

ASLEEP IMAGES

Conversación con Julián Pacomio & Ángela Millano

Los trabajos en artes escénicas de Julián Pacomio (Mérida, 1986) indagan la idea de copia, remake, traducción y apropiación de materiales ajenos. *El mundo bajo el mundo* (2017) o *Espacio Hacedor* (2016) exploran la relación entre el cuerpo y el trabajo literario así como la posibilidad de identificar una imagen invisible entre dos imágenes: entre el original y su copia. En 2017 colabora con el coreógrafo João Fiadeiro en *From afar it was in Island, De perto, uma pedra* y *O Qué Fazer Daqui Para Tras*; en 2019 trabaja junto con el coreógrafo Luis Garay en la pieza Oro Lodo y junto a la coreógrafa Annika Pannitto en *The Third Table*; y, actualmente forma parte de Forum Dança PACAP (Performing Arts Advanced Program) comisariado por João Dos Santos Martins en Lisboa.

La coreógrafa y performer Angela Millano (Vitoria, 1987) articula su trabajo escénico entorno al cuerpo y sus posibilidades, así como el modo en el que es comprendido, manejado y legislado en nuestra sociedad. Los solos Hogar (2017) y Nunca llevo falda porque no sé cruzar las piernas (2016) han contado con el apoyo del Instituto Cervantes Berlín, Sala Pradillo (Madrid), Dantzagunea (Rentería), Leal_Lav (La Laguna), Histeria Kolektiboa (Bilbao), Sala Baratza (Vitoria) y la ayuda a la Creación Coreográfica del Gobierno Vasco 2016 y 2015 respectivamente. Se han mostrado en La Casa Encendida (Madrid), Dock 11 (Berlín), Azkuna Zentroa (Bilbao), English Theater (Berlín), K3 (Hamburgo), DANCE IN RESPONSE (Hamburgo), Leal_Lav (La Laguna), Tabakalera (San Sebastián). Desde 2018 trabaja como intérprete para Pablo Fidalgo en *Anarquismos (Por el medio de la habitación corre un río más claro)*; y en 2019 comienza un nuevo solo, *TOMMY*, en el que explora e insiste en un cuerpo atravesado por diferentes identidades, imaginarios y gestos, que van desde personajes de la mitología vasca a la cultura trap.

Ángela Millano y Julián Pacomio son, desde 2016, *Asleep Images*: un proyecto escénico interesado en la memoria de los individuos como dispositivo para almacenar y reproducir imágenes. Sus aproximaciones a la persona como película han sido concebidas mediante residencias de creación en centros como Tabakalera (San Sebastián), La Caldera (Barcelona), Atelier Real (Lisboa), Desfoga (Cambados) y S'ALA (Sassari); y, se ven reflejadas en la creación de piezas como *Make It, Don't Fake It* (2018) o *PSYCHO* (2019). En ambos casos, las películas originales son encarnadas por sus cuerpos-en-escena con la intención de hacer presentes las imágenes que hemos visto y que todavía siguen ahí. Conversamos con Julián y Ángela acerca del tránsito entre lo visual y lo performativo y sobre la capacidad humana de enfocar con los ojos cerrados.

Núria Gómez Gabriel– Julián, Ángela, cuando presento la asignatura de Cultura Visual a las alumnas de la universidad, planteo la cuestión de la vida social de las imágenes, de la huella que estas dejan en nuestro cuerpo, y les pregunto si alguna vez han percibido que aquello que hacen no es genuino sino que reproduce el esquema de una película, una serie o una imagen que han visto en las redes sociales... En este sentido y antes de empezar, os quería preguntar, **¿cuál ha sido la película que más habéis reproducido en vuestra vida?**

Julián Pacomio– El filósofo español Carlos Fernández Liria, en una entrevista que le hizo Pablo Iglesias en su programa “Otra vuelta de tuerka” fue preguntado acerca de una película que le había marcado, qué película había sido especialmente importante para él, a lo que Fernández Liria responde: «Ben Hur, toda mi cabeza es Ben Hur». En esta anécdota hay un detalle que me fascina: «Mi cabeza es Ben Hur». Entender el funcionamiento de una mente como un película. Inmediatamente Fernández Liria bromea diciendo que en su cabeza solo existe Ben Hur y por eso no le cabe nada más. Yo me pregunto acaso si no he pensado yo alguna vez en que mi cabeza no es otra cosa que *The Man from London*

de Bela Tarr? ¿o *Satántango*? ¿o acaso *El paso suspendido de la cigüeña* o *El viaje de los comediantes* de Theo Angelopoulos? Eso es, podría decir que mi cabeza funciona como la filmografía completa de Theo Angelopoulos, o incluso la serie *The Wire*, y por eso no me cabe nada más. Es inquietante pensar que la mente y el cuerpo de una persona puede funcionar como si se desplazase exclusivamente por el metraje completo del director o de una película, por imágenes que ya has visto y que siguen ahí. Y no hay más.

Referencia: min 38'55": <https://www.youtube.com/watch?v=kZMrO3fR9ps>

Ángela Millano– Mi primer pensamiento va para *Mary Poppins* o alguna peli romántica de chica desea-amor-de-chico, obvio, ¿no? Quizás personalmente lo que más me interesa en esta pregunta, en la idea de la huella que dejan las imágenes en nuestro cuerpo, es lo que sucede a un nivel más pequeño, literalmente sobre el cuerpo. Es decir, en los gestos que aprendemos a hacer a partir de las imágenes que nos acompañan cada día (películas, series, anuncios, programas de televisión...), en cómo el cuerpo se adapta a lo que socialmente se entiende/demanda/reproduce de él. En cómo las adolescentes se miran al espejo una y otra vez absorbiendo los mofletes desde el interior de la boca para tener unos pómulos marcados mientras dejan que su boca quede entreabierta. Y por otro lado ellos lo hacen dejando caer la cabeza hacia atrás ligeramente ladeada marcando la nuez, con párpados caídos y mirada desinteresada.

NGG– Hace algo más de un año participé, como espectadora, al ciclo *Aquí cabe un teatro* comisariado por el coreógrafo Ignacio de Antonio en un local del barrio de San Andreu de Barcelona. Apenas conocía la propuesta a la que me enfrentaba. Entré en el espacio, que era un antiguo establo, y me senté encima de un fragmento arquitectónico en ruinas donde había más personas esperando a que el espectáculo empezara. Al cabo de unos minutos entró en escena Julián y, dirigiéndose a nosotras, nos advirtió que

asistiríamos al fragmento de una película. Después de ese primer acercamiento, se desplazó hacia un objeto, una especie de estructura escultórica, y se balanceo hacia ella, *con* ella, como lo hacían los personajes de la película *Trash Humpers* que Harmony Korine dirigió en 2009. *Make It, Don't Fake It* es la primera de la películas que decidís rehacer en vuestro proyecto escénico de investigación *Asleep Images*. En él, os preguntáis si «puede una persona en sí almacenar/ser/representar/reproducir contenidos cinematográficos». **Ahora que ya lleváis un tiempo ensayando acerca de esta premisa –la persona como dispositivo cinematográfico–, ¿dónde os ha situado?, ¿cuáles han sido vuestros descubrimientos más inesperados?**

JP– Por un lado está el cómo te relacionas con las imágenes «adormiladas» que ocupan cierta presencia en tu memoria, y por otro lado está en cómo las buscas, persigues o activas para que sigan ocupando ese espacio y construir en base a ellas. No es solo una cuestión de trabajar con imágenes que ya están ahí, que te pertenecen en cierto modo, sino también en compartirlas o construir otras a partir de ellas. Quizás uno de los “descubrimientos” es que diferentes tipologías de imágenes te permiten una relación u otra. Puedo diferenciar tres etapas: cómo almacenarlas/memorizarlas, cómo abordarlas, y cómo reproducirlas/compartirlas con otros. Un individuo como dispositivo cinematográfico estaría disponible para estas tres etapas. La almacena en su memoria, se relaciona con ellas y las comparte con los demás.

AM– Durante el proceso de trabajo ha sido muy sorprendente, casi inesperado, ver cómo en algunas de las prácticas que proponíamos para, como dice Julián, hacernos con la película o reproducirla/comunicarla, la película aparecía con fuerza sin estar ahí. Por ejemplo, al hacer un sencillo ejercicio de copia de los movimientos de las personas que entran en plano en una secuencia, nos dimos cuenta –mirando desde fuera– que, sin ser nombrados, se podían distinguir perfectamente los planos cerrados de los abiertos. Otro momento de gran sorpresa fue cuando durante uno de estos

ejercicios formales de aproximación y de reproducción de la película pudimos ser testigos de aquello que proyectamos en las imágenes pero que no está ahí. Intentando describir de manera minuciosa y aséptica una escena de la película *Paranoid Park* en el taller “Cómo ser una película” que hicimos en La Casa Encendida con motivo de la exposición de la obra de Gus Van Sant, un participante dijo: «Beer can on the table», cuando lo que el protagonista realmente apoya sobre la mesa es un vaso de agua. Esto puede verse en la edición posterior que hicimos del trabajo: <https://youtu.be/wyWToaVCzAA>

Creo que esta premisa –persona como dispositivo cinematográfico–, nos sitúa continuamente en la imposibilidad y en la búsqueda de diferentes estrategias. Lo bonito de esto es que la imposibilidad no impide la práctica, ni bloquea la pregunta, nos mantiene curiosos y activos.

NGG– *Trash Humpers* presenta una especie de misterioso ritual escatológico en el que tres personajes con máscaras de anciano monstruosas deambulan por un mundo abandonado y van fornicando con todo aquello que encuentran. Como una especie de romanticismo negro que el crítico Carlos Losilla definió como «un romanticismo que a veces nos hace fruncir el ceño y preguntarnos qué narices estamos viendo». En la película de Harmony Korine no se sabe dónde empieza uno y termina otro, como en los teatros o las salas de exposiciones... **¿En qué condiciones decidís invocar la película de Harmony Korine?, ¿Qué nos cuenta de nuevo su película?**

JP– *Trash Humpers* es una película del *underground* norteamericano aunque su director forma parte de este cine de autor o *indie*. Podemos destacar de esta película la vulgaridad de su vocabulario, sus escenarios y los movimientos de sus personajes. Además de que fue producida sin apenas presupuesto en la ciudad natal de director, Nashville, con un grupo de amigos suyos entre los que se encuentra su pareja Rachel Korine. Estos elementos vulgares, de manera descontextualizada adquieren, un peso particular: ¿Por qué se mueven así?, ¿por qué hablan así? ¿por qué

esos escenarios? Quizás porque se mueven en los márgenes... Creo que desplazar al centro de un acontecimiento contenidos absolutamente periféricos y banales nos hace verlos con nitidez. Es entonces cuando las palabras adquieren mucho más peso y los cuerpos se hacen muy presentes. En nuestra pieza se reproduce la estética del film pero se amplían, en *zoom*, algunos de los contenidos que pasan desapercibidos en la película a primera vista.

Para mí, lo más interesante de la pieza *Make It, don't fake it* es lo que viene al final, después de las capas que va generando, después de reconstruir los diálogos, los movimientos, el sonido, las escenas, después de imaginarnos colectivamente la película, paso a paso, llegamos al movimiento autónomo de los objetos. Hay un cambio de plano, radical, que ya no nos habla de la película, sin darnos cuenta nos hemos situado en otro lugar. Para reconstruir *Trash Humpers*, empezamos por los cuerpos, por el movimiento, pero con el transcurso de la performance, las imágenes no solo nos ocupan a nosotros como performers sino que ocupan el espacio y ocupan la vida de los objetos/esculturas que hemos colocado ahí. Seguramente el objeto más importante de la pieza es el alambre con un pequeño motor que se mueve lentamente/suave entre las piernas de Ángela, de manera casi imperceptible. Después de todo el barullo y nuestros cuerpos sudorosos follando esculturas y nuestro vocabulario vulgar, permanece ese objeto como si fuese un eco de lo que ha acontecido ahí en ese espacio en los últimos minutos.

AM- Creo que la película aúna diferentes intereses y gustos de ambos además de cumplir con características que estábamos buscando a la hora de trabajar. Por un lado es una película «marginal», por lo que trabajar con ella y reescribirla nos da la oportunidad de recolocarla o traerla al imaginario de personas que quizá no la conozcan o la tienen olvidada. Es una película macarra, delirante y al mismo tiempo brillante en su no suceder nada, en su fealdad y sin sentido. El cuerpo está muy presente y tiene unos diálogos cargados de fuerza, descaro y mal gusto. Creo que es

una película que no me importa y que al mismo tiempo me encantaría que todo el mundo viera. Tiene mucho de experimento, de diversión, de «a mí sí que *me la suda* y además puedo ser refinado».

NGG- Ángela abre la performance a dúo de *Make It Don't Fake It* en el ciclo Frecuencia Singular Plural comisariado por María Montero Sierra para Centro Centro Madrid en Abril de 2019, con una enunciación: «En 2009, Harmony Korine, el director de cine, después de la distribución de su película más costosa, decide grabar rápido y barato. En pocas semanas y con apenas presupuesto, graba *Trush Humpers*. Los primeros cinco minutos con dieciocho segundos de la película suenan así.» Esta declaración al público propone una película para ser escuchada, imaginada, bailada... Dice André Lepecky que «al reemplazar el movimiento de las imágenes [*movement*] por los movimientos [*motions*=gestos] de la narración, los coreógrafos parecen confirmar la intuición de Patricia Reed de que la imaginación re-legisla las condiciones bajo las cuales la danza [o el cine] puede aparecer en el mundo». Además, una película para ser escuchada, constituye una crítica a la «iluminación fraudulenta» que define el capitalismo neoliberal contemporáneo. **¿Compartís esta reflexión? ¿Cómo opera en vuestro trabajo esta aproximación de lo político en lo coreográfico?**

JP- Lo primero que decimos en la pieza produce dos cosas: contextualiza el film «Korine decide rodar rápido y barato» y propone una escucha, «suena así». Es decir, son dos afirmaciones que proponen un acercamiento concreto hacia el imaginario de la película. Después se sucederán más capas (imágenes, diálogos...) pero las dos primeras son estas, nada inocentes. «Rápido y barato» nos habla del *underground*, Korine, agotado de la producción y distribución de *Mister Lonely* (2007), su peli más cara hasta el momento, prefiere irse con un grupo de amigos a su ciudad natal y realizar el film con cámaras de VHS. El sonido, nos sitúa en lo periférico, y en este trabajo tratamos de hacer un *zoom* sobre lo periférico de lo periférico, para traerlo al centro. Quizás sea esa la

aparición de lo político: traer hacia el cuerpo y la coreografía determinado imaginario casi relegado en algún lugar de la memoria. Creo que lo primero que mostramos en la pieza es casi lo último que recuerdas de la película, pero que sin duda te sitúa de lleno en su estética.

AM- Me cuesta entender la afirmación... Así, a *bocajarro*, lo político en lo coreográfico para mí tiene que ver con el uso/vivencia del tiempo. Dilatar las imágenes me parece un modo de abrir el espacio para habitar juntos. Justo acabo de ver una entrevista a Abu Ali, que fue realizada para el 16 Festival ZEMOS98: *Remaping Europe*, y que Cristina Riera Jaume colgó en Facebook un par de días después de la presentación de PSYCHO en la Caldera. La entrevista habla sobre el concepto de «velo»: velar, las imágenes que lo ocupan todo como mera publicidad y que, por ello, actúan como generadoras de una realidad complaciente que consumimos y exportamos. Puede que esto sea la «iluminación fraudulenta» de la que hablas... El modo en el que, de forma elástica, llevamos las fronteras con nosotros y conocemos a través de los estereotipos. En cualquier caso, el vídeo comienza con algo precioso que creo que toca, *sin dejarse agarrar*, tanto esta pregunta como la siguiente que nos planteas. Habla de un poema persa, del s.XIV titulado *El jardín de los misterios* y cita un verso que dice: «están ciegos, solo ven imágenes».

Aquí el link: <https://vimeo.com/95162089>

NGG- Este poema que cita Abu Ali me hace pensar en el gesto radical de (auto)obliteración que Demócrito realizó como respuesta a la ceguera provocada por la belleza del jardín que tantas veces contemplaba y que le impedía ver aquello que el filósofo deseaba observar. Es interesante ver como Ali toma esta cita para reflexionar acerca de cómo la imagen no siempre es una apertura a la visión sino que a veces también puede cerrarla. Abu Ali interpreta la figura del velo a la mirada como uno de los estereotipos que se utilizan en occidente para hablar de oriente musulmán («un oriente que muchas veces es el sur y que a menudo no está afuera

sino que está adentro»), y que se suele utilizar, en muchas ocasiones, como arma de comunicación de los regímenes totalitarios. Pero Abu Ali también reflexiona acerca de nuestra *sociedad del espectáculo* como una sociedad que se manifiesta a través de una imagen velada («no sólo todo es mostrado sino que todo tiene que ser mostrado. Si algo es visible, es bueno. Lo oculto, en cambio, es malo.»). La idea de que «una cultura que se vela es una cultura que se niega a mostrarse tal y como es», dice Ali, encuentra su oposición en la figura del velo como algo que protege nuestra intimidad. Esta última corresponde a una cosmovisión en la que «lo interior puede ser considerado mejor que lo exterior» y que no es ni de lejos nuestra cosmovisión. También pienso en cómo el colectivo Metahaven reflexiona acerca de esta cultura velada con su «*Propaganda About Propaganda*». Lo que denuncia Metahaven es precisamente lo que comenta Ali: cómo el consumo masivo de imágenes generan ese velo que nos separa del otro (un otro que es un nosotros) y que a su vez construye la imagen de la otredad. Una cultura que no hace más que generar los estereotipos visuales que son reproducidos por los humanos una y otra vez y que nunca llegan a cuestionarse. **¿Habéis trabajado en este sentido?, ¿cuáles son los estereotipos que se des-velan en las Asleep Images?**

AM– Así a priori diría que no hemos trabajado conscientemente en este sentido. Es decir, no creo que haya habido en nuestra práctica o haya en nuestros trabajos escénicos una crítica de los estereotipos que reproducen las imágenes que hemos decidido aprehender o si quiera las que nosotros estamos creando. Ahora bien, creo que el hecho de haber elegido trabajar con la película *Trash Humpers*, aunque no lo hayamos expresado con estas palabras exactamente, sí tiene una relación directa con lo que comentas. Esta es una película que como espectador te enfrenta todo el rato a tus fronteras y estereotipos, a tus ideas de bien-mal, bonito-feo, agradable-desagradable, aceptable-inaceptable, correcto-incorreto, sano-loco. *Trash Humpers* muestra actitudes y personas que son por lo general rechazadas, veladas, excluidas por nuestra sociedad/moralidad y

en ese sentido da espacio a lo otro y hace evidentes nuestros límites haciéndolos saltar por los aires al mismo tiempo.

Me doy cuenta ahora de que en realidad Psycho también visibiliza y da voz a lo otro, quizás no ahora en nuestra época, pero sí cuando fue escrita y filmada por primera vez. Si no me equivoco fue una de las primeras películas en las que aparecía un psicópata, había un alto contenido violento, una sexualidad expuesta y, ojo, un plano del desagüe de un retrete que fue motivo de preocupación para los censores porque nunca antes en cine se había mostrado un retrete tan directamente. Es decir, que Psycho mostraba esas otras realidades que están ahí (sexualidad, desnudo, violencia, trastornos mentales), que son parte de la realidad que se muestra en las imágenes-propaganda de nuestra sociedad (de la sociedad de aquel entonces), pero que no tienen cabida en la foto. Que es lo que también hace Trash Humpers. Nuestro trabajo rehabita estos lugares desde el ahora, y en ese sentido en la pieza sobre Psycho creo que el estereotipo que más claramente aparece es el de una mujer protagonista muy femenina y unos protagonistas hombre muy masculinos; el trabajo con Trash Humpers creo que pone el dedo sobre llagas más incómodas, probablemente porque nos hace sentir insignificantes.

JP- Las imágenes que se desvelan en *Asleep Images* son simplemente las imágenes que ya están ahí. Es un proyecto que trata de **hacer visible lo visible**, nada invisible ni nada detrás de, sencillamente, poner el foco en las imágenes dentro de las imágenes. *Asleep* (adormiladas) porque están ahí, pero sencillamente no de un modo activo.

Lo que desvela en *Asleep Images* son otros modos de visualización, diversas posibilidades de relacionarnos con la un misma imagen. Llevo desde 2012 trabajando sobre el remake, y eso de volver a mostrar, a rehacer un producto cultural determinado, hacer que se vean cosas que ya estaban presentes pero no con demasiado impacto en su primera aparición. Ante la imposibilidad de sustituir una imagen concreta, individual e íntima por otra idéntica (ya sabemos que una experiencia solo puede ser

substituida por la misma experiencia) no nos queda más remedio que aproximarnos a ella mediante otras estrategias. Todo intento de recrear una experiencia o imagen pasada en el presente, tiene como consecuencia otro nuevo acontecimiento, único y diferente al anterior. Por muy minuciosa que sea la descripción del color rojo jamás será equiparable a la experiencia de ver el rojo. Sin embargo, en esta repetición de lo sucedido, el presente se nos muestra *diferente*. Volver a mostrar una imagen siempre se nos presenta *diferente* aquí remite al poder interno de la mente, al hecho de crear potencialidades paralelas al evento original. Es decir, *Asleep Images*, es una suerte de juego de imágenes, volver a mostrar una imagen o experiencia siempre deviene en una imagen o experiencia nueva.

NGG– *Asleep Images* o imágenes durmientes que esperan a ser llamadas, reproducidas, repetidas, conjuradas... Reaparecen en vuestro cuerpo-en-escena como si hubieran interrumpido un largo sueño y quisieran preguntarnos cuáles son los límites de nuestra realidad. Dice Isaki Lacuesta que «las películas invisibles, igual que los amores inconclusos, están hechos de expectativas, interrupciones y ventriloquias». Esta idea de un cine sonámbulo, en el que vuestra «mente, cuerpo y memoria actúan como una maquinaria», me dirige a pensar en vuestro trabajo como un gesto de desposesión o de desidentificación subjetiva. **¿Qué aparece-desaparece, y qué convive, cuando sois una película? Cuando dejáis de ser un sujeto para ser el objeto que mira....**

JP– Me encanta esto que dice Isaki Lacuesta. Igual es lo que somos: imágenes inconclusas, llenas de expectativas e interrupciones, que sin embargo nos vemos en la obligación de darle un cuerpo para poder vivirlas más allá (o más acá) de la memoria. Nuestra tarea es precisamente la de dar cuerpo, por un instante, a eso que nos acompaña de forma invisible y mutable. Eso son las *Asleep Images*, imágenes adormiladas que están en/con nosotros. Como el amor, que nos acompaña pero que lo complejo

es justamente hacerlo palpable. Amor adormilado, ¿*Asleep Love?*. Me gusta esto de aparecer/desaparecer porque las imágenes no desaparecen/ocultan sino que se almacenan en «nosotros», pero por otro lado mutan, se transforman, ninguna almacén es inocente ni absoluto Y MENOS UN CUERPO. ¿Qué aparece/desaparece cuándo somos una película? Aparecen las imágenes que están ahí, *ser una película* es un *modo de ver* una película. Cuando vemos una película, *estamos siendo* una película, y cuando *somos una película*, estamos viendo una película. Los que proponemos son sencillamente modos de relacionarnos con las imágenes que ya están ahí.

Ojo a esta maravilla que escribió José Luis Molinuevo (Catedrático de Estética de la Universidad de Salamanca) en su blog “Pensamiento en Imágenes”: “A qué llamo pensamiento en imágenes; a tratar de comprender (sin conceptos emocionales, filosofía) este mundo (tiempo, espacio) encontrando, produciendo, mezclando, imágenes, no leyéndolas (semiótica) ni imaginándolas (platonismo), sino experimentándolas (modernidad estética). El pensamiento en imágenes es el mapa de experiencias poliestéticas en un momento dado. Sólo eso.”

Fuente:

<https://joseluismolinuevo.blogspot.com/2011/02/que-llamo-pensamiento-en-imagenes.html>

AM– Aparecen las imágenes en el espacio y en la comunicación; aparece la película en la carne; aparece la película en la imaginación; aparece el recuerdo de la película; aparece la curiosidad por la película; aparece la reescritura, la reinterpretación. Aparecen las condiciones del soporte-cuerpo, no es importante el *yo* o el *cuerpo como sujeto identitario*, sino que este aparece más bien como esa «mezcla imperfecta de carne y palabra» de la que habla Alba Rico y que nosotros hemos citado tantas veces... Por ello, no sé si lo llamaría desposesión, me remite más a una posesión y re-posición de la cosa en/desde otro lugar. ¿Es un cuerpo poseído por la película?, ¿es un cuerpo en posesión de una película?,

¿dónde está exactamente la película?, ¿en el cuerpo?, ¿en el espacio?, ¿en la comunicación?, ¿es la película aquí y ahora igual que allí? Persiguiendo estas preguntas es cuando aparece una coreografía. De alguna forma es como si estuviéramos desdoblado los mundos que hay dentro de una imagen y que aparecen *en* la realidad. Lo que nosotros hacemos visible, lo que aparece, ya estaba ahí, contenido de algún modo en la imagen, en sus posibilidades. Pienso en los términos de potencia y acto de Aristóteles, pero no ligados a la necesidad de ser una u otra cosa, sino a la multiplicidad de potencialidades presentes en algo ya definido en acto. Como todo eso que está ahí en la imagen sin ser el centro de ella pero no por ello fuera de ella. Es como ir hacia un adentro infinito y quizás sí, en relación a la anterior pregunta, en virtud de la imaginación. No sé.

NGG- Esto que comentas me hace pensar en la conversación que mantuvimos con Mette Edvardsen en motivo de esta investigación –*A space where parallel universes meet* (véase anexo I pág.)–, le pregunté dónde van las palabras de un libro cuando son borradas de sus páginas y hacia dónde se dirigen las imágenes de una película cuando desaparecen de la pantalla... En su performance *Time has fell asleep in the afternoon sunshine* (2010), sobre la distopía Fahrenheit 451 de Ray Bradbury, propone la encarnación de un libro como una forma de reescritura mediante la voz y la memoria: «los libros se leen para recordar y se escriben para olvidar». A mi pregunta, Edvardsen respondió que una siempre escribe para alguien, que siempre hay una intención, sean leídas o no las palabras, y que los libros y las películas nunca existen en un solo lugar, que «no se trata de la comunicación, sino de abrir diferentes espacios, de viajar entre ellos y que este es justamente el espacio del arte». **¿Cuál es vuestra intención en el proyecto *Asleep Images*?, y ¿cuáles son los espacios y temporalidades que se abren en vuestra propuesta escénica?**

JP-

La importancia de *Time has fell asleep in the afternoon sunshine* (2010) de Mette Edvardsen es absoluta, todo empezó haciéndonos una pregunta clave. Si el proyecto de Mette Edvardsen trata de ser/encarnar/memorizar/almacenar libros (palabras), ¿Podría ser hecho esto con imágenes? A partir de ahí comenzamos a investigar y preguntarnos por la analogía de las palabras y las imágenes ¿Que sería el equivalente al formato libro en imágenes? el libro como contenedor de palabras y la película como contenedor de imágenes, quizás. Nosotros nos preguntamos: ¿Será posible hacer el mismo proyecto de Mette Edvardsen con **imágenes en lugar de con palabras**?, ¿cuál sería el homólogo de un libro pero en imágenes? Y ahí llegamos a las películas. Claro, la complejidad crece, si comparas un libro con un película las dificultades se disparan, una palabra no es imagen. Y, aunque la dificultad aparece por sus múltiples diferencias, comenzamos a trabajar, paso a paso, a partir de sus similitudes. ¿Cómo encarnar/memorizar las imágenes de una película? A partir de ahí se abre la posibilidad performativa del proyecto.

Igualmente, hay dos ideas que nos han acompañado y que nos han ayudado a comprender el trabajo de Mette Edvardsen. Estas son las de «epílogo» de Agustín Fernández Mallo y la de «libro interior» de Pierre Bayard.

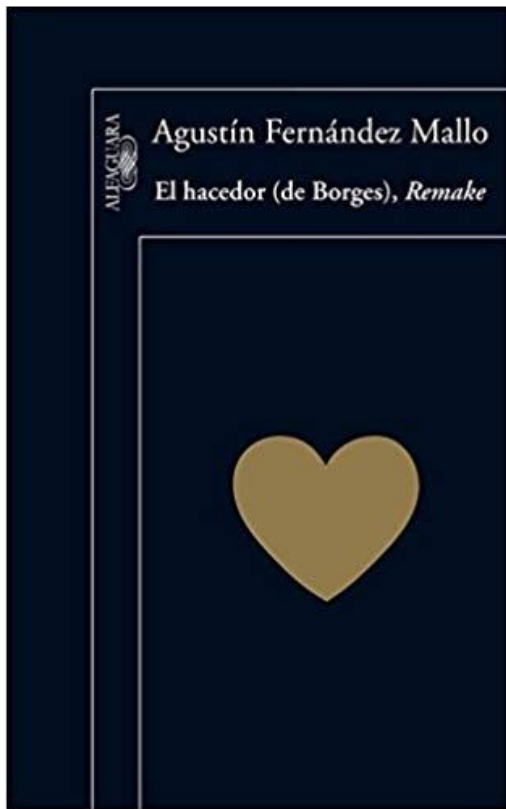
«...y pienso que cada vez que lees o vuelves a pensar en un libro estás escribiéndole un epílogo y que todas las cosas dignas de existir han sido creadas para ser vistas al menos dos veces, y pienso que cada vez que miras una película estás filmando de nuevo una película, y mientras más pienses en ese libro o en esa película, más epílogos superpones, capas y capas de epílogos, todo un bloque de epílogos sumándose sin interferencia entre sí».

Trilogía de la guerra. Agustín Fernández Mallo. Seix Barral. 2018

«...conjunto de representaciones míticas, colectivas o individuales, que se interponen entre el lector y todo relato escrito, y que cincelan su lectura a sus espaldas».

Cómo hablar de libros que no se han leído. Pierre Bayard. Anagrama. 2008

Esto tiene que ver con lo que mencionaba en la respuesta a la pregunta anterior, la idea de Epílogo de AFM, remite a la idea de remake, las infinitas posibilidades que tiene una imagen de multiplicar las formas de mirarla y parecer que siempre estamos ante una imagen novedosa. Es curioso como Mette Edvardsen y AFM presentan sus trabajos sobre la reescritura. Aquí el libro encarnado de Edvardsen "I am a cat" y el libro "El hacedor (de Borges) remake" El libro de Edvardsen ha sido escrito por ella y por Soseki Natsume y el libro de AFM, ha sido escrito por él y por Jorge Luis Borges.



Igualmente, nuestro libro EPÍLOGO que acompaña a la pieza PSYCHO, ha sido escrito por Alfred Hitchcock, por Joseph Stefano, por Robert Bloch, por Gus Van Sant, por Ángela Millano y por mí. Capas y capas de epílogos sumándose y sobreponiéndose entre sí.



AM- Pienso que nuestra intención es la de recordar, reescribir y relacionar. Pero también la de compartir ese lugar de gozo intangible que se abre cuando uno consigue observar o leer algo una y otra vez sin dejar de sorprenderse, de encontrar y proyectar nuevas imágenes. Hay algo que a veces sucede tras la presentación de *Make It Don't Fake It* o de *PSYCHO*, y que me hace sentir muy bien. Es precisamente cuando alguien se me acerca y me dice que le han entrado muchas ganas de ver o rever la película. Me produce satisfacción en tanto que me hace sentir que hemos sido capaces, de algún modo, de traer al aquí y el ahora eso que *de facto* no está en escena (la película) y hemos generado un interés hacia ello. Pero también hay un lado oculto de esa alegría y es que sé que no

van a ver la misma película que vieron, porque lo que hemos hecho durante el rato que dura la performance es reescribir las imágenes juntos. Hemos filmado de nuevo la película, ellos sentados a nuestro alrededor y nosotros hablando y moviéndonos. Como en la aproximación de «epílogo» que menciona Julián, vemos algo que no habíamos visto.

Si pienso en el espacio de un modo más concreto, no ya en el sentido de los múltiples lugares de relectura e interpretación que se abren en el lector/público, sino en el espacio relacional que propone un libro, una película o una performance, es obvio que hay una cuestión de la reproductibilidad o irreproductibilidad del momento. El libro y la película proponen una situación de *la cosa - libro interior - yo*, mientras que creo que *The time has fell asleep in the afternoon sunshine* (proyecto en el que nos basamos para Asleep Images) y cualquiera de nuestras piezas, proponen un *la cosa - libro interior - nosotros*. Nuestras escenas proponen una convivencia, un momento, un espacio en el que estar juntos con las palabras y las imágenes. Y es aquí cuando, de repente, me acuerdo de una anécdota que mi madre me ha contado más de una vez. En sus años universitarios, mi madre compartió durante un tiempo cuarto con una estudiante ciega a la que le leyó *Cien años de soledad* en voz alta. Después, charlando con ella, mi madre se dio cuenta de que su compañera se había imaginado a Úrsula exacta a como ella la pensaba, quizás esto había sido fruto de la entonación o de una comunicación no escrita en las palabras que está en ese lugar del *estar juntas*. Quizás ellas se encontraron con Úrsula de algún modo... Respecto a las temporalidades, me gusta pensar que el tiempo se para, o que todos los tiempos posibles conviven a la par. Precisamente porque hablamos de él, mencionamos los minutos, mencionamos el paso del tiempo, se genera la ilusión del paso de los días en un acontecimiento de 45 minutos, pero por otro lado se estiran y dilatan secuencias que tan solo duran un par de minutos en pantalla pero que en escena llegan a durar más de diez.

JP: Buah, qué coincidencia!!!! esa anécdota de Cien años de soledad , yo leí libro como audiolibro, es decir, lo escuché, me lo ponía para dormir cuando estudiaba en Chile en 2007, lo recuerdo perfectamente, o sea, lo he leído porque lo he escuchado, después escuché algún otro libro más pero no lo he vuelto a hacer, quizás porque no he encontrado una voz con la que conecte. La voz, otro temazo.

NGG– Es curioso que digas que en vuestras escenas el «tiempo se para». En la conversación que mantuvimos con Dora García acerca de su proyecto *Segunda Vez* (2014-2018) –*La casa embrujada* (véase anexo I, pág.)–, en el que se propuso repetir algunos de los acontecimientos que realizó el psicoanalista Oscar Masotta a finales de los sesenta, la artista cuenta que su repetición fue posible precisamente gracias a «una suspensión del tiempo». Su trabajo también nos habla de una especie de «ceguera consensuada» como la búsqueda de una participación genuina acerca de las formas que imaginamos. Algo parecido a lo que atraviesa la anécdota que te contó tu madre (ellas se encontraron con Úrsula en un mismo lugar, habitaron las palabras de Gabriel García Márquez como si ellas fueran el lugar donde se dan encuentro dos universos paralelos.). En este sentido, recuerdo cuando participé en las XXIII Jornadas de Estudio de la Imagen en el Centro de Arte Dos de Mayo de Madrid. El encuentro llevaba por título *La pantalla negra o blanca: el poder de ver imágenes juntos* (2016) y una de las cuestiones que abordamos en las conferencias fue «la fuga que se abre de la pantalla hacia la mente de los espectadores» cuando el cine toma otros cuerpos. En esas jornadas pensamos cómo la presencia de ciertos «cuerpos impropios» nos permite activar la imagen en términos de *comunidad de proyecto* (una comunidad que se sabe comunidad por el hecho de estar compartiendo la misma experiencia [imagen] en un mismo instante, pero que cuando acabe el espectáculo se disgregará de nuevo hacia la calle sabiéndose tan ficcional como el mismo espectáculo.) **¿Qué observa el espectador de vuestros espectáculos? ¿desde donde observa?, ¿qué relación que se establece entre sus cuerpos? y, ¿entre los vuestros?, ¿podemos**

pensar la escena como si fuera un solo cuerpo?, ¿el cuerpo de la imagen?, ¿un objeto fílmico no identificado?

*ref: <https://masdearte.com/convocatorias/la-pantalla-negra-o-blanca-el-poder-de-ver-imagenes-juntos/>

AM- Nuestros cuerpos son como dos piezas de un mecanismo que echa a andar y no para. Son dos películas sucediendo al mismo tiempo, a veces una al lado de otra, pero también una encima de otra o incluso una dentro de otra, si bien manteniendo sus fronteras elásticas (volviendo a Ali). Entendemos nuestro trabajo en escena, en el caso de PSYCHO, como el calentamiento del espacio, la preparación para que aparezca el fantasma, la sombra (o luz) de las películas. Creo que el espectador observa mucha información que le llega por diferentes vías y que probablemente pasa de un cuerpo atento y sobreestimulado a un cuerpo relajado e idealmente cálido.

JP- Es bonito pensar que lo que se observó en la película, en la pantalla, se observa ahora somos nosotros, en nuestro cuerpo y en el espacio. De lo último que nos dimos cuenta con PSYCHO, es que una de las operaciones que hacemos en la pieza es utilizar el suelo (linóleo blanco) como si fuese una pantalla de cine en horizontal. Nosotros nos situamos sobre ella y el público alrededor de ella. Es como bajar la pantalla al suelo, pisarla y rodearla, para observar la misma película de otro manera. Es posible esto de pensar la escena como un solo cuerpo o acontecimiento, convocamos durante un tiempo una película entre todos, nosotros ofrecemos la coreografía y la palabra pero acabamos abandonando el espacio para contemplarlo vacío durante unos minutos, juntos, al final de la pieza estamos todos mirando las películas sobre esa pantalla blanca vacía en el suelo. Miramos al vacío imaginando y observando al fantasma de las películas.

NGG- Justo en los puntos de vuestras coreografías en los que os dirigís al público y le apuntáis el minuto de la película en que habéis llegado («Llevamos 11 minutos-º x segundos»), se hace evidente que la temporalidad narrada de una imagen no es la misma que la temporalidad en la que corren las imágenes. En el primer caso, el tiempo se expande porque es imposible decir en palabras todo lo que contiene una imagen cinematográfica en el flujo temporal de la película. En este sentido, **¿cómo trabajáis el montaje en vuestro proceso de creación cuando el tiempo ya no se puede medir con el reloj? Y, ¿cómo opera en vuestra puesta en escena?**

JP- Así es. El tiempo en el que se comparten las imágenes suele ser mayor que el de las imágenes originales. Las *Asleep Images*, al menos al inicio de ser activadas, son imágenes de tiempo lento. Lo evidenciamos tanto en *PSYCHO* como *Make It, Don't Fake It*. Con frecuencia, cada ciertos minutos, decimos el lugar en el que estaríamos en la película original. En los dos trabajos dilatamos el tiempo de las imágenes para observar cómo opera cada instante, su anatomía. El primer acercamiento a cada imagen, requiere tiempo, y eso lo subrayamos actualizando el cronómetro, a medida que avanzamos en las performances, el tiempo transcurre algo más rápido, incluso en ocasiones más rápido que en las películas originales, como por ejemplo en la segunda mitad de *PSYCHO*, (los primeros 25 minutos de pieza equivalen a los primeros 40 de la película)

Pensando en la anatomía de las imágenes, y en *PSYCHO* como el desollado de un *remake*, encontramos una ilustración que es un caso fascinante de copia/plagio/remake/versión en pleno siglo XVI. Este caso es el del desollado de Juan Valverde, el anatomista español que se atrevió a rectificar a Andrés de Vesalio y que supuso hasta un enfrentamiento “Vesalio arremetió duramente contra Valverde acusándole de plagio y de no haber hecho nunca una disección” cita **Alfredo Moreno-Egea en un artículo sobre el caso.**

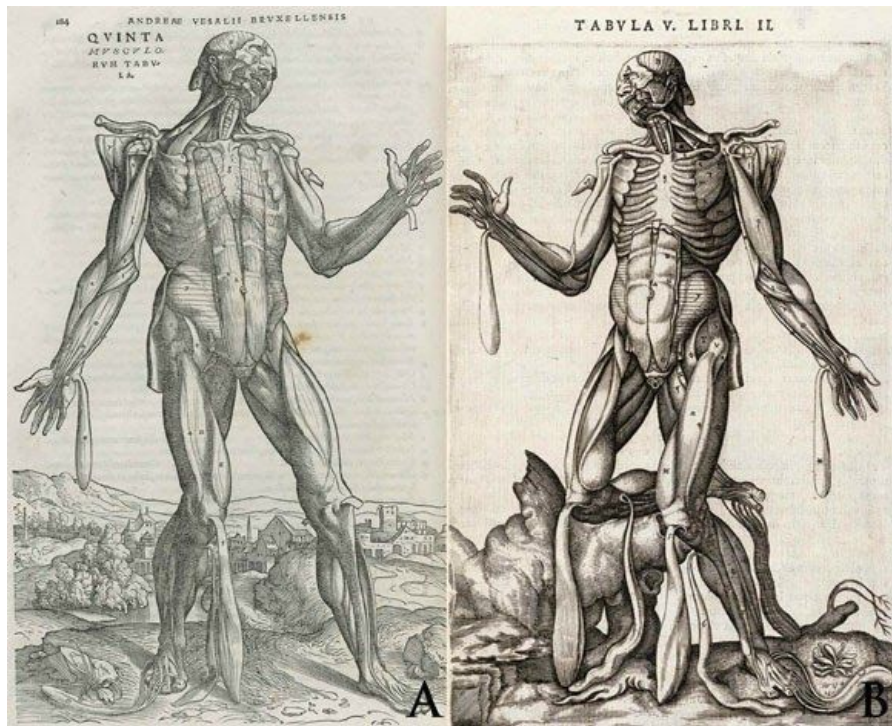


Fig. 1. Lámina de la musculatura anterior. (A). Andrés de Vesalio, (B) Juan Valverde.

AM- Nuestro modo de trabajar es una mezcla de razón e intuición con el afán de encontrar algo de coherencia y justicia *para-con* la acción o gesto que proponemos. Por ejemplo, al describir las imágenes de una secuencia, trabajamos con la precisión, atención y sensibilidad que pide este gesto y buscamos al mismo tiempo el modo de mantenerlo vivo para compartir todo eso que hay dentro de la imagen y que podría pasar desapercibido. En ese sentido, y siendo conscientes de que el tiempo de la narración es un tiempo que estira el tiempo de las imágenes, hemos hecho un trabajo de selección, inevitablemente subjetiva, si bien siempre en relación con el interés central de cada propuesta, de aquello que narramos. En ambas propuestas utilizamos estrategias parecidas, aunque los trabajos resultantes son diferentes. Supongo que esto sucede porque las materias primas son muy diferentes y éstas, de algún modo, desbordan nuestra

forma de hacer consciente. O quizás es nuestro hacer riguroso el que, a base de diseccionar y levantar capas de un modo aparentemente frío y formal, acaba siendo poroso, acaba supurando eso que en las imágenes no se ve pero se siente.

NGG– El pasado 16 de noviembre fue la estrena de PSYCHO en el festival Temps d'Images de Lisboa. Vuestra segunda película incorporada. De pie, en las esquinas opuestas de la sala de Appleton, esperabais al público que poco a poco entró y se sentó al suelo junto a las paredes del espacio. Casi al unísono, y con una puesta en escena parecida al juego de espejos entre la lámina anatómica de Andrés de Vesalio y la de Juan Valverde, empieza la performance. Ángela: «Universal Studios. A Paramount Release. Fondo gris, líneas negras horizontales. Alfred Hitchenscock's.». Julián: « Universal Studios. Una gota de sangre roja digital cae sobre un charco de sangre rojo digital. Imagine Entertainment.». En esta ocasión, encarnáis *Psicosis*. Ángela encarna la película que Hitchenscock dirigió en 1960 y Julián, el remake homónimo que Gus Van Sant estrenó en 1998. Dos objetos casi idénticos en escena que a veces se encuentran y a veces se separan. Sincronía y anacronía en un flujo temporal que se rompe, como se rompen los espejos. **¿Cómo trabajáis este juego de espejos temporal –tres películas a la vez–?, ¿Cómo funciona esta psicosis?**

AM– El hecho de poner una película al lado de la otra, siendo la misma película pero otra, hace que salten a la vista las diferencias. Y es así como hemos trabajado, intentando ser fieles a lo que es igual y dejándonos guiar por las diferencias. Está claro también, que a la hora de ser dos personas invocando con sus presencias dos películas, no solo aparecen estas, sino que los cuerpos también dibujan otra. En nuestro afán de mostrar *Psycho* (1960) y *Psycho* (1998), Julián y yo pasamos y nos detenemos en posturas, objetos y palabras que traen ambas películas al aquí y el ahora, pero que también construyen otra experiencia que tiene los tonos y la tensión de las películas pero que no es ninguna de las dos, sino otra cosa.

JP- Hay una experiencia que nos despertó el interés por estas dos películas en concreto, y es el hecho de verlas a la vez, en dos pantallas diferentes. Esa experiencia que muchos interesados por el remake habrán hecho, es visión compleja y estimulante, dos pelis casi idénticas rodadas con 38 años de diferencia. Este visionado puede incluso disparar más la imaginación que verlas por separado, es un constante juego de sincronías y ancronías, te pierdes muchas cosas pues hay cosas que no ves porque está mirando la “otra” pantalla, pero por otro lado hay cosas que ves dos veces, que se repiten, aparece una suerte de delay. Esta es una de las tareas que queríamos replicar en la pieza. Hacer desaparecer algunas imágenes y hacer hipervisibles otras. Esto es lo que produce una “tercera película”, que es producida en base a las otras dos, una suerte de nuevo remake. También es un juego de zoom in y zoom out. En la pieza el público está sentado alrededor de un perímetro de 8x8m, Ángela y yo nos movemos por ese espacio, nos acercamos y nos alejamos del público. El juego de miradas que puedes hacer al ver las dos pantallas con los dos films, (a veces miras una pantalla u otra) te lo proponemos ahora nosotros, que como un zoom, nos acercamos a cada espectador y nos alejamos. En ocasiones solo miras a un performer, en otras puedes mirar a los dos a la vez.

NGG- De hecho, siempre he pensado que la doble puesta en escena de *Psycho* funciona de forma parecida a una proyección en pantalla partida. Pienso, por ejemplo, en cómo Warhol montaba sus películas como *un diálogo entre dos* y, con su voluntad de dejar que el tiempo transcurriera sin guión, que se hiciera presente, conseguía invocar los deseos de la sociedad del espectáculo y sus sistemas de producción. En vuestra puesta en escena, las dos versiones de *Psicosis* se miran cara a cara y conversan. «Se miran. Conversan.». Cuando esto pasa, el silencio inunda la sala. Son momentos de pausa cinematográfica, como si hubiéramos decidido parar unos segundos la proyección para comer alguna cosa o chequear el teléfono móvil. Aunque, en este caso, nadie abandona la sala

de teatro. Son momentos en los que, mientras vosotras permanecéis quietas en el escenario, en *pause*, como un fotograma congelado, la voz interior del espectador entra en escena. **¿Os imagináis sus voces y discursos?, ¿podéis intuir cuáles son los deseos que se proyectan en vuestra comunidad de visualización?** (los vuestros, los del público...)

JP- Esas pausas y esos silencios son imprescindibles para la pieza y fue un descubrimiento un poco tardío. Al principio no los hacíamos y era un exceso de información que no permitía apreciar bien las diferencias y semejanzas de las películas. La palabra es frenética desde el primer momento, Ángela y yo no paramos de hablar desde el inicio, hasta el punto de la saturación, hasta el punto que cuesta prestar atención, y por eso, la primera pausa es clave, que dura algo más de un minuto. Esto ocurre después de establecer el dispositivo, la operación de la pieza y la psicosis. Esa pausa, inesperada, aparece como un subir a la superficie y coger aire, antes de sumergirnos de nuevo. No solo son pausas para tomarnos el tiempo de ubicarnos antes de continuar, poder observar el espacio sin movimiento ni voz, y poder imaginar los muebles, los objetos, la ropa, las ventanas, también, se especula sobre los diálogos ¿conversan sobre qué? ¿porque una pausas duran más que otras? ¿Será que en unas hay una conversación larga y en otra solo un intercambio de palabras? ¿además, por qué a veces no coinciden entre una película y otra?

AM- En mi cabeza queda siempre un gusto de boca de las palabras dichas. El eco de lo que hemos estado haciendo coge volumen en cada silencio y se deja degustar. Imagino que los espectadores recorren una y otra vez nuestras palabras (las que han escuchado atentamente y las que han oído a lo lejos y ahora tienen opción de rescatar) haciendo el espacio cada vez más presente y definido, donde los muebles, colores y cuerpos son cada vez más visibles. Imagino también que intentan intuir cómo es esa conversación que está sucediendo pero que no se oye o incluso recordar los diálogos de la película que alguna vez vieron. Supongo que hay un deseo de ver hasta dónde pueden ir estos cuerpos en el relato y en

la creación de imágenes, ver cuánto puede dar de sí el juego basado en el uso exclusivo de nuestra presencia. Y siento que cuando estamos ahí se despierta en el público un deseo de acompañarnos en la historia, de dejarse llevar.

NGG- Después de unos cuarenta minutos de esta esquizofrenia, de esta psicosis, la performance llega a su final: la aparición de la película. Como un recuerdo ficticio o una fantasmagoría. En el suelo de la sala, la luz de dos proyectores colgados en el techo se cruza. La imagen es muy difusa e inaprensible. Poco a poco, el ojo empieza a detectar algo que le parece reconocer. Podría ser el charco de sangre roja deslizándose por la ducha de Mairon y que todas tenemos en la cabeza. Quizás la muerte del personaje principal. **En este momento es cuando suena, por los altavoces, el doble asesinato de Mairon, la escena más icónica de Psycho que acontece en el minuto 45 de la película aprox. Es entonces cuando abandonáis la sala del teatro. Pero, la imagen proyectada en el suelo del escenario no termina de aparecer, permanece en su ausencia....**

JP- Algo que me gustaría destacar de esta pieza y en concreto de lo que cuentas, tiene que ver con la mirada de Carolina Campos (acompañamiento dramático) y Leticia Skrycky (dirección técnica y diseño de luz). Por un lado teníamos la hipótesis de que la pieza debía acabar del asesinato, esa imagen no puede ser narrada pues ya era icónica y nadie necesita que se la cuenten, hay que activarla de otro modo. Así que comenzamos a entender el trabajo como un prólogo de algo, como lo previo a la escena icónica de Psycho, es decir, es un calentamiento, un ejercicio para modular la mirada del público. De modo que este final de la pieza que es el fantasma de la película. De modo que el trabajo coreográfico y de narración que hacemos Ángela y yo durante 40 min, es como un calentamiento para que se pueda percibir esta imagen fantasmagórica que construye Leticia Skrycky con un trabajo de iluminación con una delicadeza brutal. Lo que se ve proyectado son

manchas de luz que se mueven con el sonido del asesinato, como la luz de un tv reflejada en la pared. que aparece poco a poco, es como el momento en el que se despiertan las Asleep Images. Ahí donde se activan esas imágenes fantasma almacenadas en la memoria y ahí podemos quedarnos, hasta que nos cansemos, viendo las películas a través de sus fantasmas o a través de sus sombras.

AM- Me gusta pensar lo que sucede como el rastro que queda de la película tras pasar por el cuerpo. A lo largo de nuestra investigación ha habido dos preguntas que me han acompañado siempre como un subtexto *¿qué le sucede a la película al pasar por el cuerpo? Y ¿qué le pasa al cuerpo al ser atravesado por la película?* En PSYCHO la película ha quedado atrapada en un espacio cálido y algo tenso que Julián y yo hemos ido preparando. Como ha dicho él, como si lo que hacemos fuera un puro preparar las condiciones para que la película aparezca de una manera onírica e indirecta, como un fantasma. Y los cuerpos...los cuerpos van de precisos descriptores a blandas encarnaciones, como si fueran cogiendo peso, como si fueran llenándose del tiempo, de la tensión y del espesor de las imágenes hasta desaparecer.

Conversación realizada entre los meses de octubre y diciembre de 2019.