

Conversación entre Helena Almeida, João Fiadeiro y Delfín Sardo

Entrevista extraída del catálogo de *I AM HERE* de **João Fiadeiro**, realizado con motivo de la presentación de dicho espectáculo junto a una exhibición de obra de **Helena Almeida** en el **Centro Cultural de Belém** (Lisboa), entre el 12 y el 15 de mayo de 2004.

Editado por: **Centro Cultural de Belém / Centro de Exposições y RE.AL.**
Con el apoyo de la **Fundação Calouste Gulbenkian**, Serviço de Belas Artes.
RE.AL está subvencionada por el **Ministerio da Cultura / Instituto das Artes.**

Traducido al castellano por **Oscar Dasí y Ana Buitrago**
para el Ciclo **PER-VERSIONS** de **La Porta**, mayo 06. Barcelona

Conversación entre Helena Almeida, João Fiadeiro y Delfín Sardo

Lisboa, 23 de marzo de 2004

Delfín Sardo: ¿Cual fue el trabajo de Helena que desencadenó este proceso creativo?

João Fiadeiro: El trabajo que más me influenció, como punto de partida, fue la obra que pertenece al Reina Sofía, esa secuencia de siete imágenes, que muestran lo que para mi es una sombra dibujada con pigmentos que se va deshaciendo, y que muestran claramente el espacio de su taller. En ese sentido, el trabajo que el escenógrafo (Walter Lauterer) hizo, es muy importante porque era necesario crear un ambiente de taller.

Helena Almeida: Con la colocación de una cámara fotográfica, hay una relación muy directa con mis condiciones de trabajo. De hecho la escenografía se parece a mi taller.

J.F.: Este trabajo, *I am here*, fue fundamental para reafirmarme en la idea de que cuanto mayor sea la estructura, los puntos de referencia, la arquitectura – en el fondo, la imaginaria que transportamos -, cuanto mayor sea la “prisión” en la que nos colocamos, más libertad...

H.A.: ...más libertad tenemos.

J.F.: Si. En la danza este no es un concepto simple. En las otras artes entiendo que es más evidente. Pero la danza está muy asociada a una idea de libertad, de libre albedrío, de acción, de placer, de sudor, de contacto, de tocar...

H.A.: Es como en las artes plásticas. No veo ninguna diferencia. Lo que estás describiendo es lo mismo que pasa con nosotros... en los talleres... es la libertad.

J.F.: Siempre he sentido una cierta desconfianza hacia esa facilidad de ser “feliz”, de alcanzar un cierto bien estar, muy rápidamente, a través de una fórmula. En los últimos trabajos que he estado haciendo (no sólo en danza, también en teatro) me he dado cuenta de que para mi era fundamental una partitura violenta, rígida, que me impusiese respeto. Que impusiese respeto a mi cuerpo. Si no él avanza, acelera, y se pierde.. entra en deriva, en el lugar del deambular (algo que me gusta hacer), pero estar a la deriva es muy peligroso. Con el trabajo de Helena, primero tuve una relación afectiva, o intuitiva, una atracción y una lectura, que me parecieron próximas a mi imaginario. Aparte de eso, que el imaginario y el territorio eran semejantes, fue esencial la claridad del trabajo de Helena, de principio a fin, la precisión quirúrgica en sus decisiones formales y la evolución del proceso. Eso fue muy importante, porque estaba todo dicho, yo sólo tenía que situarme en el sitio correcto. Está claro que saber cual es el sitio correcto es la gran pregunta. Pero hubo otras cuestiones, como por ejemplo la idea de repetición, el papel de la escenografía, el pigmento... encontrar el pigmento adecuado, porque el que usa Helena no era bueno para mi, demasiado claro...

H.A.: Se vuelve ceniciento en las fotografías. Yo pido que lo oscurezcan en el momento de la impresión de las fotos.

J.F.: Conseguí un dióxido de hierro que es negro, negro. Hemos tardado mucho tiempo en encontrarlo, compramos muchos pigmentos, hicimos varias pruebas.

D.S.: Yo no conocía esa diferencia de pigmentos, es la primera vez que lo oigo. Porque tiene que ver directamente con el acabado final de lo que hacéis. El resultado de la utilización que Helena hace del pigmento acaba siendo una imagen, y el resultado de la utilización del pigmento que hace João es una acción. Y es curioso, porque la acción está contenida en el trabajo de Helena pero no es el trabajo en si mismo.

H.A.: Porque no es el fin en si.

D.S.: Por lo tanto, en este trabajo hay una adaptación que es, digamos, técnica, pero que tiene que ver íntimamente con la naturaleza del trabajo que está haciendo João.

H.A.: El hecho de que el pigmento sea al mismo tiempo tan fuerte y tan sensible, me inspira. Es tan sensible que basta con decir cualquier cosa para que se dibuje en el espacio. Si hubiese hecho un

vídeo con los pigmentos... nunca llegué a hacerlo. Nunca fue necesario, ni lo hice. Ni quise. Cuando estaba creando *A Onda* (La Ola), que es una serie de cuatro fotografías donde usé una gran cantidad de pigmento, tuve que repetir los trabajos, supuso un gran problema. El pigmento se dispersaba... sólo con hablar.

J.F.: Hasta ayer mismo no me di cuenta de que la pieza sonora con la que empieza el espectáculo se llama *Vê-me* (Mírame), y no *Ouve-me* (Escúchame). Yo pensaba que era *Ouve-me*. Y descubrirlo me gustó mucho porque resume lo que quise hacer, en la medida en que es un sonido "ciego" que da inicio al espectáculo.

D.S.: Creía que lo sabías... y que habías querido afrontar precisamente esa cuestión. De hecho, de la misma manera que la obra sonora de Helena apela a la imaginación del espectador, que se ve obligado a imaginar el origen de ese sonido, en tu espectáculo la danza es invisible, porque la sala está a oscuras. El sonido es el único registro de lo que ocurre a un dibujo, es un dibujo que se oye.

J.F.: El inicio del espectáculo dura cerca de diez minutos, que es bastante tiempo, quieto, sólo. Con la luz subiendo, lentamente. Y con ese sonido, que comienza muy bajo y va subiendo. Aquí en Lisboa pienso que voy a empezar ya con el sonido alto.

H.A.: Es curioso, en Lisboa la situación va a ser diferente de entrada, porque la gente puede ver mi trabajo en la exposición.

J.F.: Creo que estará muy bien, porque dará pié a otro genero de diálogo. Los espectadores en París no conocían tu trabajo y entraron en contacto con él... las personas del mundo de la danza, veían el trabajo por el trabajo, lo que también es interesante. Pero tengo mucha curiosidad por encontrarme con espectadores que hayan tenido acceso a la materia de origen.

J.F.: Al inicio del espectáculo hay una parte muy importante que es un momento de pausa, de suspensión. Mi sombra, recortada en el suelo, se vuelve independiente de mi cuerpo. También está mi sombra en la tela que es el resultado de la proyección, porque yo estoy en medio de la proyección. Y está la propia fotografía proyectada que funciona como una tercera sombra. Sólo cuando vuelvo hacia la sombra la gente se da cuenta de que no me acompañó cuando me desplazé. La sombra se quedó allí solita.

D.S.: Si, de hecho el público tarda en percibir que la sombra es una entidad física en el suelo. De la misma manera que es difícil para el público, en una parte del espectáculo, lidiar con el hecho de no ver la coreografía porque todo pasa a oscuras.

J.F.: La coreografía es invisible para el público. En la filmación de vídeo del espectáculo se pueden ver las imágenes producidas por una cámara de infrarrojos que el espectador no ve. La cámara es utilizada por la regiduría pero el público no ve nada.

H.A.: No ve?

D.S.: No. Para el público es un oscuro total.

J.F.: Como parte del espectáculo se pasa a oscuras, me permito hacer cosas que, si hubiese luz, no haría. No me permitiría hacer mucho de lo que hago, en tanto que expresión, porque intelectualmente me niego eso, me lo impido. Ahora bien, en este contexto, vuelve a estar justificado recurrir a mi cuerpo de bailarín, a mi cuerpo técnico. La invisibilidad me da derecho a traspasar los límites que me impongo.

D.S.: A mayor marco, más libertad. La diferencia es que, en el campo restringido de las artes visuales, a esas limitaciones, a esa cantidad de barreras se les llama marco. En realidad todo deriva de ahí, de donde se colocan esos límites y dentro de que zona ocurren esos límites. Estabas diciendo que, si las personas pudiesen ver, no te permitirías hacer lo que haces porque conceptualmente estás interesado en otras prácticas. Pero es curiosos porque tu creaste un marco que te permite recurrir a dispositivos a los que no recurriste en tu trabajo.

J.F.: Estuve dudando de si debía o no mostrar imágenes producidas por la cámara de infrarrojos en el espectáculo, porque esta cámara se colocó únicamente para que el técnico me viese en el oscuro, ya que es él quien dispara la cámara fotográfica.

H.A.: Hay un misterio en el proceso; recuerdo haber pensado: “Cómo hace para tomar la fotografía ahora y no en otro momento”

J.F.: En los ensayos era diferente. Utilizaba un temporizador de diez segundos. Poco después ya me estaba controlando, lo que es terrible, ya estaba manipulando las imágenes porque sabía cuando iba a disparar la cámara.

H.A.: ¿Y no querías?

J.F.: No, no quería. No quería porque condicionaba mi trabajo. El público durante la primera parte del espectáculo sólo tiene el oscuro y el sonido de mi respiración, que suena justo encima del espectador, con columnas que ocupan algunas sillas de la platea. El público oye mi cuerpo como...

H.A.: ...como una presencia próxima. Como si...

J.F.: ...si estuviese encima de ellos. Este trabajo de sonido está evidentemente inspirado en tu trabajo, inspirado por esta idea de...

H.A.: ...dibujo oído, de *Vê-me* (Mírame)...

J.F.: Fue esa invisibilidad de tu dibujo lo que me hizo llegar aquí. Y eso fue muy bonito... Llegar a las soluciones sin forzar nada, llegaba cuando tenía que llegar.

H.A.: Me impresiona como has conseguido hacer encararte con esta obra sin ser ilustrativo, sin ir a remolque.

J.F.: La primera semana de trabajo, una de las cosas que hice, por sugestión de Helena, fu no tenerle miedo a tu obra, ser casi literal, - es una de las cosas que creo que no llegaron al estreno. Pero al principio, por ejemplo, Hice una serie de fotografías que eran copias de tu trabajo. Y lo hice porque tenía que pasar por eso. Después pase por una fase en la cual el espectador no percibe claramente el proceso que estoy usando (si la sombra era real, si era un pigmento). Como la pieza es muy lenta, mi intención es que haya ciertos elementos, que yo considero relacionados con la dramaturgia, que provoquen pequeñas sorpresas, pequeñas revelaciones.

H.A.: Algo inesperado.

J.F.: Pero lento.

H.A.: Hay un texto muy bonito de Michael Tarantino al respecto, publicado en el catálogo de una exposición que comisionó en el Centro de Arte Moderno, *From Here to There*. Dice que mi trabajo, a veces, parece que tiene que ver con Hitchcock. Viene a decir que hay unas escenas en que se está desprevenido y de repente ocurre algo inesperado. También lo sentimos aquí, en la coreografía, ese algo inesperado.

J.F.: A lo largo de la pieza cada vez me voy sintiendo más cansado... Hay un momento en el espectáculo en que me quito los micrófonos porque claramente quiero decir a los espectadores: se acabó, ya no tenéis más acceso a mi interior.

H.A.: Nuestros trabajos son muy físicos. En el vídeo *Estudo para o trabalho “Seducir”* (Estudio para la obra “Seducir”), ese aspecto físico es perfectamente audible a través de la respiración, de mis lamentos. A través de ese cansancio el cuerpo está cada vez más presente.

J.F.: La manera de razonar de Helena es muy coreográfica.

H.A.: No sé si soy yo que razono de una manera coreográfica o los coreógrafos que razonan de otra manera.

J.F.: No, no lo creo, tras haber pasado sucesivamente por la danza clásica, la danza moderna y post-moderna, reconozco en el trabajo de Helena muchos de los principios que se aplican en la danza clásica. Pero lo que más me impresiona es la forma en que Helena persiste. Y ésa es la clave del trabajo.

H.A.: Si, la clave del trabajo es no desistir.

J.F.: Por ejemplo, en este vídeo Helena se apoya en una silla porque está cansada, pero no abandona la postura. Después cambia, continúa trabajando, después adopta una postura que le molesta, que le cansa – otra persona cualquiera, tal vez, hubiese hecho una pausa, habría salido y vuelto más tarde... Pero Helena sabe que desde dentro de ese dolor surgirá una solución.

H.A.: Si, si, es exactamente eso. Efectivamente, quizás sea un pensamiento coreográfico, pero también... Es del agotamiento de donde muchas veces surgen las soluciones.

J.F.: Yo insisto mucho con mis intérpretes, para no desistir, para que entiendan que algo puede surgir del agotamiento.

J.F.: Un día que le pregunté qué pensaba del vídeo que le había mandado, me habló de varias cosas, pero de repente me dijo: "Joao, me gustó mucho ese momento en que doblas el pigmento dentro del papel." Yo hice esto casi sin intención, sólo para transportar el pigmento de un sitio a otro, pero cuando Helena me dijo esto, me di cuenta de que en ése gesto de transición, en ése no-lugar, estaba la solución que andaba buscando. De alguna manera, desde la distancia, fue Helena quien me ayudó a descubrir esta solución.

D.S.: Ese momento del espectáculo en el que doblas y vuelves a doblar el pliego de papel hasta el tamaño mínimo en el que puede caber el cuerpo, es desde mi punto de vista, el corazón del espectáculo, porque contiene el problema de la especialidad del cuerpo y su resolución concentrada. Vas reduciendo hasta el mínimo el espacio posible de movimiento.

J.F.: Trabajo con la dimensión del cuerpo humano. Se calculó la longitud del papel para que pudiera doblarla a mi tamaño. Tomamos esta dimensión como una necesidad, el resto de la estructura escenográfica tuvo que adaptarse a esta dimensión, por tanto es una escala muy humana.

H.A.: Yo también trabajo permanentemente a escala del cuerpo.

J.F.: Muchas personas que no conocían bien e trabajo de Helena, me hablaron de la idea de la muerte, porque en el fondo estoy trabajando con el pigmento de mi sombra, del excedente, con aquello que queda, y después transporto ese pigmento de un sitio a otro ; esto tiene mucho que ver con los rituales funerarios. Pero no es algo que quise. Aunque la muerte ha estado presente en mi trabajo desde siempre...Yo no quiero eso.

H.A.: Yo tampoco lo quiero. Siempre la estoy negando. Pero quizás sea esta negación lo que es interesante.

J.F.: Es lo que permite hablar de ella. Desarrollé un conjunto de estrategias para no permitir nunca que mi voluntad decida lo que hago. Yo no quería trabajar sobre la muerte, sobre rituales funerarios, pero resulta inevitable. Lo que busco es resolver, en cada momento, un problema. Desde un punto de vista narrativo, la pieza acaba cuando cojo esa imagen que Helena me dio de "guardar el pigmento" y lo traslado. Acepto que pueda tener una carga muy simbólica, pero yo sólo quiero quitar el papel de ahí.

H.A.: Cada uno interpreta a su manera. Es muy complejo. Hay que pensar en todo porque la imagen queda fija.

J.F.: Lo que hago al final del espectáculo, es aquello que creo que Helena haría, cubrir de negro toda el área, hasta desaparecer... Hasta que desaparezco. Esto lleva mucho tiempo, en la actuación, en el espectáculo. Pero sólo soy capaz de hacerlo porque tengo el apoyo del imaginario de Helena, solo nunca lo habría. No habría tenido siquiera el coraje.

H.A.: Me encantaría haberlo hecho.

J.F.: Pues hazlo.

H.A.: No, me habría gustado haber hecho yo esto.