

en la pampa (o lágrimas de Dostoievski en el desierto)

Martí Peran

(catálogo FUEGOGRATIS)

No resultó fácil adivinar por qué Dostoievski rompió a llorar al leer a Hegel en Siberia¹; es un lugar, como África, fuera de la Historia, ese instrumento articulado por la razón frente a lo desmedido e ilimitado. Siberia quizás no es un lugar *histórico*, pero resultó un lugar fundamental para que el escritor degustara lo infernal fuera del castigo y la culpa. Siberia o el Desierto: espacios *idiotas* –sin obediencia a ninguna razón ni final– que aparecen así como lugares de la ficción. Un Teatro.

Frente al teatro un grupo de mujeres despide efusivamente a una joven. Los cuerpos, agrupados y compactos (otra acumulación, así como en trabajos anteriores se apilaron cajas o se amontonaron latas y colchones²) redundan en la misma clave sobre lo ficticio: un relato construido apiñando elementos, una reunión de dispares que, en cualquier momento, puede asistir a la individualización de uno de sus componentes: la despedida. *Ciao, ciao en María Elena*. La joven (la actriz, la migaja de ficción desprendida del primer *cuerpo* del relato³) se adentra en el desierto. En ese preciso instante, al incorporarse e invadir el *escenario* del desierto éste se convierte en pampa: desierto ahora ya ocupado por quien toma en él la palabra⁴. El desierto se hace pampa, pues, como si se encendieran los focos del Teatro: cuando un cuerpo y su lenguaje aparecen y habitan la escena. De ahí que *En la pampa*, Jordi Colomer ensaye de nuevo los posibles modos de habitar, precariamente, en la ficción. Pero si en trabajos anteriores esta exploración se concretaba en el proceso mismo de construcción escénica –para los protagonistas y para los espectadores por igual⁵– ahora el doble juego para habitar lo ficticio se traduce limpiamente en la decisión de disponer a la actriz en lo desértico. En un lugar fuera de la Historia, una presencia vulnerable, desprovista de equipaje, deberá construir (improvisar) pequeñas historias con sus gestos, sus palabras y sus trayectos. Empieza, de nuevo, la narración.

En la pampa es el trabajo de Jordi Colomer más cercano a la lógica de una *road movie*; todo lo que acontece se organiza en el interior de un desplazamiento. Sin embargo, desconocemos por completo el posible destino del viaje; esta carencia de objetivo –el horizonte de lo histórico– libera a la ficción de cualquier función más allá de sí misma. Lo narrado ya no oscila siquiera entre el éxito o el fracaso⁶, sino que se expande a partir de un simple “vagar en campo raso”. En otras palabras, el relato no progresa más que al modo de flujo de tiempo en el interior del plano, cumpliendo así la expectativa, tan cercana a Tarkovski, de convertir lo cinematográfico en una labor escultórica en la que el tiempo es modelado por medio de pequeños

acontecimientos⁷.

El pequeño acontecimiento o el esfuerzo escultórico que ocupa el espacio central del relato, consiste en lavar el coche. Lavar un coche en el desierto puede parecer un absurdo (también *Pianito* lidiaba con el polvo sobre un piano), pero permite ahondar en tres elementos cruciales: acentúa el registro viajero de la ficción así como la permanente movilidad de las confrontaciones juguetonas entre los personajes; se erige en una paráfrasis del quehacer escultórico tras el cual debe *aparecer* el objeto una vez sacudida la materia sobrante (la escultura por vía *di levare*) y, finalmente, obliga a tomar consciencia de la gestión de los escasos recursos (el agua o la severidad del paisaje) para cumplir el objetivo (lavar el coche o construir una ficción con los medios más elementales). La acción solo se apoya en un poderoso decorado: el *Cementerio Santa Isabel*. Esto pudiera sugerir que ha de interpretarse lo narrado como una suerte de *vanitas* según la cual, ningún esfuerzo por mejorar las apariencias (lavarlas) podrá devolver lo ficticio al mundo real. La tensión, pues, no se entabla entre la vida y la muerte sino entre lo real y lo ficticio. Ya no se trata de denunciar lo banal de la invención frente al destino, sino de celebrar la autonomía de lo ficticio, capaz de suceder sin conclusión. El cementerio no atesora ninguna moral; es sólo una ciudad precaria, un decorado de arquitectura endeble, como en tantas otras ocasiones⁸, para arropar a la ficción. La narración –el viaje– tiene pues licencia para continuar.

Tercer acto. Si se trataba de habitar la ficción construida en las condiciones más severas, la escasez de recursos materiales obliga a agudizar las estrategias *time specific*: hay Navidad en el desierto (el trabajo fue registrado durante el mes de diciembre). Él juguetea con los restos del automóvil y ella con coloridos adornos navideños. Sobre un plano fijo, una improvisada coreografía lúdica convierte un segmento de tierra agreste en espacio escenográfico para la representación. Incluso cuando se vacía la escena permanece este potencial teatral del lugar: un neumático reventado serpentea sobre el suelo como si se tratara de una (otra) escultura. El relato, llegados a este punto, podría continuar sin fin –sin Historia–; aunque para ello será necesario utilizar aquellas pocas “interrupciones del azar” que pudieran producirse en la severidad “evidentemente deprimente” del desierto⁹.

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

2 La acumulación de objetos es una constante, como una suerte de antimétodo constructivo, en muchos trabajos de Jordi Colomer. El desorden como una modalidad de orden –a lo Georges Perec– ajeno a la naturaleza de las cosas y por ello, como una alegoría de la misma ficción que atraviesa cualquier lenguaje.

3 El grupo de mujeres configura el primer *relato*, del mismo modo que cada cuerpo sostiene una letra distinta en la narración de *Un crime* (2004).

4 El propio Jordi Colomer reconoce que *En la pampa* olvida el nombre del desierto de Atacama debido

a que “el desierto no requiere del habitar” mientras 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, Universidad Arturo Prat, 2003, p. 53-65.)

- 5 Hay diversos ejemplos, pero quizás *Simo* (1997) sea el más emblemático: el personaje construye compulsivamente su lugar y el espectador debe acomodarse entre las sillas de la sala de proyección.
- 6 Como sucedía de modo explícito en *Les Villes* (2002); pero también en otros trabajos como *Pianito* (1999).
- 7 Andrei Tarkovski, *Esculpir en el tiempo: Reflexiones sobre el cine*, Barcelona, Rialp, 1991. El propio Jordi Colomer ha sugerido en numerosas ocasiones la necesidad de interpretar sus trabajos videográficos como una escultura dilatada en el tiempo. Sobre la expresión “vagar en campo raso” utilizada en el último capítulo del vídeo, véase la nota 9.
- 8 La ficcionalización de la arquitectura como mecanismo de réplica al tradicional carácter impositivo y pétreo de la arquitectura convencional es una constante en el trabajo de Jordi Colomer. La serie *Anarchitekton* (2002-2004) es el ejemplo más evidente.
- 9 La última parte del vídeo presenta a los personajes deambulando por el desierto y repitiendo de forma lúdica y burlona una sentencia literal de la *Teoría de la deriva* situacionista: “vagar en campo raso es evidentemente deprimente, y las interrupciones del azar son más pobres que en ninguna otra ocasión” (Guy Debord, “Teoría de la deriva”, en *La Creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*, Madrid, Ediciones La Piqueta, 1977, y una otra traducción en *Internacional situacionista, Vol. I: La Realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999). En el contexto original, la frase aparece como una ironía frente a las apelaciones surrealistas al azar; sin embargo, para los personajes, *el campo raso* es su único lugar.