

Llámame Mariachi (2009)

Una multitud confluye hacia el Centre Georges Pompidou en París. Durante todo el día, ciudadanos y foráneos han hecho cola en la plaza, frente a las puertas de vidrio de la gran estructura, y más tarde se han arremolinado en el inmenso foyer, indecisos ante la múltiple oferta, o simplemente buscando la mejor para un largo sábado de ocio. Es un día para compartir cultura pública. Y Le Nouveau Festival se propone como un marco añadido, un marco permeable para la convivencia de lo permanente y lo efímero, lo artístico y lo no artístico, lo reflexivo y lo lúdico, lo popular y lo sacro. En el espacio reservado a la muestra de video-danza se proyecta *La Rencontre*, un documental sobre la colaboración entre Mathilde Monnier y Seydou Boro en 2000. Un poco más allá, en la Grande Salle, se anuncia *Llámame Mariachi*, de La Ribot.

El público va ocupando poco a poco sus asientos, también aquí se reúne una multitud. Sobre el escenario desnudo una mesa cubierta de libros y algunos objetos: un oso de peluche, una tarta, una trompeta... Tres sillas tras ella. Y al fondo una pantalla de cine, un poco fea. El espacio tiene más el aspecto de un salón de actos que de un verdadero teatro.

Se oscurece la luz y se muestra una película. Se trata de un plano secuencia de más de veinte minutos rodado sucesivamente por las tres intérpretes que más tarde aparecerán en escena. Lo que se ve es la imagen de un espacio interior, un viejo teatro. La cámara cuerpo nos muestra la imagen que resulta de su movimiento, de sus desplazamientos, de una atención que no está dirigida por el ojo sino más bien por el vientre, al que se presta la mano que sujeta la cámara. En ocasiones ésta recoge fragmentos del cuerpo que filma: un pie que marca la marcha, la mano izquierda que señala la dirección, una pierna, parte del tronco....

El cambio de mano de la cámara es un cambio de cuerpo, visible en los pies, en la ropa, pero sobre todo visible en el cuerpo, en la caligrafía del cuerpo, en el ritmo, en su peso, en su atención... La primera cámara es ligera, rápida, ágil. La segunda es algo más sosegada, segura, atenta. La tercera es sutil, elegante y certera. Son tres movimientos de una composición única, casi perfecta, asombrosa, que agita la mirada del público sin sumirla en el caos, pero que descompone de manera efectiva su noción de espacio, que le obliga a bailar imaginariamente con los cuerpos invisibles y a penetrar en mecanismo de construcción.

El espacio se ha relativizado, como observadores de la película somos incapaces de orientarnos en él y nos vemos obligados a confiarnos a ese cuerpo que nos guía y que con su aparentemente caprichoso devenir nos va transportando de una sala a otra, de un rincón a otro, pero también deteniéndose en detalles, adentrándose en monitores o en fotografías y planos arquitectónicos. El espacio euclidiano sólo es visible en esas imágenes secundarias: en las fotografías, en los monitores camuflados que exhiben viejas películas editadas a placer, y menos en las fotografías de arquitectura, porque se las muestra en planos oblicuos, siempre mediadas por la mano que las acaricia, que las recorre. Las arquitecturas reales surgen de otros objetos: de los cartones apilados, de las rejillas de almacenaje... Las líneas dibujadas o conformadas pueden condicionar el desplazamiento de la cámara, y un signo o un objeto fijarlo momentáneamente. La experiencia del espacio es contradictoria a la arquitectónica: el cuerpo, el movimiento vence por una vez la fijación que toda arquitectura impone. Pero también el cuerpo asalta la narrativa del cine y despliega su propia lógica, o más bien su alógica. Una alógica de la que, paradójicamente, resulta una composición coherente, implacable, casi necesaria. Fragmentos de viejas películas marcan las transiciones entre las tres cámaras: se trata de un teatro dentro del cine dentro de un teatro dentro del cine. Y las primeras referencias son de teatralidad, pero sometidas a un tratamiento artificioso, cinematográfico.

El desplazamiento de nuestra mirada de espectadores a la mirada del vientre modifica la gravedad asociada a la construcción habitual del espacio. Al modificar la sensación de gravedad, advertimos la importancia que ésta tiene y lo artificioso de una construcción visual del espacio: lo artificioso de la perspectiva renacentista y lo artificioso de la absolutización de la vista en detrimento del pie, de la espalda, del vientre y de la mano.

La mano, casi invisible en la filmación, constituye una de las claves de este trabajo. “La vraie condition de l’homme – aseguraba Godard-/ C’est de penser avec ses mains”. Tradicionalmente, el cine ha pretendido borrar de sus exhibiciones las huellas de la intervención manual en su proceso del mismo modo que el aparato espectacular de la danza pretendía borrar las huellas de la gravedad corporal inscribiendo el cuerpo material y caprichoso en un espacio geometrizado y artificialmente vacío. Hay ecos del montaje godardiano en esos bruscos travelling practicados por las bailarinas-manipuladoras que nos hacen pasar sin transición de una habitación a un cartel, de un pie a un edificio, de una película a una línea, en la transición de la ficción robada a la ficción construida, del grafismo al cuerpo, del movimiento a la palabra.

En *Eloge de la main*, Henri Focillon sostenía : « L'art se fait avec les mains. Elles sont l'instrument de la création, mais d'abord l'organe de la connaissance. » En la textura de « collage » o de « papeles pegados » del cine godardiano se hace visible la mano del mismo modo que en la filmación realizada por las intérpretes-manipuladoras de *Llámame Mariachi*, con la diferencia de que en este caso la mano no es libre, la mano está pegada a un cuerpo, incluso forzada a no distanciarse de un cuerpo que es la condición de la visibilidad y nunca el objeto de la visibilidad, pues sólo fragmentariamente se muestra: en encuadres parciales de sí mismo o a través de cristales (espejos, lupa, pecera). Recuperando a Focillon, Païni sugiere en *Le temps exposé* que del mismo modo que el “montaje es uno de los útiles decisivos para esculpir el sentimiento de la duración”, para convertir el tiempo en materia, el ralenti produce instantáneamente “sensaciones maleables de lo real”; el ralenti sería el procedimiento utilizado por los realizadores cinematográficos para producir una sensación de plasticidad: permite imaginar las manos del artista y en este sentido constituye una *aberración*.

A pesar de los múltiples intercambios y coincidencias que a lo largo de la historia se han producido entre el teatro y el cine, el espacio-tiempo de ambos es absolutamente diverso. En un ejercicio de simplificación, podríamos considerar que el cine está en el tiempo, mientras que el teatro está en el espacio. El espacio de la pantalla no resulta relevante para la práctica cinematográfica: sus espacios están siempre en el tiempo, y el tiempo se construye mediante el montaje, sometiendo la visión a una multiplicidad de perspectivas sólo posibles en una estructura temporal. Para el teatro, en cambio, el espacio de la escena (sea como sea la escena) resulta decisivo, y condiciona un tiempo presente que sólo puede ser alterado o movilizado por un montaje interior que se parece mucho más al propio del plano secuencia que al montaje por corte, alternancia o fundido; el autor escénico no puede multiplicar las perspectivas ni los espacios porque éstos son propiedad de los espectadores y sólo moviendo a los espectadores y haciéndoles hablar entre sí podría movilizar también el tiempo.

En *Llámame Mariachi* se producen, por tanto, dos *aberraciones*. La primera es cinematográfica, y tiene que ver con el uso del plano secuencia dirigido no por la visión sino por el vientre, produciendo una percepción y comprensión alteradas del espacio. La segunda es escénica, consecuencia del movimiento ralentizado de las intérpretes, de un ralenti que hace visible la mano del autor, pero no sobre el soporte cinematográfico, sino sobre los cuerpos mismos de las intérpretes: ellas se manipulan a sí mismas como si fueran objetos. Al hacerlo desafían el presente propio de lo teatral e inscriben en su acción una

temporalidad diferente a la de los espectadores. No se trata de un “ralenti” ritual, ni perceptivo, no se trata tampoco de ampliar la consciencia: se trata de alterar la temporalidad del espectador y obligarle a avanzar y retroceder en busca de una acción que (y ésta es la sorpresa) escapa con mayor facilidad de las manos del espectador que si ocurriera en “tempo” cotidiano.

Para borrar las huellas de la mano, el cine usaba el montaje. Para borrar las huellas de la gravedad, la danza usaba la velocidad. Pero ¿cómo puede un cuerpo saltar y volar a cámara lenta? No, estos cuerpos ya no pueden volar: definitivamente, estas bailarinas han desaprendido su función sobre la escena. Para dejarlo claro, nada más entrar, la primera de las intérpretes se cae absurdamente de la silla interrumpiendo el grácil *fluir* de las otras y afirmando así uno de los rasgos de estilo de La Ribot: su coreografía de la caída.

Sin embargo, el movimiento ralentizado de las intérpretes podría recordarnos la ingravidez real, nada artificiosa, de los viajeros espaciales y de quienes han tenido acceso a las cámaras de gravedad cero. Ellos son los únicos que de manera efectiva han experimentado un cuerpo en ausencia de gravedad. Quizá entonces la ausencia de gravedad no tenga que ver con la velocidad necesaria para fingirla, sino con la lentitud que el cuerpo experimenta. ¡El cuerpo ingrávido no es ligero, sino muy pesado! ¡Puede volar sin impulso, pero le cuesta obedecer las órdenes de movimiento que él mismo se dicta!

Estos cuerpos ingrávidos y lentos habitan un teatro tan *irreal* como el espacio descubierto por los cuerpos grávidos y ligeros que manipulaban la cámara en la primera parte de la pieza. Y se sitúan además en un espacio abstracto, en el que flotan los libros, las palabras y los objetos del mismo modo que parecían flotar las paredes, los monitores y las piernas en un espacio privado de referencias estáticas por efecto de la filmación en movimiento. El teatro abandona su lugar de presente físico y se desplaza a un no-lugar de referencias textuales. Es como si los párrafos flotaran y las intérpretes se apropiaran brevemente de ellos antes de ocuparse de una trompeta que también flota o de una tarta que en su deslizarse, acaba, sin embargo, cayendo (¿no habíamos quedado en que la gravedad había desaparecido?) Y así la alta cultura deriva hacia los cuartos de baño, los libros de autoayuda se posan sobre la mesa del académico, la historia de la danza se lee en la cocina y los pasteles buscan el lugar de las palabras escritas por los grandes masturbadores.

Produce vértigo este centrifugado de la cultura, este lúdico *Auto de fe* en que las tres intérpretes parecen vengarse del misógino personaje de *Una cabeza sin mundo* y de *Un mundo sin cabeza*, sustituyendo la angustia por la desorientación y el fuego por la ingravidez. ¿En qué dirección apunta la digitalización feroz de la cultura? ¿Están nuestros cuerpos



preparados para ello? El cuerpo de Peter Kein no lo estuvo, pues no reconoció en sí el cuerpo de los otros. Las intérpretes de *Llámame Mariachi* podrían ser consideradas exploradoras de una nueva corporalidad ya no condicionada por la relativización física física del espacio-tiempo, sino por la distorsión que los cuerpos-multitud provocan en nuestra consciencia del presente. Los teatros se dan la vuelta, sus paredes adelgazan y se convierten en cartulina; las bibliotecas se abren, los anaqueles se desintegran y los libros se expanden por el espacio abierto; los museos, estupefactos, implosionan, y todo el arte podría llegar a concentrarse en un grano de café.

José A. Sánchez

Madrid, 30 de noviembre de 2009



Llámame Mariachi (2009)

A multitude descends on the Georges Pompidou Centre in Paris. Throughout the day citizens and visitors have been queuing in the square in front of the glass doors of the great structure, later they mill around the vast foyer, undecided what to choose from the many things on offer, or simply looking for the best way to pass a long Saturday of idleness. It's a day for sharing public culture. And *Le Nouveau Festival* provides an addition setting, a permeable setting for the coexistence of the permanent and the ephemeral, the artistic and the non-artistic, the reflective and the playful, the popular and the sacred. In the area set aside for video-choreography *La Rencontre* is being screened, a documentary about the collaboration between Mathilde Monnier and Seydou Boro in 2000. A bit further along, in the Grande Salle, they are announcing *Llámame Mariachi* by La Ribot.

The spectators are gradually taking to their seats; here too a multitude has gathered. On the bare stage a table filled with books and a few objects: a teddy bear, a cake, a trumpet ... three chairs behind it. And in the background a movie screen, not nice at all. The space looks more like a conference hall than a real theatre.

The lights go down and a movie is screened. It is a twenty-minute single shot successively filmed by each of the three performers who will later appear on stage. What you see is the image of an interior space, an old theatre. The camera shows the images produced by its movements, its displacements, of an attention that is directed not by the eye but rather by the belly, against which the hand clutching the camera is pressed. Sometimes it shows fragments of the body that is filming: a foot marking time, the left hand pointing the way, a leg, part of the trunk

When the camera changes hands it also results in a change of body, visible in the feet, the clothing, but above all in the body itself, the calligraphy of the body, in its rhythm, in its weight, in its attention ... The first camera is light, fast, agile. The second a little more calm, confident, attentive. The third is subtle, elegant and accurate. All three are movements of a unique composition, almost perfect, amazing, which excites the public's gaze without plunging it into chaos, but which effectively breaks down its notion of space, forcing it to dance imaginatively with the invisible bodies and penetrate the mechanism of construction.

The space has been relativised; as viewers of the video we are unable to get our bearings and have to entrust ourselves to the body that is guiding us and which with its

seemingly capricious development carries us from one room to another, from one corner to another, pausing momentarily to study some detail, entering monitors or photographs and architectural plans. Euclidean space is visible only in those secondary images: in the photographs, on the camouflaged monitors showing old movies edited at will, and less in the architectural photographs, because these are shown in oblique planes, always mediated by the hand that caresses them, which runs over them. Real architecture arises from other objects: from the stacked boxes, the grated screens ... The drawn or moulded lines may constrain the movement of the camera, and a sign or object can fix it momentarily. The experience of space is in contradiction to the architecture: the body, its movement, succeeds in fixing the attention imposed by all the architecture. But the body also attacks the narrative of the cinema and displays its own logic, or rather its illogic. An illogicality which, paradoxically, produces a composition that is consistent, relentless, almost urgent. Fragments of old movies mark the transitions between the three cameras: this is a play within a film within a play within a film. And the fundamental references are of theatricality, but submerged beneath an artificial, cinematographic treatment.

Shifting the spectator's gaze to the belly and the hand modifies the gravity usually associated with the construction of space. By modifying our sensation of gravity, we become aware of its importance and the artificiality of a visual construction of space: the artificiality of the Renaissance perspective and the artificiality of the absolutism of sight to the detriment of the foot, back, belly.

The hand, almost invisible in the footage, is one of the key elements of this work. "La vraie condition de l'homme", Godard assured us, "c'est de penser avec ses mains." Film has traditionally attempted to erase from view all traces of manual intervention involved in its process in the same way that the dramatic device of dance attempted to erase the traces of gravity from the body by placing the physical and capricious body in a geometricalized and artificially empty space. There are echoes of the Godardian montage in those brusque travellings performed by the dancer-operators that take us seamlessly from a room to a poster, from a foot to a building, from a film to a line, in the transition from stolen fiction to constructed fiction, from graphics to the body, from movement to the word.

In *Eloge de la main*, Henri Focillon stated : "L'art se fait avec les mains. Elles sont l'instrument de la création, mais d'abord l'organe de la connaissance." In the "collages" of Godardian cinema the hand becomes visible in the same way as it does in

the shots of the performer-operators of *Llámame Mariachi*, the difference being that in this case the hand is not free, the hand is attached to a body, and is not permitted to stray from the body, which is the condition of visibility and never the object of visibility, and so is only seen fragmentarily: in partial shots of itself or through crystals (mirrors, magnifying glass, fish tank). Recovering Focillon, Païni (in his book *Le temps exposé*) suggests that just as “montage is one of the key tools for sculpting a sense of duration”, making time the subject, slow motion produces instantaneous, “malleable sensations of reality”; slow motion is the procedure used by filmmakers to produce a sensation of plasticity: it enables us to imagine the artist's hands, and in this sense is an *aberration*.

Despite the multiple exchanges and coincidences that have existed between the theatre and cinema throughout their history, the space-time of the two has remained quite different. Put simply, we might consider that cinema takes place in time, whereas the theatre takes place in space. The space occupied by the screen is irrelevant in the cinematographic process: its spaces are always in time, and time is constructed by the editing process, subjecting the vision to a multitude of perspectives that are only possible in a temporal structure. For the theatre, however, the space taken up by the stage (regardless of the kind of stage) is crucial, and determines a present time that can only be altered or moved by an internal stage design which is much more like a sequence of shots than film editing, alternating of fading; the playwright cannot multiply the panoramas or spaces because these belong to the audience and only by moving the audience and letting them talk amongst themselves could the time also be moved.

In *Llámame Mariachi*, therefore, two *aberrations* are produced. The first is cinematography, and it has to do with the use of the sequence of shots directed not by vision but by the belly, producing an altered perception and understanding of space. The second is scenic, a consequence of the slowed-down movements of the performers, a “slow motion” that makes the hand of the author visible, but not by the cinematographic medium, rather via the bodies of the performers themselves: they manipulate themselves as if they were objects. In doing so, they challenge the actual presence of the theatre and introduce into their actions a temporality that is different from that of the spectators. It is not a ritual or perceptive “slow motion”, but neither has it anything to do with expanding the consciousness: it's about altering the temporal awareness of the spectators and forcing them to move forward and backward in search of an action (and

this is the surprise) that escapes more easily from the grasp of the spectator than if it occurred in everyday "tempo".

To remove traces of the hand, cinema uses montage. To remove traces of gravity, dance uses speed. But how can a body jump and fly in slow motion? No, these bodies cannot fly: these dancers have definitely unlearned their role on stage. To be clear, barely on stage, the first one of the performers absurdly falls from the chair interrupting the gracious flow of the others and thus affirming one of the characteristics of style of La Ribot : her choreography of falling.

Nevertheless, the slowed down movements of the performers could suggest to us the real, and anything but artificial, weightlessness of space travellers and people who have had access to zero gravity chambers. They are the only ones to have actually experienced zero gravity. Perhaps then the absence of gravity has nothing to do with the speed necessary to fake it, but with the slowness the body experiences. The weightless body is not light, but very heavy! It can fly without momentum, but finds it difficult to obey its own instructions to move!

These weightless and slow bodies inhabit a theatre that is just as *unreal* as the space revealed by the heavy and agile bodies that operated the camera in the first part of the show. And they are also located in an abstract space in which books, words and objects float in the same way that the walls, monitors and legs seem to float in a space deprived of static references as an effect of the filming in motion. The theatre abandons its present physical place and moves to a non-place of textual references. It's as if the paragraphs were floating and the performers were briefly appropriating them before turning to a trumpet that is also floating or a pie which as it slides, ends up, nevertheless, falling down (hadn't we decided that gravity had disappeared?) And so high culture ends up in the bathroom, self-help books laid out on the academic's table, the history of dance is read in the kitchen and cakes are looking for the words written by the "great masturbators".

This spinning culture causes vertigo, this playful *Auto da Fe* in which the three performers seem to take revenge on the misogynistic character of *A Wordless Head* and *A Headless World*, replacing anxiety with disorientation and fire with weightlessness. In what direction is the fierce digitization of culture going? Are our bodies ready for it? Peter Kein's body wasn't because he didn't recognize in himself the body of others. The performers of *Llámame Mariachi* could be considered explorers of a new embodiment no longer constrained by the physical relativization of space-time, but by the distortion

provoked by the host of bodies in our consciousness of the present. The theatres are turned upside-down, their walls become thin and turn to cardboard; the libraries are open, the shelves are disintegrating and the books are expanding into open space; the museums, in astonishment, implode, and art in its entirety can be concentrated in a grain of coffee.

José A. Sánchez

Madrid, 30 November 2009