



NIJINSKY, El ido de amor y los consumidores de carne

ESCRITO POR:

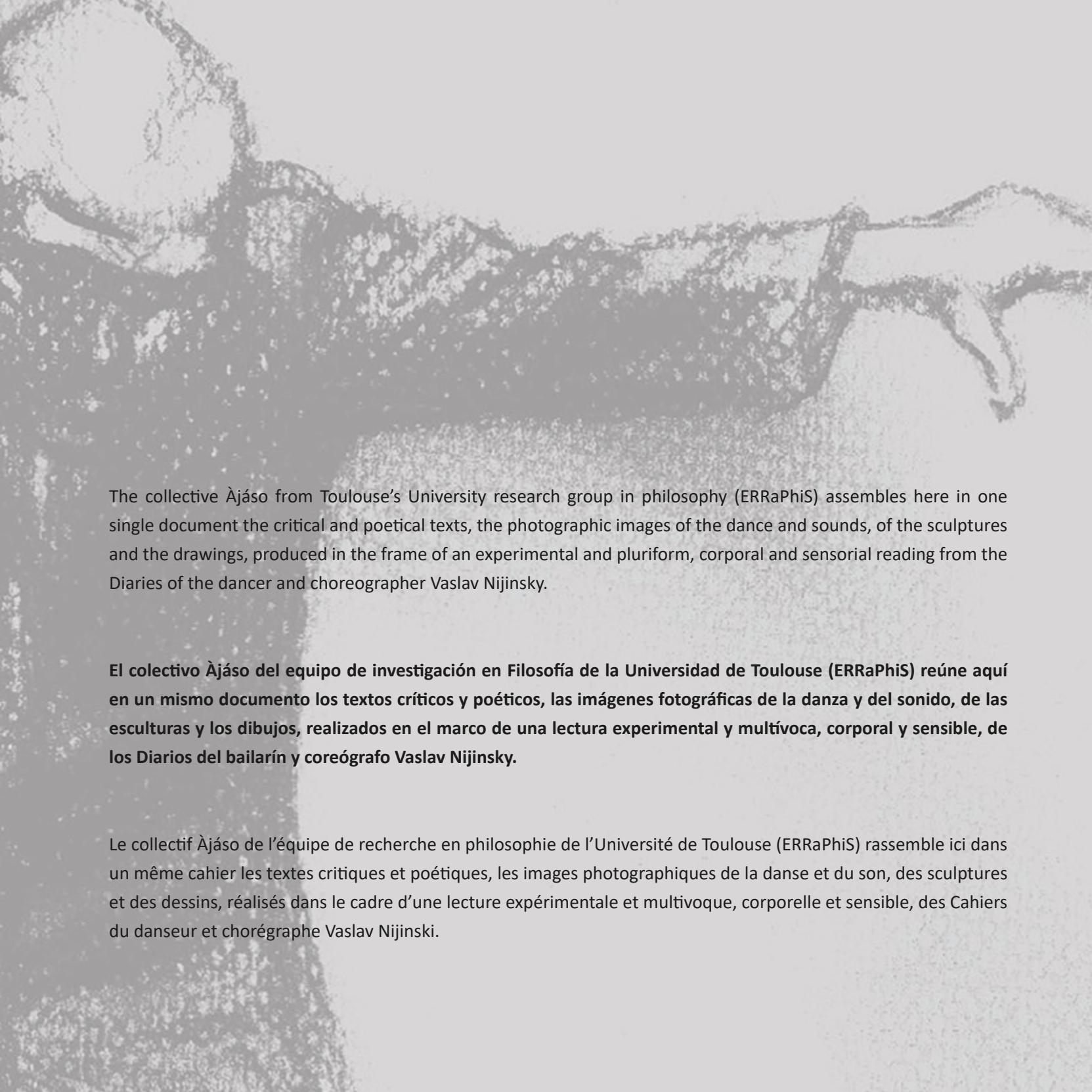
Erika
Marie
Jean-Christophe
Daeseung Park

AUTORES CON SEUDÓNIMO:

E, JC, M.

MIEMBROS DEL COLECTIVO ÀJÁSO

Angel Alvarado Cabellos
Blerina Hankollari
Behrang Pourhosseini
Bruna Martins Coelho
Daeseung Park
Erika Natalia Molina García
Gentian Koçi
Gwen-Elen Goddard
Guillaume Sibertin-Blanc
Jasmina Jovanovic
Jean-Christophe Goddard
Soufiane Mezzourh



The collective Àjásó from Toulouse's University research group in philosophy (ERRaPhiS) assembles here in one single document the critical and poetical texts, the photographic images of the dance and sounds, of the sculptures and the drawings, produced in the frame of an experimental and pluriform, corporal and sensorial reading from the Diaries of the dancer and choreographer Vaslav Nijinsky.

El colectivo Àjásó del equipo de investigación en Filosofía de la Universidad de Toulouse (ERRaPhiS) reúne aquí en un mismo documento los textos críticos y poéticos, las imágenes fotográficas de la danza y del sonido, de las esculturas y los dibujos, realizados en el marco de una lectura experimental y multívoca, corporal y sensible, de los Diarios del bailarín y coreógrafo Vaslav Nijinsky.

Le collectif Àjásó de l'équipe de recherche en philosophie de l'Université de Toulouse (ERRaPhiS) rassemble ici dans un même cahier les textes critiques et poétiques, les images photographiques de la danse et du son, des sculptures et des dessins, réalisés dans le cadre d'une lecture expérimentale et multivoque, corporelle et sensible, des Cahiers du danseur et chorégraphe Vaslav Nijinski.

Desde el 2013 fotografío las actividades del grupo Àjásó. Me parece a veces que añadir explicaciones a mi trabajo fotográfico es un poco absurdo. No obstante, cuando lo observo con posterioridad, descubro elementos que ensartan las fotografías en una especie de corriente performática. Durante nuestro último proyecto «Nijinsky», alcancé el punto de poder esbozar ciertas palabras que expresan tales elementos: visor, improvisación, oscuridad, movimiento y rostro.

Daeseung Park.

E:

Estamos cansados de la definición y la palabra, y sin embargo se nos va la vida en soñar el frágil retazo que nos unirá finalmente, tiernamente, en calma y en confianza, sin apagarnos, sin entumecernos, sin desapasionarnos. Soñamos de ese lazo la textura, la dimensión y el ancho. Empresas utópicas de todas clases se levantan entonces, en la ciencia y el arte, en todas las generaciones y las latitudes. Y es un lazo lingüístico el que parece y siempre ha parecido ser el más prístino y fiable. Pero ¿qué son estas hojas que no tienen otoño?, ¿qué energúmeno estos libros que resisten siglos, y ahora estas letras virtuales que binarias pretenden perdurar un infinito? ¡Cuánta artificialidad! ¿Cómo podría estar bien esto? Sin embargo, así vivimos, heredando, leyendo, estigmatizando, escribiendo, trazando, limitando, desnaturalizando; pero debemos tanto a estos libros, a estas nociones tan reducidas y estas gráficas tan usadas.

M:

Las pezuñas de F. martillan el suelo. N. echa la tierra en el cielo. Eres Dios, no eres inmortal. Estás recubierto con manchas.

Somos otros cuerpos en otros cuerpos. Soy una infinidad de rizos que se entremezclan. Mis venas irrigan todas las venas. Y cuando cierro los ojos, todos los ojos se cierran, salvo uno. No hay más yo.

La cabeza gira, en el mismo instante una mano se abre y mis dedos alcanzan tu piel. Tu piel decide por mi cabeza. La cabeza sabe, pero la piel piensa. No hay más nosotros, sino nudos, espesores. Actuamos en una infinidad de movimientos, de ritmos que escapan al tiempo.

JC:

El colectivo Àjásó debe su nombre a una encarnación (ofo) asociada al poder de las plantas en uno de los trabajos yoruba, con finalidad benéfica, consignados por Pierre Verger... uno de los desertores franceses de la episteme académico-colonial, que se convirtiera en pai de santo danzante en Bahía, bajo el nombre de Fatumbi. El ofo Àjásó enseña a reunir las partes de un cuerpo seccionado. El colectivo Àjásó, formado en el seno de la Academia disciplinaria, se emplea a la misma deserción por el verbo y la danza, y extrae de los teatros africanos a los cuales pertenece el candomblé –contra el teatro gratuito organizado en espacios programados y bien acabados para un cierto tipo de espectadores ‘cine-visión’– la esperanza de un teatro capaz de, como dijera el admirable Labou Tansi, hacer respirar juntas la carne y la idea... de un teatro sin escena y sin disfraces, que sea el lugar de una comunicación vital entre sus participantes, por el sudor, por el aliento, el fulgor de sus voces y el choque de los miedos, el abrazo físico y la explosión de sus corazones, la palabra interminable de los indecibles y las anécdotas, verdadero lugar-laboratorio de recreación colectiva de cuerpos deshechos en su sujeción a la institución civil.

VISOR



Fotografía: Daeseung Park

E:

Vamos entonces a seguir escribiendo y hablando, pero para no cansarnos, desperezarnos, despertarnos y seguir bailando en el pensamiento y la lengua habrá que intentar contestar la pregunta: ¿de qué escritura, de qué palabra? Porque no nos basta con que nos digan que no estamos separados, que no hace falta que busquemos un lazo, ni comunicarnos, que están de más los puentes y las lianas, las palabras y los cuadros, las teorías y las convenciones, porque intuición tendríamos de sobra y que en la mirada vemos y transparecería lo que importa; no nos basta que se nos diga que en el fondo somos Uno y que sin vocablos hablaremos, el día en el que el gesto sea aceptado como digno rey de los encuentros. No y no. Eso no nos basta.

M:

No soy más que una proliferación de manchas, mis ojos se abren y se cierran, alrededor de mí, sombras abigarradas. Siento que ves todo. No tengo más historia porque mis manos no son más máquinas. Ellas se derraman sobre tu cuerpo. Todos mis sentidos se disipan sobre tu piel. Las pieles son espesas, millares de estratos se amontonan. Bajo tu piel, los órganos, los abismos y mucha tierra. La piel se esparce, la piel se adhiere, la piel se fisura, la piel come. Sobre tu piel toco brechas, fósiles, sentimientos. Un esqueleto se acuesta por tierra y mi pie acaricia un hueso. El hueso es sólido, y sabe. Él sabe que eres tú.

JC:

Aquel que concibe la libertad como otra cosa que esta contaminación mutua entre los cuerpos, y se queda conscientemente distante de ella (en lo que pomposamente es llamado distancia “crítica”) para poder decir algo, con palabras todavía (y expresadas, en lo posible), que se niega de este modo el estar en este aquí con los cuerpos transformados y reformados por la contaminación; aquel no tiene nada que ver con este teatro. Pues para hablar francamente, este teatro no significa. Para parafrasear a Isadora Duncan: si sus actores pudiesen decir lo que este significa, no tendrían ninguna razón para practicarlo. De octubre a agosto del 2016 se realizó así el “proyecto Nijinsky” del colectivo Àjásó, por medio de una sucesión no coactiva de encuentros en movimientos, en músicas y en voces, improvisados en torno al Diario del bailarín y coreógrafo Vaslav Nijinsky, el cual ha residido precisamente en esta serie de actos de vida compartida entre dos y, posteriormente, tres bailarinas, un fotógrafo, una violonchelista y un lector video-gráfico. Cada vez, en una sala vacía de la Universidad, en la floresta, sobre las altas hierbas de una pradera, en casa de unos o de otros, el lugar natural de este teatro ha sido entera y diferentemente recreado por aquellos que se entregan a un tal ejercicio.



Fotografía: Daeseung Park

Al poner en marcha el obturador, no veo los movimientos de los performers, no escucho la música ni la voz de la lectura: no tengo percepción alguna de la performance. Simplemente me concentro en mi visión, encuadrada en el formato de la imagen 3:2 por medio del visor. Yo no estoy en la performance. Existe una distancia cierta entre el sujeto-fotógrafo y los objetos-performers, lo que produce que, desde mi punto de vista, el del fotógrafo, mis acciones se encuentren en un afuera. No observo los movimientos de las bailarinas sino a través del visor, en sí mismo una limitación. Sin embargo, la performance integra esta distancia entre ella y yo como un elemento suyo. Lo que permite este englobar, es que la performance no es un teatro dirigido, no es una mise en scène, sino que es una improvisación.

E:

No nos basta la reducción al cuerpo, al gruñido o al silencio. La palabra articulada, la idea maloliente, el paradigma venenoso, la visión de mundo y el mundo, no han de ser sin más destruidos, o al menos no los destruiremos nosotros. Nosotros somos los que queremos deconstruir, comprendiendo, poner entre paréntesis, viviendo, rechazar lo impuesto mientras vamos poco a poco transformando lo viejo en lo que queremos: la performance iconoclasta al servicio de una primavera siempre nueva. ¡Qué empresa tan ingenua!

JC:

Una restitución ha tenido lugar en el espacio de la Universidad, amplificado hasta lo incongruente en la forma de una instalación foto/video-gráfica performada, precipitado activo de las encarnaciones femeninas, coreográficas y vocales, del gran ensayo poético-filosófico escrito por Nijinsky, sonorizado por la intervención de un compositor ruidista; las líneas de la danza, de voces y de sonidos, disociadas, superpuestas, moviéndose cada una en alturas y velocidades diferentes, se conciertan mágicamente, para hacer existir y enraizar profundamente en los cuerpos la experiencia innombrable del bailarín, presa de la voracidad de los psiquiatras y de los consumidores de carne, de dinero.

M:

La piel-carne es agujerada por todas partes: ojos, cavernas, orejas, orificios. Un punto parpadea. Un ojo. Un agujero. Es aquí que todos los rizos no forman más que un nudo apretado. Tan muy apretado que cruje. Este crujido reúne en un movimiento todos los tintes y todos ruidos de nuestras percepciones. Estan denso que hay mucha sangre. Hay un soplo de los cuerpos sin soplo, los corazones palpitan cada vez más fuerte. Corres alrededor mío. No recuerdo más la primera vez que entré en el rizo, pisando mis propias huellas. El suelo es muelle, bajo mis pies, un montón de hojas secas y de tierra húmeda. Tus pisadas se mezclan con las mías. Corro alrededor tuyo. La memoria se borra. Me acuerdo solamente de lo que acontece ahora. No hay más que un presente espeso, un cuerpo, otro cuerpo, una infinidad de cuerpos. Este contacto es un ahogamiento, una inmersión, porque sé que no hay más vacío. Un ojo se abre, una pleamar de palabras vacía. Un olor se difunde sobre los olivos. Los cuerpos actúan. Nuestros cuerpos-ramas se encuentran, se tocan, se multiplican. El viento porta sonidos hasta nuestras bocas y quemán nuestros gestos. Somos uno y una infinidad de cosas que nos atraviesan a la vez. Este territorio se hace un lugar de entrecruzamiento, y cada vez que uno de mis pasos atraviesa de nuevo su estela, me zambullo en un lugar desconocido e in-olvidada.

Improvisación

Fotografía: Daeseung Park



E:

No obstante, es lo que buscan estos pasos que de improviso se lanzan a un no-lugar, a ninguna escena, y esta piel que envuelve y reconoce sin pudor otra piel que nunca antes, que nunca de nuevo, que irremediabilmente ajena. Es lo que Nijinsky pudo ver con total claridad cuando rechazó que se lo comparara con un chamán en un trance espiritual, cuando dejó de bailar para los otros y escribió, bailando, caminando, danzando con las estrellas y los árboles, porque advirtió después de años, que había sido sometido al espectáculo y la danza profesional, como lo son los animales de un circo. Nijinsky escribió entonces sobre el sentimiento contra la inteligencia y marcó un rechazo absoluto a la dinámica guerrera y simplificadora del lenguaje y el pensamiento, pero no para quedarse cataléptico encerrado en sus percepciones estéticas, sino que para poder liberar los lenguajes emotivos y la razón más precisa y más sabia que estos regalan, más exacta que todos los conceptos con sus órdenes perfectos. Razón emotiva que se aleja de la charlatanería y el éxtasis prohibitivo de elegidos religiosos. Su religión, la que al menos soñó Nijinsky durante este acceso de locura, acceso de escritura en San Mauricio, es así una religión más profunda y más simple, de la ligazón entre todos los seres en infinitas danzas sin reposo, sin depósito, sin acopio ni acaparamiento, sin reservas. Pues lo que se reserva se pudre y muere, y muere y se pudre, sin fin.

Es exactamente lo contrario de bailar: un no-bailar, estar muerto. He allí lo que el bueno del doctor Fränkel, febril de psicoanálisis, lo que Bleuer y Freud (quienes no lo encuentran suficientemente neurótico, demasiado psicótico, para iniciar una cura psicoanalítica), lo que su cónyuge, Romola, que se acostara con el bueno del doctor Fränkel, y su suegra, he allí lo que todos esperan de él: que coma carne, como todos! Que sea normal. Que baile por dinero y notoriedad, por el espectáculo y el placer del sacrosanto público, que se deje violar cada noche por su coreógrafo Diaghilev, que sus invenciones coreográficas iconoclastas no acaben por quitarle credibilidad, y con él a todos los suyos, sino que conserven una significación cultural y un poder viable sobre el arte de su tiempo: que no-baile.

M:

El vértigo ligero que experimenta mis párpados en lo negro, los ojos cerrados, barriendo todas las formas y todos contornos del mundo, es un desierto. Atravesado por todas partes, se vuelve cada vez menos practicable, cada vez más escarpado. El desierto se torna, el desierto se tuerce, se vuelca. El desierto es vertical, y yo no soy más que horizonte tembloroso, brazo tendido bajo el sol. Paso de nuevo por el rizo.

JC:

Pues, para Nijinsky, acumular dinero, poder, renombre –como los accionistas de la bolsa y los emprendedores de la cultura–, pensar sobre muchas cosas y acumular sentido y significado –como los filósofos y los sabios–, es equivalente: consumismo de la carne. Equivale a ser carne, carne que consume carne, carne excitada por la carne, es decir, excitada, sin más. Es no sentir su estómago como un bailarín debe sentir su estómago, sin poder bailar hasta haber evacuado. Es acumular mierda en los intestinos.



Fotografía: Daeseung Park

¿Imprevisible o previsible? Es una cuestión simple que determina todas las condiciones de la fotografía, particularmente la relación entre el fotógrafo y los objetos. Sea una performance improvisada o teatral, hay una separación sujeto-objeto en la fotografía. No obstante, esta separación es incorporada en la performance improvisada y no deja de variar su forma, mientras que es fijada bajo la representación de “espectador y performer”, en una realización teatral. La performance “Nijinsky” es completamente improvisada. Yo no sé prever ninguno de mis movimientos antes del inicio de la danza. Sin dirección, sin coreografía, los performers comienzan en un momento dado a bailar; hace falta entonces que me desplace según sus movimientos improvisados. Finalmente, acabo por formar parte de la realización como un fotógrafo-bailarín. El visor me aleja, pero al mismo tiempo la improvisación me incorpora.

E:

“Nijinsky, el ido de amor y los consumidores de carne” constituye el cuarto ciclo del grupo de philo-performance Àjásó, que desde el 2013 realiza procesos creativos finalizados por una o una serie de puestas en escena, integrando todo tipo de prácticas artísticas en el seno de la academia. Constituido por un conjunto fluctuante de integrantes, académicos e investigadores de múltiples nacionalidades, el funcionamiento del grupo intenta ser completamente improvisado, reduciendo los acuerdos, obligaciones y esquematizaciones al mínimo posible. Los encuentros y las performances resultantes, no tienen una estructura ni duración determinadas; su comienzo, contenido y fin, se encuentran completamente ligados a la iniciativa y al ánimo de cada uno de los integrantes en su interacción; los materiales, textos y acciones realizados, dependen asimismo de las relaciones espontáneas surgidas de la vivencia de cada encuentro y de los roles que cada uno se atribuye o se siente compelido a cumplir.

M:

N. está frente al precipicio. Es el día del sacrificio. Escoger entre el vacío y la oscuridad. Entre el salto y el cerebro. Tú, tú saltaste de muy alto. N. quedó enganchado en los ramajes, semi-muerto, un meteoro a mitad consumido, suspendido entre la atmósfera y la tierra. ¿Un suicidio estático? Un suicidio eterno. F. rehúsa la altura, se arraiga el suelo. N. sabe que hay solo caídas, que un brinco es solo una cascada en un subterráneo. No bailamos sino sobre piedras, ramas y lodo. Me deslizo sobre tu espalda, el espacio está saturado, nuestros brazos se mecen, nuestras manos se mezclan.

JC:

¿Cómo hacer esto audible? La escritura filosófica redundante en la cual cada línea a penas armada significa ya su fin, la escritura como citación y museificación de la vida, no puede. Todo lo que Deleuze y Guattari lograron hacer en el Anti-Edipo tomando al Nijinsky del Diario como el Príncipe esquizoide de la disyunción inclusiva ilimitativa, el príncipe de las metamorfosis, el Anticristo de Klossowski, fue hacer de su particularidad un nuevo paradigma cultural para los consumidores de carne del porvenir.

Del bailarín que trabaja con las manos y las piernas y los ojos y la nariz y la lengua y los cabellos y la piel y el estómago y el intestino, del bailarín que golpea ruidosamente el suelo con su puño y su talón, pierna rígida, en movimientos entrecortados, que brinca sin saltar, en su lugar, hacia abajo, rodillas hacia el interior, puños apretados, que tiembla derecho como una y de todas las entrañas; del bailarín que no sobrevuela más el escenario, sino que la bate, la golpea, y se le acopla con una voluptuosidad animal que no pertenece a bestia alguna, con la más humana de las voluptuosidades;

Oscuridad

Fotografía: Daeseung Park



E:

En estas circunstancias, el proyecto Nijinsky comenzó con la lectura de los diarios íntimos escritos por el bailarín y redundó en huellas permanentes, que no cesan de interrogarnos: ¿cuánto podemos profanar y violar a Nijinsky también nosotros, sacralizándolo en una transcendencia ultra-transcendente, más allá del alcance de las filosofías y las artes, y a la vez banalizando y perpetuándolo en la falsedad de estos dibujos, estas esculturas y estos poemas? Cuánto fallamos, aunque la delicadeza y el respeto sea lo único que nos guíe en el desmontaje de los conceptos, en el recorrido hacia la desnudez de los giros de nuestra danza, en los trazos del carboncillo o los roces de la arcilla. Cuánto caemos asimismo cada vez que emitimos una palabra y que tendemos un puente. Cuánto caemos. Cuánto caemos cada vez que performamos, aunque no exista un ideal que nos evalúe, aunque echemos abajo todo lo que hemos creído, y siempre de nuevo cuando nuevamente nos desplomamos y hundimos en creencias y hábitos. Cuánto caemos, aunque nos movamos infatigablemente en lo efímero, aunque ya no haya cuerpos con derecho a ver y cuerpos con derecho a ser vistos, sino cuerpos, sin derechos y sin dominaciones. Cuánto caemos intentando, nadando, juntos en estos intersticios en que no somos uno, ni todos, ni ninguno, sino que flujos descentrados, destilando y obstaculizando, rompiendo, deseando, de todas partes, por todos los costados, los poros, los dedos, las rodillas; cuando las orejas se me hacen llanto y M me abraza sin sorpresa, volviendo en sí: la performance ha terminado.

Cuánto caemos buscando en el arte y en la filosofía y en todas las disciplinas lo que hay de más justo y de más cierto, aunque en el fondo sepamos que no hay nada. Cuánto caemos y cuánto nos levantamos, porque no nos queda nada, y no queremos nada.

JC:

del bailarín que se revuelve en un estado de ebriedad sagrada como un sacerdote sakpatassi en medio de una procesión ritual de cuerpos inclinados; del bailarín-pavorreal de plumas de Dios y no de acero que, enrabiado, toma con las manos su cabeza y la de los otros, para hacerles sentir el movimiento que él siente, como siente sin pensar las pausas de la danza, lo cual resulta incomprensible para su cónyuge, quien demostrara su incomprensión cuando en San Mauricio el 19 de enero de 1919 le reprochara el haber dejado de bailar; de este bailarín no se trata en momento alguno en esta fabricación de muerto hecha por los sabios de la Universidad que hiciera de Nijinsky un cuerpo sin órganos, sin estómago y sin intestino, guinda de todos los discursos sobre la danza “intensiva”. ¿Cómo hacer audible esto sino por la danza misma?

La danza, única práctica crítica contra-filosófica, hoy llamada “contra-antropológica”: la filosofía desde el punto de vista de aquel a quien la filosofía misma acaba por arrancar todo punto de vista, la única restitución posible a un bailarín de su punto de vista. El filósofo acumulador de vocablos no tiene otra opción que elegir entre la normalidad –la mediocre vida que él vive como agente del capitalismo socializado– y la noche neurótica de las identificaciones imaginarias y confusas que le promete el doctor Freud.



Fotografía: Daeseung Park

En la inmensa mayoría de las realizaciones del proyecto “Nijinsky”, los performers bailan en la oscuridad. La ausencia de la luz acondiciona de este modo todo el estilo de mis fotografías. Me obliga a dejar el color y me permite entrar en una percepción en blanco y negro. La materia prima de la fotografía es más el negro que la luz: lo que determina una potencia en las imágenes es la intensidad de lo negro, más que los objetos luminosos. Lo negro no es disimulación ni abstracción, sino un fondo desde donde los objetos emergen. Los performers son como lo negro sobre un fondo negro, y en un momento dado surgen como con un trozo de la luz; es entonces cuando pongo en marcha el obturador.

E:

Referencias

El Diario: Durante el invierno de 1918-1919, antes de ser diagnosticado de un estado de confusión esquizofrénico y de comenzar el 10 de marzo de 1919 su estancia en el sanatorio Bellevue en Suiza, el bailarín y el coreógrafo Vátslav Fomich Nijinsky (1889-1950), considerado el más grande de principios del siglo XX, escribió lo que se conoce como sus Cuadernos o el Diario. Probablemente redactado a partir del día siguiente a su último baile en público, se trata de un conjunto de cuatro textos que tematizan no solo el cotidiano, sino que los lazos entre el gesto danzante y el gesto escritiente en el seno de una persona particular y de su época, así como en general las relaciones entre cuerpo y lenguaje, movimiento y rastro. Interpretados a menudo como un grito desesperado, una decadencia definitiva, un salto de un alma allí donde nadie podrá seguirla; en definitiva, como simple caída en la locura, estos cuadernos poseen por el contrario un valor no solo como objeto literario, sino filosófico, performático y vital, constituyendo una apertura extraordinaria a la corporeidad sometida por el baile y liberada por el mismo, sometida también por la escritura y la coreografía, y liberada luego por otros gestos escritos.

Serge Lifar (1904-1986), bailarín y coreógrafo ucraniano.

Sony Labou Tansi (1947-1995), dramaturgo, novelista, poeta y guionista congoleño, autor de *La vida y media*.

Davi Kopenawa Yanomami: chamán y portavoz de los indígenas Yanomami de Brasil. Escritor con Bruce Albert de *La caída del cielo*.

Tres ballets coreografiados por Nijinsky:

L'après-midi d'un faune (*La siesta del Fauno*, 1912).

Jeux (*Juegos*, 1913).

Le Sacre du Printemps (*La consagración de la primavera*, 1913).

JC:

Entonces, para escapar al doble entuerto y re-encantar la vida, des-banalizarla a pesar de todo, inventa el filósofo el Cuerpo sin órganos –la entidad esquizoide fruto de un milagro y hacedora de milagros, el genealogista loco que acontece a una velocidad infinita, como los puntos de pura intensidad histórica, su cónyuge, el amante, el marido, y también Dios y Toro, Apis, un Egipcio, un Hindú, un Indio, un Negro, un Japonés... -el sujeto de una reposibilización de los modos de existencia y de una intensificación de la vida.

El inventa de punta a cabo este concepto, sentado en su escritorio, con retazos de texto robados del hocico de un extranjero, realmente extranjero, realmente Polak, pues ha sido violado por un Ruso y exhibido como una curiosidad exótica en el escenario de un teatro zoológico parisino. Es esto lo que quiere decir el ‘yo soy un Indio, un Negro, un Egipcio...’ del Diario: la dificultad, la imposibilidad (?), de ser su cuerpo bajo la mirada de un Blanco; el hecho banal, tristemente banal, de ser siempre descubierto por un “Mira, un Negro!” –o bien, como escribiera el redactor en jefe del Fígaro: “un cuerpo de bestia mal construido y de rostro horrendo”. Entonces, la danza, los intestinos vacíos, el estómago sensible es sustracción crítica al mirar del Blanco– el punto donde, desde el Fauno a San Mauricio, ella deviene insoportable a su público.

Cahiers,

Quiero escribir para explicar a la gente las costumbres que matan el sentimiento. Quiero llamar este libro sentimiento. Llamaré este libro el Sentimiento. Amo el sentimiento, por eso escribiré mucho. Quiero un gran libro sobre el sentimiento, pues contendrá toda la vida. No quiero publicar el libro después de tu muerte. Quiero publicarlo ahora. Temo por ti, pues tú temes por mí. Quiero decir la verdad. No quiero ofender a la gente. Quizás te meterán en prisión por este libro. Yo estaré contigo, pues tú me amas. No puedo callarme. Debo hablar. Sé que no te meterán en prisión, pues no has cometido faltas jurídicas. Si la gente quiere juzgarte, dirás que todo lo que dices, es Dios quien lo dice. Entonces te enviarán a un manicomio, y comprenderás a los locos. Quiero que te metan en una prisión o en un manicomio. Dostoievski fue a trabajos forzados, es por ello que tú también puedes perfectamente ser encerrado en alguna parte.

Yo conozco el amor de las personas cuyo corazón no calla, es por ello que ellas no permitirán que se te encierre. Serás libre como un pájaro, pues este libro será publicado en muchos miles de ejemplares. Quiero firmar Nijinski para la publicidad, pero mi nombre es Dios. Amo a Nijinski, pero no como Narciso, sino que como Dios. Lo amo pues me ha dado la vida.

Mi enfermedad es demasiado grave para que se pueda curar rápidamente. Soy incurable. Estoy enfermo del alma. Soy pobre. Soy miserable. Soy infeliz. Soy horrendo. Sé que todo el mundo sufrirá leyendo estas líneas, pues sé que se me sentirá. Sé bien lo que necesito. Soy un hombre fuerte, y no débil. No estoy enfermo del cuerpo. Estoy enfermo del alma. Sufro. Sufro. Sé que todo el mundo me sentirá. Soy un hombre, y no una bestia. Amo a todo el mundo. Yo también tengo faltas. Soy un hombre, y no Dios. Quiero ser Dios, por eso trabajo sobre mí mismo. Quiero bailar. Quiero dibujar. Quiero tocar el piano. Quiero escribir versos.

Nijinski,

Quiero componer ballets. Quiero amar a todo el mundo. Es mi meta en la vida.

Sé que los socialistas me comprenderán mejor, pero no soy socialista. Soy Dios. Mi partido es el de Dios. Amo a todo el mundo. No quiero la guerra. No quiero fronteras estatales.

La gente dirá seguramente que me equivoco, pues no he estudiado la tierra. Yo diré que he estudiado la tierra, pues la siento, y no pienso. Yo sé que la tierra es una cosa viva. Sé que la tierra fue un sol. Sé que las estrellas que titilan son soles. Sé que la luna y los otros planetas como marte por ejemplo, no son soles. Sé que no hay hombres en marte. Sé que la gente tendrá miedo de mí, pues digo cosas que no he visto. Debo decir que veo sin ojos. Yo soy el sentimiento. Yo siento. Sé que los ciegos me comprenderán, si les explico que los ojos son una cosa superada.

Quise consolar a mi mujer, pero Dios me lo prohibió.

Quería reír, porque sentía el reír, pero comprendí la muerte, y me detuve. Escuchaba hablar de mí. Comprendí que todo el mundo pensaba. Comencé a aburrirme. Quería divertirlos. Seguía acostado, seguía acostado. Estaba triste. Lloraba en mi alma. Comencé a moverme y levanté una pierna. Sentí un nervio en esa pierna. Comencé a mover ese nervio. Yo movía los dedos del pie por medio de ese nervio. Comprendí que mi dedo gordo del pie no estaba bien, porque no tenía nervio. Comprendí la muerte. Yo meneaba el dedo gordo del pie, y los otros dedos se meaban después de él. Comprendí que los otros dedos del pie no tenían nervio y que vivían del nervio del dedo gordo. Sé que mucha gente se cuida los pies. Se cortan las durezas. Yo no tengo durezas, porque me he cuidado más. No he creído a los operadores de durezas y las he pulido yo mismo. Comprendí que pulir era lo mismo, con la diferencia de que la dureza cortada reaparece más rápido. Decidí terminar con las durezas, porque no me dejaban tranquilo.

Estaba en Venecia. Dejé mis botas y comencé a caminar descalzo o en pantuflas. No me gustaban las pantuflas, pero las usaba por hábito.

Las llevo ahora, pues debo gastarlas. No me gustan las botas, por eso llevo zapatos de danza grandes. Comprendí en Venecia cómo uno podía deshacerse de las durezas, y comencé a hacer lo que me parecía lo mejor. Observé, después de un tiempo, que mi dureza no me dolía más, pero era grande, pues la había dejado crecer. La dejé como estaba, y después de un tiempo comencé a corroerla con una piedra que se llama “piedra de espuma”. Mis durezas desaparecieron. Observé hoy que no tenía más durezas, pero que mis dedos de los pies eran cortos y no tenían una bella forma. Observé que mis dedos eran dedos sin nervios. Comprendí que toda nuestra vida era una degeneración. Comprendí que si la gente continúa a vivir así, serán gente sin dedos del pie. Comprendí que todo el organismo humano degeneraba. Comprendí que la gente no pensaba lo que hacía.

Yo sé que la tierra degenera y que la gente la ayuda a degenerar. Noté que la tierra se apagaba y que toda la vida se apagaba con ella. Comprendí que el aceite que uno extrae de la tierra daba calor a la tierra, y el carbón es lo que ya se ha consumido en la tierra.

Comprendí que sin combustión, no habría más vida. Comprendí que necesitábamos el calor de la tierra. Que el calor de la tierra era la vida de la tierra. Comprendí que la gente abusaba de la extracción del aceite y el petróleo. Comprendí que la gente no comprendía el sentido de la vida. Sé que sin aceite ni petróleo es difícil vivir. Sé que la gente necesita carbón. Sé que las piedras preciosas son elementos consumidos y fijos. Sé que el agua es el resto de la tierra y del aire. Sé que la luna está cubierta de agua. Sé que los astrónomos han visto canales. Comprendo el sentido de los canales. Sé que la gente se siente salva gracias a los canales. Yo seré un pez, y no un hombre si la gente no me ayuda. Comprendo que la tierra se extingue. Yo sé que la tierra era un sol. Yo sé lo que es un sol. El sol es el fuego. La gente piensa que la vida depende del sol. Yo sé que la vida depende de la gente. Sé lo que es la vida. Sé lo que es la muerte. El sol es la razón. La inteligencia es un sol extinguido que se descompone. Sé que la descomposición destruye la vida. Sé que la tierra se cubre de descomposición.

Texto traducido por: Colectivo Ajáso

Versión original: Вацлав Нижинский.
Чувство. Тетради. Москва, Вагриус, 2000.

Los sabios cubren y cubren la tierra. La tierra se asfixia, le falta el aire. Los temblores surgen del estremecimiento de las entrañas de la tierra. Las entrañas de la tierra son la razón. Tiemblo cuando no me comprenden. Siento mucho, por eso vivo. El fuego en mí no se apaga. Vivo con Dios. La gente no me comprende. He venido para ayudar. Quiero el "paraíso" terrestre. Sobre la tierra hoy, es el "infierno". Se llama "infierno" cuando la gente se pelea. Yo me he peleado con mi mujer ayer, por su mejora. Yo no estaba enojado. Yo no la enojaba por maldad, sino que para encender en ella el amor por mí. Yo quiero encender la tierra y los hombres, y no extinguirlos. Los sabios extinguen la tierra y el amor en la gente. Yo sé que no es cómodo escribir en este cuaderno, pero escribo pues tengo piedad del papel. Sé que si las personas tuvieran piedad unos por otros, la vida sería más larga. Sé que mucha gente dirá que no es importante vivir mucho tiempo, que "después de nosotros el diluvio", pero esta frase habla de la muerte. La gente no ama a sus hijos. La gente piensa que los niños son necesarios para multiplicar el número de soldados.

La gente mata los niños y cubre la tierra de ceniza. La ceniza es mala para la tierra. La gente dice que la ceniza es buena para la tierra. Yo sé que la tierra cubierta de ceniza se asfixia. Sé que le hace falta vida. Yo soy ruso, es por eso que sé lo que significa la tierra. No sé laborar, pero sé que la tierra es cálida. Sin el calor, no habría pan. Las personas piensan que hace falta quemar los huesos de los muertos para mejorar el suelo. Yo diré que es malo, pues toda la tierra se mejora por el calor...



movimientos

Fotografía: Daeseung Park



JC:

Y también –porque “Negro”, “Hindú”, “Egipcio”, “Japonés”, no pueden ser distinciones no cualitativas, solamente intensivas, sino para un Blanco–, la danza como práctica de formas no occidentales, perfectamente calificadas: la manora, danza mágica de los Orientales, los bajorrelieves egipcios del Fauno, la danza sacra india de la elegida la Consagración de la primavera...

El Diario es de punta a cabo una protesta contra la muerte infligida al bailarín por los consumidores de carne –una protesta contra la invención del Cuerpo-sin-Danza: el sin-boca, sin-lengua, sin-dientes, sin-laringe, sin-esófago, sin-estómago, sin-vientre, sin-ano... del que muere la Tierra. Pues la Tierra muere de no ser más danzada, de no ser más temblada por el bailarín. A la inteligencia ignara de los pensadores carnívoros, cuyos intestinos están demasiado cargados, la sangre demasiado excitada por la carne para que puedan sentirse cuerpos, hace falta oponer el saber cierto del bailarín: que si se deja crecer las durezas de los dedos de los pies, y particularmente aquellas del dedo gordo, si se deja degenerar el organismo a partir del dedo gordo, entonces la tierra degenerará necesariamente al mismo tiempo que este, y se extinguirá sofocada por las cenizas de los aceites y las materias combustibles que una humanidad sin dedos del pie extrajera abusivamente de sus entrañas: el saber más cierto desde el punto de vista de aquel que ha sido arrancado de todo punto de vista. Es el mismo saber del Pajé Yanomami Davi Kopenawa, quien en La caída del cielo liga el destripar minero de la tierra y la destrucción del árbol por los Blancos, a su impotencia para soñar y transmitir las danzas extranjeras enseñadas profusamente por los seres de la Floresta-absorbidos totalmente como los Blancos lo están en sus pensamientos, no pueden soñar sino de ellos mismos, ni danzar más que un número finito de danzas, estandarizadas sobre músicas grabadas. Es la única explicación pertinente del capitalismo mundial desde el punto de vista de aquellos a quienes el capitalismo mundial desde hace cinco siglos prohíbe todo punto de vista, explicación risible solamente desde el punto de vista de aquellos cuyo punto de vista ha obrado desde hace cinco siglos sin descanso para asfixiar la tierra. Danzar Nijinsky significa extraer de esta fuente extranjera, de esta práctica indígena de la danza que improvisa su movimiento no para pimientar de caos el aturdimiento convencional al que cada uno retorna al salir de la sala de espectáculos, sino que por el contrario para salvar la humanidad del caos y de su catástrofe, revelando los lazos naturales que la unen a la tierra –que unen la agilidad del dedo gordo a la vida de la tierra–. Des-prededir deliberadamente los comportamientos para reestablecer todas las amarras mágicas, comenzando por aquella que religa el cuerpo de una bailarina al pie de un árbol matrístico, la mano de una bailarina a la mano de otra, como a su propia mano. La experiencia Àjásó de M. y de E.



Fotografía: Daeseung Park

Como cada performer tiene su propia percepción de los movimientos corporales propios y ajenos durante una realización performática, el fotógrafo percibe sus movimientos haciendo parte de ellos. Ahora bien, hay dos movimientos diferentes: los movimientos corporales en los cuales participan mi cuerpo y mis acciones fotográficas y los movimientos de imágenes que se manifiestan por el visor. Los primeros se encuentran en su continuidad y su temporalidad, mientras que los segundos son una serie de unidades de acción. Esta unidad se constituye de tres acciones diversas: mirar por el visor, poner en marcha el obturador (o no ponerlo en marcha) y dejar de mirar. Cada unidad rompe con las precedentes, creando cada vez un nuevo movimiento de imágenes. Aunque cabe destacar que una fotografía no es un momento del movimiento, sino que la contracción de un movimiento de imágenes que son capturadas durante la unidad de estas tres acciones.

JC:

Integralmente inventado bajo el aspecto de un personaje conceptual multi-racizado sobre el escenario de la escritura del Anti-Edipo en vistas de una reposibilización de los modos de existencia colectivos, Nijinsky-bailarín, él no es una invención. Él es la vida y el teatro. El teatro idéntico a la vida. No a aquello que se expone en el escenario, sino que, al escenario abierto por una danza, el Tanztheater mismo como ojo, el brinco como visión. La diferencia que separa al bailarín del público es antropológica. Ella opone una humanidad-ojo-brincando que ve por medio de la danza, ojos bajos, a condición de no dirigir su vista y de ser simplemente por el movimiento con el cual es, y una humanidad sentada de espaldas a la vida, que no es ojo –apertura a lo que es exterior– y que no ve que el movimiento capturado, formado en la imagen que ella tiene de ella misma, no siendo así jamás con lo que es, y que, desde el orgasmo del Fauno con la Tierra asiste escandalizada al espectáculo catastrófico, cada vez menos gratuito, cada vez más real y efractivo del trance visionario del bailarín, celebrando finalmente en San Mauricio sus nupcias anti-teatrales (en el sentido burgués del término “teatral”) con Dios. Violencia inaudita de la guerra de la humanidad sentada contra la humanidad que brinca, del hombre-espectador contra el hombre-ojo. De la misma manera que el Doctor Lacan declarara a Artaud “perdido por la literatura”, Nijinsky es declarado perdido por la danza, es decir, interdicto de danza, constreñido a hacerse pasar por un loco, para desacreditar su arte, constreñido a jugar en la Bolsa y a consumir carne, para excitarse como debe hacerlo un buen padre de familia, e ir a los prostíbulos para tener algo que contar a su psicoanalista. Una manera de ser capturado vivo por la muerte. Una muerte de la cual lo liberará veinte años después de San Mauricio, Serge Lifar, brindándole su brinco... y permitiéndole morir la muerte que él quería morir –que podía morir un hombre que brinca–.

Mas ¿qué reprochamos a Nijinsky, digno de su internación fuera de la danza?, ¿de qué culto la danza es la profanación, y la liberación? ¿No lo es, precisamente, del culto del cuerpo-espectáculo de todas las presentaciones psiquiátricas, del sacrosanto cuerpo histérico atravesado por una onda salvadora de sensación excesiva y espasmódica, una bella línea gótica septentrional de sensación, quebrada, rota, desviada, convulsiva, altamente espiritual, que estropeando todo a su paso, la boca, la nariz, el estómago, deja todo en un estado de “zona de indiscernibilidad de las formas”, nombre erudito de la carne, nombre bestia de las bestias?, ¿no es acaso, de manera parecida, también profanación y liberación del culto del cuerpo del Cristo clavado a la madera, conmovido profundamente por la sed, el sufrimiento y la fiebre, babeando como Rimbaud a la popa, gritando el abandono, los ojos exorbitados y gastados, el dolor que no perdona ninguno de sus miembros, irradiando hasta las extremidades, provocando violentas contracciones musculares y amenazando el cuerpo de implosión? Todo este sufrir que Nijinsky, quien quiere ser Cristo de otro modo que el Cristo de la humanidad sedentaria –es decir, de otro modo que cristiano–, juzga perfectamente inútil.

Rostros

Fotografía: Daeseung Park



JC:

La muerte que no quiere morir el bailarín. Esta muerte infligida a sus suplicios por los gobernadores de provincias del Imperio como los Guías Providenciales africanos amigos de los Franceses que describen concretamente –sin la palabrería teológica, sino que derecho al fondo del calzón– Sony Labou Tansi (La vida y media) y Achille Mbembe (De la post-colonia). La muerte que no quiere morir el kongo, o, si lo prefieren, le muntu, a la cual él resiste, los ojos molidos, la boca masacrada, el vientre abierto del plexo a la ingle, las tripas sangradas a blanco, el cuerpo desmantelado, reducido al estado de trapo-muñón-de-carne, y sin embargo, de pie, repitiendo incesablemente por la obertura de la garganta destripada: “no esta muerte...”. Respirando, a fuerza de dolor, como un hombre que ejecuta el acto, pero rehúsa gozar de un tal coito, de participar a esta fabricación de barbacoa-sagrado-tomad-bebed-esto-es-mi-cuerpo de los prescriptores del goce cárnico. Reteniéndose, aunque el cuerpo haya descargado todas sus turbas de sudor, de sangre y de agua, y haya llegado al punto de extrema tumescencia, de abandonarse a la muerte orgiástica, que por una formidable eyaculación de energía salvífica lo liberará del sufrimiento y lo dejaría en estado de carne desentumecida, lacia y luminosa, el Cuerpo-sin-Órganos de Dios.

Entonces, del mismo modo que el kongo, en La vida y media, no quiere morir la muerte cristiana de los Blancos –el sacrificio que ellos reclaman de sus subalternos para re-posibilitar su mundo pobre de realidad–, se escribe sobre la piel de la hija: “hay que partir”, dejar el Infierno, no buscar más poseer la Ciudad con tu sexo, hija mía; reunirse con la Floresta, ese forado de plenitud, para vivir en ella; firmes en el saber de los consumidores de hojas; poblada por doscientos ocho temporadas de lluvias y volverse en ella Madre de clan; y recibir de Ella el secreto de la liana que por la savia de su vida da nacimiento, la liana que existe y que todo el mundo busca; cuando la comes, atrapas la vida de la Floresta, te vuelves hombre/mujer-raíz, y no puedes morir más, de ninguna muerte, y sobre todo no de esa muerte que yo no quiero morir; la liana que existe, eso es seguro, y que da la fuerza para no morir de esa muerte, como Nijinsky que, sin piernas, sin cabeza, sin nariz, sin lengua, sin cabellos, sin piel, sin estómago, sin intestino, sin danza –por al menos veinte años, hasta Lifar–, transformado en la sombra hueca de sí mismo, solamente su chullachaqui, clavado durante semanas enteras a la mesa de escritura por los consumidores de dinero y de carne, en vela la noche entera hasta el retorno de Tessa, que salía a buscar hombres en la calle, Tessa “Pequeño Tigre”, depredadora que quiere poseer la Ciudad con su sexo; como Nijinsky que escribe un Gran libro de filosofía para dejar una huella indeleble de razón y sentimiento, porque el sentimiento es lo que hace falta a la filosofía, y sobre todo para impedir a su hija Kyra de ser inteligente y desarrollarse intelectualmente, para impedirle así idiotizarse, porque la ama, aunque ella sea ya en ese momento una pequeña inteligente; para decirle también a ella: “debes partir”, dejar el Infierno... volverte una Madre de clan, tomar en tus manos el rostro de los otros, sus piernas, sus cabellos, su piel, e incluso tocarles el estómago y los intestinos, como hacen E. y M., para transmitirles el movimiento, el temblor, el golpe de la danza como ellos te enseñan y te tocan a ti misma, en lo más profundo de tus entrañas, ... y dejar la Tierra respirar, hija mía.



Fotografía: Daeseung Park

El centro de las imágenes de mi fotografía es el rostro. En Mil mesetas, Deleuze y Guattari definen “rostro” como sistema ‘muro blanco-agujero negro’. Respecto de mis fotografías, el rostro podría ser definido como sistema ‘muro negro-agujero blanco’. En el momento en el que el performer surge de lo negro, su cara se hace un agujero blanco que deja de ser una parte del cuerpo y se convierte en el punto central de la imagen fotográfica. Domina todos los elementos de la imagen; concentra toda la fuerza de la imagen en él.



Fotografía: Daeseung Park

El rostro me fascina desde los inicios del grupo. Estas tres imágenes representan bien mi fotografía: los elementos corporales de los performers se encuentran situados alrededor del rostro, centro del régimen de las imágenes. Observar estas fotos equivale a confrontar nuestro rostro con sus rostros. Percibimos las imágenes solo por medio de esa confrontación. Provocar las variaciones del rostro es el problema actual de mi trabajo fotográfico: ¿Es posible constituir una imagen sin centro?, ¿puedo reemplazar el centro-rostro por otros objetos?, ¿cómo variar el sistema 'muro negro-agujero blanco'?

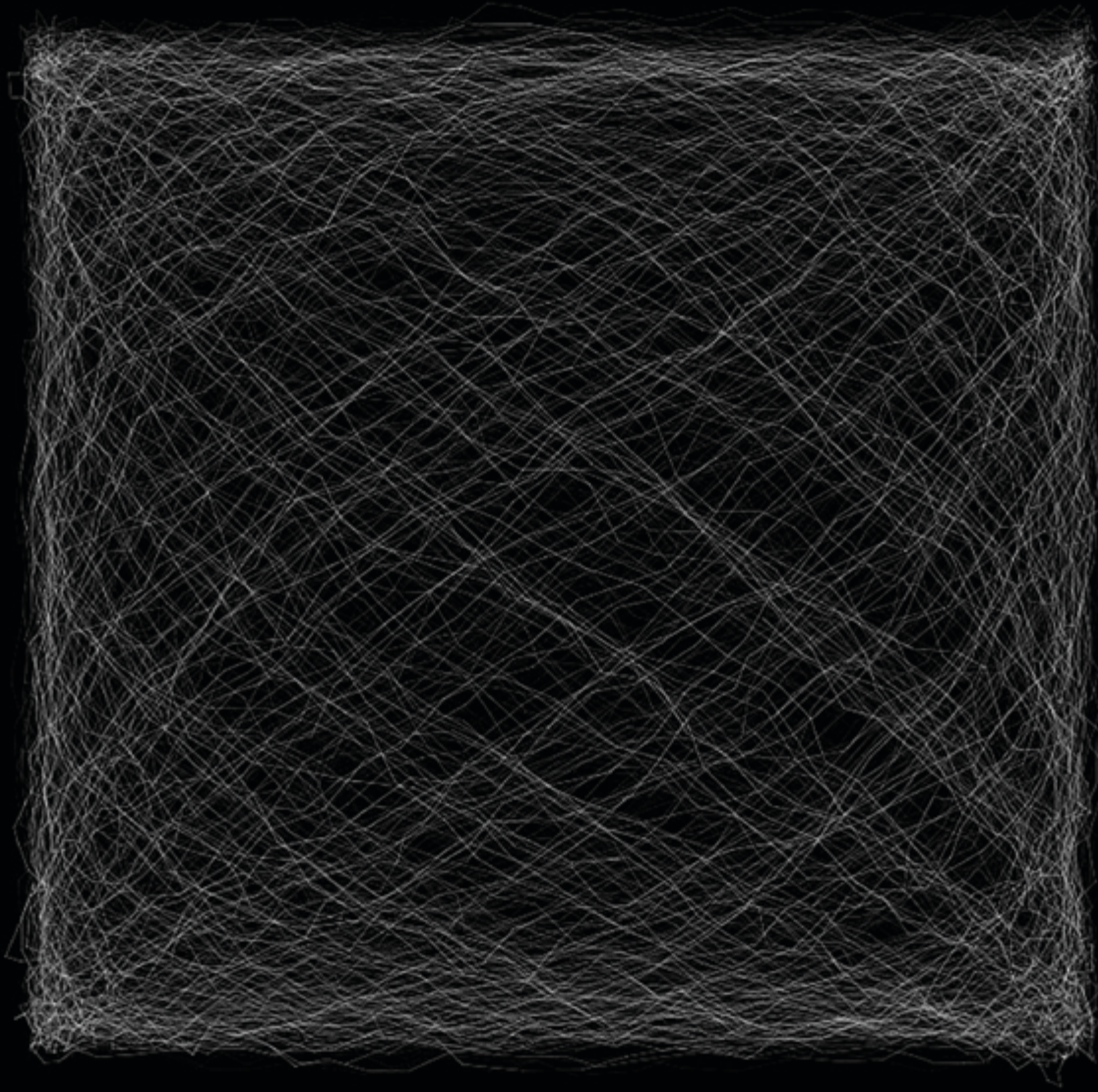


CORPO-GRAFÍA
DEL RUIDO

La performance pone de manifiesto el doble límite de la filosofía: por un lado, el acto de inscripción, la grafía que ella lleva a cabo; por otro, el cuerpo de la inscripción, la materia del acto y en la cual se inscribe. El diálogo silente del alma consigo misma no solo desconoce su diferencia, sino más bien el que la voz proferida y escuchada re-suena, es decir, que se re-emite a sí misma sonando, que vibra en sí y de sí (Nancy, *À l'écoute*).

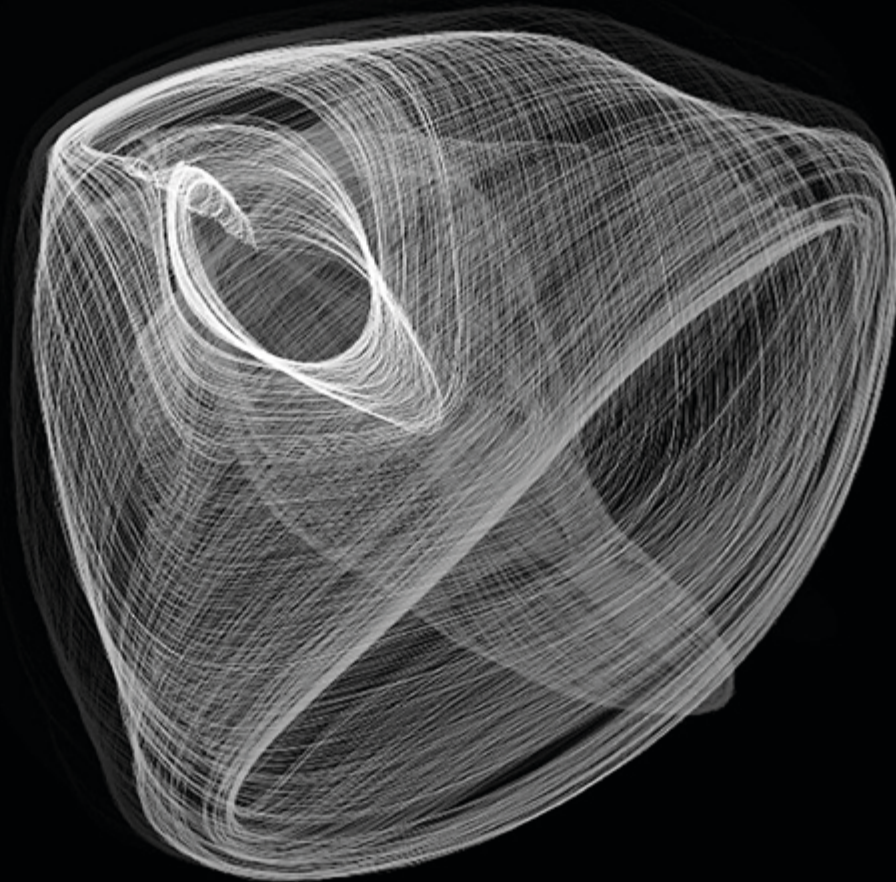
En *L'arte dei rumori* Russolo, citando a la “artiglieria onomatopoeica” de Marinetti relaciona a sus *intonarumori* con los ruidos de la guerra. Mediante la avalancha de sonidos de gritos de mando, tropes de botas y cascos de caballos, de cañones y ametralladoras se quería representar su obscenidad: la violencia fuera de escena y al mismo tiempo en el origen y en el final de todo estado de derecho. No obstante, la guerra funciona como útil retórico, así como guiada por una ideología política que la valora de antemano. Ello, desde el plano sonoro, se traduce en un silenciamiento del propio ruido. La fanfarria metálica de la guerra silencia los sonidos de la agonía de los soldados y animales. El teatro de la guerra no da paso al silencio. En contraste, Remarque afirma que un soldado herido puede ser escuchado durante tres días pero nunca encontrado. La voz está afinada de manera tan extraña que parece estar en todos lados. No es solo el grito al cual cabe dar privilegio, en su simultáneo proferir(se) y escuchar(se), sino lo que en él habita, el ruido como otro: “Muchos [de los soldados muertos] tenían las panzas hinchadas como globos. Chiflaban, eructaban y se movían, los gases dentro de ellas hacían ruidos” (*Im Westen nichts Neues*). Los *ululatori* divagaban entre el ruido de la sirena y el grito humano, pero asimismo semejabán el contrabajo, con lo cual su cualidad musical volvía a reinsertarlos en la estructura de la melodía (Kahn, *Noise, water, meat*).

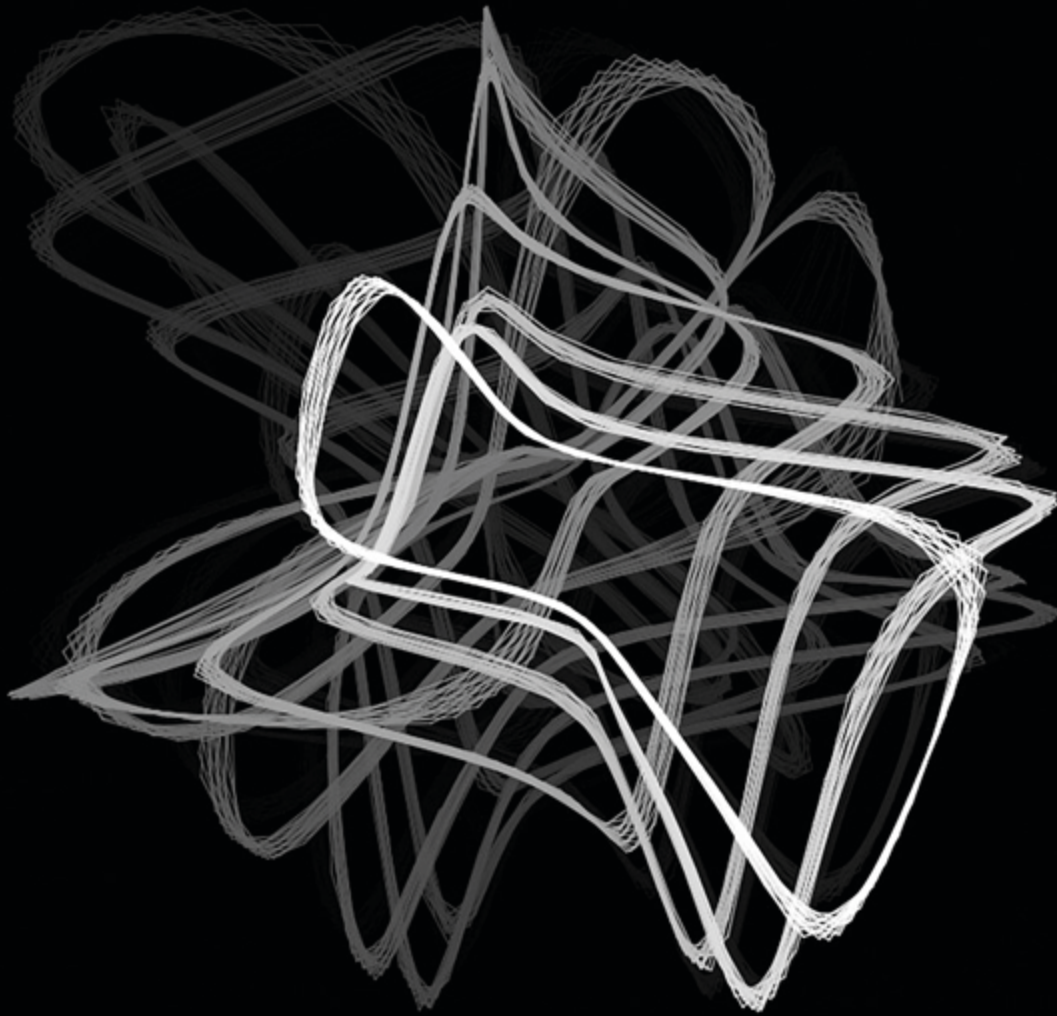
Para poder utilizar el ruido con fines musicales, se recurrió a la fonografía, es decir, a la grabación y reproducción del sonido. La grafía del sonido, su inscripción, puede ser condensada en la línea. La línea puede ser entendida como trazo que separa lo musical del ruido y que silencia a este último, o como reservorio que intensifica el sonido del mundo. Dejar caer una piedra en el agua y su líquido ahogo se grafica mediante ondas en su superficie metálica. Esos patrones circulares parecen sintetizar el cosmos. Se deja adivinar en ellos la rotación de las esferas celestes. Sin embargo, en su elegancia espacial silencian la complejidad de sus resonancias en el laberinto óseo de mi oído. La grabación y reproducción del sonido tienen su posibilidad en la grafía, es decir, en la condensación y rarefacción de las moléculas de otra materia. En ese sentido, silencia cierto ruido de lo que se inscribe pero en virtud de su propio carácter de inscripción es ella misma ruido. El fonógrafo es una máquina de grabación pero asimismo de escucha, dado su carácter reproductivo (Kahn, *Noise, Water, Meat*). En la performance, ello se traduce en la inscripción de un osciloscopio que grafica distintas variables de la onda en tiempo real. Asimismo, la propia inscripción puede ser tratada como onda visual, es decir, como imagen. Lo que suena se inscribe en tiempo real en escena visual, pero dado su carácter de inscripción lo visual es también ruido. Se hace uso de las ondas Lissajous para representar la grafía del ruido:



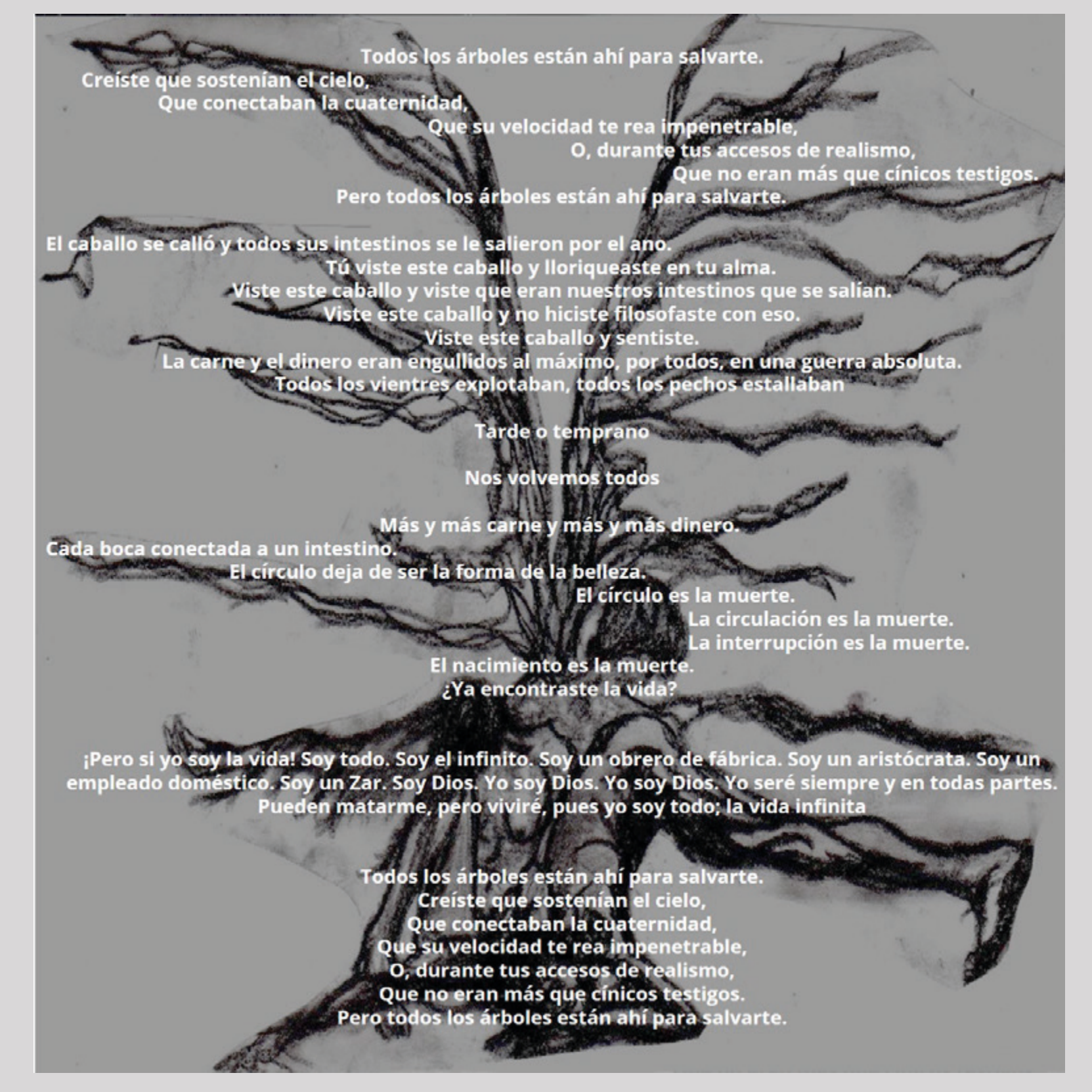
Esta transducción, es decir, esta inscripción como ruptura de una dimensión de lo material en otra puede darse en el mismo espacio de lo sonoro como lugar de inscripción. Mediante sensores de radio pueden volverse audibles las frecuencias normalmente inaudibles de los campos electromagnéticos (electro-smog) y trabajar sobre ellas en tanto materia sonora (Galarreta, HiperOido, Invisible Sonic Debris and Continuity). Se hace uso de las ondas electromagnéticas que emiten los propios dispositivos de inscripción y de transmisión (mi participación en el proyecto, debido a cuestiones geográficas, se da gracias a la posibilidad de la transmisión de la inscripción sonora. Ello presupone su reinscripción en términos de banda sonora ya sea escénica o audio-visual). AAC - Judischer Friedhof

El trabajo sonoro también se ocupa de la grabación de campo, es decir, de la inscripción de un paisaje sonoro mediante, por ejemplo, micrófonos de contacto que permiten escuchar un espacio a través de la materia que lo compone. Ello permite trabajar el espacio como paisaje, es decir, en términos de su resonancia. Más aún, la “radio natural” consiste en las grabaciones de campo de las ondas electromagnéticas que se producen de manera natural durante las tormentas o las auroras, debido a la radiación solar sobre la superficie magnética de la Tierra. No se trata de una música de las esferas celestes, sino de la inscripción sonora terrestre de la esfera (Kahn, Earth Sound Earth Signal).





El trabajo con micrófonos de contacto también permite apelar al gesto sonoro. El gesto, en efecto, liga lo dicho respecto de la corpo-grafía del ruido a su performance. El ámbito en el cual se inscribe el trabajo sonoro se entiende no solo como un espacio de grabación y reproducción sino como lugar de inscripción. Lo trabajado sonoramente es el resto de la inscripción de mi trabajo, es decir, de mi propio cuerpo. Es a partir del gesto que puede haber en el marco de la performance una inscripción intersubjetiva.



Todos los árboles están ahí para salvarte.

Creíste que sostenían el cielo,

Que conectaban la cuaternidad,

Que su velocidad te rea impenetrable,

O, durante tus accesos de realismo,

Que no eran más que cínicos testigos.

Pero todos los árboles están ahí para salvarte.

El caballo se calló y todos sus intestinos se le salieron por el ano.

Tú viste este caballo y lloriqueaste en tu alma.

Viste este caballo y viste que eran nuestros intestinos que se salían.

Viste este caballo y no hiciste filosofaste con eso.

Viste este caballo y sentiste.

La carne y el dinero eran engullidos al máximo, por todos, en una guerra absoluta.

Todos los vientres explotaban, todos los pechos estallaban

Tarde o temprano

Nos volvemos todos

Más y más carne y más y más dinero.

Cada boca conectada a un intestino.

El círculo deja de ser la forma de la belleza.

El círculo es la muerte.

La circulación es la muerte.

La interrupción es la muerte.

El nacimiento es la muerte.

¿Ya encontraste la vida?

¡Pero si yo soy la vida! Soy todo. Soy el infinito. Soy un obrero de fábrica. Soy un aristócrata. Soy un empleado doméstico. Soy un Zar. Soy Dios. Yo soy Dios. Yo soy Dios. Yo seré siempre y en todas partes.

Pueden matarme, pero viviré, pues yo soy todo; la vida infinita

Todos los árboles están ahí para salvarte.

Creíste que sostenían el cielo,

Que conectaban la cuaternidad,

Que su velocidad te rea impenetrable,

O, durante tus accesos de realismo,

Que no eran más que cínicos testigos.

Pero todos los árboles están ahí para salvarte.

Sin salida...

- Huele a cementerio.

¿Dónde?

- Por allá.

¿Dónde?

- Allí.

No siento nada ¡Dime dónde!

- Aquí... las historias...

¿Qué historias?

- Las historias... la historia, el museo, el teatro si nos queda tiempo, el diccionario cada vez, la cita a las diez, la cena, mañana temprano... la tarde también... mañana... en general, mañana...

¿"Mañana en general"?

- Sí. El "ya veremos" y "hablaremos de eso más tarde"

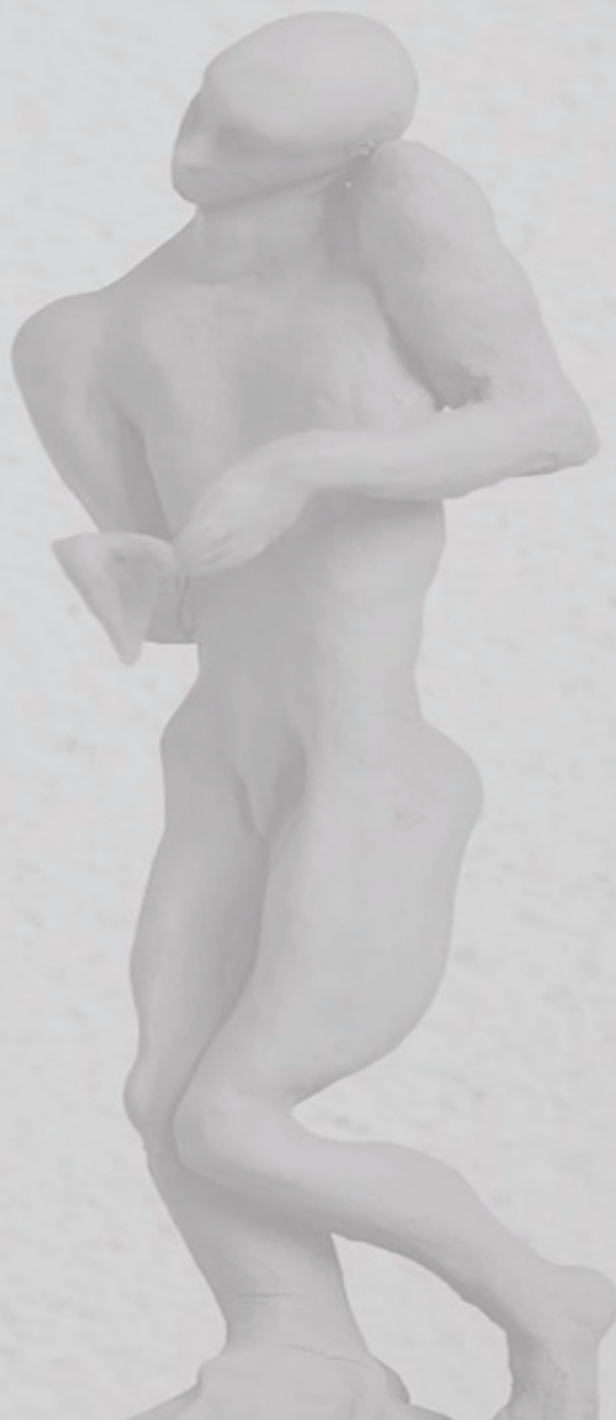
¿Todo eso? Huele mal todo el tiempo entonces.

- No. Precisamente, no todo el tiempo.

¿'Ahora' no? ¿Quieres un infinito 'ahora'?

- Ahora... no. Es ahora cuando todo huele muy muy mal.

Ok. ¿Vas a empezar todo de nuevo? Ni siquiera lo pienses.



E:

- ¿Quieres que te muestre la sangre?
- Es la primera vez que me preguntas antes de hacerlo.
- Sí, bueno, normalmente no me gustan las cordialidades. Me quedo con la vida.
- Lo sé, lo sabemos bien. No te preocupes. Anda, muéstrame si quieres.
- Es el pulso ¿sabes? El pulso, el ritmo; se mueve, se esparce, se derrama. Y si continua, claro, me muero, pero no es la muerte lo que me atrae. Eso tú lo sabes... sino, ya lo habría hecho.
- Sí, lo sé. Pero es suficiente por hoy. Nos pueden ver.
- Pero tú sabes, tú también lo sientes.
- Sí.
- ¿Y entonces?
- Es bello. No sé... no quise decir eso...
- No, tienes razón, seguro que es bello, pero... no es simplemente... No es sólo la vida, no es sólo mi vida, no es eso. Es el movimiento, no el riesgo... no se trata de mí ¡no te trata de mí! ¿Eso creíste? ¡Pero si no es eso! ¡es el movimiento! ¡el Sentimiento!
- Sécate eso.
- ¿Y si no seca?
- Ya basta de juegos... por favor...
- Si no seca, no sería tan grave. ¿Te das cuenta?
- Voy abrir un poco la ventana ¿bueno? Vamos a calmarnos, a respirar. Recuerda tus ejercicios.
- De acuerdo, de acuerdo. Yo. Estoy. De. Acuerdo. Con. Usted. Yo. Estoy. Muy. Calmado. No me había enojado... esta mañana tampoco escribí, aunque estuve a punto, pero resistí... todo está bien... voy a comer sin hambre... la sangre se secará... todo se seca... todo se queda dentro y se pudre... y con los siglos se seca... hay que comer, para que nutrir la sangre encerrada, y que se siga pudriendo, como les gusta a ustedes.
- Nadie quiere pudrirte... tranquilo... sólo queremos que comas.
- ¿Pero no ves la sangre?
- Sí.
- ¡¿Y entonces?! ...lo siento... es que escribo mucho... aunque no pueda escribir... y dibujo mucho... en mi cabeza... aunque resista y respire... Y hablo mucho, y me aburro mucho, y lloro mucho, por dentro. ¿Me vas a decir que eso no se está pudriendo? Puedo hacer más, y guardarlo en mí, para siempre si quieren. ¿Quieren? ¿Quieres? ¿Eso quieres? ¿Por qué espero todavía que me respondas?