

Itinerarios en presente dilatado

Ixiar Rozas



Este artículo fue escrito para el libro *4 itinerarios y otras fotos*, editado por la autora y publicado por L'animal a l'esquena y Moaré Danza.

«Lugares de imaginación» es un proyecto internacional llevado a cabo por cinco equipos artísticos de diferentes ámbitos (artes visuales, artes escénicas, arquitectura y dramaturgia), que han trabajado conjuntamente en la investigación sobre la ciudad mediterránea y en el proceso y creación de diferentes propuestas artísticas en torno a la relación cuerpo/ciudad. El proyecto ha sido producido por una red de cinco organizaciones de cinco países europeos, cada uno de los cuales apoyó a un equipo artístico: Alkántara (Lisboa), Bunker (Ljubljana), Carovana (Cagliari), L'animal a l'esquena (Celrà, Girona) y L'Officina (Marsella).

«Sites of imagination» ha tenido como objetivo la construcción de un diálogo cultural sobre «los lugares imaginarios» del cuerpo humano y la ciudad mediterránea. A lo largo de un año, cada equipo trabajó en la elaboración y la creación de un proyecto sobre el tema cuerpo/ciudad en dos ciudades de un país no europeo del Mediterráneo: Beirut y Estambul.

En un mundo que sigue estando definido por el eje geográfico norte-sur, «Sites of imagination» crea vínculos de colaboración entre artistas y público de una región semi-periférica donde la cultura ha sido moneda de intercambio y diálogo.

Idoia Zabaleta, Elena Albert, Ixiar Rozas y German Jáuregui formaron el equipo artístico de L'animal a l'esquena.



[mapa plegado...]

En Ersilia, para establecer las relaciones que rigen la vida de la ciudad, los habitantes tienden hilos entre los ángulos de las casas, blancos o negros o grises o blanqui-negros según indiquen relaciones de parentesco, intercambio, autoridad, representación. Cuando los hilos son tantos que ya no se puede pasar entre medio, los habitantes se van: se desmontan las casas; quedan sólo los hilos y los soportes de los hilos. (CALVINO, 1993)

Beirut es en un comienzo la ciudad en la que pasaremos unos días, el inicio de un proceso de creación abierto que tal vez culmine en una pieza escénica. Beirut es todavía un mapa sin desplegar sobre el que acumulamos lecturas, largas horas de conversaciones, textos y ejercicios que generamos para que nuestras mentes y cuerpos se vayan conociendo.

Somos conscientes de que la brevedad de la estancia (nueve días) nos obliga a ser turistas en una ciudad que conocemos principalmente por su pasado en guerra y por su continuada presencia en los *mass media*. Teniendo en cuenta la complejidad del contexto que nos acoge, optamos por trazar itinerarios temáticos, esperando que nos permitan transitar por las calles de Beirut y por las biografías de las personas que encontraremos.

El itinerario tiene carácter performativo, es decir, caminar por lo urbano con una apertura a lo imprevisible es ya una puesta en situación. Recorrer a pie calles desconocidas permite tejer y destejer situaciones que conforman una espacialidad sin límites, una coreografía móvil. Nuestros itinerarios se inician con una pregunta o con un tema, y trazarlos acompañados por las personas que ya conocen Beirut nos parece una buena manera de conseguir que los cuerpos, las historias individuales y las colectivas se vayan contaminando.

Hay muchas maneras de caminar por una ciudad, tantas como cuerpos. Frente a las

ciudades europeas, cada vez más domesticadas por los urbanistas, se encuentran las ciudades de la cuenca suroeste del mediterráneo, que por su historia y su situación geopolítica tienen una lectura más compleja. Sin embargo, en ambas, siguiendo lo que el antropólogo Manuel Delgado apunta en *Sociedades movedizas*, el espacio vivido y percibido de lo urbano se opone al espacio concebido en las ciudades por urbanistas, políticos y promotores de inmobiliarias.

Por espacio urbano se entiende aquí el espacio que genera y donde se genera la vida urbana como experiencia masiva de la dislocación y del extrañamiento, en doble sentido del desconocimiento mutuo y de los resortes siempre activados de la perplejidad y de la estupefacción. (DELGADO, 2007 : 12)

Lo urbano no responde a una puesta en escena, al contrario de lo que suele pensarse o de lo que el espectáculo de poder de la metrópoli impone en el pensamiento cotidiano; tampoco sigue un guión preestablecido. La esencia de lo urbano se acercaría más a una puesta en situación, a la apertura de significado y de posibilidad que propone la performance.

No es un lugar donde en cualquier momento puede acontecer algo, puesto que ese lugar se da sólo en tanto ese algo acontece y sólo en el momento mismo en que lo hace. Ese lugar no es un lugar, sino un tener lugar de los cuerpos que lo ocupan en extensión y en tiempo. (DELGADO, 2007 : 12-13)

En un trayecto o itinerario una serie espacial de puntos es sustituida por una articulación temporal de lugares. Retomando a Jean-François Augoyard, Delgado explica la actividad diagramática, esas líneas temporales que sigue un cuerpo que va de aquí allá. «El paseante hace algo más que ir de un sitio a otro. Haciéndolo *poetiza* la trama ciudadana.» Caminar sería como hablar,

emitir un relato. Cuando caminamos por lo urbano, pensamos.

Ya en el año 1958 Guy Debord y los situacionistas ponían en práctica la *Teoría de la deriva*, técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. Consistía en el desplazamiento de algunas personas, durante un tiempo más o menos largo, dejándose llevar por el lugar y por los encuentros que en él acontecían.

Una o varias personas que se abandonan a la deriva renuncian durante un tiempo más o menos largo a los motivos para desplazarse o actuar normales en las relaciones, trabajos y entretenimientos que les son propios, para dejarse llevar por las sollicitaciones del terreno y los encuentros que a él corresponden. La parte aleatoria es menos determinante de lo que se cree: desde el punto de vista de la deriva, existe un relieve psicogeográfico de las ciudades, con corrientes constantes, puntos fijos y remolinos que hacen difícil el acceso o la salida a ciertas zonas. (DEBORD, 1999)

Podría decirse que *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino representa una de las grandes derivas urbanas de la narrativa contemporánea. Calvino nos sumerge en un gran mosaico de urbes imaginarias con nombres de mujer y cuando llegamos a Berenice, en las últimas páginas del libro, todas las ciudades se han convertido en una especie de matriuska: una ciudad nos lleva a otra, pero todas acogen en su seno las anteriores. Gianni Celati escribe sobre la multiplicidad en esta novela.

La invisibilidad de Calvino viene de la no-identidad, de la multiplicidad que logra a través de las paradojas y las imágenes, y precisamente esto impide llegar a una identidad fija, algo que no sucede en la literatura tradicional. (CELATI, 1973)

Durante el primer encuentro entre las personas que participamos en el proyecto, que tiene lugar a principios de mayo en otra ciudad, Lisboa, nos preguntamos sobre

identidad, sobre nuestras ciudades invisibles y la relación con nuestras propias ciudades. El mapa de Beirut empieza a desplegarse por las orgánicas y sinuosas calles de Lisboa, que también recorreremos siguiendo la práctica de las *derivas*. Empezamos a imaginar recorridos que aún no conocemos.

[las ruinas...]

Desde la ladera de un monte, acampados con sus trastos, los prófugos de Ersilia miran la maraña de los hilos tendidos y los palos que se levantan en la llanura. Y aquello es todavía la ciudad de Ersilia, y ellos no son nada. Vuelven a edificar Ersilia en otra parte. Tejen con los hilos una figura similar que quisieran más complicada y al mismo tiempo más regular que la otra. Después la abandonan y se trasladan aún más lejos con sus casas. (CALVINO, 1993)

En mayo de 2007 los campamentos de refugiados palestinos en Naher el Bared se convierten en foco de tensión por el combate entre el ejército libanés y el grupo Fatah el Islam. Aún no ha pasado un año desde la guerra de los 34 días contra los suburbios del sur de la capital: entre julio y agosto de 2006 las Fuerzas Armadas israelíes asesinaron a 1.147 personas en Beirut (la mayoría civiles) y 1.000.000 de personas se vieron obligadas a buscar refugio dentro y fuera del país. El ataque contra la población chií recordaba a Gernika, primer bombardeo masivo contra civiles de la historia, pero con una diferencia: en Gernika los aviones fascistas lanzaron papeles encomiando a la población a que se rindiera si quería volver al calor de sus hogares, mientras que en Beirut, casi 70 años después, los cazas israelíes dejaron caer del cielo octavillas que anunciaban una nueva acción «fuerte y dolorosa» contra los que se quedarán en sus casas.

Unos días antes de nuestra partida, a principios de junio, Líbano vuelve a ocupar las portadas de los periódicos de occidente.

Nuestro viaje coincide, pues, con un periodo de gran inestabilidad en la región y casi cada día hay explosiones en algún barrio de la capital. Beirut continúa siendo el tablero de ajedrez donde se dirimen los enfrentamientos de Oriente Medio. Las elecciones presidenciales deberían realizarse en noviembre, fecha en que expira el mandato de Emile Lahoud. Y en septiembre se cumplirán 25 años de las matanzas de palestinos en Sabra y Chatila. Extracto del estremecedor relato *Cuatro horas en Chatila* de Jean Genet:

¿Qué ganaba Israel con la masacre de Chatila? Respuesta: ¿Qué ganaba con entrar en Líbano? Bombardear durante dos meses a la población civil: expulsar y destruir a los palestinos. ¿Que qué quería ganar en Chatila? Destruir a los palestinos. Mata hombres, mata muertos. Derriba Chatila. No está ausente de la especulación inmobiliaria que se hará en el terreno: vale cinco millones de francos antiguos el metro cuadrado de terreno arrasado. Pero ¿cuánto valdrá limpio y saneado?... Escribo en Beirut donde, tal vez debido a la vecindad de la muerte que todavía aflora, todo es más verdadero que en Francia: todo parece suceder como si, cansado, abatido de ser ejemplar, de ser intocable, de explotar lo que cree haber llegado a ser: la santa inquisitorial y vengativa Israel hubiera decidido dejarse juzgar fríamente. (GENET, 2002 : 34)

La sensación de repetición, la destrucción y la reconstrucción que acontecen simultáneamente en Líbano y su capital, es paralizante. Sin embargo, el proceso de creación que iniciamos no busca (re)presentar las consecuencias de la guerra. Nuestro viaje se limita a adentrarse en un territorio desconocido, a tratar de acercarse a su complejidad y, posteriormente, a hacer una propuesta creativa con una apertura de significado. Los itinerarios que planteamos, como se ha indicado, son un intento de acercamiento a la complejidad de las biografías y a la ciudad que nos acoge.

Qué provinciano sería el Beirut de 1992 si no fuera por sus ruinas bélicas y de la Guerra Civil... Al convertirse en ruinas, algunos edificios que eran hitos del Beirut de preguerra constituyen ahora su zona laberíntica. ¿Qué es específico del lugar en el Líbano? El laberíntico espacio tiempo de sus ruinas es lo que elimina lo específico del tiempo y del lugar. (TOUFIC [et al.], 2002 : 20)

En un artículo titulado *Ruinas*, Jalal Toufic relata la amnesia postraumática colectiva que produce el mecanismo destrucción-reconstrucción que marca la historia contemporánea del Líbano.

Es demasiado peligroso, después de una guerra civil o cualquier guerra, que genera tantos asuntos inacabados y pendientes, que no haya fantasmas en la realidad y en la ficción. (TOUFIC [et al.], 2002 : 25)

Toufic se refiere a la operación de *lifting* urbano llevada a cabo por *Solidere* en el Distrito Central, zona devastada por la Guerra Civil que finalizó en los años noventa. En el centro de la ciudad las ruinas se han convertido en edificios que emulan artificialmente al Beirut de cuento de hadas. Según el autor libanés, la ficción tiene que revelar el espacio/tiempo anómalo de las ruinas y si no subsiste ninguna ruina para que aparezca el fantasma sería necesario, «complementar la realidad como lugar de retorno de los espectros».

Años antes Walter Benjamin escribía que el mundo está lleno de anodinos fantasmas, pero que se trata de buscar los fantasmas esenciales. Yo decido buscarlos en Beirut y lo hago a través de las personas que deciden acompañarme y responder a la pregunta: «¿Puedes mostrarme tus fantasmas en esta ciudad?».

[...la piedra...]

Viajando así por el territorio de Ersilia encuentras las ruinas de las ciudades abandonadas, sin los muros que no duran, sin los huesos de los muertos que el viento hace rodar: telarañas de relaciones intrincadas que buscan una forma. (CALVINO, 1993)

La palabra Beirut escrita con ramas de boj a la salida del aeropuerto parece más propia de una aldea francesa que de una ciudad en la que existe el temor al estallido de una Guerra Civil que reproduzca la ya vivida entre 1975-1990.

En esta ciudad se pasa continuamente de la calma aparente a su repentina interrupción: el bocinazo de un *service* que va cogiendo y dejando personas en su trayecto, edificios abandonados, ruinas, tiendas de refugiados chiitas frente al reconstruido centro de la ciudad, tanquetas, fachadas con impactos de balas, un check point nocturno, tiros aislados de kalashnikov. Y la posibilidad de que algo suceda de un momento a otro es latente; se esconde bajo sus calles, a la vuelta de la esquina y el rumor de que «basta que alguien lance una piedra para que todo estalle de nuevo», ha pasado a ser temor.

Incorporar el miedo es ya un mecanismo de supervivencia para los beirutíes, es la posibilidad de apostar por la cotidianidad, de creer en el día siguiente. El miedo se diluye en encuentros con los amigos, vasos de whisky, innumerables cajetillas de tabaco, vida nocturna, baile, muchas dosis de ironía y continuas apuestas (por puro descarte) sobre dónde estallará el próximo coche bomba. «*Live it and leave it*», vívela y déjala vivir, dicen algunos beirutíes.

A pesar de las dificultades cotidianas, las personas que conocemos desafían, además, su propio contexto sumergiéndose en procesos creativos, proponiendo piezas escénicas, escribiendo, sacando fotografías, filmando. Es decir, reinventándose continuamente.

Recorrer la capital del Cedro con Lamia

Azar, Juneid Sarieedeen, Omar Azar (actores de Zoukak) y Mazen Kerbaj (músico y dibujante) me permite esbozar un mapa en el que van apareciendo fantasmas individuales, familiares, arquitectónicos y colectivos que más adelante transformaré en narración. A través de preguntas como, «¿cuál es el lugar de tu ciudad en el que nunca has estado? y ¿dónde te gustaría morir en tu ciudad?», Germán Jáuregui busca los lugares que tienen una relación emocional significativa para sus acompañantes. Sin duda, sus fotografías rescatan lo no dicho durante esos itinerarios. Idoia Zabaleta indaga en las relaciones amorosas de algunas personas, los movimientos hormonales y los procesos adrenalíticos que desencadena la espera en un contexto de conflicto permanente. También nos acompañan durante nuestra estancia Danya Hammoud, Toni Cots, Randa Mirza, Rabih Mroué, Omar Rajeh, Alia Hamdan, Roy Dito y Zico.

Mientras estamos en Beirut Elena Albert trabaja, desde Barcelona, la idea de la ciudad ausente. La unión de las cuatro voces dará lugar a la pieza escénica *4 itinerarios y otras fotos*.

Vivir Beirut es adentrarse en un presente dilatado y anómalo. El tiempo suele estar relacionado con la experiencia de la intensidad. Una experiencia muy intensa puede añadir velocidad y hacer que el tiempo se escape de las manos. Pero la intensidad también ralentiza el tiempo, lo dilata, y unos pocos días pueden parecer semanas.

En estas calles la sensación de presente suspendido se convierte, además, en anómala por la presencia de las ruinas, edificios semiderruidos y edificios inacabados; por el centro urbano reconstruido millonariamente con la intención de recuperar el Líbano antiguo. Sin embargo, la anomalía se debe a la perpetuación del mecanismo destrucción-construcción y, como consecuencia, a la continua mutación del tiempo y del espacio, condiciones de sensibilidad de las personas que habitan una ciudad.

Vivir Beirut es adentrarse en un entramado de operaciones urbanas similares a las

que se han llevado a cabo en ciudades occidentales. Toufic propone una distinción entre las ruinas arqueológicas y las laberínticas:

Los que están reconstruyendo el Distrito Central de Beirut bajo el lema «Ciudad antigua del futuro» olvidan que las ruinas destilan y, sobre todo, olvidan que esas ruinas existen en un pasado artificial, que no pertenece a la historia, ni fue producido gradualmente por ella. Todo discurso sobre la autenticidad implica una sospecha y prepara el terreno para un ataque a las ruinas recientes, aceptando sólo las ruinas antiguas, arqueológicas y restauradas, que en su mayoría ya no son probablemente ruinas ya que han dejado de ser laberínticas en su temporalidad y espacio. (TOUFIC [et al.], 2002 : 21)

En la conferencia «El tiempo y el espacio de la catástrofe», impartida en Lisboa en el contexto de «Sites of imagination», Toni Chakar reflexionaba sobre la condición alegórica de la catástrofe. Según el arquitecto libanés con el ataque del verano de 2006 contra Hezbollah los israelíes quisieron recordar a la población lo que significa habitar la catástrofe. «Experimentamos el tiempo y el espacio de la catástrofe en el sentido de fragmentación, en el sentido de diferentes temporalidades, en el sentido de que todo es una alegoría». Chakar ha seguido la reconstrucción urbana del devastado barrio Hret Hreik y afirma que mediante el control del proyecto arquitectónico Hezbollah tendría como objetivo mantener la estructura social y el consenso actuales.

Salvando las distancias, estas operaciones de supresión de la memoria y de creación de consenso recuerdan a las transformaciones urbanas de ciudades como Bilbao (que ha pasado de ser una ciudad-fábrica a una ciudad-marca con el Guggenheim como edificio fetiche y con el único objetivo de recuperar protagonismo y atraer inversiones) o Barcelona (con la creación de la marca Barcelona y del «civismo» como nuevo modo de dominación política).

Podría decirse que la dislocación, experiencia de lo urbano en las ciudades citadas, se multiplica en Beirut debido al continuo transitar de la normalidad a la anomalía. Y a una le resulta difícil escapar de la sensación desestabilizadora que provocan la discontinuidad espacial y el tiempo dilatado.

[...la presencia...]

Recorro la ciudad siguiendo el itinerario que marcan mis acompañantes tras la formulación de mi pregunta. Juntos vamos trazando un archipiélago de lugares que han dejado de ser lugares, de memorias que no se han suprimido, de recuerdos que emergen en forma de palabra, mirada, vibración, gesto. Voy grabando en vídeo, mecanismo que también dilata el momento. Por un lado, lo que capta mi ojo en el visor; por otro, lo que sucede fuera del visor e intento no perderme. Palabra e imagen forman una cartografía que después retomaré a la hora de narrar esta experiencia.

A ratos buscamos refugio en el parque de Sanayeh, pequeño oasis en medio del caos circulatorio. Camino por el parque con una mirada flotante que trata de no detenerse en nada. Me siento a escribir en un banco de la plaza circular, esperando el *ezzán* de la mezquita más cercana. Escribo listas de palabras, frases inconexas, para captar las situaciones con más rapidez. El canto del muhecín sobrevuela el parque y se aleja el ruido de fondo. Empieza a caer la luz y vuelven las sombras a un parque que también acogió a los refugiados de los suburbios del sur durante la guerra de los 34 días.

Vuelven a mí las imágenes del documental *Massacre* de Monika Borgmann y los testimonios que la realizadora alemana ha logrado extraer a los verdugos de Sabra y Chatila, militares falangistas y mercenarios de extrema derecha. No puedo desprenderme de la confesión de uno de los militares que aún continúa impune: «El día que murió mi presidente lloré más que cuando mu-

rió mi madre», dice, y asegura que llevaron a cabo la masacre para vengar esa muerte.

Al igual que en otros lugares, los distintos niveles de realidad se simultanean en Beirut y tras ver el estremecedor documento, la noche finaliza en el bar-restaurante Barometre y con *dabke*, baile en el que una imagina que los hombres se convierten en caballos y las mujeres en *lamias* que abren sus manos para agarrarte más fuerte. Vuelven el placer de la música y la compañía en una ciudad en la que los bares acogen como una gran boca mientras suena la voz de Om Kolthoum, diva de la música egipcia que abría su garganta para cantar ininterrumpidamente durante horas.

Vivir Beirut es experimentar la dislocación, la grieta, la superación de límites. Un coche recorre la ciudad de noche. Está a punto de cruzar la *green-line*. El fantasmagórico edificio Tour el-murr sigue vigilado pero sus ventanas ya no están ocupadas por francotiradores. En el coche suena la canción «*Así pasan los días, quizá, quizá...*» Quizá mañana en este barrio explote un coche bomba, eso dicen las apuestas. En momentos así, puede asaltarte una repentina pérdida de equilibrio, una fractura por la que el yo corre el riesgo de escaparse. El coche cruza la *green-line* y se dirige al aeropuerto. Llega el momento de la despedida.

Los bordes y el umbral del mapa se han diluido. De alguna manera, el entramado de líneas, rostros y biografías han difuminado los límites entre el yo y el otro.

La distancia es deseo. En este espacio que abre la distancia ella quiere construir una ciudad de ruinas, quiere acortar la distancia que les separa. Ella cree que las ruinas le permitirán seguir recorriendo esa distancia con la imaginación.

[... la ausencia]

El proceso de creación continúa en Girona. Decidimos incluir en nuestros itinerarios recortes de fotografías de prensa del periódico

libanés *As Safir* (Arabic political daily) en las que, al igual que en occidente, las consecuencias de la guerra se muestran directamente y, cabría añadir, con más crudeza.

A ratos nos sentimos como los «sepultureros de periódicos que trabajan el alfabeto» de John Hejduk; a ratos, buscamos en las páginas de los *Fragmentos del discurso amoroso* de Roland Barthes. Y vamos llegando a 4 itinerarios y otras fotos, pieza que consiste en la imbricación de movimiento, palabra e imágenes filmadas y proyectadas en directo. La mirada se mueve por las imágenes grabadas en directo, por el movimiento de los cuatro intérpretes en escena y los objetos que estos van trasladando. En algunos momentos, la percepción se traslada hacia los textos que se leen o se narran.

Beirut se ha convertido en el contexto de la pieza, en ningún momento mencionamos el nombre de la ciudad, pero las imágenes recrean destrucción, guerra, un país árabe y también situaciones de juego e ironía.

Las fotografías de prensa han sido extraídas de su contexto, Líbano, y situadas en un escenario. En este sentido, las imágenes que la cámara va grabando y proyectando en directo están descontextualizadas. Todas fueron escogidas al azar y durante la pieza se combina el uso de las imágenes de destrucción con primeros planos de rostros mezclados de manera aleatoria. Sin embargo, podría decirse que la propuesta escénica las resitúa en un espacio-tiempo autónomo, el de la duración de la pieza, y vuelve a contextualizarlas. Retomamos lo que John Berger escribe a partir del ensayo *Sobre la fotografía* de Susan Sontag.

El objetivo ha de ser construir un contexto para cada fotografía en concreto, construirlo con palabras, construirlo con otras fotografías, construirlo por su lugar en un texto progresivo compuesto de fotografías e imágenes [...] Si queremos restituir una fotografía al contexto de la experiencia, de la experiencia social, de la memoria

social, hemos de respetar las leyes de la memoria. (BERGER, 2001 : 64-65)

Berger explica que la memoria no es unilineal, sino que funciona de manera radial, con innumerables asociaciones que conducen hacia el mismo acontecimiento. En *4 itinerarios y otras fotos* nos encontraríamos, entonces, con una recreación de contexto que sitúa las imágenes en un tiempo narrado, no lineal, en otra temporalidad. La imagen, los cuerpos, las cuatro voces, es decir, las múltiples narratividades que la pieza propone, siguen el funcionamiento radial de la memoria y, añadiría, de la imaginación.

Los textos parten de los cuatro itinerarios individuales pero, evidentemente, se han contaminado durante el proceso. Imagen y palabra se simultanean en algunos casos, aunque ésta toma distancia de aquélla: el texto se aleja de lo que estamos viendo porque a veces dice lo contrario, pero también por el extrañamiento que genera lo narrado.

Imagen, texto y movimiento articulan una atmósfera ligera de formas pero densa de contenidos, densidad que es interrumpida cuando la imagen propone juego o el texto busca alejarse de la imagen.

Rotuladores, tijeras, celo, lámparas, dibujos, fotografías, papeles, una pantalla, una cámara y un proyector situados en el suelo componen el espacio escénico. Se trata de un lugar acogedor, íntimo, pero distante a la vez: una invitación a pasar a un lugar donde se mostrarán imágenes, como cuando enseñamos las fotografías de un viaje reciente a nuestros amigos. La frontalidad de la pantalla en el espacio se rompe por el movimiento de los intérpretes y los objetos que estos desplazan.

Como todo suele ser cuestión de tiempo, el *tempo* de la pieza funciona cuando se suspende y se dilata, pero también en los momentos en los que se acelera. Se ralentiza cuando la mano dibuja los contornos de los rostros, cuando Germán e Idoia se están cosiendo las bocas, con el movimiento de

la cámara sobre las imágenes en el relato de Elena o en el instante en que la noria se aleja de la imagen. Nos encontramos ante un *tempo* más acelerado en esa boca que parece que se aplasta contra sí misma y se proyecta en la pantalla y cuando Idoia presenta su relato adrenalínico con la música de Bikya.

En una de las escenas de la presentación, un ojo toma la pantalla y una mano dibuja lentamente sus contornos. Podría evocarnos al ojo en primer plano que abre y cierra *Film* de Samuel Beckett y hacer que nos cuestionemos cómo hacernos imperceptibles. Sin embargo, cuando el ojo aparece en la pantalla nos está recalcando su presencia.

El ojo aparece como órgano que media entre el interior y el exterior, entre cuerpo y mundo, entre lo animal y lo humano, entre la cosa y su representación [...] La función del ojo deviene múltiple. El ojo se despliega en devenires inimaginables. (LEPECKI, 2006)

En escena, la mano sigue trazando líneas sobre el ojo hasta provocar su desaparición total bajo el negro. Ese ojo que tal vez se ha abierto para estar más atento, sabe el momento en que tiene que cerrarse para desentensar sus nervios ópticos; conoce el momento preciso para la presencia y la ausencia; ha dejado de operar como organizador de la visión.

En ese instante ella pensó en las ruinas como el lugar de la imaginación: un lugar vaciado de todo, desplazado, donde todo está por hacer, lugar de los sueños e imposibles. Ella pensó que las ruinas eran el único lugar de toda la ciudad en el que algo nuevo podía nacer. Las ruinas, los agujeros de los muros y todo ese silencio le permitirían designar la ausencia, le permitirían alimentar el deseo en muchas direcciones, hacerlo delirar.

Referencias

- AUTORES VARIOS (2002): *Tamáss 1. Representaciones Árabes Contemporáneas. Beirut*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- AUTORES VARIOS (2004): *Informe Barcelona 2004: El fascismo postmoderno*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- ATXAGA, Bernardo (2007): *Markak*. Pamplona: Pamiela.
- BARTHES, Roland (1993): *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Siglo XXI.
- BERGER, John (2001): *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BUCK-MORSS, Susan (2001): *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: La balsa de la medusa.
- CALVINO, Italo (1993): *Le città invisibili*. Milán: Mondadori.
- CELATI, Gianni (1973): «Il racconto di Superficie» en *Il verri*.
- CHAKAR, Tony (2005): *A window to the world*. Beirut: The Lebanese Association for Plastic Arts, Ashkal Alwan.
- CHAKAR, Tony: en <http://www.partizanpublik.nl/catastrophicspace>
- DAL LAGO, Alessandro (2006): *Mercanti d'Aura. Logiche dell'arte contemporanea*. Bolonia: Il Mulino.
- DEBORD, Guy (1999): *Internacional situationista, vol. I: La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris.
- (2002): *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre- Textos.
- DELEUZE, Gilles (1984): *La imagen- movimiento*. Barcelona: Paidós.
- DELGADO, Manuel (1999): *El animal público*. Barcelona: Anagrama.
- (2007): *Sociedades movedizas*. Barcelona: Anagrama.
- GENET, Jean (2002): *Cuatro horas en Chatila*. Madrid: Ediciones Nación Árabe.
- HEJDUK, John (1993): *Víctimas*. Murcia: Caja Murcia.
- KASSIR, Samir (2006): *La desgracia de ser árabe*. Córdoba: Almuzara.
- KERBAJ, Mazen (2006): *Beiryouth, juillet-août 2006*. París: L'Association.
- LEPECKI, André (2006): *The body in expanded field: perception, collective and*

image in Heine Avdal and Deep Blue. Oslo: Spartacus/Norwegian Cultural Council.

SAID, Edward (2002): *Orientalismo*. Barcelona: Mondadori.

SONTAG, Susan (2003): *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana.



Invasión de la realidad. Formas performativas en el teatro contemporáneo¹

Notas para un proyecto teórico-práctico

Christina Schmutz
y Fritwith Wagner-Lippok



I

a

Al final de la representación los espectadores no sabían si podían aplaudir o no. Al fin y al cabo en todo el rato no había aparecido ningún actor en el escenario, sólo unas máquinas que se movían de vez en cuando profiriendo ruidos. Ahora estaban todas en el fondo del escenario y parecían esperar los aplausos por su «representación». Tras un breve silencio, los espectadores empezaron a aplaudir. Entonces una de las máquinas avanzó hacia la rampa para convertirse en la receptora del aplauso. Fue un instante emotivo y conmovedor como pocos habíamos presenciado antes con actores auténticos.

b

Subimos en ascensor hasta la octava planta de un rascacielos berlinés, en la Kottbusser Tor. Vamos a ser testigos de una representación teatral en un domicilio privado del