

Tipografía, caligrafía, danza

Francisco Javier San Martín

¿Qué hacen nuestras manos? Con ellas pedimos, prometemos, convocamos, despedimos, amenazamos, rezamos, suplicamos, rechazamos, preguntamos, mostramos asombro, enumeramos, confesamos, nos arrepentimos, mostramos temor, mostramos vergüenza, dudamos, enseñamos, damos órdenes, incitamos animamos, juramos, testimoniamos, acusamos, condenamos, absolvemos, desafiamos, provocamos, adulamos, aplaudimos, bendecimos, humillamos, nos burlamos de otros, nos reconciliamos, aconsejamos, exaltamos, damos la bienvenida, nos alegramos, nos lamentamos, mostramos tristeza, dolor, desesperación, nos asombramos, clamamos, guardamos silencio y mucho más, con una retórica tan amplia y variada que rivaliza con la lengua”

MICHEL DE MONTAIGNE, *L'Apologie de Raymond Sebond*, 1588

Continúa Montaigne preguntándose: ¿Qué hace nuestra cabeza? Y responde con una lista no menos larga de acciones; ¿y las cejas? ¿y los hombros? “No hay en nosotros movimiento sin lenguaje [...] alfabeto de los dedos, gramática de los gestos...”¹. Podíamos seguir con los síntomas de toda una anatomía: sintaxis del temblor, diccionario de miradas, adjetivos del deseo... para dar cuenta de un léxico que ilustre la experiencia y la diversidad de lo ínfimo². Pero Michel de Montaigne, a finales del siglo XVI, ha localizado ya el núcleo del argumento que queremos analizar en este escrito: el cuerpo habla. Habla siempre: cuando goza, oímos sus gemidos, cuando se estremece, sus gritos, cuando razona, escuchamos sus enunciados. Habla siempre, el cuerpo es una caja de ruidos y de lenguaje abierto al mundo, en el centro del significado, en el centro de lo inmaterial hecho carne. Henri Michaux se preguntaba ¿centro de qué? ¿ausencia de qué? El cuerpo es una maquinaria paradójica que lleva inscrita el lenguaje, pero que también sabe callar, que sabe hacerse material o disolverse en el aire. Pero ahora quisiera reflexionar sobre un aspecto particular o más específico del lenguaje corporal: cuando el cuerpo lleva un texto inscrito en su piel, cuando el texto se escribe con la tipografía de los miembros, cuando se dibuja en un espacio más allá de sus fronteras, sólo entonces es, quizás, cuando se produce la poesía del organismo y el lenguaje.

1 Michel de Montaigne, *Ensayos*, Libro II, cap. XII, en http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01372719700248615644802/p0000004.htm#I_76_

Una versión de la primera edición francesa se encuentra en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5781116d.r=montaigne.langFR>

2 Ver Thierry Davila, *De L'infamince. Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours*, Éditions du Regard, París, 2010, especialmente pp. 32-41.

El resto, el hueco

Pero comencemos un poco antes, cuando los cuerpos aún están mudos, inscritos en la historia. El *resto* es lo que queda de una operación que ha sido convenientemente cumplida, que ha llegado a su fin: la parte sobrante. Ha participado en el comienzo del proyecto, pero su desarrollo y la conclusión la han hecho inesperadamente inútil. El *hueco* constituye, por el contrario, la parte sin colmar de un proyecto inacabado: aquella fracción que participa en el comienzo del proyecto, pero que su desarrollo y su falta de conclusión, la han hecho desaparecer; la han conducido a la sombra, prácticamente invisible, inexistente. De cara a una reevaluación del arte moderno, ha tenido enorme éxito la idea de *resto*, de volver a resituarlo en el interior del proyecto, conjurar la parte maldita para reconstruir una historia más cierta —y más justa, si es posible cualquier atisbo de justicia en la historia— del devenir de lo moderno, especialmente de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX. Frente al reluciente edificio de las vanguardias que progresan y nos arrastran en su marcha —Picasso, Matisse, Mondrian, Malévich— los misioneros de lo excluido buscarían aquellos personajes y acontecimientos que habían permanecido como *residuos* de la combustión de esa máquina arrolladora: la atención se vuelve hacia Odilon Redon en lugar de Gustave Moreau, a Thayaht en lugar de Marinetti, a Desnos en lugar de Breton, a Mina Loy en lugar de Gertrude Stein, *sombras* de artistas frente a la luz del genio y, como culminación, a Georges Bataille, el autor de *La part maudite* y sus cartografías informes, en lugar de Alfred H. Barr, el empresario-director del MOMA que dibujó un meticuloso mapa para orientarse en lo moderno y lo publicó en la cubierta del catálogo de una exposición para que nadie se perdiera deambulando entre residuos que no conducían a ninguna parte³.

Pero, de cara también a una reevaluación del arte moderno, la aproximación al *hueco* tiene menor carga polémica, pues no trata con malditos, sino con simples fantasmas, con obras agujereadas, que no llegaron a su fin, con artistas que desaparecieron, ciclos de pensamiento creativo que por razones diferentes no pudieron desarrollarse, interrupciones o catastróficos desplomes. Colaboración entre artistas en un sentido de utopía, pero sobre todo, de arte encaminado al futuro, un arte y unas esperanzas que la historia se encargaría de desmentir rotundamente. Ejemplos dramáticos de interrupción pueden hallarse en el proyecto teatral de Schlemmer en la Bauhaus, o en el Poetismo checo de los años veinte, encarnado especialmente en el grupo de escritores y artistas Devětsil. Las reivindicaciones del resto se plantean como alternativas, esto o lo otro; a veces con voluntad de armonización en un conjunto que suma, pero en la mayoría de los casos con clara voluntad de exclusión y cierto olor a revancha. Al contrario, las reivindicaciones del hueco, por su propia naturaleza, son de orden constructivo, una albañilería crítica que quiere colmar vacíos, en no pocos casos, con un espíritu de restauración. El resto tiende a señalar los pecados de la vanguardia, sus maniobras y sus traiciones, mientras que el hueco busca la rehabilitación.

3 Alfred H. Barr, Jr., *Cubism and Abstract Art*, New York, Museum of Modern Art, 1936.

La estética del resto disfruta mostrando las fracturas, la del hueco restaurándolas. Escribe Laura Riding: “Queda algo por contar de nosotros que todos estamos esperando que se cuente (...) sabemos que somos explicables y que aún no nos han explicado. Ya se han dicho muchas de las cosas menores que nos atañen, pero las grandes siguen sin haber sido dichas (...) Hasta que se cuente la historia que falta sobre nosotros ninguna otra cosa que se nos cuente nos puede bastar”⁴.

Libros alegres

La colaboración interdisciplinar entre el escritor Vítězslav Nezval, el artista y diseñador Karel Teige y la bailarina y coreógrafa Milča Mayerová, que produjo *Abeceda*, una de las concreciones ejemplares de la vanguardia checa y europea del período de entreguerras, tenía ya una larga tradición, especialmente en el Este de Europa, donde los futuristas rusos habían desarrollado este tipo de colaboración que dio lugar a libros singulares. En la Rusia prerrevolucionaria, la fracción de los cubo-futuristas, la más activa y turbulenta, destacó por su trabajo en un nuevo tipo de libro, en realidad por una confluencia creativa entre poesía y artes visuales en la que se cuestionaron profundamente las normas establecidas en los dos ámbitos y en el que la colaboración supuso para artistas y escritores un catalizador para impulsar formas inéditas de expresión. Además de ello, muchos de sus componentes, como los hermanos David y Nikolai Burljuk, Vladimir Maiakovski, Pavel Filonov o Velimir Khlebnikov simultaneaban el trabajo poético con la pintura y la gráfica, mientras que no pocos artistas plásticos hicieron incursiones más o menos profundas en el terreno de la escritura. En cualquier caso, la circularidad entre poesía y fotografía, entre pintura y escena, entre tipografía y collage, entre diseño y encuadernación, la estrecha colaboración entre unos y otros, fue extraordinariamente fecunda y produjo, entre 1910 y 1920, algunos de los ejemplos más destacados de obra colectiva en la que se mezclaron los artistas y sus deseos de cambio, pero también sus palabras, sus formas y sus ruidos. Demostraron así que la colaboración entre artistas y la eventual cristalización en *obra de arte total* no desembocaba necesariamente en la grandiosidad operística, como había previsto Wagner, sino que también el libro —humilde objeto de uso privado, mudo e inmóvil— era capaz, a través de la aplicación de técnicas expresivas de intensificación, de evocar en el lector-espectador todo un abanico de desviaciones sinestésicas: texto, imagen, cuerpo; poesía, fotografía, danza, todos ellos acudiendo a la cita en el escenario de la página blanca. Pocos años antes, aunque a muchos kilómetros de allí, Mallarmé había escrito que todo cuanto existe en el mundo, existe para ir a parar a un libro, contenedor universal de la inteligencia y la creatividad. Entre este tipo de ideas de partida y la práctica de colaboración de los artistas, se fue configurando ese campo fértil y novedoso del libro de arte. Para analizar en su justa medida la precisión poética y formal con la que estos artistas

4 Laura Riding, *The Telling*, Harper and Row, Nueva York, 1972, pág. 9, citado en Javier Chavarría, “El cuerpo fragmentado. Definición de un sujeto plural en las prácticas artísticas del siglo XX”, en Versiones, núm. 1, Universidad Europea de Madrid, 2007, pág. 43.

de la vanguardia checa abordaron esta colaboración interdisciplinar, hay que tener en cuenta el material poético con el que trabajaban: un texto lúdico, desbordante, optimista, confiado en el poder imparible del futuro, en la superioridad del cuerpo, el placer y la alegría sobre los turbios aromas de la melancolía, en la funcionalidad erótica de lo moderno sobre la pulsión funeraria de la tradición. Con la ingenuidad y el arrojo del explorador, el grupo poetista checo penetró en las polvorientas convenciones de la tradición bibliográfica contemporánea como un violento golpe de viento capaz de sanear la atmósfera. Antes que inteligentes o profundos, los libros deberían ser alegres y exactos.

Y muchos años después, en un alarde de capacidad de traducción, de transversalidad, no sólo entre disciplinas, sino también en el interior de la historia, Mabi Revuelta ha convertido el primitivo *Abeceda* checo en una pieza de ballet homónima o, para ser más exactos, en una pieza que, retomando algunos aspectos de la danza de Schlemmer en la Bauhaus —reflejados como cita-homenaje en *Ballet Triádico*, subtítulo de su pieza— combina danza y escultura, cuerpo y relato, material humano y manipulación de objetos escénicos.

El cuerpo como factoría de lenguaje



Lo que se pone en juego en *Abeceda* es la interacción entre cuerpo y lenguaje y, más concretamente, entre la representación escrita y un específico sistema de signos que asocian el cuerpo con la escritura, que hacen de los miembros del organismo humano trazos de un texto que escriben el mundo con su alfabeto de carne. *Abeceda* es un indicador de las posibilidades del organismo y del lenguaje cuando deciden trabajar en paralelo: un cuerpo que habla, un sistema físico que escribe, un lenguaje de “carne y sangre”, como quería Oskar Schlemmer para sus “Figuras de Arte”.

El cuerpo constituye el soporte del lenguaje, sus miembros son la base de un alfabeto dinámico: en reposo permanece mudo, en el oscuro silencio del sueño o en la inmovilidad del ensueño, pero en estado de vigilia, a plena luz, es fuente permanente de ruido, desde el murmullo de los mínimos gestos de la intimidad hasta el estruendo de la acrobacia pública⁵. Cuando este sistema semiótico se pone en

⁵ Hemos de distinguir entre el cuerpo que *produce* lenguaje, el del bailarín, el de la mímica y la expresión corporal, del cuerpo que *soporta* el lenguaje, como el de las camisetas con texto, surgidas en los años sesenta del siglo pasado en torno a reivindicaciones políticas y asimiladas posteriormente por la industria de la moda. La camiseta impresa es el ejemplo más acabado de cuerpo que habla en el entorno contemporáneo. Un precedente memorable se produjo también en la Bauhaus: Hajo y Katia Rose, una pareja de diseñadores que trabajaron en la Bauhaus en el campo del diseño textil, con un material tan inédito como la máquina de escribir, para inscribir el lenguaje sobre el cuerpo en forma de *patterns* decorativos. Ver Anja Baumhoff, “El taller de tejidos”, en Jeannine Fiedler y Meter Feierabend (eds.), *Bauhaus*, Könemann, Colonia, 1999, pp. 466-477.

funcionamiento es capaz de articular palabras, sintagmas, frases, relatos, y cuya enunciación —dirigida no por las cuerdas vocales, sino por los miembros, el torso, los pies, el cuerpo entero— puede producir sutiles matices de pronunciación, de entonación, de insinuación. También, idiomas diferentes, entonaciones particulares, dialectos producidos por distintas complejidades, distintos colores de piel, ojos diferentes. Cuando la bailarina consigue realmente convertirse en máquina tipográfica, hacer de su figura una producción de texto, se libera de la ansiedad del yo para penetrar en la objetividad del mundo físico. *Abeceda* consigue enunciar palabras nunca pronunciadas, textos no escritos, fábulas, mitos, fragmentos de un discurso que sólo puede enunciarse con la gramática de brazos y piernas, miradas y gestos. La danza congela el tiempo en un instante eterno y de esta figura surge el discurso de la palabra corporal. El trabajo del coreógrafo consiste en escarbar sobre este “archivo de gestos” y colocarlo nuevamente en acción sobre el escenario.

La identificación entre diferentes partes del cuerpo y los elementos constitutivos del alfabeto es tan antigua como el calendario y quizás como la propia numeración, y forma parte de la relación general entre el cuerpo y los grandes espacios del mundo, entre el micro y el macrocosmos que, en el pensamiento simbólico tradicional, estaban relacionados en su totalidad y en sus partes constitutivas. Es sabido que todos los sistemas de numeración, y no sólo la de base diez empleada mayoritariamente en la actualidad, tienen su origen en las manos: del uno al cinco con los dedos de una mano, del seis al diez con los de la otra. Y la identificación de los dedos con letras, palabras, notas musicales, conceptos o símbolos es prácticamente universal. En las ilustraciones cabalísticas de los siglos XVI y XVII, las palabras se forman —se pronuncian, aunque en secreto o, al menos, con discreción— uniendo o separando ciertos dedos, doblándolos, combinándolos en un sistema de posturas que hacen de la mano una segunda garganta: un lenguaje digital que tiene tanto de secreto como de iniciático y cuyas implicaciones en la danza ritual, simbólica y litúrgica son de extrema importancia⁶. El propio Nezval describe en *Abeceda* la letra M, figurando las líneas de la mano, como “clara estrella de la quiromancia”. Pero también, cuando el silencio se impone, penetra suavemente el lenguaje del cuerpo para asegurar la transmisión de la inmovilidad: en la meditación o en las sociedades masónicas, en formas mudas de teatro, como el ballet o el mimo y, naturalmente, en el lenguaje de los sordos⁷.

6 Ver Jennifer Blessing, “Fotofilia”, en *Hablando con las manos*, catálogo de la exposición en el Museo Guggenheim de Bilbao, noviembre de 2005, febrero de 2006, pág. 40.

7 Sólo cuatro años después de la aparición de *Abeceda*, el artista y escritor Belga E.L.T. Mesens comenzó a escribir su extraordinario *Alphabet sourd-aveugle*, publicado en Bruselas en 1933, breves poemas, uno por cada letra del alfabeto, en el cual todos los versos comienzan por esa letra. Mesens habla en este libro de “teatro tangencial” y el prologuista, Paul Eluard, demanda al lector que “Pare un poco antes de ensamblar las letras ... olvide la lectura, la escritura y la ortografía e incluso el sensacional titubeo del tartamudo”. El libro y el prefacio se encuentran en:

<http://homepage.mac.com/emmapeel/mesens/intro.html>

Cuerpos dislocados, tachaduras

Abeceda, en su integridad tipográfico-corporal, se sitúa en las antípodas de la *Poupée* de Hans Bellmer, la muñeca obsesiva que el artista alemán puso a punto para provocar y satisfacer las fantasías masculinas a las que una mujer real posiblemente no accediera; esa muñeca que Salvador Dalí teorizó como “mujer desmontable”, un organismo en el que se añaden o se suprimen partes del cuerpo que se corresponden con escenificaciones eróticas concretas. Es cierto que la *Poupée* de Hans Bellmer, con sus miembros articulados e intercambiables, forma algo así como un alfabeto combinatorio, pero se trata de una escritura inerte, de marioneta, que es sólo capaz de decir lo que quiere su maestro y señor, que es siempre un discurso de contorsión sexual que sólo imaginamos pronunciado desde el *lieu clos*, desde el subterráneo de Sade; lo cual contrasta poderosamente con el alfabeto corporal puesto a punto por Nezval, Teige y Mayerová: diurno, gimnástico, optimista y, especialmente, poli-expresivo, capaz de pronunciar todo el amplio abanico de los deseos humanos. Si el cuerpo de *Abeceda* busca su expresión en la claridad geométrica del aire libre, en la higiene del significado, el cuerpo dislocado de Bellmer correspondería a una tachadura, un borrón de tinta que sitúa al lenguaje en la oscuridad de la cueva.

Como característicos “objeto de funcionamiento simbólico”, las muñecas de Bellmer o Dalí no son tanto objetos de deseo como mecanismos para producirlo. En el punto opuesto, la muñeca-bailarina de *Abeceda* es productora de lenguaje y de sentido; no se orienta a la fantasía onanista, sino a la construcción de un nuevo orden simbólico sustentado en los mecanismos interactivos del lenguaje: su eventual aparición erótica es, en todo caso, un efecto colateral. *Abeceda* muestra el cuerpo, lo expone a la inclemencia de las interpretaciones, y entre ellas, surge también una dimensión erótica, un texto carnal que aproxima el lenguaje a la caricia, el texto al tacto. Roland Barthes, aunque refiriéndose específicamente al texto fotografiado, lo expresó en su *Cámara lúcida* con inigualable exactitud poética: “Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados”⁸. Viendo ahora la nueva serie de poses estáticas de su abecedario corporal que ha realizado Mabi Revuelta, fotografías de una extrema concisión, negro del cuerpo sobre blanco del fondo, como un texto impreso, siento poderosamente el tacto cercano de ese cordón umbilical que intuyó Barthes.

8 Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, pág 136.

Proyecto de excavación del texto⁹

Aunque el proyecto *Abeceda* como tal, se concluyó y fue publicado en Praga en 1926, hay un núcleo del espíritu que lo animó y lo puso en marcha que no pudo concluir debido a las condiciones históricas desfavorables en las que tuvo que desarrollarse. Cuando debían florecer sus testimonios de riesgo y belleza y madurar sus frutos para alimentar el imaginario de otra generación, se inició la carnicería general y ya no hubo más flores ni frutos, solo sangre y huesos amontonados. Aquí, en esta falta, es donde el trabajo de recuperación de Mabi Revuelta encuentra su voz propia. Pero también, y sobre todo, en el proceso de dramatización escénica al que ha sometido la artista al proyecto original, desde una primera puesta en escena del alfabeto con esqueletos —núcleo “dibujístico” del cuerpo— hasta la plenitud de la carne y la piel sobre el escenario del Teatro Arriaga de Bilbao. En esta representación, el comienzo de la *Sonata para oboe y piano* de Paul Hindemith, con su armonía atonal, sugiere un ruido original, inarticulado, previo al lenguaje, una intuición sonora que tras un proceso de formalización, dará lugar al alfabeto. En el libro de 1926, las fotografías de las poses de Milča Mayerová que correspondían a cada letra del alfabeto, resultaban incapaces de enunciar un texto completo y se remitían sólo a la fundamentación de su mínima parte: la letra, el tipo aislado, el murmullo inarticulado, únicamente deletreado, balbuceo infantil en el que no obstante se hallaba la promesa de un lenguaje adulto. Es sólo con la puesta en escena del nuevo *Abeceda* como, a través del discurso en el tiempo, en la reconstrucción material de la historia, es posible rehacer la fluidez del lenguaje hablado, la milagrosa elasticidad del cuerpo parlante. Porque es precisamente el texto, unido a la danza, el que produce el prodigio de la transformación del cuerpo prosaico de la cotidianidad, el cuerpo del ritmo laboral, en cuerpo *poético*, un organismo de ritmo lúdico y lúcido.

No hay una misma densidad en trabajar sobre obras del pasado que lograron alcanzar su culminación —pensamos por ejemplo en el proyecto decorativo de Henri Matisse o en las *drip paintings* de Jackson Pollock— que en actualizar proyectos que en uno u otro sentido quedaron en suspenso, parciales o inacabados, como brotes que la climatología política no permitió florecer. En el primer caso se trata de un saqueo, con mayor o menor sentido y oportunidad, mayor o menor dosis de erudición, de homenaje o de actitud irónica, pero en general tiende a concluirse con un saldo favorable al artista que cita: éste obtiene del pasado más de lo que ofrece. Pero en el otro caso, donde yo creo que se enmarca el proyecto de Mabi Revuelta, parece claro que la balanza de las deudas y los haberes se invierte y la obra se sitúa en el equilibrio de una negociación entre el homenaje y la conclusión de un pasado inacabado: una operación de cierre y, en buena medida, un ejercicio de justicia poética, de recompensa de la historia. En este sentido, *Abeceda* es una operación sobre arte inacabado y, por lo tanto, también sobre el tiempo

9 El título de este párrafo está inspirado en la serie *Progetti di restauro testuale* realizada por Juan Luis Moraza en 1992, en el que imágenes de vírgenes y santos de la pintura clásica se cruzaban con iconografía bélica y pornográfica en un intento de resituar las imágenes y su significado en un trayecto de ida y vuelta.

depredador, sobre un intento de definir sus márgenes, dibujar su superficie y evaluar el desgaste con el que erosiona la realidad, y a través de esta acción en el presente, cuestionar este desgaste, reconstruir las partículas desprendidas de esa erosión.

Archivos del cuerpo

Cuando el gesto produce texto, los movimientos del cuerpo se evaporan en el aire del instante. Por eso necesitamos una *notación*, mecanismos de documentación capaces de fijarlos en el tiempo, de inscribirlos en un registro: un archivo del cuerpo que clasifica los documentos de aquello que solo existió en la dimensión del instante: un imperceptible giro del tobillo, la flexión de una rodilla, un hombro alzado. El lenguaje de la bailarina forma frases en el aire, pero una vez fijada en este archivo del gesto, no se las lleva el tiempo. Saltos como acentos, brazos en alto como exclamaciones, giros de cintura como interrogaciones... cuando al final el cuerpo calla y el movimiento se detiene, aún queda flotando en el ambiente un polvo de palabras. Y, en este sentido, *Abeceda* no es sólo un registro, sino una traducción: no a otra lengua, puesto que sigue permaneciendo en un espacio plástico de forma y color, sino a otro ámbito temporal. Una traducción entre la historia, el recuerdo y la invención. Y esta traducción —un texto extraño, extranjero, que se nos hace legible y familiar— pone a prueba la hipótesis de la legibilidad del cuerpo, su capacidad de conversión, de emitir enunciados legibles a través del tiempo y los repertorios de gestualidad específicas de cada cultura. Sólo hace falta un buen traductor, leal al espíritu del texto, a su poética, pero traidor a su aparición, a sus formas concretas. Esta traducción/traición significa la posibilidad de seguir enunciando su texto contra la barrera del tiempo, contra la barrera de las lenguas, contra la barrera de la expresión subjetiva y, en último estadio, contra la barrera de la desaparición que impone el olvido.

A través de la reevaluación de un experimento vanguardista, Mabi Revuelta se ha propuesto aproximar el eco de aquellos cuerpos que hablaron, hacerlos sonar una vez más, entablar conversaciones, diálogos de brazos y piernas, textos de carne y hueso recuperados de un túnel oscurecido. Empleamos la expresión “lenguaje corporal” en un sentido general de semiótica del gesto y del movimiento, pero lo que *Abeceda* propone es hacerlo hablar *literalmente*, letra a letra, trazo a trazo, signos de interrogación, paréntesis y puntos suspensivos incluidos, en una forma de transcripción caligráfica y poética al cuerpo de las bailarinas, una literalidad que sorprende e incluso puede en algunos casos hacer desconfiar: el cuerpo habla, pero no necesariamente como el palo de una P o el listón de una T. Desconfianza en la literalidad enunciativa del cuerpo, a pesar de las codificaciones tan elaboradas a las que ha sido sometido desde tiempo inmemorial. Desconfianza porque quizás sólo admitimos que el cuerpo insinúe o sugiera, o aún, en otro plano de orden sexual, que seduzca, pero no que hable abiertamente —claro y alto— aunque su mensaje sea de orden metafórico. Y sin embargo, a la inversa, el lenguaje no deja nunca de referirse al cuerpo y sus partes en expresiones cotidianas, pero ¿de qué otra forma podría ser? si el propio hablar se genera en el cuerpo y hasta, como escribió Tristan Tzara, “el pensamiento se produce en la boca”. Las

expresiones son numerosas y extendidas por todas las lenguas del mundo: meter la pata, o su variante italianizante, meter la gamba, andar de culo o estar con el agua al cuello, hacer de tripas corazón, ser un deslenguado o un manirroto... todo el cuerpo es *hablado* por el lenguaje como un atajo o un concentrado de expresiones cotidianas, de defectos y virtudes, de situaciones y sentimientos que se resumen en un órgano.

Dejar un rastro

*“To leave a trace,
a print of the body,
language before language,
the language of the body”¹⁰*

Quizás sea posible expresarlo de manera más extensa o más detallada, pero no con mayor precisión: en estas cuatro líneas del texto de Anthony Gormley se unen los destinos del caminante, del poeta, del artista y del bailarín. Todos tienen la eternidad asegurada o, al menos prometida: el caminante en el trayecto andado, en el papel el poeta y el artista en las imágenes... sólo el bailarín parece condenado a no dejar vestigio de su pisada, quizás porque su aspiración suprema, como soñó la marioneta de Heinrich Von Kleist o el piloto del *Letatlin* de Vladimir Tatlin, sea no tocar el suelo, pero es que además en el escenario no hay barro o hierba donde dejar la traza de los pies. Pero cuando ese rastro se recoge, se almacena o se atesora —Mabi Revuelta lo ha hecho en esta pieza— deja un indicio perceptible, una huella, en este caso electrónica: *ABECEDA, Ballet triádico*, una colección de vestigios que vuelven, que se niegan a desaparecer. El texto de Gormley va acompañado, entre otros, de dos dibujos que especifican esa capacidad de enunciación vocal del cuerpo a través de su despliegue físico: andar, hablar, agacharse, susurrar, alzar los brazos... un alfabeto de brazos y piernas, de torso y de ingles, de la cabeza a los pies. El lenguaje antes del lenguaje es precisamente el habla del cuerpo, el murmullo de los pasos, el estruendo del salto en el aire, cuando la bailarina queda suspendida para siempre en lo más alto de su belleza. La secuencia de estos dos dibujos muestra una arqueología mítica de la cultura humana: la figura caminando en el espacio lo inunda de su identidad —literalmente, dejando su huella— se expande en el acto de la marcha y contagia al mundo de humanidad en el primero de ellos, mientras que en segundo, focalizado en la cabeza, quizás como signo de un estadio posterior de la cultura, es la vibración del habla la que crea el espacio y la identidad, la huella, en este caso sonora.

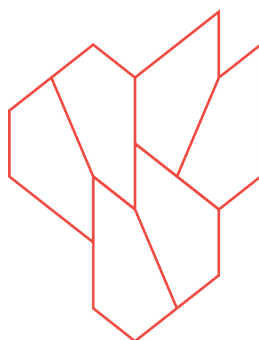
10 “Dejar rastro, / una huella del cuerpo, / lenguaje antes del lenguaje, / el lenguaje del cuerpo”, Anthony Gormley, *Workbooks I. 1977-1992*, Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 2002, s.p.

Abeceda Bilbao

Los cuerpos de las bailarinas evolucionan sobre una retícula formada por nueve puntos de referencia que organizan un espacio no homogéneo y lo jerarquizan como la rejilla estructural de una letra tipográfica y simultáneamente, desde una perspectiva general del escenario, como las pautas del papel cuadriculado. De ahí surge, evidentemente, la costumbre de llamar “cuerpo” al tamaño de una fuente tipográfica. Tanto en esta visión general de la hoja-escenario, como en la particularidad de la letra-cuerpo, lo que se subraya es la componente de lenguaje de las posturas y las evoluciones de las bailarinas. Desde una primera *definición* tipográfica —una postura, una figura, una forma— hasta los posteriores recorridos de las bailarinas a lo largo de la función, asistimos al paso de la *tipografía* como definición formal, como canon de medida y organización, hasta la *caligrafía* de los cuerpos que enlazan la escritura y desarrollan el relato paralelamente al de la narradora, situada, como una voz en *off*, fuera del escenario. También, desde la definición teórica del tipo, desde una suerte de *lengua* general, hasta el *habla* de la caligrafía, en la que la lengua se ha hecho narración concreta. Pero lo decisivo no se encuentra en esta definición, sino en su desarrollo: en Bilbao, las bailarinas no se movían en el escenario para definir un lenguaje, sino para describir un texto concreto, para dar cuerpo a una narración determinada, que tiene que ver con los breves poemas de Nezval, pero también con las acotaciones modernas que ha introducido Mabi Revuelta: un relato que proviene de los años veinte del siglo pasado, algo bello y poderoso, pero que cristaliza en el presente con la versión melancólica e inquietante que ofrece la artista bilbaína. Una melancolía que proviene tanto de la vivencia del mundo contemporáneo, como de la experiencia acumulada durante todo el siglo pasado, desde la *Abeceda* original, y que sitúa el de Mabi Revuelta en un espacio indefinible. De ahí la aparición recurrente de los esqueletos, más abajo del nivel del suelo, subterráneos, junto a los grandes globos blancos, más arriba, en el aire. En el centro la representación, como juego, pasatiempo o adivinación —crucigrama— y, sobre todo, la constitución, al final de la función, del escenario como espacio real, cuando el público es invitado a abandonar las butacas de platea y subir a él —convertido súbitamente en galería de arte— para apreciar de cerca los elementos de *atrezzo* empleados en la danza, transformados en este caso en esculturas. Si el cuerpo de las bailarinas ha producido un relato en el escenario, el público que abandona sus butacas, que pone en relieve y se apodera de todo el espacio del teatro, forma una especie de ruido de fondo, de murmullo ambiente en el que se enmarca la narración escénica. La acción, que implica al escenario y la platea, no sigue la direccionalidad clásica del teatro, sino que la invierte, subraya el carácter también teatral del conjunto y convierte al espectador en interlocutor de la narración escénica. Cuando el público sube a escena y observa de cerca los objetos de la representación, es como si recibiera un *golpe de realidad*, expulsado repentinamente de la representación antes de salir a la calle. Quiero creer que Mabi Revuelta ha empleado este recurso como cámara de descompresión de lo simbólico, para conseguir que después de este golpe de realidad, el espectador se encuentre en condiciones adecuadas para alimentar los recuerdos de la ficción —las bailarinas escribiendo sobre el escenario— como si todo hubiera sido un sueño cuya intensidad lo ha hecho físico.

“(…) y cuando me desperté
tenía arañazos
en las rodillas.
Y nunca más
será la visión tan aguda
como para que los sueños puedan
producir sangre”

Patti Smith, *Pájaros de Irak*, 2005¹¹



11 “(…) and when I awoke / there were scratches / on my knees. / And never again / will vision be so acute / that dreams could / produce blood”. Patti Smith, *Birds of Irak*, del libro *Auguries of Innocence: Poems*. Ecco Press, USA, 2005. Versión castellana en Patti Smith, *Poesía*, Artium/Bassarai. Colección *Apuntes de Estética*, Artium, Centro-Museo de Arte Contemporáneo Vitoria-Gasteiz, 2008, pág. 243.