

LA NUEVA MASCARADA

José Antonio Sánchez ha comenzado su reflexión, “La construcción del accidente” sobre lo que sucede en *The Real Fiction*, presentando a las dos protagonistas de la obra como “dos chicas muy aplicadas”. La expresión es muy precisa porque, en efecto, las dos actúan con extrema concentración y diligencia. Sin embargo, ésta no es la única razón que nos podría hacer pensar que la expresión es acertada: además, las dos bailarinas hacen lo que se espera que hagan, hacen lo que tienen que hacer. Pero, ¿qué es eso “que hay que hacer”, cuál es ese deber al que ellas atienden escrupulosamente?

A estas alturas es evidente que lo que entendemos por danza teatral en las culturas occidentales, está construida a partir de mandatos y normas. Los pasos y su negación, la gracia extrema y su negación, el peso y su negación, los estilos y su negación, las escuelas y su negación... son formas establecidas a través de las que se impone un deseo homogéneo al que se intenta complacer, se podría decir que, invariablemente. No importa si hablamos de ballet, “danza moderna”, “danza postmoderna”, o lo que en los últimos quince años la crítica ha dado en llamar “nueva danza”. En todos los casos podemos identificar un punto de vista que impone un flujo de deseo que sigue una dirección única que va del público a la obra. Pero que no tiene vuelta. Evidentemente, los objetos que se han ido inventando para responder a ese deseo unidireccional, a ese mandato, han cambiado con el tiempo. Y la historia de la danza al uso es la que se ha encargado de ordenarlos construyendo un relato en el que cada objeto marca un punto en una secuencia lineal de supuesta evolución positiva. Pero sospechamos que, a pesar de toda esa narración de cambios constantes y sucesivos, el flujo de deseo ha permanecido intacto, idéntico: siempre del espectador hacia el objeto, siempre complacer al que mira.

Siendo así las cosas, ¿qué forma concreta tendría el deseo unidireccional al que responden nuestras actantes aplicadas? Podríamos contestar sin demasiada duda que parecen responder al mandato de algo que podríamos entender como “nueva y última vanguardia oficial de la danza teatral europea” ¿Y qué forma podría tener ese mandato? Simplificando mucho, podríamos proponer que las tareas a las que se entregan en escena con extrema

eficiencia se estarían ajustando al aspecto de las acciones que llevaban a cabo Frederic Seguet y Jerome Bel en *Nom donné par l'auteur* (1994) del propio Jerome Bel. Tal y como describe André Lepecki, la escena consiste en que “rodeados por objetos cotidianos (una aspiradora, una pelota de fútbol, una alfombra, un paquete de sal, un diccionario, un secador de pelo, una linterna, un par de patines de hielo, una cuenta... todos propiedad de Jerome Bel) los (“las” en nuestro caso) dos actuantes colocan silenciosamente un objeto delante del otro y ellos se sitúan en relación a éstos creando una serie de arreglos, correspondencias y permutaciones que generan un juego semántico y sintagmático sorprendente y muy abierto”¹. Evidentemente, en el caso de “nuestras” “chicas aplicadas” los objetos cotidianos son otros. Pero las acciones son muy parecidas: ellas dos salen también a escena y comienzan a colocar de distintas maneras sus objetos cotidianos generando (supuestamente) distintas composiciones y distintos significados. Al menos en apariencia, ellas son capaces de obedecer con escrúpulo a ese mandato (incansablemente repetido en los últimos diez años) que recuperaba, sobre todo en la escena europea, el *ready made* duchampiano, las asociaciones cornellianas, los juegos lingüísticos de la poesía visual etc. Como demuestran en escena nuestras “chicas aplicadas” también saben deshacerse de la atención que tradicionalmente les corresponde como bailarinas desviando el foco hacia los objetos que manipulan. De hecho, tanto las bailarinas como la coreógrafa ya habían ensayado antes formas parecidas de trabajar. Cuqui Jerez en *A Space Odyssey* construía un complejo paisaje a base de composiciones con objetos cotidianos que sólo en la última parte de la obra revelaban su significado al ser unificados a través de la imagen grabada. Amaia Urra en *Eclipse de A* recomponía un relato filmico a través de la manipulación de videos, pantallas y proyectores. Y finalmente María Jerez en *El Caso del Espectador* se construyó como un personaje múltiple a través de la utilización de objetos cotidianos que creaban escenas propias de folletines policíacos. Así que todos tranquilos ante *The Real Fiction*: para nosotros, público entendido y cómplices de la siempre viva y renaciente vanguardia, todo resulta familiar, nada se sale de lo (recientemente) establecido. Como han demostrado, todas

¹ LEPECKI, A., 2006, *Exhausting Dance*, Routledge, Nueva York, pp.51-52

conocen bien el nuevo mandato sintetizado quizás en la larga escena de *Nom donné par l'auteur*. Y todas están dispuestas a obedecerlo. ¿O no? ¿Y si todo fuera sólo una mascarada?

En su artículo *Womanliness as a Masquerade* (1929), la psicoanalista Joan Rivière sugería que había una manera de entender lo femenino como una mascarada constante que llevaba a las mujeres a interpretar distintos papeles establecidos socialmente. Es decir, la figura de la mujer se habría construido en la sociedad occidental como respuesta al deseo masculino ejercido sobre ellas y no como algo decidido, consensuado o practicado por las mujeres. De alguna manera, se trataba de algo así como una estrategia de apropiación tanto de figuras tradicionalmente masculinas (el triunfador, el profesional de éxito, el que tiene una vida social brillante, el artista de vanguardia, etc) como de figuras tradicionalmente femeninas (la mujer sensual, la esposa abnegada que permanece en un segundo plano, la madre, etc) que resultaba en una identidad invisible de las propias mujeres. Así, explica Rivière, “esa representación de las figuras femeninas tradicionales podría ser asumida y lucida como una máscara para esconder la posesión de la masculinidad y para eludir las previsibles represalias en caso de ser descubiertas en su posesión – del mismo modo que un ladrón pide que se le registren los bolsillos para probar que él no tiene los objetos robados. El lector se preguntará entonces cómo defino yo la representación tradicional de lo femenino o dónde trazo yo la línea de división entre lo “femenino” auténtico y la mascarada. Mi propuesta es que semejante diferencia no existe; ya sea de una manera superficial o radical son lo mismo.”²

En el caso de *The Real Fiction* parece que la mascarada no tendría el mismo sentido: nuestras “chicas aplicadas” no interpretan roles clásicos de “mujeres fatales” que han nacido para seducir, sino que, en esta ocasión, hacen de artistas vinculadas a “la última vanguardia”. O lo que quizás sea lo mismo, lo que nos seduce es su precisa interpretación de roles asociados tradicionalmente a lo masculino. Ante nosotros, ellas demuestran ser tan “buenas” en su trabajo como cualquier Jerome Bel, Xavier Lerroy, Marten Spanberg, Marco Berretini o Boris Charmatz que se precie.

² RIVIERE, J., 1929, “Womanliness as a Mascaquerade”, reproducido en Burgin (ed.), 1986, *Formations of Fantasy*, Methuen, Nueva York, p.38

Al reflexionar sobre el caso de una paciente especialmente competente en ámbitos definidos como “masculinos”, Riviere sugiere que “la exhibición exitosa en público de su competencia intelectual, significaba su propia exhibición (la de aquella mujer, la de las mujeres) en posesión del falo del padre, su propia exhibición habiéndole castrado”³. Así, podríamos pensar que nuestras bailarinas, al obedecer a uno de los mandatos de la “nueva danza”, simplemente estarían haciéndose con el poder. Sin embargo, el hecho de “hacerse con el poder”, no deja de ser un acto típico de cualquier héroe masculino. En este sentido la operación habría fracasado en el mismo sentido que apuntaba Riviere en su artículo: la mascarada no sería tanto una estrategia política para conquistar una identidad sino más bien un modo de reafirmar el orden establecido, de dejar a todo el mundo tranquilo y, por tanto, de no cambiar ni cuestionar nada. ¿Será posible que ése sea el propósito de nuestras bailarinas?, ¿es posible que sean tan extraordinariamente eficaces en su tarea para integrarse en el sistema, es decir, para no ser vistas y no molestar?

No parece probable. Mucho menos a medida que el espectáculo transcurre. De repente, todo deja de funcionar. De repente, se muestran descaradamente incompetentes para realizar lo establecido, lo que el público deseoso de vanguardia, espera. La extraordinaria habilidad que habían demostrado al principio se transforma en absoluta torpeza. Hasta tal punto que, cuando la escena llega a un auténtico límite de error y fracaso, cometen el auténtico sacrilegio de desoír el mandato clásico de que un espectáculo nunca se debe interrumpir. De un plumazo arruinan toda la convención teatral y se atreven a hacer visible el lugar invisible por excelencia, ese sitio desde el que se puede mirar sin ser visto, ese punto desde donde se emite el flujo de deseo al que ellas parecían responder. En la interrupción los espectadores confiados nos quedamos desnudos, sin oscuridad que nos permita seguir alucinando escenas de la última vanguardia. En ese punto la máquina del teatro (para ballet) se hunde. Nuestras bailarinas se exhiben en posesión del falo paternal que las ha conformado como bailarinas, como seres concebidos para complacer. Han atrapado el deseo que se lanzaba sobre ellas, y en el error, en el fracaso de la

³ Ibid. p. 37

escena, demuestran su poder, su profundo conocimiento de la economía que hace funcionar el teatro y el preciso control que pueden ejercer sobre ésta. Así que la competencia que al principio se mostraba como obediencia fiel, se revela como un acto de poder que interrumpe el flujo unidireccional de deseo. En la interrupción, nos damos cuenta de que como espectadores hemos perdido nuestro poder y nos encontramos ante “tres chicas aplicadas” que podrían controlar nuestro deseo apoderándose de él y gestionándolo como quisieran.

Llegados a este punto, podríamos esperar el final del espectáculo: una vez arruinado el teatro solo queda volver a casa. Sin embargo, antes de que se consume la catástrofe, las actantes muestran arrepentimiento y apuro. De repente, recuperan su actitud hacendosa y deciden no ejercer ninguna violencia hacia el sistema: a pesar de la humillación, se ponen otra vez a trabajar para demostrar su capacidad de responder al mandato. Hacen como aquella mujer paciente de Rivière que, para no amenazar lo masculino establecido, acompañaba sus exhibiciones de competencia profesional con interpretaciones del tradicional papel de la mujer sexy y seductora. En nuestro caso, en el escenario, aparecen de nuevo las “chicas buenas y aplicadas” que reanudan las tareas propias del papel del artista de la última vanguardia. E inmediatamente se vuelve a activar la máquina del teatro. Al instante, nosotros volvemos a nuestro lugar de espectadores confiados y bienintencionados. Y el espectáculo vuelve a comenzar. En la oscuridad hacemos lo posible por olvidar el susto de la interrupción de nuestra anestesia y recuperamos el control de la alucinación. Al menos aparentemente. Durante unos minutos se repite la secuencia que ya conocemos. Y de pronto, vuelve a ocurrir el accidente. Y se celebra otra interrupción que vuelve a arruinar el teatro. Pero el espectáculo continúa: una vez más, el sacrilegio está seguido del arrepentimiento. La repetición descaradamente coreografiada nos hace sospechar que el aparente primer corte de la representación no era tal cosa: en el accidente no comenzaba un momento de realidad espontánea. El propio accidente no era siquiera accidente ya que estaba perfectamente compuesto. No es que la vida se hubiera colado por una rendija en el escenario. Todo era mascarada. Ficción continua. Es cierto que en cada interrupción aparecía una cicatriz, una suerte de amenaza, de demostración de poder. Pero todo quedaba perfectamente

suturado por el arrepentimiento. Y la secuencia se repite hasta el infinito, hasta el delirio. Obediencia, interrupción y arrepentimiento. Nada se escapa a esta ficción construida con una minuciosidad impresionante.

Así, las “chicas aplicadas (aparentemente)” se hacen con el poder. Consiguen demostrar su dominio sobre el deseo tradicional de la danza pero lejos de exhibirse luciendo el falo recién cortado del padre, ellas desaparecen. No parecen necesitar demostrar nada. Su mascarada infinita nos sume en una profunda oscuridad. Finalmente, a pesar del gran despliegue de máscaras no sabemos quién se las pone. En la máquina por excelencia de la visión, aparece una inquietante invisibilidad. Estas mujeres (en apariencia) no son visibles dentro de un teatro, es decir, en un espacio en el que se impone un flujo de deseo unidireccional que les convierte a ellas en objetos. Dentro de esa economía ellas desaparecen y lo que ponen como señuelo en el escenario es una ficción infinita y sin fisuras que, a modo de espejo, hace que el deseo unidireccional rebote. En *The Real Fiction* el público poderoso no ve lo que quiere ver sino que se descubre a sí mismo viendo. No existe un lugar más allá, una realidad inventada que comienza tras el proscenio. Esta nueva mascarada responde al mandato de la danza retirando el objeto sobre el que se debería ejercer el propio mandato. No hay nadie que obedezca. Lo único que queda es la pura puesta en escena. La composición precisa y absurda sin límites que no deja ver lo que hay detrás. Ni siquiera sabemos, si hay algo detrás, alguna historia que contar, alguna identidad que construir... La mascarada de las “chicas aplicadas” hace que la máquina del teatro se revele como un artefacto inútil. Allí dentro no hay ni conversación ni negociación posibles. Dentro sólo cabe la invención infinita, lo innecesario infinito.

Jaime Conde-Salazar 2006

Este texto fue publicado en CAIRON Revista de Ciencias de la Danza nº 10, Universidad de Alcalá 2006, pág. 57-61