

SENSE FI / CONQUASSABIT

GELABERT - AZOPARDI CIA DE DANSA

NOTES SOBRE *SENSE FI*, DE CESC GELABERT

víctor molina

La dansa és continuïtat, però també interrupció, pauses, intersticis. *Sense fi* s'endinsa en aquestes pauses i aprofita per furgar a l'interior de la pròpia dansa. Ho fa empenent un passeig per l'univers d'un únic personatge, però sense caure en la temptació del solo, l'equivalent coreogràfic del soliloqui. Perquè Gelabert ens mostra com la menys escindida de les experiències del seu personatge es nodreix d'una plural i extraordinària discordança: entre el desig i la memòria, entre veure i ser mirat, entre un pas i l'eco que converteix el singular en multiplicitat, entre una imatge i el joc de miralls que la cristal·litzen en reproducció sense fi. Per això, *Sense fi* projecta una onada de figuracions escèniques que expressen la constitució dispersa del seu personatge, però sense dissipar si són

il·lusions seves o esdeveniments del seu passat, narracions confidencials o al·lusions mítiques.

Encara que ens proporciona un fil conductor que ens ajuda a entreveure'l: és un testimoni de si mateix que en el seu progressiu desdoblament emprèn una via que s'esgota també en el seu propi desfer-se. Per això al final de la peça aquest personatge es recull sobre si, com els cucs que es tanquen al ser tocats, però amb l'experiència acumulada i davant la imminència d'altra volta de rosca en el seu pelegrinatge.

El seu moviment i el seu error –terme que també expressa error– prosperen en mútua familiaritat. Però així com la veritat dissipa l'error, esgotant-lo, l'errar –en canvi– designa un impuls sense

fi: la inesgotable experiència de llançar-se cap a algun lloc. Error i error són això: llançar-se. I cal recordar que etimològicament *ball* vol dir precisament llançar-se o ser llançat, origen també de *metabolisme*.

Sense fi és això, un metabolisme continu: un sortir d'un a la recerca d'un mateix, ja sigui cap a l'íntim o cap al món dels altres. Perquè en les seves sortides, aquest personatge es veu metabolitzat en el que Sòcrates denomina el “desig d'ales”, desig d'aprenentatge. I així, fins i tot en els moments en que els reclams són totalment exteriors i còmics, ell els converteix en pluralitat interna. És veritat que el seu metabolisme no només és intel·ligible, sinó també sensible, i particularment acústic (“des de l'oïda, el temps”) i visible (“des de l'ull, l'espai”).

El seu ball i el seu metabolisme no es produeixen en absència absoluta del dolor. Hi ha també en *Sense fi* amenaces latents d'infortuni. Per això el seu personatge es veu obligat igualment, no sense una vacil·lació interior, a afrontar aquestes terribles regions nocturnes i les no menys terribles ànsies –i dolors– de la nuesa lluminosa: de por infantil o de dolor amorós. L'escena en la qual apareixen uns cubs d'atracció lumínica ens ofereix, per exemple, un dels moments de debat entre el gest i la imatge, entre l'elisió i la presència, entre el dolor i l'amor.

Però en canvi, en les xiulades que apareixen en aquesta peça, unes xiulades

que circumden el perímetre del món, s'endevina també l'eco d'un cant renovador: el de l'ocell de l'experiència, el de l'ocell Blauet (conegut en mitologia amb el nom d'Alció i en la taxonomia científica amb el nom d'*Alcedo atthis*). Els déus –explica el mite– van atorgar a Alció el do de transformar en benefici fins i tot les experiències de por; i en felicitat fins i tot allò que apareix a mitjans de l'estació més trista, en el nucli del món infecund i dolorós.

Sense fi és una coreografia lliscant, epidèrmica, paradoxal i lleugera, conscient de la inevitable absència de centres fixos de referència biogràfica o imaginària. Posseeix un esperit que flueix assíduament sobre l'escuma dels dies i en els cicles antagònics de força seqüencial i *caoscòmica* (per utilitzar el cèlebre terme de James Joyce que uneix en un traç *caos* i *cosmos*). I ho fa perquè, en ella, Gelabert assenyala la incertesa del món, reconeixent, no obstant això, els cercles del destí. És una obra dubitativa, però de cap manera negativa; és alegre, però no despreocupada. I en aquesta peça es percep que en els intersticis de l'espera sense fi –en els intersticis de l'errar sense fi, que també podria ser l'impuls sense fi del ball– és possible cert accés (indubtablement simbòlic, naturalment coreogràfic) a l'Inaccessible.

Cal recordar que la música és d'en Comelade. I no ens sorprèn que entre Cesc Gelabert i Pascal Comelade –que han col·laborat ja en *Zumzum-ka* i *Psitt!!*, *Psitt!!* – puguin manifestar-se

coincidències fonamentals que aquí es veuen especialment destacades. En el treball d'ambdós hi ha un mateix tipus de força primordial, un minimalisme no asèptic, una vocació contemporània de comentari lúdic, un mateix "aroma zen", al qual no obstant han arribat per vies distintes. En

ambdós hi ha també una mateixa agilitat plural, no un *continuum*, sinó una fragmentació múltiple i intimista, un món fràgil i sintètic, una disposició d'alerta però sense recels, un món breu, i, no obstant això, perpètuament enigmàtic. Una parella en creativa complicitat. ■

SOBRE LA PEÇA *CONQUASSABIT*

víctor molina

El cèlebre historiador de l'art Heinrich Wölflin va caracteritzar el Barroc com "*les formes del Renaixement però retorçades*". La linealitat del Renaixement, afectada pel *pathos* del plec. La línia recta, tant l'arquitectònica com la mental, dissolta en l'ornament, en l'excés i l'abundància. En música, el plec ocasiona la *Fuga*, de la mateixa manera que en arquitectura genera la voluta. El món es converteix en escenari que parla de si mateix i la vida en representació. I degut al fet que el Barroc acaba per convertir-se en una època que s'escenifica a si mateixa, la nostra societat, en el seu extrem exhibicionisme, ha estat identificada com una modalitat "neobarroca". La diferència essencial entre les dues èpoques, no obstant això, és que un plec barroc gira sobre si mateix, però manté una obertura; en no crear un cercle tancat, permet una mena d'alpinisme espiritual, com succeeix en els plecs que configuren el *Ricercando*, o la pròpia *Fuga*. En canvi, a la nostra època, el plec s'ha

convertit en *loop*, en bucle que es tanca repetidament, donant voltes en rodó. Sense fi. I en aquest temps nostre, sense utopies ni discursos teleològics, només podem donar voltes. "*Caminem en cercles de nit i som consumits pel foc*", segons la coneguda sentència de Guy Debord, el principal teòric de la Societat de l'Espectacle: "*In girum imus nocte et consumimur igni*". Efectivament, donem girs en la foscor, però ho fem cada vegada més a la velocitat de la llum.

Un dels motius que duu Cesc Gelabert a utilitzar Händel en aquest *Conquassabit* –una peça sobre l'acceleració i la quietud– té a veure amb aquest deute del nostre món amb el Barroc i amb la seva vocació autorepresentativa. I si no recull peces íntegres de Händel, sinó fragments combinats, tot barrejant diferents peces vocals i instrumentals, és perquè en aquets fragments, igual que el temps del *loop*, s'agiten i s'evocuen els seus

temes, i es veuen sotmesos a l'imperiatiu rítmic d'un pols creixent, a un *accelerando* rítmic. El temps s'agita i acaba esmicolat i convertit en ràfegues: "*conquassabit tempus*" ("esmicolarà el temps").

Què significa *Conquassabit*? Un verb especialment present a Lucreci i Ciceró –i pràcticament absent a la resta d'autors llatins– és aquest: "conquassare". Inicialment indica "forta sacsejada", "commoció", "agitació creixent", o "torbació que sempre va a més". Però després de Ciceró (mort l'any 43 a. C.) no es torna a trobar aquest verb fins que reapareix a l'època de la Decadència de l'Imperi Romà (pràcticament ja al segle v d. C.). I si el sentit original del verb "conquassare" era "convulsionar", "sotraguejar i accelerar", al final de l'Imperi Romà ja només té el sentit d'"esmicolar", que és com es recull als psalms de la versió llatina de la Bíblia adoptada, no sense resistències, per l'Església al segle v i oficialitzada pel Concili de Trento: "*Conquassabit capita in terra multurum*". ("Esmicolarà els caps orgullosos sobre les vastes terres").

I què és el que unifica aquests trossos de temps? Dues coses, segons Gelabert. D'una banda una seqüència rítmica, la seva translació rítmica pròpiament dita, i per l'altra, les seves esquerdes de quietud, el seu secret d'immobilitat. I és precisament en el seu gir rotatori i translàtic que la imatge d'aquest *Conquassabit* temporal s'assembla a un huracà, a un tornado, als ciclons. No només destrueix

acceleradament com aquells, també disposa i configura. I la seva estructura, igual que la de l'huracà, afirma tres moments o tres zones compositives: la d'un dens vendaval (un primer braç d'huracà) que pot absorbir o destruir; la d'un centre ple de pau; i finalment la d'un segon vendaval espès (o segon braç d'huracà) que expulsa o arrossega. Perquè a diferència del que se sol pensar, a l'ull de l'huracà habita una certa calma; a la medul·la de la tempesta, un assossec; al cor del desassossec, una lentitud. Es dona el cas, en certs llocs situats en l'eix de la línia translàtica d'un cicló, que aquest els sacseja amb una violència extrema, i de sobte cessa com per art d'encantament durant un moment (i fins i tot brillen els astres i les estrelles), per reprendre's amb el mateix ímpetu anterior, fins que minva i es perd en llunyania. En aquest intermedi de quietud es troba precisament el vòrtex del cicló, l'ull de l'huracà. Per això no és estrany que a la nostra època d'extrema acceleració, Sten Nadolny (al seu llibre *El descobriment de la lentitud*), Milan Kundera (al seu llibre *La lentitud*) i Peter Handke (a la major part dels seus textos) descobreixin, igual que Gelabert en aquesta coreografia, el centre silencios del tornado.

En voler oferir una imatge dansística del seu temps, Cesc Gelabert no pot evitar trobar-se amb la paradoxa que el temps és invisible (una "icona invisible", diu Plató respecte del temps). Domenico De Piacenza, un tractadista italià del segle xv, ja va apuntar aquesta paradoxal relació entre la invisibili-

tat i la dansa. A la seva obra *Libro dell'arte del danzare*, De Piacenza enumera els elements constitutius de l'art de la dansa: mesura, memòria, agilitat, manera, domini del sòl i... *fantasmata*. En un italià poètic, De Piacenza defineix *fantasmata* com una destresa gràcies a la qual el ballarí, submergit en la mobilitat plural del seu cos, s'atura cada cert temps com si s'hagués tornat de pedra. És el moment en què el ballarí es converteix en imatge, diu De Piacenza; el moment –precisa– en què el temps apareix com a imatge. Perquè immediatament després, el ballarí es recupera i prossegueix el seu ball. El punt de partida de De Piacenza és que una dansa –el temps ballat– és més memòria que percepció directa, és fantasma d'una invisibilitat. La memòria no és possible sense “fantasmatas”, sense la suspensió de les imatges. I De Piacenza, que també va ser coreògraf,

defineix la dansa precisament com un acte que genera la suspensió del temps i del moviment, però d'una interrupció carregada de temps. D'un temps que és pura imminència i pura memòria, mai esdeveniment present. Perquè la dansa –en la seva mateixa flagrància– no té lloc quan passa, no ocorre quan ocorre, sinó en un altre temps (en un “temps altre”), abans i/o després del marc temporal cronològic en el qual s'executa.

Cesc Gelabert recorre també a *Conquassabit* al procediment dels *fantasmatas*. I ho fa per accentuar una imatge del temps huracanat, reconeixent en ella mateixa l'acollida de l'antitemps: el de la memòria i el de la quietud, que tanmateix són efectes de temporalitat. I aquestes dues coses, fantasma i invisibilitat, temps i antitemps, s'empaiten com el gat i el picarol que duu a la cua. ■

junt la digitació i cadascuna de les pulsacions, els meus dits estarien ballant. I si estructurés a propòsit aquesta successió de pulsacions en seqüències rítmiques, aleshores farien música. Com a *Sense fi*, per al qual Gelabert ha tornat a comptar amb la col·laboració del músic Pascal Comelade, on durant un fragment sona un *tac-tac* de màquina d'escriure. *Conquassabit*, al seu torn, va acompanyat de la presència sonora de Händel.

Crec que si hagués de mostrar en una sola imatge la naturalesa del que he estat contemplant tots aquests dies recorreria a una de les escenes d'*Orion* (2007); en concret, aquella en què Cesc Gelabert ballava davant d'una projecció del seu cervell. En ella, el públic el veia interpretar en viu alhora que també veia una imatge del cervell del propi ballarí, del coreògraf, obtinguda per ressonància magnètica i editada en temps real mentre ell s'imaginava a si mateix executant precisament aquest solo. En definitiva, era una escena que sintetitzava de forma clara la presència de la ment en el fer d'un intèrpret de dansa i també en la concepció d'una idea coreogràfica. Si la menciono és perquè penso que no es pot plantejar el treball de Gelabert sense tenir en compte que es tracta d'un creador altament reflexiu. La seva obra i la seva manera de procedir van íntimament lligades a la seva capacitat per considerar cada acció i cada pensament. Com també, d'altra banda, tampoc es pot plantejar sense tenir en compte que la seva és una trajectòria compartida amb Lydia Azzopardi: ballarina, codirectora artística de la

companyia i dissenyadora del vestuari. En paraules de Gelabert: “*El meu treball com a coreògraf és ple de petites empenyes seves*”. Vegem alguna cosa de tot plegat a través de *Conquassabit* i *Sense fi*: totes dues per a deu intèrprets, un d'ells el coreògraf mateix.

Cada matí, abans del primer assaig, els ballarins feien classe. De diferents estils i amb diferents professores; i el dijous, amb Cesc Gelabert. I és que per a *Gelazzo* (contracció bonica que la companyia utilitza a la seva web: *What is Gelazzo*, hi diuen), un bon ballarí ha de tenir capacitat física i ser destre en els llenguatges bàsics de la dansa; i, molt en especial, saber connectar la ment i el cos, també amb una emoció. Aptituds, aquestes dues últimes, que Gelabert s'ocupava de desvetllar a les seves classes ja que, sense l'efecte d'un pensament i la consciència d'una emoció, diu, qual-sevol moviment és inert. I, lluny del lirisme, Gelabert entén la dansa com un art connectat a la vida: a l'espai, al temps, a l'entorn, als altres intèrprets, a un mateix; i al públic. Un art orgànic que es construeix a partir d'una idea coreogràfica; i que, acompanyat de la música, el vestuari, les llums, el públic, l'escena, adquireix una dimensió o una altra. En aquest sentit, n'hi ha prou amb imaginar (jo barrejo records) uns *plié* exercitats amb música clàssica i, els mateixos, amb cadència similar, seguint el so d'una peça de *reggae*.

Dissenyar una estructura coreogràfica pot ser una acció solitària. Compondre-

E(H!)MOTION

marta leblanc

Durant dos mesos, un cop per setmana he fet d'espectadora dels assaigs de la companyia de dansa Gelabert-Azzopardi. Els he observat, asseguda en una cadira i sense parlar, he anat prenent notes mentre ells elaboraven pas a pas *Conquassabit* i *Sense fi*, les dues coreografies noves de Cesc Gelabert. La veritat, ha estat un plaer; i una experiència enriquidora si un sent

interès per com es pot compondre una peça feta (tot i que no només) de moviment, i feta a més amb caràcter propi. Ara, passat aquest període, premo el teclat de l'ordinador movent els dits mecànicament –que és com no s'hauria de moure un ballarí a escena –i ho faig per gravar els signes, l'un darrere l'altre i amb espais, que van donant forma a l'article. Si qualifiqués en con-

la, i més si es tracta, com a *Conquassabit* i a *Sense fi*, d'un peça coral, és una acció compartida. Perquè si la coreografia és el principi que organitza i dóna forma al dinamisme de la composició, els ballarins són la matèria que li dóna vida. Són necessaris en l'execució i ho són durant el procés. Potser per aquest motiu Cesc Gelabert comentava als assaigs que entre el coreògraf i els ballarins s'estableix un pacte a dues bandes: de l'una, hi ha la proposta del coreògraf (allò que veritablement vol assolir, allò que té al cap); de l'altra, el repte que suposa per als ballarins. Aconseguir el resultat somiat requereix que cada gest, cada moviment i les seves pauses estiguin qualificades. Un treball fet de virtuosisme i d'artesanía: la dansa de la companyia Gelabert-Azzopardi s'esdevé en la subtilitat.

Demà, al Lliure, estrenaran amb públic. Quan els espectadors vagin cap al tea-

tre, els ballarins estaran entonant el cos i concentrant-se per sortir a escena. Només ells coneixen la seva interpretació i les coreografies. Demà passat hi haurà un altre públic. I els ballarins tornaran a tonificar el cos i a concentrar-se per, a l'hora exacta, tornar a sortir a escena. I així cada dia que hi hagi actuació. S'il·luminarà l'escena i després no sé què passarà perquè desconec les persones que formaran cada públic i, sense la seva percepció, no es completa el sentit del procés escènic.

En una entrevista de Lydia Azzopardi a Cesc Gelabert, ell comentava: "*Per a mi l'art escènic és compartir un somni en vetlla. Aquesta és una idea molt xamànica i de tota la vida, però per a mi és molt essencial no oblidar-la. No oblidar que l'art escènic no és essencialment un entreteniment o una satisfacció immediata dels nostres desigs; al somni autèntic no hi té lloc l'elecció del desig.*" ■

Article publicat al Culturals de La Vanguardia del 15 d'abril de 2009.

SENSE FI / CONQUASSABIT GELABERT-AZOPARDI CIA. DE DANSA

NOTAS SOBRE *SENSE FI*,
DE CESC GELABERT
víctor molina

La danza es continuidad, pero también interrupción, pausas, intersticios. *Sense fi* se adentra en esas pausas y aprovecha para hurgar al interior de la propia danza. Lo hace emprendiendo un paseo por el universo de un único personaje, pero sin caer en la tentación del Solo, el equivalente coreográfico del soliloquio. Porque Gelabert nos muestra cómo la menos escindida de las experiencias de su personaje se nutre de una plural y extraordinaria discordancia: entre el deseo y la memoria, entre ver y ser mirado, entre un paso y el eco que convierte lo singular en multiplicidad, entre una imagen y el juego de espejos que la cristalizan en reproducción sin fin. Por eso, *Sense fi* proyecta una oleada de figuraciones escénicas que expresan la constitución dispersa de su personaje, pero sin disipar si son ilusiones suyas o acontecimientos de su pasado, narraciones confidenciales o alusiones míticas. Aunque nos proporciona un hilo conductor que nos ayuda a vislumbrarlo: es un testigo de sí mismo que en su progresivo desdoblamiento emprende una vía que se agota también en su propio deshacerse. Por eso al final de la pieza ese personaje se recoge sobre sí, como los gusanos que se cierran al ser tocados, pero con la experiencia acumulada y ante la inminencia de otra vuelta de tuerca en su peregrinaje. Su movimiento y su error—término que también expresa error— prosperan en mutua familiaridad. Pero así como la verdad disipa el error, agotándolo, el error—en cambio—designa un impulso sin fin: la inagotable experiencia de lanzarse hacia algún lugar. Error y error son eso: lanzarse. Y debemos recordar que etimológicamente *baile* quiere decir precisamente lanzarse o ser lanzado, origen también de *metabolismo*.

Sense fi es esto, un metabolismo continuo: un salir de uno a la búsqueda de uno mismo, ya sea hacia lo íntimo o hacia el mundo de los otros. Porque en sus salidas, el personaje se ve metabolizado en lo que Sócrates denomina el "deseo de alas", deseo de aprendizaje. Y así, incluso en los momentos en que los reclamos son totalmente exteriores y hasta cómicos, él los convierte en pluralidad interna. Es verdad que su metabolismo no sólo es inteligible, sino también sensible, y particularmente acústico ("desde el oído, el tiempo") y visible ("desde el ojo, el espacio"). Su baile y su metabolismo no se producen en ausencia absoluta del dolor. Y hay tam-

bién en *Sense fi* amenazas latentes de infortunio. Por ello su personaje se ve obligado igualmente, no sin una vacilación interior, a afrontar estas temibles regiones nocturnas y las no menos temibles ansias—y dolores—de la desnudez luminosa: de miedo infantil o de dolor amoroso. La escena en la que aparecen unos cubos de atracción luminosa nos ofrece, por ejemplo, uno de los momentos de debate entre el gesto y la imagen, entre la elisión y la presencia, entre el dolor y el amor. Pero en cambio, en los silbidos que aparecen en esta pieza, unos silbidos que circundan el perímetro del mundo, se adviene también el eco de un canto renovador: el del pájaro de la experiencia, el del pájaro Martín Pescador (conocido en mitología con el nombre de Alción y en la taxonomía científica con el nombre de *Alcedo atthis*). Los dioses—explica el mito—otorgaron a Alción el don de transformar en beneficio incluso las experiencias de miedo; y en felicidad incluso aquello que aparece a mitad de la estación más triste, en el núcleo del mundo infecundo y doloroso. *Sense fi* es una coreografía deslizante, epidérmica, paradójica y ligera, consciente de la inevitable ausencia de centros fijos de referencia biográfica o imaginaria. Posee un espíritu que fluye asiduamente sobre la espuma de los días y en los ciclos antagónicos de fuerza secuencial y *caoscósmica* (para utilizar el célebre término de James Joyce que une en un trazo *caos* y *cosmos*). Y lo hace porque, en ella, Gelabert señala la incertidumbre del mundo, reconociendo, sin embargo, los círculos del destino. Es una obra dubitativa, pero de ninguna forma negativa; es alegre, pero no despreocupada. Y en esta pieza se percibe que en los intersticios de la espera sin fin—en los intersticios del error sin fin, que también podría ser el impulso sin fin del baile—es posible cierto acceso (indudablemente simbólico, naturalmente coreográfico) a lo Inaccesible. Hay que recordar que la música es de Comelade. Y no nos sorprende que entre Cesc Gelabert y Pascal Comelade—que han colaborado ya en *Zumzum-ka* y *Psitt!!*, *Psitt!!*—puedan manifestarse coincidencias fundamentales que aquí se ven especialmente destacadas. En el trabajo de ambos hay un mismo tipo de fuerza primordial, un minimalismo no aséptico, una vocación contemporánea de comentario lúdico, un mismo "aroma zen", al cual no obstante han llegado por vías distintas. En ambos hay también una misma agilidad plural, no un *continuum*, sino una fragmentación múltiple e intimista, un mundo frágil y sintético, una disposición de alerta pero sin recelos, un mundo breve, y sin embargo, perpetuamente enigmático. Una pareja en creativa complicidad.

SOBRE LA PIEZA *CONQUASSABIT* víctor molina

El célebre historiador del arte Heinrich Wölflin caracterizó el Barroco como "las formas del Renacimiento pero retorcidas". La linealidad del Renacimiento afectada por el *pathos* del pliegue. La línea recta, tanto arquitectónica como mental, disuelta en el ornamento, en el exceso y la abundancia. En música, el pliegue ocasiona la *Fuga*, de la misma manera que en arquitectura genera la voluta. El mundo se convierte en escenario que habla de sí mismo, y la vida en representación. Y debido a que el Barroco acaba por convertirse en una época que se escenifica a sí misma, nuestra sociedad, en su exhibicionismo extremo, ha sido identificada como una modalidad "neobarroca". La diferencia esencial entre las dos épocas, sin embargo, es que un pliegue barroco gira sobre sí, pero mantiene una abertura; al no crear un círculo cerrado, permite una especie de alpinismo espiritual, como sucede en los pliegues que ocasionan el *Ricercando*, o la propia *Fuga*. En cambio, en nuestra época el pliegue se ha convertido en *loop*, en bucle que se cierra repetidamente, dando vueltas en redondo. Sin fin. Y en este tiempo nuestro, sin utopías ni discursos teleológicos, sólo podemos dar vueltas. "Caminamos en círculos de noche y somos consumidos por el fuego", según la conocida sentencia de Guy Debord, el principal teórico de la Sociedad del Espectáculo: *In girum imus nocte et consumimur igni*. Efectivamente, damos giros en la oscuridad, pero lo hacemos cada vez más a la velocidad de la luz. Uno de los motivos que lleva a Cesc Gelabert a utilizar a Händel en este *Conquassabit*—una pieza sobre la aceleración y la quietud— tiene que ver con esta deuda con el barroco de nuestro mundo y de su vocación auto-representativa. Y si no recoge piezas íntegras de Händel, sino fragmentos combinados, mezclando sus diferentes piezas vocales e instrumentales, es porque en aquellos fragmentos, igual que el tiempo del *loop*, se agitan y evocan sus temas, y se ven sometidos al imperativo rítmico de un pulso creciente, a un *acelerando* rítmico. El tiempo se agita y acaba haciéndose añicos y convertido en ráfagas: "*conquassabit tempus*" ("hará trozos el tiempo"). ¿Qué significa *Conquassabit*? Un verbo especialmente presente en Lucrecio y en Cicerón—y prácticamente ausente en el resto de autores latinos—es este: *conquassare*. Inicialmente indica "fuerte sacudida", "conmoción", "agitación creciente", o "turbación que va siempre a más". Pero después de Cicerón (muerto en el 43 antes de nuestra era) no se vuelve a encontrar este verbo hasta que reaparece en la época de la Decadencia del Imperio

Romano (prácticamente ya en el siglo v de nuestra época). Y si el sentido original del verbo *conquassare* era “convulsión”, “sacudida y aceleración”, al final del Imperio ya sólo tiene el sentido de “hacer trozos”, que es como lo recoge Händel de los salmos de la versión latina de la Biblia adoptada, no sin resistencias, por la Iglesia en el siglo v y oficializada por el concilio de Trento: “*Conquassabit capita in terra multurum*”. (“Hará trozos las cabezas sobre las vastas tierras”).

¿Y qué es lo que unifica estos trozos de tiempo? Dos cosas, según Gelabert. Por un lado una secuencia rítmica, su traslación rítmica propiamente dicha, y por el otro, sus grietas de quietud, su secreto de inmovilidad. Y precisamente en su giro rotatorio y traslativo, la imagen de este *Conquassabit* temporal se asemeja a un huracán, a un tornado, a los ciclones. No sólo destruye aceleradamente como aquellos; también dispone y configura. Y su estructura, igual que la del huracán, afirma tres momentos o tres zonas compositivas: la de un tupido vendaval (un primer brazo de huracán) que puede absorber o destruir; la de un centro henchido de paz; y finalmente la de un segundo vendaval espeso (o segundo brazo de huracán) que expulsa o arrastra. Porque a diferencia de lo que se suele pensar, en el núcleo del huracán habita una cierta calma; en la médula de la tormenta, un sosiego; en el corazón del desasosiego, una lentitud. Se da el caso, en ciertos lugares situados en el eje de la línea traslativa de un ciclón, que éste los sacude con violencia extrema, y de pronto los soplidos cesan como por encanto durante un tiempo (e incluso brillan los astros y las estrellas), para retomarse con la misma impetuosidad anterior, hasta que menguan y se pierden en la lejanía. En este intermedio de quietud se encuentra precisamente el vórtice del ciclón, el ojo del huracán. Por ello no es extraño que en nuestra época de extrema aceleración, Sten Nadolny (en su libro *El descubrimiento de la lentitud*), Milan Kundera (en su libro *La lentitud*) y Peter Handke (en la mayor parte de sus textos) descubran, igual que Gelabert en esta coreografía, el centro silencioso del tornado.

Al querer ofrecer una imagen dancística de su tiempo, Cesc Gelabert no puede evitar encontrarse con la paradoja de que el tiempo es invisible (un “ícono invisible”, dice Platón respecto al tiempo). Domenico De Piacenza, un tratadista italiano del siglo xv, ya apuntó esta paradójica relación entre la invisibilidad y la danza. En su obra *Libro dell'arte del danzare*, De Piacenza enumera los elementos constitutivos del arte de la danza: medida, memoria, agilidad, manera, dominio del suelo y... *fantasmata*. En un italiano poético, De Piacenza define *fantasmata*

como una destreza gracias a la cual el bailarín, sumergido en la movilidad plural de su cuerpo, se detiene cada cierto tiempo como si se hubiera vuelto de piedra. Es el momento en que el bailarín se convierte en imagen, dice De Piacenza; el momento –precisa– en que el tiempo aparece como imagen. Porque inmediatamente después, el bailarín se recupera y prosigue su baile. El punto de partida de De Piacenza es que una danza –el tiempo danzado– es más memoria que percepción directa, es fantasma de una invisibilidad. Pero la memoria no es posible sin “fantasmatas”, sin la suspensión de las imágenes. Y De Piacenza, que también fue coreógrafo, define la danza precisamente como un acto que genera la suspensión del tiempo y del movimiento, pero con una interrupción cargada de tiempo. De un tiempo que es pura inminencia y pura memoria, nunca acontecimiento presente. Porque la danza –en su misma flagrancia– no tiene lugar cuando pasa, no ocurre cuando ocurre, sino en otro tiempo (en un “tiempo otro”), antes y/o después del marco temporal cronológico en el que se ejecuta.

Cesc Gelabert recurre también en *Conquassabit* al procedimiento de los *fantasmatas*. Y lo hace para acentuar una imagen del tiempo huracanado, reconociendo en ella la acogida del anti-tiempo: la memoria y la quietud, que sin embargo son efectos de temporalidad. Y estos dos elementos, fantasma e invisibilidad, tiempo y anti-tiempo, se persiguen como el gato y el cascabel que lleva en la cola.

(H!)MOTION **marta leblanc**

A lo largo de dos meses, un día a la semana he sido espectadora de los ensayos de la compañía de danza Gelabert-Azzopardi. Les he observado, sentada en una silla y sin hablar, he ido tomando notas mientras ellos elaboraban paso a paso *Conquassabit* y *Sense fi*, las dos nuevas coreografías de Cesc Gelabert. La verdad, ha sido un placer; y una experiencia enriquecedora si uno siente interés por cómo se puede componer una pieza hecha (aunque no sólo) de movimiento, y hecha además con carácter propio. Ahora, pasado este período, pulso el teclado del ordenador moviendo los dedos mecánicamente –que es como no debería moverse un bailarín en escena–, y lo hago para grabar los signos, uno tras otro y con espacios, que van dando forma al artículo. Si cualificara en su conjunto la digitación y cada una de las pulsaciones, mis dedos estarían bailando. Y si estructurara a propósito esta sucesión de pulsaciones en secuencias rítmicas, entonces harían

música. Como en *Sense fi*, para la que Gelabert ha vuelto a contar con la colaboración del músico Pascal Comelade y en la que en un fragmento se oye un *tac-tac* de máquina de escribir. *Conquassabit*, a su vez, va acompañada de la presencia sonora de Händel.

Creo que si tuviese que mostrar en una sola imagen la naturaleza de lo que he estado contemplando durante estos días recurriría a una de las escenas de *Orion* (2007); en concreto a aquella en la que Cesc Gelabert bailaba frente a una proyección de su cerebro. En ella el público le veía interpretar en vivo a la vez que también veía una imagen del cerebro del propio bailarín, del coreógrafo, obtenida por resonancia magnética y editada en tiempo real mientras este se imaginaba a sí mismo ejecutando precisamente ese solo. En definitiva, era una escena que sintetizaba de forma clara la presencia de la mente en el hacer de un intérprete de danza, y también, en la concepción de una idea coreográfica. Si la menciono es porque pienso que no se puede abordar el trabajo de Gelabert sin atender a que se trata de un creador altamente reflexivo. Su obra y su modo de proceder están íntimamente ligados a su capacidad por considerar cada acción y cada pensamiento. Así como, por otro lado, tampoco se puede abordar sin tener en cuenta que la suya es una trayectoria compartida con Lydia Azzopardi: bailarina, codirectora artística de la compañía y diseñadora del vestuario. En palabras de Gelabert: “Mi trabajo como coreógrafo está lleno de pequeños empujones suyos”. Veamos algo de todo ello a través de *Conquassabit* y *Sense fi*: las dos para diez intérpretes, entre los cuales el propio coreógrafo.

Todas las mañanas, antes del primer ensayo, los bailarines daban clase. De distintos estilos, y con distintas profesoras; y los jueves, con Cesc Gelabert. Y es que para *Gelazzo* (bonita contracción que la compañía utiliza en su web: *What is Gelazzo*, dicen en ella) un buen bailarín debe tener capacidad física y ser diestro en los lenguajes básicos de la danza; y, muy en especial, saber conectar la mente y el cuerpo, también con una emoción. Aptitudes, estas dos últimas, que Gelabert se ocupaba de desvelar en sus clases ya que, sin el efecto de un pensamiento y la consciencia de una emoción, dice, cualquier movimiento es inerte. Y, lejos del lirismo, Gelabert entiende la danza como un arte conectado a la vida: al espacio, al tiempo, al entorno, a los demás intérpretes, a uno mismo; y al público. Un arte orgánico que se construye a partir de una idea coreográfica; y que, acompañado de la música, el ves-

tuario, las luces, el público, la escena, adquiere una u otra dimensión. En este sentido, basta con imaginar (yo mezclo recuerdos) unos *plié* ejercitados con música clásica y, los mismos, con similar cadencia, al son de una pieza de reggae.

Diseñar una estructura coreográfica puede ser una acción solitaria. Componerla, y más si se trata, como en *Conquassabit* y en *Sense fi*, de una pieza coral, es una acción compartida. Porque si la coreografía es el principio que organiza y da forma al dinamismo de la composición, los bailarines son la materia que le da vida. Son necesarios en su ejecución y lo son durante el proceso. Quizás por este motivo Cesc Gelabert comentaba en los ensayos que entre el coreógrafo y los bailarines se establece un pacto a dos bandas: por un lado,

está la propuesta del coreógrafo (aquello que verdaderamente quiere alcanzar, lo que tiene en su mente); por el otro, el reto que esta supone a los bailarines. Conseguir el resultado soñado requiere que cada gesto, cada movimiento y sus pausas estén cualificados. Un trabajo hecho de virtuosismo y de artesanía: la danza de la compañía Gelabert-Azzopardi sucede en la sutilidad.

Mañana, en el Lliure, estrenarán con público. Cuando los espectadores estén yendo hacia el teatro, los bailarines estarán entonando su cuerpo y concentrándose para salir a escena. Sólo ellos conocen su interpretación y las coreografías. Pasado mañana habrá otro público. Y los bailarines volverán a tonificar su cuerpo y concentrarse para, a la hora exacta, volver

a salir a escena. Y así todos los días en que haya actuación. Se iluminará la escena y después no sé qué ocurrirá porque desconozco a las personas que formarán cada público y, sin su percepción, el proceso escénico no completa su sentido.

En una entrevista de Lydia Azzopardi a Cesc Gelabert, este comentaba: “Para mí el arte escénico es compartir un sueño en vigilia. Esta es una idea muy chamánica y de toda la vida, pero para mí es muy esencial no olvidarlo. No olvidar que el arte escénico no es esencialmente un entretenimiento o una satisfacción inmediata de nuestros deseos; en el verdadero sueño no existe la elección del deseo.” ■

Artículo publicado en el *Culturas de La Vanguardia* del 15 de abril de 2009.