

Envoltura, historia y síncope

Concepto, textos, acción y voz en *off*, Isabel de Naverán

Envoltura, historia y síncope recoge varias de las ideas y obras contenidas en la exposición 1930. *En el Pacto de San Sebastián. Historia y Síncope* concebida por Isabel de Naverán bajo la invitación y en diálogo con Pedro G. Romero. La exposición tuvo lugar entre junio y septiembre de 2016 en la Sala Ganbara del Koldo Mitxelena Kulturunea de Donostia-San Sebastián, en el marco del proyecto *Tratado de Paz* dirigido por Pedro G. Romero para la Capitalidad Europea de la Cultura DSS 2016 EU.



1

Una mesa y a su alrededor unas cuantas sillas movidas, desplazadas, desordenadas.

Hay nueve sillas iguales y una diferente. Todas son de madera. La que es distinta está colocada en el lugar de la mesa donde hay un hueco para meter las piernas. Esa silla preside el encuentro. Las demás están alrededor de la mesa, que también es de madera.

La mesa es demasiado pequeña para tantas sillas. Las sillas son pocas para tanta gente.

Estamos en 1930. Aquí se reúnen quince representantes políticos de la oposición republicana y de partidos llamados catalanistas. A pesar de sus diferencias ideológicas todos tienen un mismo objetivo: acabar con el reinado de Alfonso XIII e instaurar la Segunda República. Es una reunión clandestina y no se levanta acta.

Quince hombres, con sus cuerpos de hombre, con sus trajes de hombre, se reúnen para decidir el futuro. Se dice que el encuentro tuvo lugar en el Hotel Londres, frente a la playa de La Concha. En el Hotel Londres, en el Hotel, hombres, junto al mar. También, que fue en la Sede de Unión Republicana, la novia, La República, en el número 4 de la Calle Garibai, conocida por sus heladerías. El Hotel Londres y la Sede de Unión Republicana, a trescientos metros uno de otro. Es 17 de agosto de 1930, verano en San Sebastián. Quince hombres en nueve sillas más una presidencial. Quince cuerpos, de hombre, alrededor, sentados, rozando con sus rodillas los laterales de una pequeña mesa.

Aquí se decide el futuro. Y esta es la única prueba de ello. Una mesa y unas sillas recién abandonadas, aún calientes. Solo quedan su temperatura, su olor, su textura. La propiedad de un cuerpo que, separada de este, permanece pese a su ausencia. El fotógrafo, anónimo, llega tarde al encuentro. Aquí se decide el futuro. Se decide que el futuro tendrá la forma de una mujer.

“Todos estos hombres alrededor de una idea de mujer, tratando de desnudarla —me dice Pedro G. Romero— son como el cuadro de *La novia desnudada por sus solteros*. La Mariée es la Marianne, Isabel” —insiste Pedro—, “es La República”.

La imagen alegórica de La República es representada por una mujer que alza en su mano una rama de laurel. Pero, cómo se llama, qué le preocupa, qué estatura tiene, qué volumen, quién es.



2

Ricardo Verde Rubio pintó dos cuadros casi idénticos que representan la alegoría de la República.

El primero, *Espanya*, lo pinta en 1937, un año después del fin de la Segunda República.

El segundo, *Espanya victoria (España/República/Libertad/Justicia)*, en 1939, durante el último año de la Guerra Civil.

El primero toma del natural un cuerpo de mujer, la modelo que posa para el pintor.

El segundo copia del cuadro la silueta femenina pintada previamente.

El primero es una representación corpórea, que alberga en su figura la huella de una presencia.

En el segundo el cuerpo es la pintura misma, colocada allí en un instante, en un gesto, por la mano del pintor.

Puestos uno frente al otro, ambos cuadros generan un reflejo especular. Son casi iguales. Parecen basados en la misma composición, pero el primero se presenta como una premonición del segundo, por las dos manos —o garras— que asoman en su lado inferior izquierdo. Esas garras anuncian un desgarrar, el que secuestra al cuerpo de la imagen, a la figura de su fondo, dejando una superficie totalmente plana.



3

Marta Serra, restauradora del Museo Nacional de Arte de Catalunya, en cuya colección se encuentran los cuadros, me envió estas imágenes, que muestran una silueta masculina aparecida tras la radiografía del cuadro original, *Espanya 1937*.

La figura femenina y la masculina se unen en el torso dibujando una danza de brazos.

Sujetándose, haciéndose mover.

Ella le da cobijo, lo esconde. Él la sujeta erguida, la muestra.

Ella ya no está, es solo una apariencia. En su lugar él se proclama, travestido, feminizado.



4

Una adolescente de 16 años desfila por las calles de Vitoria-Gasteiz durante el aniversario de la declaración de la Segunda República. Es 14 de abril de 1932. Ella ocupa la carroza central. Se llama Blanca Quintana.

El alcalde de la ciudad, Teodoro González de Zárate, se fija en su cara y pide permiso a su padre para que Blanca pose ante el pintor Ignacio Díaz Ruiz de Olano, a quien el alcalde ha encargado un cuadro que represente la alegoría de La República.

En este cuadro ella NO sostiene en lo alto una rama de laurel, sino una espada que es clavada en el suelo. En la otra mano, un libro de La Constitución.

A su derecha, una escena cotidiana, una madre alimentando o cuidando de sus hijos. La madre, inclinada hacia delante, mira la cara a su hijo. Es la reproducción de la vida.

A su izquierda, un grupo de hombres trabaja con esfuerzo. Es la representación del progreso.

Es enero de 2015. Idoia Zabaleta y yo buscamos a Blanca Quintana que, con 99 años, vive en Vitoria-Gasteiz y aún sale a la calle con temor a ser reconocida como la modelo del cuadro, como aquella persona que fue, una mujer de provincias que se convirtió en representación alegórica, en idea colectiva.

Cuando miro el cuadro de Díaz Olano busco a Blanca y trato de imaginar el tiempo en que se detuvo, las horas o los días, posando para el pintor. Un tiempo de transformación en el que pasó de ser Una a ser Todas.



5/6

La novia desnudada por sus solteros, o *El Gran Vidrio* es una conocida obra que Marcel Duchamp creó entre los años 1915 y 1923.

Es 3 de diciembre de 1931. En el Teatro Español de Madrid, Manuel Azaña (presidente del gobierno provisional de la Segunda República) entrega por primera vez la condecoración de la República a un artista. Ella es Antonia Mercé y Luque, La Argentina (1890-1936), bailarina y coreógrafa, conocida en todo el mundo. Vestida de blanco y con los puños cerrados, Antonia, la novia viviente, recibe la condecoración, convirtiéndose así en un símbolo cultural. La Argentina, la bailarina de ojos verdes, sonríe.



7

Es 18 de julio de 1936 y La Argentina se encuentra en San Sebastián, en el Salón Novedades, situado en la calle Garibai, a unos trescientos metros de la sede de Unión Republicana, la misma donde cinco años antes se había decidido el futuro.

En la foto ella aparece sonriente junto a Luis Galvé, su pianista, y a Robert Ochs, su compañero. Los tres salen del teatro.

Una breve nota escrita en el diario del Padre Donostia informa que, ese medio-día, La Argentina había acudido a una exhibición de danzas vascas organizada en su honor en el Salón Novedades. Luis Galvé, conociendo la intención de la bailarina por integrar alguno de los movimientos del folclore vasco en su nuevo trabajo, propuso al Padre Donostia que organizara aquella sesión.

Unas horas después, en Villa Miraflores, Bayona, donde se alojaba, La Argentina se desvanece y cae en un sofá. Fallece súbitamente al conocer la noticia del alzamiento de las tropas militares franquistas contra el gobierno de la República. Tenía 46 años. Una carta escrita un año después por Robert Ochs al Padre Donostia da cuenta de lo acontecido aquella noche. El golpe militar suponía el fin de una etapa de promesas y el comienzo inminente de la Guerra Civil.

Es significativo que La Argentina falleciera aquella misma noche, sufriendo una convulsión física ante la amenaza de la Guerra, porque ella encarnaba no solo la alegoría de la República, sino también la danza entendida como un lenguaje que es capaz de revivir movimientos y vivencias de otros cuerpos.

Su muerte se aparece como un síncope, un contratiempo en la historia que, en el cuerpo singular de la bailarina, reúne un dolor colectivo.

8

El síncope corporal e histórico, como gesto rítmico acompasado y compasivo, puede ser leído desde el concepto de síncope acuñado en el siglo XIV por el cirujano Henry de Mondeville en referencia al mecanismo de la compasión dentro del ser humano, es decir, “la manera en la que el cuerpo distribuye el calor y el fluido en los momentos de crisis”.

En situaciones en las que un órgano corporal sufre una disfunción, el resto de los órganos ponen en marcha un mecanismo por el cual consiguen cubrir las funciones de aquel, manteniendo al cuerpo en equilibrio durante un tiempo limitado.

Este síncope, la convulsión que en su cuerpo se manifestó, no lo sufrió ella individualmente, o al menos no solamente ella, sino la propia historia. La historia sufre un golpe que altera su curso y la inserta en una temporalidad sincopada.

Y como el Gato de Chesire en el cuento de *Alicia en el País de las Maravillas*, La Argentina se desvanece, dejando su sonrisa flotar en el aire.



9

En *Admirando a La Argentina*, Kazuo Ohno parece buscar la presencia de Antonia Mercé.

Sus manos se adelantan al movimiento entrecortado de su cuerpo en una conjugación entre el recuerdo de aquella con sus castañuelas y la necesidad de tocar el vacío. Con 23 años, había visto bailar a La Argentina en el Teatro Imperial de Tokio, invitado por sus profesores del Colegio Japonés de Atletismo. Esa visión le impacta tan profundamente que decide dedicarse a la danza. Cuarenta y ocho años después, en 1977, Kazuo Ohno, que tiene entonces 72 años, revive este recuerdo y baila, dirigido por Hijikata, su conocido solo *Admirando a La Argentina*.

Con este gesto, Ohno reafirma la idea de que la danza siempre baila otros cuerpos, y de que, como dice el historiador Georges Didi-Huberman en *El Bailaor de Soledades*, aunque el bailarín “baile solo o baile, como se dice, un solo”, su danza contiene una “soledad compañera, o sea, compleja, poblada de imágenes, sueños, fantasmas, memoria”.

La convulsión singular de Antonia Mercé en 1936 y la danza de Kazuo Ohno en 1977 pueden ser entendidas como reflejos simbólicos de una sacudida a la historia. Funcionan en movimiento sincopado, retando la cronología, actuando como geiseres, potencialidades de otras formas-de-vida posibles.

10

En mitad del espacio hay un graderío vacío que divide la estancia en dos zonas. A su vez, el graderío está dividido en dos, medio arco a la derecha y medio a la izquierda. En el centro queda un pasillo. Al entrar, el graderío nos da la espalda y tapa la visión de casi toda la sala, a excepción de la zona central, que queda libre, y tiene la medida justa para que pase un cuerpo. Por ese hueco vemos al fondo el cuadro de *La República*, para el que posó Blanca Quintana. Delante de él hay una peana iluminada sobre la que descansa la máscara mortuoria de Antonia Mercé, La Argentina. A este lado del graderío no se descubre la máscara, porque la peana también nos da la espalda. Para verla es necesario atravesar el graderío y caminar unos metros hasta colocar el cuerpo entre la peana y el cuadro. Dando la espalda al cuadro de *La República*, hay que inclinarse ligeramente hacia delante para verle la cara. Y estando allí, el graderío vacío nos mira. Estamos en el centro de la escena y es ahora nuestro rostro el que ahora se ve. Cuando no hay nadie, la máscara de La Argentina mira al rostro de Blanca Quintana. O es Blanca quien ahora se inclina sobre Antonia en una escena que es a la vez reproducción de la vida y progreso.

“Pero un detalle importante es que, de mi madre” —insiste Iñaki San Saturnino, hijo de Blanca—, “son solamente la cara (claramente reconocible) y una mano”.

La República es un cuerpo quimérico, hecho de muchos cuerpos. Sin cara y sin mano, ese cuerpo de novia sostiene la historia.

Una cara y una mano desligadas del cuerpo que las une.



11

La máscara mortuoria de Antonia Mercé se encuentra en la segunda planta del Museo Vasco de Bayona, un edificio del siglo XII situado junto al río Nive.

El molde para realizarla fue tomado en las horas posteriores a su fallecimiento.

Es 15 de marzo de 2016 y viajo a Bayona para ver la máscara, acompañada de Camila Téllez, a quien pido que tome unas fotografías. Nos dejan a solas con la máscara y unos guantes. La luz es demasiado tenue y abrimos la ventana, hasta sacar la máscara al exterior. Sosteniéndola en las manos la hago oscilar entre una posición horizontal que la mortifica y una vertical que le da vida. A 45° la máscara no está tumbada ni está de pie. El aire fresco de aquella mañana penetra en su yeso blanco. Camila saca varias fotografías.

Al terminar nos sentamos en un banco frente al río, a la espera de que el amigo que nos ha traído en coche, termine con sus tareas. La espera se hace larga y estamos allí sin hacer nada más que inclinar 45° nuestros rostros al sol, en silencio. Es un sol intenso de marzo que penetra en la superficie de la piel hasta quemarla solo un poco, lo justo para levantar una fina capa y, como un papel de calco, ofrecer una copia exacta de los ángulos, los pómulos, la nariz, los labios y los párpados cerrados. La luz justa para revelar la fotografía del rostro, que es el molde de ese instante.

Unas semanas más tarde, Camila escribe: “Si yo fuera la fotografía en sí, tendría que decir que estoy desposeída de historia. Que las imágenes que tengo no son mías, sino historias de otros ojos o aprensiones de otros deseos”.



12

Paul Ricoeur dice que la historia “es totalmente escritura” y que hay que considerar los relatos de la historia como “documentos abiertos” a incesantes revisiones. En su extensa reflexión sobre la memoria, la historia y el olvido, Ricoeur propone una doble interpretación de la expresión “condición histórica”: por un lado la situación en la que cada persona se encuentra implicada; y en segundo lugar como “condición de posibilidad”. Esta condicionalidad ayuda a entender la historia como un ejercicio constante de rememoración, de manera que tanto la historia como la memoria se entienden así como procesos propios del presente.



13

El alcalde republicano de Vitoria-Gasteiz, Teodoro González de Zárate fue ejecutado por las tropas franquistas en 1937 e Ignacio Díaz Ruiz de Olano murió aquel primer año de la Guerra Civil. Blanca Quintana vivió hasta abril de 2015, un mes antes de que Idoia pudiera entrevistarla.

En su ausencia, Idoia Zabaleta escribe una carta a Blanca Quintana:

Querida Vida

Querida Vida Mía

Oh Vida Mía

Ohhh Vida Mía de Mi Vida

Querida Vivida Vida Mía

Querida Vívida Vívida Vida Mía

Ohh Vivida Vida Mía Vívida de Vida

Querida Vida Mía Plena de Vida Vivida

Ohh Vida Mía. Vía Debida a la Vida

Por su hijo descubre que la hija de este, Nora San Saturnino, nieta de Blanca Quintana, había formado parte del equipo de Gimnasia Rítmica de Competición al que también perteneció Idoia Zabaleta.

Ella, una coreógrafa formada como gimnasta rítmica, asidua de las competiciones estatales, aparece en una fotografía justo detrás de Nora, su rostro tras ella a la distancia justa, exacta. Y, como una premonición, una tras otra, un cuerpo sujetando el otro, desfilan unos minutos antes de comenzar su danza.



14

Tatsumi Hijikata, quien fuera el coreógrafo de *Admirando a La Argentina*, abraza a Kazuo Ohno mientras le dirige en su movimiento durante la ovación del estreno, el 1 de noviembre de 1977 en Tokio. Como una marioneta, un cuerpo que sostiene en el aire un recuerdo. Kazuo tiene 72 años y hace 48 que vio bailar a La Argentina.

Es 1977, el año que Franco Berardi Bifo marca como el año del fin del futuro. Un año bisagra, a partir del cual el futuro deja de ser la promesa de un mundo mejor, el fin de la confianza en el progreso, el año de mayor tasa de suicidios en Japón, el año en que Adolfo Suárez se reúne con Margaret Thatcher, cuyo ascenso prepara su inminente victoria; el año del movimiento de autonomía obrero en Italia, el año en que Kazuo Ohno, junto a Tatsumi Hijikata, trata de encarnar la propiedad que entonces le subyugó, que le envolvió, de forma que, cuando vemos al anciano Kazuo, travestido, bailar, no sabemos si es él quien baila a Antonia o es Antonia quien le baila a él. Oculta en el dorso de la imagen, las propiedades de La Argentina se manifiestan, su cualidad intrínseca, transmisible, sobreviviente al tiempo.



15

Una tela brillante, tornasolada, en forma rectangular, abarca la justa superficie de su cuerpo. Sus brazos levantados en V de victoria y en V de vida, sujetan los extremos de la tela manteniendo una tensión. La figura queda oculta. Es más alta de lo habitual y parece una estatua, un gigante, una imagen alegórica, un monstruo, una heroína, un símbolo, un manifestante, un caballero andante, un robot, una mujer en éxtasis, un mito, una insignia, una leyenda, una metáfora. Nos transporta. La tela se mueve cuando ella respira. La tela es a veces brillante, reflectante, y otras traslúcida. Funciona como un holograma que, en el ángulo o según la luz, permite ver a través o hacia dentro de la imagen. La silueta aparece y desaparece. La figura rotando lentamente sobre su eje, subida en unas plataformas negras de veinte centímetros. Es una *drag-queen*. Es la noche y a veces es el día. Es el pasado y, en un giro, también es el futuro. Cuando está de frente, es un gran espejo rectangular que acoge la vida pasada, en él se refleja una vida hecha a base de deudas, de cosas por hacer o por decir, de cartas por enviar o gente con la que estar y a la que amar. El espejo, cuando está de frente, rebota una lista de mensajes no leídos, de descargas no revisadas y archivos no visitados. Una vida delegada. Y cuando está de espaldas, es precipitación y es miedo, es un futuro no deseado, es súplica y lamento, es conversación mental. El presente no se puede ver porque está de canto, es tan fino como un perfil. Es cortante. En él no se ve nada, solo se distingue una voz.

Relación de imágenes por orden de aparición:

1. Mesa donde supuestamente se reunieron los firmantes del Pacto de San Sebastián el 17 de agosto de 1930
Donostia (página 100 del álbum 9), 1936
Legado Antonia Mercé La Argentina. Biblioteca de la Fundación Juan March (Madrid)
2. Ricardo Verde Rubio
Espanya, 1937
Fotografías, Calveras, Mérida, Sagristà
© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2018
3. Ricardo Verde Rubio
Espanya Victoria (España/República/Libertad/Justicia), 1939
Fotografías, Calveras, Mérida, Sagristà
© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2018
4. Ricardo Verde Rubio
Espanya Victoria, 1939
Radiografía, Comella, Martí, Masalles
© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2018
5. Ignacio Díaz Olano
La República, 1931-32
© Archivo Fotográfico del Museo de Bellas Artes de Álava (Vitoria-Gasteiz)
6. La Argentina, con bata de cola, recibe del jefe del gobierno Republicano, Manuel Azaña, la Cruz de Caballero de Isabel la Católica, rodeada de flores, en una sala del Teatro Español de Madrid (página 62 del álbum 9), 1931
Legado Antonia Mercé La Argentina. Biblioteca de la Fundación Juan March (Madrid)
7. Dora Kallmus
Antonia Mercé, La Argentina, de perfil, tendu delante con brazos en cuarta y castañuelas, y vestida para *Asturias: leyenda*, de Isaac Albéniz (página 10 del álbum 8), 1931
Legado Antonia Mercé La Argentina. Biblioteca de la Fundación Juan March (Madrid)
8. La Argentina de blanco y sonriente, junto a Robert Ochs y Luis Galvé en una calle de Donostia/San Sebastián, donde había acudido a un festival de danzas vascas organizado en su honor por el S.P.
Música: fragmento final del audio de la pieza *Mantra Vida* de Idoia Zabaleta
© Idoia Zabaleta
9. Naoya Ikegami
Kazuo Ohno en *La Argentina Sho*, en Kannai Hall, Yokohama, Japón, 21 de noviembre de 1986
© Naoya Ikegami
10. Camila Téllez
Máscara mortuoria de La Argentina, Antonia Mercé, Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, 2016
© Camila Téllez
11. Naoya Ikegami
Kazuo Ohno en el camerino de Kannai Hall, Yokohama, Japón, 21 de noviembre de 1986
© Naoya Ikegami
12. Idoia Zabaleta
Club de Gimnasia Rítmica Oskitxo, campeonato de Álava 1986, Colegio Samaniego (Vitoria-Gasteiz)
© Archivo particular de Idoia Zabaleta
13. Naoya Ikegami
Tatsumi Hijikata sosteniendo a Kazuo Ohno. Ovación de saludo tras el estreno de *La Argentina Sho*, Daiichi Seimei Hall, Tokio, Japón, 1 de noviembre de 1977
© Naoya Ikegami
14. Idoia Zabaleta en *Mantra Vida*, pieza contenida en el proyecto comisariado de performance *Envoltura*, dirigido por Isabel de Naverán y producida por Moaré Danza entre 2016 y 2017 con la participación de Iñaki Azpillaga, Pedro G. Romero, Bobote, Camila Téllez, Patricia Caballero y Leonor Leal
© Isabel de Naverán
15. Idoia Zabaleta en *Mantra Vida*
© Camila Téllez

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Edificio Nouvel

Ronda de Atocha s/n
28012 Madrid

Tel. (+34) 91 774 10 00

www.museoreinasofia.es

Horario Biblioteca

De lunes a viernes
de 9:00 a 21:00 h
Excepto festivos

La sala de exposiciones
se desalojará 15 minutos
antes de la hora de cierre

Tel. (+34) 91 774 10 27