. Es algo que está antes de que la palabra puede producirse y que el pensamiento no llega siquiera a darle forma... cierta reconciliación.

Lo que encuentro tantas veces es a mí cantando una nana propia con la intención de sacudir el miedo.

Así la forma como tal queda desarticulada y los movimientos son como son, danzan, se relacionan y unos se empujan a otros mientras que el espacio a su vez, a quien empuja es a mí".

La danza de Mónica Valenciano es una danza fragmentada, compuesta a partir de impulsos, de pasos truncados, de gestos retorcidos o contorsionados, de "pequeñas explosiones inesperadas"¹¹. En sus coreografías de los primeros años, da la impresión de que Mónica estuviera constantemente afirmándose a sí misma y al tiempo dudando de tal afirmación. De ahí el "¡Aúpa!" que se dedica antes de salir a escena y convierte en título de la pieza, de ahí también las palabras que se le escapan en esos arrebatos de energía que tensan y destensan constantemente el movimiento y el tiempo escénico.

Lo aleatorio y lo lúdico añaden al desequilibrio físico un factor de desestabilización. Recurriendo a ello Mónica construye estructuras

11 En su presentación a *Puntos Suspensivos* (1991) en Teatro Pradillo, Antonio Fernández Lera escribía lo siguiente: "Un trabajo minucioso y aparentemente relajado, como lo son sus apariciones en escena: pequeños movimientos imperceptibles, pequeñas explosiones inesperadas, dulzura y energía de una mujer que muestra su deseo de tocar y mover los hilos de su infancia; o las teclas invisibles de un tipo muy especial de soledad creadora. [...] Nos viene a la memoria la imagen de un niño muerto de risa que mira cómo su castillo de arena, laboriosamente construido con sus propias manos, es devorado por el agua. Y en el brillo de sus ojos podemos ver otro eco: la melancolía y el placer de quien sabe que puede reconstruirlo. Cuantas veces quiera"

inestables, en las que puede pasar, con sólo cruzar una línea, de un estado a otro completamente diverso. Entronca así con una tradición que, procedente del 'happening' y de las teorías sobre la indeterminación de John Cage, ha ido golpeando una y otra vez las estructuras lineales o dramáticas del teatro y de la danza y proponiendo nuevas formas acordes a la experiencia de la dispersión de la mirada en la cultura contemporánea.

La idea de inestabilidad ha sido concretada por Mónica mediante una imagen plástica: "Las ventanas son para mí como una expresión de lo esencial y de lo absoluto, es aquello que resume mi coreografía. Hablo de lo que todos sentimos. Hay momentos que ejecuto físicamente en constelaciones y soy un bebé, y soy una Lolita, y soy un torero, y soy un payaso..." Aunque esta imagen podría dar pie a una interpretación de su trabajo en el contexto de la transformación de la mirada como consecuencia de la incidencia en lo cotidiano de los nuevos medios de comunicación¹², atendiendo a la intención de la coreógrafa habría que decir que su lenguaje, lejos de ser síntoma de la experiencia más evolucionada de la civilización postindustrial, tiene mucho más que ver con la experiencia más primaria desde el punto de vista perceptivo: es el asombro del animal, pero sobre todo del niño, cuando descubre una multiplicidad de estímulos sensoriales y afectivos diversos a su alrededor que aún es incapaz de ordenar: "Asomada de un empujón al espacio exterior a ese tiempo que se abre paso en la conciencia sorprendida con la boca abierta. La mirada perdida entre las líneas de las manos." (*Recién Peiná*, 1995)

En el trabajo de Mónica hay, evidentemente, una gran atención a lo infantil, especialmente al comportamiento del bebé o del niño pequeño: la transitoriedad velocísima de los estados, los encogimientos y contorsiones de un cuerpo inverosímilmente flexible y blando, que garabatea en vez de bailar, las expresiones verbales espontáneas, truncadas, procedentes de un universo imaginario interno aún no completamente socializado, el juego como estrategia para hacer aflorar lo preverbal y lo prelógico... "Hay un problema universal que me preocupa: el ser humano está reprimiendo cada vez más su parte animal porque cree poder dominar todo con la cabeza. Yo reivindico con mi trabajo los sentidos, porque

12 No deja de resultar interesante, no obstante, el hecho de que Mónica utilice la imagen de las ventanas, aunque su referente sea de carácter orgánico, para describir sus coreografías, apropiándose, seguramente involuntariamente, del lenguaje de la televisión o más propiamente de la informática. He abordado con más detenimiento este tema en José A. Sánchez, "La transformación de la mirada en la escena contemporánea. Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea, nº 2 (Alicante, 1997), pp. 57-68.

si no no queda nada." Y es la observación de la infancia y la incorporación del comportamiento del niño el procedimiento elegido por Mónica para descubrir la dimensión animal del ser humano, ese estado previo a su moldeamiento por la sociedad y por la cultura.

El interés por lo animal, por lo físico, por lo directo la ha llevado igualmente a aproximarse a otras experiencias ajenas a la danza de las que posteriormente se ha contaminado su trabajo. "La tauromaquia está presente en mí desde siempre. Me fascina en todos los sentidos el diálogo que se establece y que es como una vida: el miedo, el conquistar terreno a la muerte, el entendimiento de ese lado oscuro de nosotros al cual no se debe resistir. [...] Y en el Flamenco, como en los movimientos del toreo, hay una idea de árbol que se retuerce de dolor para crecer, para ascender hacia lo alto. Estoy muy próxima de estas raíces y me alimento de ellas. Pero hay otras igualmente importantes como todo lo que vive por impulso y se mueve sin censura."

En 1992 presentaría *Miniaturas* en los chiqueros de la plaza de toros Monumental de Madrid. La idea de contextualizar en un espacio dedicado a la lucha a muerte entre el hombre y el toro el diálogo íntimo entre las dos intérpretes que intervienen en *Miniaturas* apunta hacia una fascinación por el grotesco, por el contraste violento, que conecta con la idea de inestabilidad, pero que también tiene que ver indudablemente con la necesidad de arraigar, de encontrar la conexión más sensible y más física con la propia cultura, que se iría acentuando en sucesivos espectáculos.

Se instala así Mónica en otra tradición genuinamente española, la del grotesco, que atraviesa nuestra cultura desde la picaresca y la comedia clásica hasta los esperpentos valle-inclanescos, pasando por las pinturas y grabados de Goya, bajo cuyo influjo ha compuesto su último trabajo. Pero, como el trabajo de Mónica no es españolista y mucho menos castizo, no resulta extraño que haya sido igualmente contaminado ya no por un espectáculo festivo, sino por un deporte espectacular que fascinó, entre otros, a Picabia y Duchamp, maestros de Cage, en cuya estela, como he señalado anteriormente, también se sitúa su trabajo: se trata del boxeo. El Flamenco, el circo y el boxeo se dan cita en *Peso Gayo* (1994), espectáculo que compone después de haberse dedicado durante unos meses al estudio de este deporte así como del tiro con arco. "Ahora sé todo lo que me dio el boxeo: la inmediatez, el diálogo, el tener que estar

alerta todo el tiempo porque si no me daban, el ritmo..., una forma muy inmediata, muy directa, nada intelectual."

Boxeo, flamenco, tauromaquia, circo, cabaret, oratoria, poesía... son algunos de los elementos que contaminan la danza de Mónica Valenciano y que contribuyen a situarla una y otra vez en la encrucijada. La contaminación resulta de la multiplicidad de detenciones fugaces en los puntos más diversos, de ese constante cerrarse y abrirse de ventanas con el que Mónica describía su experiencia de la inestabilidad y que es consecuencia de la ruptura de las estructuras lineales (históricas) y su sustitución por un modo de entender la vida en términos de aleatoriedad y multidireccionalidad. ¿Cómo seguir asumiendo que la vida (y por tanto la historia) -reflexionaba Richard Foreman- constituye una línea progresiva cuando somos conscientes de la multiplicidad de objetos de atención periféricos que distraen nuestra mirada y los miles de caminos sin salida por los que nos adentramos a lo largo de nuestra existencia?¹³

La vida es una cuestión compleja: no sirven para dibujarla las líneas rectas y las superficies monocromas. La pureza es una de las mayores ficciones de nuestra cultura. Y así como el espacio de la danza se deja invadir por lo infantil, por la tauromaquia y el boxeo, también, cómo no, por el pensamiento. Frente a la idea de pensar la danza, que implica su reducción a fenómeno sensible codificado, Mónica Valenciano plantea la idea de convertir el pensamiento en danza; pero para ello es preciso conceder al momento mismo de la danza la categoría de espacio de reflexión. Se piensa, cómo no, con el cuerpo, de ahí también las interrupciones, los obstáculos físicos, las transiciones, los exabruptos, que son como preguntas, problemas, meditaciones, hallazgos... Por esto, porque la danza de Mónica es al mismo tiempo pensamiento, la dimensión animal, infantil, fes-

¹³ La idea de la "multidireccionalidad" aparece lúcidamente formulada en los textos y en las obras de Richard Foreman, según el cual el teatro es la representación del hombre, de la vida humana en su complejidad, aunque tal representación no responda al modelo narrativo: "La sociedad nos enseña a representar nuestras vidas ante nosotros dentro del marco de una narrativa coherente, pero debajo de ese condicionante, nosotros sentimos nuestras vidas como una serie de proyectos, uno a continuación del otro a lo largo del camino de la experiencia, y nuestro 'éxito' depende de la facilidad con la que progresamos de un proyecto a otro. Pero viajando por este camino se nos disparan una multiplicidad de sugestivos impulsos e impresiones, cosas efímeras que alimentan nuestra mirada creativa y nuestra energía espiritual. (...) Me gustaría pensar en mis obras como una hora y media en la que ves el mundo a través de un par especial de gafas. Estas gafas puede que no bloqueen completamente la coherencia narrativa, pero magnifican tantos otros aspectos de la experiencia que simplemente uno pierde el interés por esforzarse en seguir la coherencia narrativa y, a cambio, se permite el ser absorbido por la representación momento a momento de la libertad física." (Richard Foreman, *Unbalancing Acts. Foundations for a Theater*, Nueva York, Pantheon Books, 1992, p. 5).

tiva, espectacular, risueña, va siempre acompañada de una dimensión melancólica, compleja, doliente, íntima e irónica. La alegría desbordante de quien todo lo puede esperar se mezcla una y otra vez con la desolación de quien sabe que el siguiente movimiento debe también hacerlo en solitario.

La pintura

La sugerencia plástica es constante en el trabajo de Mónica Valenciano, que con el tiempo se ha ido haciendo más estático, a medida que se aproximaba a esa encrucijada en la que cada lenguaje atrae a la autora hacia su propio terreno. La clausura de *Desviaciones* segunda edición con una exposición de sus cuadernos de dibujo y sus pinturas proyectadas sobre la pared son indicativas de la incidencia de este medio, que la lleva a proponer al público un juego: el de asistir a una exposición de obra plástica de la que surge, como de una imaginación compartida, una obra escénica, en la que las formas plasmadas sobre el papel o proyectadas en la pared adquieren movimiento, sólo durante un tiempo limitado, un tiempo de ensueño tras el cual las imágenes vuelven a lo estático, los pensamientos a lo codificado y las personas al mundo supuestamente real (eso sí, necesariamente, algo transformadas).

Tal como confiesa en la entrevista que se publica a continuación, uno de sus primeros maestros fue Joan Miró. Fascinada por el mundo de la infancia, por la inestabilidad, por la miniatura no es de extrañar que la obra del pintor catalán funcionara como referente en sus primeros trabajos. La primera danza de Valenciano emparenta con la pintura de Miró en la fragilidad de la línea, en lo caprichoso de su trayectoria, en la simplicidad del motivo, en el gusto por el "garabato", en la energía desbordante y en su voluntad poética. Lo *infantil* fascinó a Miró, como a tantos pintores que en algún momento se sintieron atraídos por las poéticas surrealistas, por idénticos motivos que a la coreógrafa: ante todo por ser el lugar de la libertad, libertad que se manifiesta como una desconcertante mezcla de ingenuidad y malicia (que a ojos adultos podría ser entendida como perversión) y que fue objeto de tantas obras literarias y escénicas de los literatos afines a Breton.

Sin embargo, la coreografía de Mónica Valenciano en ningún caso podría ser calificada como surrealista, ni siquiera como *descendiente* de los

surrealistas. Por otra parte, la *alegría* mironiana encuentra cada vez menos cabida en su obra, que va adquiriendo con el tiempo más materialidad, más espesor. De ahí que sus referentes pictóricos se desplacen un poco hacia atrás, hasta encontrar en el cubismo otro modo de trabajar con la fragmentación, la multidireccionalidad, la superposición de los planos, con una estructura formal que permite, a diferencia de la mironiana, la introducción de la persona en toda su complejidad material y anímica. El trabajo con *El Bailadero* está ya marcado por esa herencia de la simultaneidad cubista: cuatro personas descompuestas en sus cuatro dimensiones que a su vez se superponen en la construcción de una estructura que desconcierta la espectador por la mezcla de construcción y aleatoriedad que es posible reconocer en ella.

Precisamente esta superposición de construcción y aleatoriedad es la base de la producción pictórica de otro artista con que presenta muchas afinidades el trabajo propiamente plástico de Mónica Valenciano. La simultaneidad cubista, resultante de la superposición o del 'collage', es reinterpretada por Paul Klee en términos de polifonía, es decir, añadiendo un elemento temporal arrebatado al lenguaje de la música. Pero, además, Klee se distancia de la descomposición planimétrica propia del cubismo, para practicar una descomposición de tipo orgánico: analizar la lógica de lo visible para componer el mundo de lo posible, de modo que este nuevo mundo abstracto mantenga la misma estructura orgánica del mundo visible: "al igual que el hombre -escribe Klee- también el cuadro tiene esqueleto, músculos y piel". El ejercicio gráfico, la evolución del garabato, conduce a la asociación final, cargada de memoria, de emoción, de carne... Los procedimientos constructivos, resultantes en muchos casos de análisis lógicos, derivan al final del proceso en asociaciones que podríamos calificar como inconscientes. La libertad de la infancia (dada-surrealismo) y la lógica constructiva (cubismo-constructivismo) encuentran en la obra de Klee un momento de equilibrio en el que seguramente podría reconocerse Mónica Valenciano.

Como podría hacerlo en su valoración de la disonancia, de la fealdad aparente, de la máscara. Desde sus primeros años, Klee dibujó y pintó seres intermedios, máscaras orgánicas y... monstruos. Los monstruos de Klee son en muchos casos teatrales y, en cualquier caso, dramáticos, pero el pintor parece hacerlos aparecer movido por una simpatía por su deformidad, su incapacidad, su impotencia. De otra índole son los

monstruos que Goya grabó sobre las planchas de sus *Caprichos y Disparates*, présagos de las pinturas negras, en las que el pintor volcó su más profundo pesimismo y desesperanza. Frente al grotesco amable de los tapices o la *Tauromaquia*, con los cuales podría entroncar estéticamente un espectáculo como *Miniaturas*, Mónica Valenciano buscó explícitamente su referencia en los *Disparates*, la serie probablemente más enigmática de todas las grabadas por Goya. Aquí la sátira social ya no es tan explícita, la amargura por la crueldad o el grito contra la injusticia aparecen envueltos en un halo de misterio que impide una interpretación literal de las estampas. No será difícil reconocer en *Hueso de santo* la alucinación pesadillesca de *Disparate ridículo*, la amargura de *Disparate pobre*, la mengua aterrada de *Disparate de miedo* o el ludismo grotesco de *Disparate alegre*, como tampoco lo será hallar las huellas de lo que en Goya se plasma como desorden, amontonamiento, agregación y que en la visión de Mónica Valenciano han pasado a convertirse en principios estructuradores de sus obras.

El teatro

La teatralidad es palpable en los espectáculos de Mónica Valenciano. Está en su rostro fuertemente expresivo, con los ojos gruesamente perfilados de negro, en su vestuario: viejos trajes de circo o cabaret cubiertos o complementados por ropa casual, rescatada de los 'happening' de los sesenta; está en su recurso a la palabra y lo que ello comporta de aproximación a lo que en Estados Unidos se llama 'danza hablada' y en Europa 'teatro danza', pero está también sobre todo en el planteamiento de las situaciones colectivas, en la definición de una dramaturgia y unas singulares personas escénicas.

Personas escénicas, no personajes, es algo que Mónica Valenciano se empeña en subrayar. Y en esto su propuesta se inscribe en la tradición del teatro contemporáneo que desde el Living Theatre ha renunciado al 'como si' y ha apostado por el mantenimiento de la integridad del actor y la concreción de los objetos, esa tradición que necesariamente se ha cruzado con las exploraciones del 'happening' y del 'performance art' y ha eliminado de su vocabulario el término 'personaje', sustituyéndolo por el de 'persona en acción'. En el ámbito de la danza podríamos encontrar también este mismo proceso de sustitución. Si bien tradicionalmente la

definición de personajes resulta menos clara, si es perceptible desde los sesenta la intención de poner de relieve a la persona más allá de su condición de intérprete. Esto es precisamente lo que hace Mónica con los integrantes de El Bailadero: ponerlos de relieve. No llega al extremo de compartir con ellos la autoría, pero sí se esfuerza en subrayar su singularidad física y emocional, de modo que los hace aparecer en escena -como proponía Kantor- cargados "con todo el fascinante bagaje de sus predisposiciones y sus destinos". Y como consecuencia de ello se singularizan hasta el punto de que, sin dejar de ser personas, se convierten en personajes de sí mismos; se fijan, tanto en la acción como en la imagen.

Las personas que trabajan con Mónica son especiales. Sus estados son igualmente especiales. Amelia Fernández lleva consigo el humor a la escena, continuamente deja salir de su boca ocurrencias que hacen reír al público sin por ello dejar de conmoverlo; ironiza sobre su propio físico, sobre su propia experiencia, juega a exhibirse sin complejos; de ahí tal vez su caracterización de artista de cabaret. Félix Santana es silencioso, reflexivo, vuelto hacia sí mismo, observador; su acción está estudiada con pies de plomo, interviene sólo cuando sabe que su aportación conviene, y su movimiento *deshuesado* tiene algo de animal de cuento o de espíritu atrapado. Todo lo contrario de Raquel Sánchez, que se presenta explosiva, irreflexiva, que se mueve y habla sin pausa, fuerte, mirando a los ojos al público, exigiendo más que pidiendo sus respuestas, retando tanto con la brusquedad de sus movimientos y cambios inesperados como con la rotundidad de su palabra.

Los tres intérpretes son ellos sin serlo, se componen a sí mismos, pero no completamente a su arbitrio; expresan, pero no lo que expresarían espontáneamente, ni siquiera en un trabajo individual. Al no ceder la autoría, Mónica evita el riesgo de lo expresivo desbocado, del lirismo autocomplaciente o el sentimentalismo fácil, factores que tantos daños causan en este tipo de trabajos en que los intérpretes adquieren relieve. Manteniendo un punto justo de equilibrio en la cesión de la autoría, se consigue que la dimensión expresiva quede siempre del lado de la coreógrafa o bien del colectivo mismo, conectando así con las raíces más profundas del verdadero expresionismo.

Mónica, por su parte, asume en cuanto intérprete cada vez más la función de quien mira y quien sufre en sí el dolor de los demás, quien se alegra con sus ocurrencias, pero sobre todo carga con las experiencias

dolorosas. Sus ojos, profundamente marcados por la pintura negra, la dotan de una mirada fuertemente expresiva. Y esto hace, mirar. Su actitud recuerda cada vez más la disposición en escena de Tadeusz Kantor. Pero no sólo en esto se aproxima Mónica al director polaco: reconocemos, por ejemplo, una misma intencionalidad de reconstruir “un mundo con sordina”: en el caso de Kantor, lo que se reconstruye es un espacio de memoria; en el de Mónica, aunque la memoria funciona, lo que se lanza a escena es más bien un mundo escondido: el mundo íntimo de aquellos cuya voz nunca es escuchada.

Los espectáculos de Mónica coinciden con los de Kantor en otros puntos. Hay que recordar que en ambos casos la práctica pictórica está detrás de sus trabajos escénicos y que los modelos plásticos suplantaban en muchos casos a los escénicos: la distancia de Kantor respecto al “aburrido” teatro contemporáneo de su tiempo era tan grande como la de Mónica respecto a la “informada” danza contemporánea de nuestros días. El informalismo, la aversión a la forma cerrada, es parte constitutiva de ambos procesos creativos. Kantor la aprendió del ‘happening’, Mónica más bien de la música.

En una reciente visita a España, Ellen Stewart, La Mama, recordaba la obsesión del director polaco por la desestabilización, que se aplicaba no sólo a la estructura, sino primariamente a la disposición de los intérpretes en escena: éstos debían estar siempre alerta, porque un signo de Kantor, omnipresente, podía alterar el ritmo o incluso la acción del espectáculo. Se trataba de que los actores no tuvieran tiempo para pensar, que constantemente sobre la escena hicieran, hasta el punto de convertir la representación en una especie de ritual, casi de trance. Los trances lúdicos de las personas kantorianas habitualmente estimulados por ritmos o melodías (el conmovedor “Aynanina” de *La clase muerta*, por ejemplo) tienen su correspondencia en el trance *bacalaero* de Mónica y Amalia Fernández o los trances raperos provocados por Raquel Sánchez en *Adivina en plata*.

En este punto no cabe duda de que la teatralidad que aparece en los espectáculos de Mónica no es la aburrida teatralidad de los museos de la palabra, sino esa teatralidad que ha sabido estar a la altura de los tiempos, en constante intercambio con las artes plásticas, la música y la literatura de vanguardia. Se trata de una teatralidad que subvierte la propia naturaleza del teatro. Y esta subversión resulta evidente, por

ejemplo, en las constantes rupturas del espacio autónomo, de la ficción teatral, que se nos proponen: las interrupciones constantes en *Pesogayo*, el dejar truncadas las secuencias coreográficas y retomarlas inesperadamente, la alternancia de música y silencio de forma disociada a la alternancia de movimiento y reposo, o bien de interpretación y espontaneidad (también interpretada), la sustitución de una serie de movimientos por un “etcétera”, los falsos finales...; las confesiones aparentemente privadas de los intérpretes, las miradas y apelaciones directas al público, la invasión de su espacio y la anulación de la imagen; la inclusión de elementos reales, como la organillera con su instrumento, trasladada directamente de su mundo castizo y contra-actual al espacio tal vez igualmente contra-actual del teatro en *Miniaturas*; o el marco de realidad propuesto para *Disparate*, abierto con una instalación-exposición y cerrado con un coloquio o confrontación directa y pretendidamente sincera con el público.

Tales rupturas de la ficción y tal concepto de la teatralidad o de la espectacularidad son sintomáticas de una tensión contra la fijación de la forma, contra la clausura del trabajo, contra su definición como obra cerrada. En la trayectoria de Mónica, como en la de otros grandes artistas de nuestro tiempo, hay una búsqueda constante de la inestabilidad también a nivel compositivo, un intentar no quedarse quieta que la lleva a destruir una y otra vez los procedimientos formales adivinados. Aunque este radical informalismo produzca finalmente una nueva formalización que comienza a apreciarse de forma clara en la coherencia de sus dos últimos trabajos: *Adivina en plata* y *Disparate*. ¿Cuáles son sus claves?

La música

La música en los espectáculos de Mónica puede resonar internamente, como si la oyéramos salir de la memoria o de la imaginación de los intérpretes, o bien explota irrefrenable y los induce a una acción ineludible o los arrebató en una especie de trance. “Yo -repito continuamente- no trabajo con la intención”; se deja llevar, efectivamente, por impulsos musicales, construye un espacio sonoro en que los intérpretes evolucionan como objetos atrapados en una partitura, e invita al público a penetrar en ese espacio de armonías lejanas, melodías huidizas y ritmos de difícil seguimiento.

La composición musical de Mónica es eminentemente lúdica. Y, aunque siguen quedando huellas de los juegos infantiles que conformaban sus primeros espectáculos, los juegos que ahora practica se nos muestran enriquecidos por reglamentaciones más complejas y relaciones más problemáticas entre los jugadores y entre los espacios de juego y los espacios de fuera. Lo que persiste es la convicción de que el juego es lo primero: el origen y el espacio.

Parece entonces Mónica adscribirse a la lista de discípulos de Johan Huizinga, para quien el juego es la base constitutiva de la cultura, hasta el punto de afirmar que "la cultura no comienza como juego ni se origina del juego, sino que es, más bien, juego", y que cuando el juego desaparece la civilización irremediablemente se resiente. El juego -propone Huizinga- es, en su aspecto formal, "una acción libre ejecutada 'como si' y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual." O bien: "una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de "ser de otro modo" que en la vida corriente."¹⁴ En ambas definiciones insiste Huizinga en la idea de libertad, libertad para la creación de un orden diverso, para la creación, en el caso del arte, de un orden a la medida del propio artista, al que, eso sí, una vez creado debe atenerse con la máxima disciplina. Libertad y disciplina resultan así compatibles, en el juego, como en la música, donde la máxima formalización no resulta incompatible con la máxima libertad de sentido.

La búsqueda de la libertad puede estar también en el origen de su opción por la pobreza. La desnudez de los espacios, el aspecto desgastado de vestuario y elementos escénicos, la renuncia a la tecnología escénica, la relevancia de los intérpretes... Y al mismo tiempo esa fijación en una estética heredera de lo 'camp', que no lo renueva, sino que lo conserva invirtiendo en cierto modo su sentido. Así, "el amor a lo no natural,

¹⁴ Johan Huizinga, *Homo Ludens*, Alianza, Madrid, 1998, pp. 51 y 74.

al artificio y a la exageración" (la esencia de lo 'camp' en la definición de Susan Sontag)¹⁵ no aparece en los espectáculos de Mónica como gesto del dandi o el esteta, sino más bien como acción espontánea de quien ha encontrado de saldo los mismos elementos que hace años utilizó aquel para componer su arte y juega entonces con ellos de forma casi natural. El resultado es grotesco, y el grotesco rompe el cerco del esteticismo asociado a lo 'camp', lo revienta, abre mil agujeros. Así que la frase que Susan Sontag ponía como ejemplo de comedia 'camp' en boca de "Una mujer sin importancia": "Adoro los placeres simples, son el último reducto de lo complejo", podría perfectamente formar parte de un espectáculo de Mónica sin por ello ser indicio de superficialidad, sino más bien de todo lo contrario, es decir, una ironía sobre el discurso que ha superado en falso tanto lo moderno como lo postmoderno.

La opción por lo antiguo de Mónica no es distante, ni esteticista, se basa, pues, en la proximidad a una experiencia de los márgenes: los márgenes de la cultura (los toros, el flamenco, el boxeo, el cabaret, el cine mudo...) y los márgenes de la economía (objetos de segunda mano, pisos subalquilados, experiencias de supervivencia en la gran ciudad...) ¿Sintomático de una rebelión contra el orden existente? Probablemente, aunque ella más bien lo interpretaría como una cuestión de amor. El amor a los demás que comienza por un amor a los objetos y el profundo dolor de la pérdida que conlleva el desprenderse de lo antiguo para suplantarlos por lo nuevo. Ese amor es signo de una confrontación evidente con los hábitos y mecanismos de producción de la sociedad de consumo que fomenta el desprecio a la memoria y a la sabiduría. (Un discurso éste, por otra parte, que tiene su tradición y que ha sido recientemente recuperado también por el artista ruso Ylia Kabakov, quien en su *Torre de proyectos* nos proponía el elixir de la conservación de lo usado como remedio más eficaz contra la pérdida acelerada de nuestro recuerdo y por tanto de nosotros mismos.)

En lo usado coinciden lo pasado y lo marginal. Y para poder albergarlo es preciso renunciar a la forma perfecta. Si la forma fuera perfecta, caería nuevamente en lo 'camp', en el vacío del estilo. Por ello Mónica Valenciano insiste una y otra vez en romper las estructuras que se van adivinando en sus sucesivos espectáculos. La ruptura de la forma comienza por la fragmentación de la cadena temporal y, consecuentemente, de la cadena lógica: es ese ritmo de difícil seguimiento al que antes

¹⁵ Susan Sontag, "Notas sobre lo camp", en *Contra la Interpretación* (1996), Alfaguara, Madrid, 1996.

aludía, la impresión de que cada intérprete introduce sus propios ritmos y que a la vez los corta, vuelve atrás, abandona una y otra vez su acción, o bien se deja interrumpir por el otro al que momentáneamente puede seguir con un tarareo o una agitación de cabeza. Afecta también al espacio, al espacio cúbico, *subvertido* mediante acciones que comienzan fuera de escena, del lado del público o del otro lado de la cortina de fondo, *fragmentado* por la disposición de los intérpretes, mediante la creación de diagonales y lugares de acción/observación muy en los márgenes, *anulado* completamente cuando, vacío y oscuro, deja de servir de lugar para un espectáculo que se desarrolla fuera, *invertido* en su función cuando, al inicio de *Disparate*, se invita al público a que lo invada tras haberlo convertido en una sala de exposiciones en que se exhibe en gran parte la propia intimidad, superponiendo por tanto a la inversión de escena/sala la de lo público/privado, o bien *conceptualizada* cuando Raquel Sánchez convierte en palabra la imagen de una mujer sentada, traduciendo la simultaneidad mediante la que el pintor representa la tridimensionalidad en su lienzo en repetición verbal de la imagen en el tiempo del espectáculo.

Estas rupturas de la espacio-temporalidad, como la exploración de lo marginal (lo pobre, lo antiguo, lo usado...), comportan una tentativa de comprender y categorizar el mundo de una manera diversa. En cierto modo, las continuas fragmentaciones de la forma tradicional no indican sino la necesidad de abandonar un modo de formalización que se considera ya inservible y artificial y buscar otro, donde sea posible nuevamente la armonía. Marshal McLuhan dio algunas pistas sobre dónde buscar ese nuevo modo en su diferenciación entre la cultura visual, dominante y fragmentada, y la cultura acústica, desplazada e integrada.¹⁶ La imposición de la cultura visual se habría producido en paralelo a la suplantación de lo oral por lo escrito y por lo icónico, y estaría entrando en crisis como consecuencia del avance de los nuevos procedimientos de comunicación digital. La cultura acústica introduce una tetradimensionalidad de la que carece la cultura visual y que simplifica la representación de nuestras experiencias aparentemente fragmentadas de fin de milenio.

La recuperación de la oralidad en los espectáculos de Mónica, como en el de otros creadores contemporáneos, podría tener que ver con ese proceso. Pero además tal recuperación de la oralidad va acompañada de una resistencia a poner el cuerpo al servicio de la imagen. El cuerpo que se mueve y habla está más próximo de lo que MacLuhan llama

audio-táctil que de lo visual presente en los espectáculos artísticos y sociales. Mónica resume todo esto de una forma mucho más sencilla: "Cada vez me interesa más la música". Sólo quien ya ha asumido el cambio de paradigma puede expresarse tan claro y con tan pocas palabras.

En el fondo, la encrucijada no existe, se trata más bien de una representación visual de algo que está en movimiento y que tiene representación más clara en el tétrede infinito de MacLuhan, un desplazamiento constante que permite la coincidencia de lo simultáneo y lo sucesivo, como ese espacio que Mónica nos propone en *Adivina en plata* cuando los cuatro intérpretes nos rodean y nos someten a un bombardeo de frases, sonidos y canciones privándonos de cualquier imagen.

Las palabras, mucho menos las impresas, nunca llegarán a transmitir de la creación de un artista más que algunas pistas para disfrutar de otra manera sus creaciones. Ni siquiera las de la misma artista, que a continuación reproducimos. Lo único que queda es esperar la oportunidad de asistir una vez más a una de sus puestas en escena.

¹⁶ "Para abreviar, la estructura del espacio visual es un artefacto de la civilización occidental creado por el analfabetismo fonético griego. Es un espacio percibido por los ojos al estar separados o abstraídos de los demás sentidos. Como una construcción de la mente, es continua, lo que significa que es infinita, divisible, extensible y monótona: lo que los primeros geómetras griegos denominaban *physis*. También está conectada (figuras abstractas con límites fijos, ligados lógicamente y secuencialmente pero sin fondos visibles), es homogénea (uniforme en todas partes) y estática (inalterable desde el punto de vista cualitativo). Es como el 'ojo de la mente' o la imaginación visual que domina el pensamiento de los occidentales alfabetos, algunos de los cuales exigen una prueba ocular para la misma existencia. La estructura del espacio acústico es el espacio natural de la naturaleza desnuda habitada por las personas analfabetas. Es como el 'oído de la mente' o la imaginación acústica que domina el pensamiento de los humanos pre y post-alfabetos (un video de rock tiene tanto poder acústico como una danza watusi). Es discontinua y no-homogénea. Sus procesos resonantes e interpenetrantes están relacionados en forma simultánea con centros en todas partes y ningún límite. Al igual que la música, tal como lo explica el ingeniero Barrington Nevitt, el espacio acústico no requiere ni prueba ni explicación alguna pero se hace manifiesto a través de su contenido cultural. Las estructuras de los espacios visual y acústico pueden ser consideradas inconmensurables, como la historia y la eternidad, sin embargo, al mismo tiempo, tan complementarias como el arte y la ciencia o el biculturalismo. (Marshal MacLuhan y B.R. Powers, *La aldea global*, Gedisa, Barcelona, 1989, pp. 57-58).