

## en la pampa

### (o llàgrimes de Dostoievski al desert)

Martí Peran

(catàleg FUEGOGRAFIS)

No va resultar fàcil d'esbrinar el perquè Dostoievski es posà a plorar en llegir Hegel a Sibèria<sup>1</sup>; és un lloc, com l'Àfrica, situat fora de la Història, aquest instrument que la raó ha articulat per fer front al que és desmesurat i il·limitat. Tal vegada Sibèria no sigui un lloc *històric*, però esdevingué un lloc fonamental per tal que l'escriptor assaborís l'infern fora del càstig i la culpa. Sibèria o el Desert: espais *idiotes* –sense obediència a cap raó ni finalitat– que apareixen així com a emplaçaments de la ficció. Un Teatre.

Davant del teatre, un grup de dones acomiada efusivament una jove. Els cossos, agrupats i compactes (una altra acumulació, en la línia de treballs anteriors en què s'apilaren caixes o s'amuntegaren llaunes i matalassos<sup>2</sup>), reblen la mateixa clau sobre la ficció: un relat construït apilonant elements, una munió de disparitats que, en qualsevol moment, pot assistir a la individualització d'un dels seus components: el comiat. *Ciao, ciao en María Elena*. La jove (l'actriu, l'engruna de ficció després del primer cos del relat<sup>3</sup>) s'endinsa en el desert. En aquell moment precís, en incorporar-s'hi i envair l'*escenari* del desert, aquest esdevé pampa: desert ara ja ocupat per qui hi pren la paraula<sup>4</sup>. Així, doncs, el desert esdevé pampa com si s'encenguessin els focus del Teatre: quan un cos i el seu llenguatge hi apareixen i habiten l'*escenari*. D'aquí es desprèn que, a *En la pampa*, Jordi Colomer assagi de nou les possibles maneres d'habitar, precàriament, dins la ficció. Tanmateix, si, en anteriors treballs, aquesta exploració es concretava en el procés mateix de la construcció escènica —en igual mesura per als protagonistes i per als espectadors<sup>5</sup>—, ara, el doble joc per habitar allò fictici és palès en la decisió de col·locar l'actriu dins d'allò desèrtic. En un lloc fora de la Història, una presència vulnerable, sense equipatge, haurà de construir (improvisar) petites històries amb els seus gestos, les seves paraules i els seus trajectes. Comença, de bell nou, la narració.

*En la pampa* és el treball de Jordi Colomer més proper a la lògica d'una *road movie*; tot el que hi passa s'organitza a l'interior d'un desplaçament. Desconeixem totalment, tanmateix, la possible destinació del viatge; aquesta carència d'objectiu —l'horitzó d'allò històric— allibera la ficció de qualsevol funció més enllà d'ella mateixa. El que es narra ja ni tan sols oscil·la entre l'èxit o el fracàs<sup>6</sup>, sinó que s'expandeix a partir d'un simple "errar al ras". Dit altrament, el relat no progressa sinó com a flux de temps a l'interior del pla, complint així l'expectativa, tan propera a Tarkovski, de convertir el que és cinematogràfic en una tasca escultòrica en què el temps és modelat mitjançant petits esdeveniments<sup>7</sup>.

El petit esdeveniment, o l'esforç escultòric que ocupa l'espai central del relat, consisteix a rentar el cotxe. Rentar un cotxe al desert pot semblar una absurditat (*Pianito* també lluitava contra la pols sobre un piano), però permet d'aprofundir tres elements fonamentals: accentua el registre viatger de la ficció així com la permanent mobilitat dels enfrontaments joganers entre els personatges; s'erigeix en forma de paràfrasi del quefer escultòric rere el qual ha d'*aparèixer* l'objecte, una vegada treta la matèria sobrera (l'escultura per via *di levare*); i, finalment, obliga a prendre consciència de la gestió dels escassos recursos (l'aigua o la severitat del paisatge) disponibles en l'assoliment de l'objectiu (rentar el cotxe o construir una ficció amb els mitjans més elementals). L'acció només és sostinguda per un decorat poderós: el *Cementerio Santa Isabel*. Això podria suggerir que s'ha d'interpretar el que es narra com una mena de *vanitas*, segons la qual cap esforç esmerçat per tal de millorar les aparences (rentar-les) podrà tornar la ficció al món real. La tensió, doncs, no s'estableix entre la vida i la mort, sinó entre la realitat i la ficció. Ja no es tracta pas de denunciar la banalitat de la invenció davant del destí, sinó de celebrar l'autonomia d'allò fictici, susceptible d'ocórrer sense concloure's. El cementiri no atesora cap moralitat; és tan sols una ciutat precària, un decorat d'arquitectura trencadissa, com en tantes altres ocasions<sup>8</sup>, per a emparar la ficció. La narració –el viatge– té, doncs, llicència per a continuar.

Tercer acte. Si es tractava d'habitar la ficció construïda en les condicions més severes, l'escassetat de recursos materials força l'agudització de les estratègies *time specific*: hi ha Nadal al desert (el treball es va gravar durant el mes de desembre). Ell remena les restes de l'automòbil i ella, bigarrats guarniments nadalencs. En un pla fix, una improvisada coreografia lúdica fa d'una porció de terra erma un espai escenogràfic per a la representació. Fins i tot quan l'escenari s'ha buidat, hi roman aquest potencial teatral de l'indret: un neumàtic rebentat serpenteja pel terra com si d'una (altra) escultura es tractés. Arribats a aquest punt, el relat podria continuar sense aturador –sense Història–; ara bé, perquè així sigui, caldrà utilitzar aquestes poques “interrupcions de l'atzar” que es podrien produir dins la severitat “òbviament depriment” del desert<sup>9</sup>.

1 László Földényi. *Dostoievski lee a Hegel en Siberia y rompe a llorar*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006.

2 L'acumulació d'objectes és una constant en moltes de les obres de Jordi Colomer, com una mena d'antimètode constructiu. El desordre com una modalitat d'ordre –a la manera de Georges Perec–, aliè a la naturalesa de les coses i, per aquesta raó, com una al·legoria de la ficció mateixa que travessa qualsevol llenguatge.

3 El grup de dones configura el primer *relat*, així com cada cos sosté una lletra diferent a la narració de *Un crime* (2004).

4 Jordi Colomer mateix reconeix que *En la pampa* oblida el nom del desert d'Atacama, atès que “el desierto no requiere del habitar” mentre que “la pampa es el habitar del desierto” (Sergio González, “Habitar la pampa en la palabra: creación poética del salitre”, *Revista de Ciencias Sociales*, n°13,

Iquique, Universitat Arturo Prat, 2003, p. 53-65.)

- 5 N'hi ha exemples diversos, tot i que *Simo* (1997) en sigui tal vegada el més emblemàtic: el personatge construeix el seu espai de forma compulsiva, i l'espectador s'ha d'acomodar entre les cadires de la sala de projecció.
- 6 Tal com passava de forma explícita a *Les Villes* (2002), però també a d'altres treballs com *Pianito* (1999).
- 7 Andrei Tarkovski, *Esculpir en el temps: Reflexiones sobre el cine*, Barcelona, Rialp, 1991. El mateix Jordi Colomer ha suggerit en nombroses ocasions la necessitat d'interpretar els seus treballs videogràfics com una escultura dilatada en el temps. Sobre l'expressió "errar al ras", utilitzada a l'últim capítol del vídeo, vegeu la nota 9.
- 8 La ficcionalització de l'arquitectura com a mecanisme de rèplica al tradicional caràcter impositiu i petri de l'arquitectura convencional és una constant en el treball de Jordi Colomer. La sèrie *Anarchitekton* (2002-2004) n'és l'exemple més evident.
- 9 L'última part del vídeo presenta tots dos personatges errant pel desert bo i repetint de forma lúdica i sorneguera una sentència literal de la *Teoria de la deriva* situacionista: "errar al ras és òbviament depriment, i les interrupcions de l'atzar hi són més pobres que mai" (Guy Debord, "Teoría de la deriva", dins *La Creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*, Madrid, Ediciones La Piqueta, 1977, i una altra traducció a *Internacional situacionista, Vol. I: La Realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999). Al context original, la frase es presenta com una ironia davant de les apel·lacions a l'atzar dels surrealistes; pel que fa als personatges, tanmateix, *el ras* constitueix el seu únic espai.