

# El temps de la bellesa

*Isis Saz i José A. Sánchez*

La cultura de la instantània ens força a identificar la bellesa amb una imatge estàtica. Sigui una fotografia de premsa, uns fotogrames de pel·lícula o unes dècimes de segon de televisió, el rostre bell, el cos bell passen davant dels nostres ulls arrossegats pel flux velocíssim de la no-experiència audiovisual i, tanmateix, es queden paradoxalment fixats en la seva aparença, com si no els afectés la insòlita velocitat d'aquest flux, la implacable irreversibilitat de la vida i de la història.

Avui ens trobem submergits en un etern present. El naixement i la mort són una cosa completament allunyada de la nostra realitat. El naixement s'ha convertit en una cosa mecànica i instrumentalitzada. El metge és la primera persona a veure el nou-nat i, a vegades, les incubadores fan de mares. La mort també es troba fora del quotidià. Els cossos es retiren als dipòsits i són incinerats. Ja no hi ha espais per a aquests estats del cos. La visió de les dues fases de la nostra vida (el començament i el final) han estat apartats de la nostra realitat i només els coneixem a través de les imatges de ficció. Morts i naixements simulats a la pantalla, i cossos immortals que resisteixen infinites vegades el *game over* dels jocs. Creiem que mai no morirem. La nostra vida s'allarga cada vegada més gràcies a la tecnologia, i tanmateix l'ajornament no cancel·la la inevitabilitat del final.

Ens trobem immersos en un engany extrem: els cossos atlètics, joves i bells ens ofereixen un model impossible que mai no podrem assolir, ja que les imatges mai no envelleixen, però nosaltres sí.

La fixació de la bellesa en l'època del virtual i l'efímer ofereix interessants paral·lelismes amb les temptatives dels inventors del ballet clàssic per representar l'espiritual mitjançant la desmaterialització dels cossos: el vol, la ingravitació, la delicadesa aèria.

En el món del ballet, els cossos que es mostren en escena són cossos suspesos en el temps. Cossos a qui aparentment no afecta el dolor de les proeses tècniques, cossos que fingeixen volar, cossos apartats del costat terrenal de la nostra matèria. Una mena d'una «altra vida» allunyada dels desigs del cos i encotillada pel pensament racional. Una vida que acaba de forma dràstica quan el cos del ballarí envelleix, i es resisteix als desigs i les ordres de la ment. El seu cos s'enfronta llavors a la realitat de la mateixa manera que s'enfronten

a ella els cossos que han servit de model a la construcció de les imatges. La cirurgia estètica podrà oferir un últim ajornament, però no evitarà que el cos segueixi el seu camí fins a l'extinció total de l'activitat orgànica, sense que la nostra ment pugui fer res per suspendre el procés. Al ballarí ni tan sols la cirurgia l'ajudarà en aquesta impossible cursa contra la menyspreada tortuga de l'envelliment.<sup>1</sup>

### L'edat, la bellesa, la dansa

Quan l'ésser humà es troba en fase de creixement, el seu moviment està plenament lligat als desigs del cos. El cos en la infantesa actua segons dicta la seva part cerebral més primitiva. El cos d'un nen és un cos lliure d'influències racionals, i el seu instint és el que predomina. No hi ha res més bell a veure que el cos d'un nen movent-se en un espai obert. Tanmateix, aquest moviment, harmònic, natural, anirà adaptant-se progressivament a les necessitats imposades per la raó pràctica, fins a desaparèixer. Si el cos és educat en l'art del moviment, el nen adquireix a poc a poc el control sobre ell mateix a través del pensament per executar moviments que obeeixin a la «raó» i no a l'instint.

Habitualment es considera el nen com un individu en fase de desenvolupament. Encara no està complet. Els nens no pugen a un escenari perquè encara no dominen el seu cos. La dansa serà «més bella», «més perfecta», quan el cos i el seu moviment es trobin al terreny del pensament. Quan el ballarí ha madurat és quan pot ballar en escena. Tot està sota control. Tècnica i cos, ment i matèria s'uneixen en una màquina perfecta d'execució. Aquest domini de la ment i els seus desigs sobre el cos, que té el seu moment àlgid en la joventut i maduresa, iniciarà el seu retrocés amb l'envelliment de l'organisme. El cos novament desobeeix les ordres mentals, però aquesta vegada ho fa a través del dolor, per recordar al ballarí que ha envellit. Si en la infantesa el cos i el seu moviment es trobaven lliures de tot pensament, en la vellesa ocor-

1. En aquest sentit, sí que estem parlant d'una cosa cultural: que els ballarins en la tradició occidental es retirin a certa edat és una cosa condicionada no solament pel rigor dels codis sinó sobretot per l'acceptació social del cos i del tempo del cos. En altres tradicions no hi ha aquesta limitació. Especialment en les tradicions japonesa o xinesa, però també en les tradicions prehistòriques: cossos ancians poden desplegar accions belles per més que no pretenguin competir en bellesa amb el cos jove.

rerà una cosa similar, però aquesta vegada no a causa de la joventut de la seva estructura, sinó del seu deteriorament. Durant la infantesa el cos és projecte i, en tot cas, memòria genètica; durant la vellesa, la memòria orgànica i la memòria psíquica se n'apoderen. Tanmateix, aquest record del moviment pot ser tan productiu com la llibertat instintiva de qui res no pot recordar. La memòria del moviment associada a l'experiència constitueix un factor de resistència molt més efectiu que qualsevol intervenció de cirurgia a la recerca d'un fals ajornament. (Encara que existeix la possibilitat de no recordar, i viure conscient el moviment del cos en una de les etapes finals de la vida, com quan el cos és encara el d'un nen i no escolta raons.)

La infantesa i la vellesa han estat edats tradicionalment alienes als escenaris de dansa. Però no poden aquests cossos encara no o ja no canònicament bells produir bellesa? En la presentació de la passada edició de *Tensdansa* (2006), Àngels Margarit parlava de l'edat com un dels eixos temàtics del festival. Plantejar una reflexió sobre el temps biogràfic implica la consciència de la transformació, la consciència de la irreversibilitat i també l'acumulació de la memòria. Però l'edat, des del punt de vista sociològic, remet també a la consideració del cos humà fora dels marges que encara continuen sent canònics en considerar la bellesa: és a dir, entre els setze i els trenta-sis anys.

La qüestió de l'edat en relació amb el temps biogràfic i l'estructuració social ha estat una preocupació constant en el treball de Margarit en els últims anys. *La edad de la paciencia* (1999) va sorgir d'una proposta per a la realització d'un vídeo que havia de titular-se *Els cossos del cos*, una reflexió sobre els diferents cossos que som al llarg de la nostra vida, que és també una reflexió sobre les diferents dones que habiten o s'apropien d'una mateixa identitat al llarg del temps. *La edad de la paciencia* pot ser considerada una projecció social d'aquest projecte: nenes i dones grans compartien l'escenari amb les ballarines de Mudances. I entre totes es teixia una tela que transformava el creixement individual en una exposició de relacions: si és possible descompondre la pròpia identitat en una diversitat de subjectes, per què no concebre una unitat, un fil que permeti superar els límits de l'alteritat i fer possible una certa identitat col·lectiva basada en la feminitat? El fet de teixir, en la literatura clàssica i en la tradició popular, apareix associat a una qualitat atribuïda (o imposada) socialment a la dona: la paciència (un eufemisme que en molts casos substitueix la idea de «subordinació» o fins i tot de «treball forçat»). Però l'acte de teixir apareix també associat tant en la iconografia com en la realitat social a la reunió, la societat de dones, i per tant, a una situació que pot derivar en espera tant com en afirmació d'una identitat col·lectiva que faci possible l'exigència. A la peça de Margarit, les dones, nenes, joves i velles,

teixien, jugaven, construïen, visualitzaven mitjançant el seu moviment la complexa estructura de teixir, i en algun moment els instruments de creixement es convertien també en instruments d'opressió, gairebé de tortura. Els cossos presents es muntaven amb els cossos filmats, a vegades descompostos: un mateix cos pot ser l'agregació de diversos cossos que coexisteixen en la memòria orgànica, però també en les imatges de la memòria, i en els records conscients.

La reflexió de Margarit sobre l'edat es va prolongar en el seu solo *Peixos mentiders* (2000). En aquest cas tornava al projecte original, a una reflexió sobre l'edat biogràfica i una descomposició que contradiu el concepte mateix d'«individu». La descomposició es feia efectiva gràcies a la superposició de cos, ombra i imatge, gràcies a la fragmentació visual del cos mitjançant un fons de vidres trencats, però també gràcies a l'exhibició de les diferents dimensions emocionals i socials de la dona que balla fora d'escena, i especialment en la seva condició de mare.

L'interès de Margarit pel temps, l'edat i les correspondències entre el creixement individual i les relacions intergeneracionals plantejades des d'un punt de vista social es van fer presents en la programació de *Tensdansa* el 2006, alhora que la presentació escènica del cos dels nens (éssers previs) i el de les persones grans (éssers ja no rellevants), derivava cap a altres presentacions del cos no-canònic: el cos mutilat, el cos deforme, el cos violentat.

Encara que no freqüents, han estat moltes les aparicions escèniques de «gent gran» als escenaris de dansa en els últims anys. Recordem, per exemple, la peça de DV8, *Bound to please* (1997), en la qual una ballarina septuagenària s'esforçava a seguir les coreografies, en ocasions molt dures, de la resta de la companyia. Descartant les joves, Lloyd Newson confiava a aquesta ballarina algunes de les seqüències més arriscades de l'espectacle, entre elles una seqüència eròtica amb un ballarí jove, visible quan l'escenografia (que plantejava un qüestionament de la idea d'espai interior/privat i espai exterior/públic) girava i agafava in fraganti la parella. Després d'aquesta seqüència, la dona, nua, es rentava al prosceni. Newson indagava llavors un dels límits de la dansa, què es pot i què no es pot mostrar en un escenari, i com es relacionen aquestes imatges reals, impossibles de camuflar, d'assimilar estèticament a la peça, amb el discurs que es proposa o, fins i tot, fer-les compatibles amb una idea de bellesa.

Katarzyna Kozyra va utilitzar la tecnologia per fer possible una singular versió de *La consagració de la primavera* (2001). Utilitzant els cossos ancians de diversos ballarins jubilats, va aconseguir que aquests executessin amb el màxim rigor els moviments del ballet de Nijinski. Per a això va situar els seus

ballarins ajaguts sobre un terra blanc i va col·locar una càmera zenital a sobre seu: per mitjà de l'animació va aconseguir que els moviments executats pels *ballarins* cobressin vida en la imatge digital: els cossos nus dels ancians ballaven davant de l'espectador com ho hauria fet una persona jove a l'escenari.

El projecte de Pina Bausch tenia un perfil més humanista: aquell mateix any (2001) va realitzar una versió de *Kontakthof* amb persones de més de seixanta-cinc anys. La seva coreografia de l'any 1978, que com tantes d'altres abordava la qüestió de la relació entre els sexes recorrent a citacions musicals i cinematogràfiques dels anys trenta, va ser interpretada per persones que se suposaven biogràficament allunyades de les experiències que *Kontakthof* tematitza. L'espectacle va descobrir una nova dimensió del discurs, al mateix temps que va oferir als participants una vivència especial. La documentació del procés de treball i la gira posterior va ser rodada per Lilo Mangelsdorff i Sophie Maintigneux i va donar lloc a la pel·lícula *Damen und Herren ab 65*.

Com a experiència, el treball de Bausch connecta clarament amb la proposta que Tomàs Aragay va presentar a *Tensdansa*. Al seu díptic *Sobre la mort/Sobre la bellesa*, s'aborda explícitament la qüestió de l'edat: en el primer treballa amb nens; en el segon, amb gent gran. En tots dos casos es tracta de no professionals, persones que mai no han pujat a un escenari i que per tant no estan condicionades per una tècnica o una disciplina escènica. Això és molt important ja que es tracta de mantenir el moviment natural dels cossos: no hi ha domesticació, ni moviments fingits ni controlats. El moviment deriva de l'impuls d'acció, la més pura acció corporal.

*Sobre la bellesa* transcorre en un temps suspès. El so d'un piano i el silenci acompanyen els moviments sobre l'escena. Els cossos efectuen moviments lents, suaus. S'ajeuen, reposen, s'asseuen a les cadires i miren l'espectador. Veiem clarament quin és el ritme dels seus cossos i que diferent és del ritme vital d'un nen. En *Sobre la mort* el temps està marcat pels cossos incansables dels nens. En una seqüència, una música tecno marca els salts dels nens que mantenen els cossos en una acció contínua mentre en el fons de l'escena es projecta un cartell intermitent en el qual es llegeix: «Som immortals». És un dels moments més intensos de la peça: els nens no es cansen i fan la impressió que podrien continuar saltant durant hores. A poc a poc alguns es retiren fora de l'escena i hi queden dues nenes que continuen fins que acaba la música. En acabar elles, es donen la mà: han superat el repte. Aquesta escena la podem imaginar amb cossos adults de ballarins en bona forma física, però no seria la mateixa. Els nens no es cansen: riuen. És un joc i el cos aguanta fins que acaba.

La proposta d'Aragay ens permet també reflexionar sobre el paper que s'atorga als nens al món adult. Una nena canta una cançó en veu baixa mentre sona la veu de la cantant per sobre d'ella. El patró està establert: cal cantar com un adult. Tanmateix en acabar aquesta escena apareix un nen que agafa el micròfon, i sense mes artificis que la seva pròpia veu, es posa a cantar cançons, com canten els nens. Això provoca la riulla del públic. El nen canta sense problemes, s'apropia dels models de cançó del món adult i els traspassa al seu propi món. En acabar l'obra alguna cosa canvia. Els nens puguen a l'escenari uns quants espectadors, i els fan participar en un joc en el qual els adults es converteixen en nens i els nens en adults. Per un instant ja no són els nens els que han de seguir el patró de comportament adult, sinó que són els grans els convidats a participar en la transformació inversa.

### Bellesa i quotidianitat

La utilització dels nens per a la composició d'un discurs estètic i polític del qual no són conscients podria haver plantejat en altres temps alguna reserva ètica; en un moment que la televisió ha suprimit la propietat de la imatge i molt pocs es preocupen de la instrumentalització discursiva del seu cos o del seu rostre, l'únic que es podria preguntar és sobre els límits d'un lliscament cap a les fangoses superfícies de la telerealtat. Òbviament, els nens s'ho passen molt bé, i també les seves famílies. I a més contribueixen a la realització d'una peça d'un màxim rigor dramàtic i estètic.

Aquests treballs de Tomàs Aragay continuen una certa línia derivada de les pràctiques participatives dels anys seixanta, travessada per diverses temptatives de traslladar en el circuit artístic propostes sorgides de la dansa terapèutica o la dansa comunitària dels vuitanta i per projectes singulars, com la sèrie de «gent real» realitzada per Anne Carlson a la dècada dels noranta. Les *Real People Series* eren peces creades i representades per gent que tenia un ofici o professió comuns i amb les quals Carlson es proposava representar i allora descompondre els estereotips, oferint als intèrprets la possibilitat de mostrar-se desinhibidament com són i de ser realment el que són. En el marc d'aquella sèrie, Carlson va treballar amb advocats, agents de seguretat, jugadors de bàsquet, una mare i la seva filla, executius, grangers, mestres, monges i adults amb discapacitats. La seva segona sèrie, *Animals*, presentada a partir del 1988 incorporava danses amb animals: *Scared Goats Faint*, *The Dog Inside the Man Inside*, *Duck Baby*, *Sarah*, *Visit woman move story cat cat cat*,

*Dead*. Finalment, *The White Series* va ser creada al voltant de qüestions de percepció, amor i privilegi en la cultura nord-americana dominant.

Existeix un parentiu entre aquests projectes de Carlson i l'emprès per Àngels Margarit amb el títol d'*URBS # 1* (2004). La idea de la sèrie es va traduir en la de «procés». No es tractava aquí d'una apropiació negociada, sinó més aviat d'una espècie de col·laboració científica, una espècie d'«etologia» basada en el consentiment previ d'aquells que es converteixen en exemplars de laboratori per a un estudi que, no obstant això, Margarit preferia més aviat anàleg al treball del fotògraf.

En una conversa amb Manuel Delgado, Margarit explicava que és molt bell veure algú moure el seu cos simplement pel fet del moviment en si. Per a ella els cossos que no han estat disciplinats en una tècnica de moviment també tenen la capacitat de produir bellesa. A *URBS # 1* el cos urbà és el protagonista. Els cossos dins d'una ciutat són cossos que es troben en un espai concret, i el moviment dels quals segueix les inèrcies de l'acció conjunta dels cossos, que contínuament es veuen obligats a modificar el seu moviment partint de les estructures urbanes (DELGADO, 2004).<sup>2</sup>

El cos a les grans ciutats es mou a un ritme molt concret, que té molt a veure amb l'edat del cos. La gent gran, el ritme vital dels quals és més lent, es veu obligada a incorporar-se a una dinàmica accelerada. Pujar i baixar d'un autobús o d'un metro. Els ritmes estan marcats pels elements urbans. Un xiulet i es tanquen les portes, sense possibilitat de modificació. El cos jove s'hi adapta, però els cossos dels nens i de la gent gran es veuen obligats a seguir un ritme que supera les seves possibilitats de resposta i violenta el seu ritme orgànic.

Els moviments del cos han estat modificats pel canvi que han sofert les ciutats. *URBS # 1* és una actualització dels rituals quotidians de moviment. Una mena de joc de ritualitzacions modernes: els gests, la forma de comportar-se de diferents grups urbans dins les ciutats. Margarit estudia i analitza des dels gests dels jugadors de petanca fins al moviment dels skaters. Moviments quotidians captats de forma científica. Un catàleg de comportaments del cos. Ella s'interessa per la manera com es mouen la persones, que ha canviat al llarg del temps i se situa a mig camí entre l'antropologia i la dansa, tornant a l'espectador la imatge sintetitzada del moviment dels cossos en la nostra època.

En contrast amb la curiositat científica de Margarit, Carlson projectava

2. DELGADO, Manuel: «A mig camí entre l'antropologia i la dansa», *DDT*, 2004, pp. 20-34.

sobre la seva «gent real» un discurs més polític i al mateix temps més humorístic. L'humor a l'obra d'Aragay deriva cap a una certa forma de cinisme, més evident en el treball amb nens que en el treball amb gent gran. No es tracta d'aquest cinisme corrosiu que podem trobar en la feina d'artistes com Santiago Sierra, sinó d'un cinisme més filosòfic, que respon a un posicionament polític ideològicament difús però al mateix temps hereu de l'humanisme transformador. En una societat tan marcada pel políticament correcte, el cinisme és gairebé una actitud exigible a l'artista. Realment, som afortunats des del punt de vista social per les transformacions que en els últims anys s'han introduït en l'àmbit dels drets de determinades minories socials (no de totes i òbviament no de forma generalitzada). Però aquest avenç social ha generat la instal·lació en l'hegemonia d'un art políticament correcte, que continua restant visibilitat a altres propostes molt més interessants des del punt de vista artístic i, fins i tot, més productives des del punt de vista de la reflexió sobre les transformacions que cal realitzar. Comparem, per exemple, la visibilitat entre la molt correcta *Mar adentro* (2004) d'Amenábar i les no tan correctes *Mones com la Becky* (1999) o *De nens* (2004) de Joaquim Jordà. El treball de Jordà amb interns psiquiàtrics o amb persones amb disfuncions fisiològiques o psicològiques constitueix un mitjà d'aproximació a problemàtiques socials i polítiques des de perspectives habitualment no escoltades, que aporten imatges de la realitat que ens neguem a acceptar, perquè ens resulten molestes. Tan molestes com ens poden resultar les imatges políticament incorrectes que els nens dibuixen per representar els diferents grups socials o ètnics, tòpics i simplificacions atribuïbles al reduccionisme infantil, però que reflecteixen prejudicis no superats en la nostra societat, ocults sota la pàtina del políticament correcte. Allò real es mostra llavors en l'alliberament de les inhibicions: en el discurs dels nens, dels interns, dels desproporcionadament acusats...

### Exhibició i discurs

El tractament de la violència des d'una perspectiva humorística, gairebé cínica, que, tanmateix, no exclou la tendresa, permet un vincle entre la proposta de Tomàs Aragay i els dos solos presentats per Mustafà Kaplan i Filiz Sizanli en la passada edició de *Tensdansa*. Ells treballen amb els seus cossos, explorant el seu moviment. Es qüestionen si són capaços de mentir al seu propi cos, si són capaços de patir amb ell, o de destruir-lo. A través d'aquests dos solos, interroguen l'espectador traslladant les seves preguntes amb el moviment i la manipulació del seu propi cos.



Mustafà Kaplan tiba i modifica la pell del seu rostre amb gomes elàstiques. En entrar en escena veiem un cos *bell*, que a poc a poc es deformatà per l'acció de les gomes, que comprimeixen i modifiquen els trets de la cara i creen relacions insòlites entre les parts del cos. La pell es tiba i el rostre perd la *bellesa* del ballarí. No tots els cossos que puguen a un escenari han de mostrar bellesa. Els cossos també poden mostrar l'altre costat de l'estereotip. Aquesta visió del cos provoca estranyesa en l'espectador: aquest es troba predisposat a veure cossos bells i atlètics els moviments dels quals semblen efectuats sense esforç i es realitzen en desplaçaments fluids per l'escena. Kaplan ens mostra un altre cos: nega allò bell, mostra el cos violentat i el moviment sota els seus efectes. A vegades esdevé còmic, quan amb l'ajuda de les gomes forma un instrument improvisat des de la seva cara fins als peus a terra, i comença a simular que el toca tarallejant el presumpte so de les cordes. El cos virtuós amaga la tortura de la tècnica que es pot veure en aquesta acció.

En el solo de Filiz Sizanli novament la predisposició de l'espectador que espera trobar un cos canònic és frustrada tot seguit. Sizanli comença amb el seu cos ocult darrere un paper blanc. Un braç apareix i va dibuixant el seu propi contorn i marcant els seus limitis. Quan acaba de dibuixar, ella es mostra davant del públic, que assisteix a la presentació d'un cos mutilat. Si en el cas de Kaplan veiem el cos abans de ser modificat, en aquesta ocasió el cos es presenta després de ser dibuixat davant de l'espectador. Als solcs que les gomes produïen al rostre de Kaplan endevinàvem les cicatrius, les costures bastament apedaçades d'una destrucció absurda; a la figura asimètrica de Sizanli endevinem més aviat l'efecte d'una mina, d'un brutal tret, les conseqüències d'un mal no buscat, la irreversibilitat d'un destí marcat per un instant de desgràcia. Són tantes les imatges que podem associar a aquest cos. Però qui ha compartit realment el dolor de qui ha sofert una amputació similar? Qui pot afirmar: «El conec»?

La duresa de les imatges és doble: estem acostumats a veure cossos mutilats fora de l'escenari, però no a dins. I en la dansa de Sizanli es veuen almenys dos cossos: el cos de la ballarina, la seva limitació real de moviment i el seu dolor físic concret, però també el cos mutilat com a presència simbòlica de tanta destrucció immoral justificada en nom de presumptes conflictes religiosos i alimentada per grollers interessos estratègics i econòmics.

Sizanli balla i es mou tal com ho faria algú a qui falta part d'una extremitat. Però ho fa amb els coneixements i les habilitats d'una ballarina. Com Kaplan, no es deixa portar per una tensió expressiva. Una vegada creada la imatge, la idea, la seva és una recerca a cops gairebé formal, basada en jocs d'equilibri, en composicions, en l'exploració de les possibilitats de resignifi-

cació del monyó com a braç, com a apèndix, com a objecte. Una frivolitat? Però no seria més frívol fingir el presumpte dolor? Sizanli opta també per la distància, i aquesta distància permet un tractament estrany del membre *sà*: la cama i el peu adquireixen llavors en la seva solitud un sentit nou.

En un moment de la representació, Sizanli deslliga el camal buit del seu pantaló i l'omple amb les restes del paper on ha dibuixat la seva silueta, de la mateixa manera que a l'inici de la peça havia omplert la seva boca amb el fragment de paper sobre el qual havia dibuixat el seu rostre. L'anul·lació (irònica) del discurs remet a una negació real de la identitat, de la mateixa manera que les limitacions lúdiques del moviment remetent a una limitació real de la llibertat. Quin estrany cos s'està formant? Meitat dona, meitat ficció, meitat paper. Amb el camal ple de papers, agita el seu monyó per provocar cops repetits sobre el seu rostre. L'efecte pot resultar còmic, tant com l'intent de cantar amb la boca plena: l'espectador no vol riure, perquè intueix a què es refereix, però de vegades no pot evitar-ho. El dolor aliè produeix hilaritat; és un clàssic del circ, de la farsa i del cinema còmic. Per evitar-la, l'espectador hauria de deixar de ser-ho: no es pot demanar tant.

Finalment, Sizanli es treu els pantalons, deslliga la cama plegada i desentumeix els músculs i les articulacions: era un artifici. És clar, per això podíem riure. Tanmateix, el cos ha quedat marcat per la violència teatral, és a dir, per l'estranyesa: ja no pot recuperar la normalitat. Una mica més tard, Sizanli s'introdueix un dit del peu, abans invisible, a la seva boca, i d'aquesta manera se sotmet a una nova exploració, sense gairebé haver assaborit la llibertat o el descans. I en aquesta *còmica* disposició abandonarà finalment l'escenari. En aquest cas, la mutilació o la limitació provenen d'una il·lusió teatral, però el que potser no ho és tant és la nostra incapacitat de superar la permanent construcció de limitacions que competeixen absurdament amb les limitacions reals, amb la destrucció real que facilita la nostra abstracció.

La connexió política del solo de Sizanli el distancia d'altres treballs sobre o amb la mutilació produïts recentment, com la colpidora col·laboració de Mathew Barney amb la bellíssima Aimée Mullins en la tercera part del *Cre-master Cycle* (2002) o la pel·lícula produïda per DV8, *The cost of living* (2004) sota la direcció de Lloyd Newson i amb la presència del ballarí David Toole. En tots dos casos, la mutilació no és simulada, sinó real: Aimée Mullins exhibeix la seva bellesa asimètrica i emmascarada amb la mateixa exigència que David Toole balla, des d'un pas a dos amb una ballarina fins a un ball de grup al més pur estil del musical d'Hollywood. Totes dues pel·lícules fan reflexionar l'espectador sobre els prejudicis culturals i socials que existeixen envers el cos.

*The cost of living* mostra una visió particular de la vida de diversos ballarins. En aquest «món propi» un ballarí sense cames pot ballar, així com també pot enamorar-se una noia que no pot parar de moure cèrcols al voltant del seu cos. Quan apareix en escena aquest personatge femení, imaginem que és una excentricitat o una cosa estètica el fet que aquesta ballarina estigui constantment movent cèrcols (amb la cintura, les cames, el coll). En un moment donat, uns nois hi coquetegen. Quan aquesta s'apropa a un d'ells, ell l'evita i ella li corre al darrere, sense deixar de moure els cèrcols. En aquest punt comprenem que ella és així. El moviment dels cèrcols no és una cosa externa, sinó que forma part d'ella, i del seu propi cos. Aquest personatge, junt amb el de David Toole, mostra que la realitat no està formada per éssers «perfectes» i que la dansa, com la vida, pot ser protagonitzada per tot el que desitgi formar part d'aquest univers del moviment.

En una de les seqüències, un càmera s'apropa a Toole, i l'interroga mentre el grava. Al llarg de la pel·lícula, l'espectador ha pogut entrar en un món en el qual ens hem acostumat a acceptar un cos que *normalment* hauria estat exclòs, però en aquest punt hi ha un xoc amb el món real i l'espai en el qual es troba l'espectador: el seu cos ballant és vist a través dels ulls del càmera com una raresa. Aquest pensament connecta amb l'espectacle del circ, d'altra banda present durant tota la pel·lícula (les figures dels pallassos, la música en algunes escenes, les acrobàcies d'alguns personatges, etc.). El món del circ sempre ha estat relacionat amb l'exhibició de cossos fora de tota norma i estereotip. En aquest cas, el cos fora dels cànons de la dansa havia estat mostrat al llarg de la pel·lícula, no com a espectacle o excepció, sinó com una cosa que formava part de la realitat.

En l'última escena veiem els dos ballarins protagonistes a la platja. Eddie Kay camina sobre mans i cames i damunt seu hi ha David Toole. Per un instant, els dos cossos es fonen en un de sol, i tenim la il·lusió òptica que Toole té cames i camina. El món i la vida són una funció contínua, i al final tot depèn dels ulls amb què s'observa.

El director mexicà Carlos Reygadas ha portat a l'extrem la recerca d'altres conceptes de bellesa mitjançant la presentació fílmica de cossos no canònics. A *Japón* (2002), Reygadas absorbeix l'espectador amb una insòlita relació d'amor i mort entre un home madur que viatja al desert per suïcidar-se i una anciana índia la propietat de la qual és amenaçada per interessos caciquistes. Reygadas aprofundeix en la relació impossible entre aquests dos éssers humans, sense aturar-se davant de la filmació d'una escena de sexe entre tots dos, que ens torna d'una manera molt més crua i més carregada de significats polítics i culturals a la seqüència insinuada per DV8 a *Bound to please*. El

sexe explícit executat per cossos no canònics (i fins i tot per parelles físicament desequilibrades) emmarca i puntua el seu següent treball, *Batalla en el cielo* (2005), en què, novament, al dessota de la sordidesa dels ambients i la lletjor moral de la trama, es descobreix una bellesa amagada, una bellesa que no estem acostumats a observar, una bellesa indissociable de maneres no hegemòniques de relació intersubjectiva i de la mirada sobre el cos i sobre la coexistència derivada d'aquesta.

Aquestes mirades no serien probablement possibles sense les transformacions impulsades durant els anys setanta per les artistes feministes, i provocades als anys noranta per la lluita contra l'estigmatització provocada per la sida. Entre les primeres, n'hi ha prou de recordar el treball sobre el cos de Gina Pane a *Death Control* (1974) o l'última i pòstuma obra de Hannah Wilke, *Intra-Venus* (1993), en què va fotografiar el seu cos malalt de càncer des que va començar la degeneració fins a la mort. Aquest tipus d'obres que van marcar un abans i un després, reapareixerà en treballs més recents, com els de Jo Spencer, i en els escènics de Jesusa Rodríguez o Nao Bustamante. Entre els segons, podríem referir-los a les propostes teatrals de Ron Vawter, actor del Wooster Group, o els del director iranoamericà Reza Abdoh, amb les seves visions apocalíptiques en què barrejava l'experiència personal d'una mort imminent amb la mirada sobre la història i el sofriment que la història sembla no veure (o són els éssers humans els que enceguen la història?).

«Què és la bellesa?», es preguntava Raimund Hoghe en la conversa que hi vam mantenir fa sis anys: «Per què es diu d'alguna cosa que és lletja? [...] com s'estableixen els límits?» Hoghe reflexionava sobre el seu cos en escena, però també sobre el cos d'altres persones: «He escrit molt sobre gent que tenia altres minusvalideses molt diferents de la meva, molt pitjors, però que sovint tenien una bellesa immensa. També respecte a l'edat; a una edat avançada hi pot haver una gran bellesa.» L'important, sostenia Hoghe citant Pasolini, és «llançar el cos a la lluita». El propi cos es desprèn així de certa identitat i adquireix una dimensió simbòlica, que permet la presència d'altres cossos absents (HOGHE, 2003).<sup>3</sup>

Com a l'obra de Reza Abdoh o de Carlos Reygadas, a la de Raimund Hoghe es produeixen dues superposicions: les dels cossos hegemònics i no hegemònics, i la de l'experiència individual amb l'experiència històrica. *Lettere amorose*, la peça presentada a *Tensdansa*, constitueix un clar exemple d'aquestes superposicions. A l'inici de la peça, Hoghe anomena pel seu nom

3. HOGHE, Raimund: «Arrojar el cuerpo a la lucha», *Cuerpos sobre blanco*, José Antonio Sánchez i Jaime Conde-Salazar, editors, UCLM, 2003, pp. 27-50.

els cinc joves que ocupen l'escena; aquests l'abandonen i s'asseu al pati de butaques. A partir d'aquest moment i fins al final, la peça es desenvolupa com un solo. La joventut i la bellesa hegemònica són arrencades del seu espai natural, l'espai d'exhibició, i substituïda per la presència d'un home a qui es respecta pel talent literari, per la intel·ligència dramaturgica, però de qui no s'esperava aquesta «gosadia», aquest atreviment, aquesta usurpació d'un lloc que socialment no li correspon. Però Hoghe no s'avança per mostrar-se com un ésser que pateix, que mereix compassió: «No vull representar el paper que la societat m'ha assignat. En la meva actuació a l'escenari hi ha plasmat aquest trencament del paper que se suposa que ha de representar un minusvàlid, també en escena. Aquest tipus de paper també està establert i fixat, i no m'interessa.» Es tracta més aviat de procedir a un desplegament de sentit que faci presents els absents. I encara que entre les «cartes» d'amor que Hoghe llegeix durant l'espectacle s'inclou una carta a la seva mare escrita pel seu propi pare on aquest parla del «petit», ni tan sols en aquest moment Hoghe s'apropa a l'expressiu: la carta parla d'un amor entre dues persones properes, però no reductibles a allò propi pel fet de ser els seus pares. No hi ha expressió, encara que sí que hi hagi emoció. I no obstant això l'emoció està continguda, tensada per l'implacable ritme de la litúrgia a què l'autor-actor se sotmet en aquest fet cíclic de construir i desfer, exposar i recollir, parlar i caminar. La litúrgia, potser capritxosa en l'origen, es fa necessària en el procés de construcció de la peça, i així la rep l'espectador, com una cosa que ja no pot ser alterada i que ha d'acollir els rostres invisibles i les veus inaudibles dels que no hi són, que ens parlen per mitjà de les seves cartes. Cartes d'amor: les de Monteverdi, les del pare de Hoghe, les de l'emigrant turc i, sobretot, les dels dos nens africans que van morir amagats al tren d'aterratge d'un avió que els havia de portar a la seva *estimada* Europa. En sentir-les, la història travessa l'espai íntim creat delicadament per Hoghe, creua com el vent, silenciosa, però ja no desapareix. I tots aquests objectes sense valor i aquestes accions insignificants que Hoghe ha tractat i realitzat amb la mateixa concentració amb què es tracten els objectes quotidians i les accions instrumentals en la cerimònia japonesa del te, es carreguen llavors de sentit, s'impregnen del dolor dels altres, de l'interrogant ètic sobre la nostra responsabilitat, sobre la manera com es trunquen o satisfan els desigs, sobre la nostra capacitat per intervenir en les causes que anticipen injustificadament la mort.

L'amor és molt a prop de la mort, la presència és indefinible sense l'absència, el plaer sense l'espera, el temps sense la detenció. Hoghe juga amb aquests conceptes, les seves peces són exposicions sensibles de sentiments, de relacions i d'idees. El cos *deforme* es «llança a la lluita» per exposar un discurs i,

sorprenentment, genera bellesa. El cos *anormal* s'exhibeix per llegir cartes d'amor i, inesperadament, crida la nostra atenció sobre l'evitabilitat de la mort del nen i la inevitabilitat de la nostra pròpia mort.

## El temps i la mort

La mort no és el trànsit cap a una espiritualitat ingràvida, sinó el límit d'un procés d'aproximació a la terra. És a la terra on jeuem i es transformem els cossos dels que hem estimat, dels que hem admirat i dels que hem odiat. Per això, l'aproximació a la mort és també una aproximació als altres, a la memòria dels altres, a la materialitat dels altres. L'envelliment és una aproximació irreversible cap a la mort. Però la mort, com la utopia, pot ser contemplada no tant com a final sinó com a horitzó que afirma l'enriquiment constant que comporta el fet d'envellir.

El solo de Mustafà Kaplan conclou amb una seqüència en què el ballari inverteix la seva posició i recolzat sobre el cap entona una cançó de comiat. El seu cos rígid i feblement il·luminat, aquest cos que poc abans hem vist travessat de falses cicatrius, lligat i deslligat una i altra vegada, és ara la imatge d'un cadàver. Un cadàver distanciat, que encara pot provocar el somriure. En això consisteix el joc, al cap i a la fi es tracta d'un joc: la mort real és en una altra banda, el dolor real és en una altra banda. No podem caure en la complaença de creure que el compartim.

Amb aquesta mateixa barreja d'humor i distància, Tomàs Aragay mostra a l'espectacle *Sobre la mort* tots els aspectes que poden estar relacionats amb la mort. Per a això recorre a la mirada infantil. La curiositat d'un nen el porta a preguntar-se per aquests dos misteris: el naixement i la mort. Però en la societat occidental aquests dos aspectes són ocultats als nostres ulls. Els nens d'avui tenen una percepció de la mort a través de les imatges i l'audiovisual.

Hitchcock deia que no s'ha de treballar mai en una pel·lícula amb nens ni amb animals. El rodatge d'una pel·lícula és una cosa purament racional. Tot està controlat i pensat, des de les paraules que sorgeixen dels actors fins al seu comportament, des dels decorats fins al so. Un nen serà un element inestable, irracional, ja que en un determinat moment pot obeir a les seves pròpies necessitats i oblidar la part racional que representa un rodatge. Però també es pot fer participar el nen en un rodatge o en un espectacle plantejant-lo no com a una cosa seriosa i racional, sinó com el més proper al seu pensament a l'hora de comprendre la realitat: com un joc. Un joc amb regles, en què ells són els protagonistes. Aquest és el camí prè per Aragay per plantejar

el seu treball. En aquest espectacle, els nens s'endinsen en qüestions ètiques i en pensaments sobre la mort a través de diferents jocs en què ells mateixos participen davant l'espectador.

Els jocs són molt diferents, però tots tenen el tema comú de la mort. Jugar a matar-se com els texans, al «Un, dos, tres, pica paret» en el qual si et descobreixen en moviment mors, barallar-se amb un altre, jugar a un enterrament, o ballar al compàs de la cançó «Antes muerta que sencilla» són algunes de les escenes d'aquesta obra. A més del joc, es projecten en el fons de l'escenari imatges de videojocs de lluita, rètols lluminosos i fins i tot una pel·lícula d'indis i vaquers. La violència de les imatges quotidianes és posada en primer pla. Els nens estan constantment influïts pel tipus d'imatges i sons que ens envolten dia a dia, i tot això es visibilitza en aquesta obra. També s'observa la percepció dels nens en uns dibuixos seus projectats, en els quals afloren els estereotips que encara perduren en la nostra societat. Els nens dibuixen els cossos dels pares, les mares, els xinesos, els japonesos, d'ells mateixos, els sans, els dolents, els més petits, els cecs, els radicals, els conservadors, els rics, els pobres, els negres, els àrabs, els crèduls, els incrèduls, els llestos i els ximpls. A través de la seva mirada ens fan veure que el món no ha canviat tant i que encara existeixen nombrosos prejudicis que arriben fins als més petits.

En general els dibuixos de nens únicament són vistos a través de l'anàlisi psicològica. Mai no són analitzats en termes artístics. Es considera que aquest tipus d'expressió primerenca no és prou madura. Tanmateix, si el nen aconsegueix controlar i dominar tècnicament el seu traç com un adult, llavors se li presta atenció artística. En aquesta obra els dibuixos formen part de l'escena. Tenen poder de comunicació i poder expressiu. Aquests dibuixos reflecteixen clarament el món en el qual aquests nens viuen i és també molt interessant com s'uneixen en escena dibuix, dansa, cant i joc. En la dansa, el cos del nen no se sol mostrar. En música, només són visibles els nens prodigi, executant peces d'extrema dificultat. Només és visible el cos que ha aconseguit el seu propi control en l'execució com passa amb el dibuix i la pintura. En una de les escenes, una nena toca un instrument mentre una altra balla. Si ella deixa de tocar, l'altra nena s'atura. El joc per controlar el cos, en l'execució musical i en l'execució de moviment, donarà més tard els seus resultats, quan els seus cossos assoleixin la maduresa.

A *Santa Sofia. El solo d'una ignorant*, Tomàs Aragay parla també de la mort, i realitza una crítica àcida sobre el cristianisme. L'ésser humà ha viscut sempre amb la necessitat de creure que una vegada acabada la nostra etapa corporal, existeix una nova vida i la religió ha possibilitat que creguem que podem aconseguir la immortalitat. En un moment donat, ella llegeix un text

de la Bíblia en què Jesús diu als seus deixebles: «Digueu-me qui de vosaltres, per més que s'esforci, pot prolongar la seva vida més d'un instant?» Al llarg de la peça, Sofia Asencio reflexiona sobre la fatalitat de la mort: des de la trobada entre els seus pares i el seu naixement, des de la malaltia i els efectes secundaris sobre el nostre cos per ingerir medicaments, fins a la fase irracional, en la qual un es deslliura de tot pensament lògic per creure en una altra existència fora de la matèria. Hi ha un moment en què Sofia llegeix a l'espectador unes peticions per al que queda d'aquell dia: «Voldria expressar-me com si fos la meva última paraula; riure com si ja ho hagués perdut tot; menjar com si d'un dejuni vingués; demanar com demana un nen; donar; escoltar l'altre com si mai no l'hagués de tornar a veure; no dir res quan no tinc res a dir; cuinar com si tingués convidats; comprar també per plaer; veure la tele com si llegís un llibre, és a dir tancant-la quan m'avorreixo o me'n canso; netejar casa meva com si vingués la meva mare de visita; posar-me maca com si estigués enamorada; besar almenys dues vegades i abraçar quan algú ho demana com un nen; que em felicitessin, i que fessin un monogràfic sobre la meva carrera, si pot ser per la tele.» Hi ressonen els ecos dels versos vitalistes de Bertolt Brecht: «No us deixeu enganyar, ja que no hi ha retorn! [...] Morireu com qualsevol animal. Res no hi haurà després!» I, tanmateix, d'aquesta tensió no es dedueix la urgència, sinó la cura; no es dedueix l'angoixa, sinó el plaer; no es dedueix l'egoisme, sinó el desig de l'altre; no es dedueix l'obsessió, sinó la curiositat. De l'acceptació de la mort sorgeix també la fascinació per la multiplicitat dels estats de l'ésser i de la vida, per la bellesa que s'amaga sota les conformacions més insòlites del cos, des del naixement fins a la mort, i també pels discursos que en aquestes formes es despleguen.

Els escenaris canvien, canvien les relacions, canvien les pantalles. Ja no podem mantenir els ulls tancats davant dels extrems de la nostra vida material. El temps de la bellesa és el temps de la nostra vida; el seu espai, l'espai de l'habitable. Tot és possible i tot pot ser creació fins al dia que desapareguem definitivament.

