

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.57>

## Acumulación de estratos en la performance *Paso Doble* (2006), de Miquel Barceló y Josef Nadj

*Multiple Layers of Meaning in Paso doble (2006), Performance created by Miquel Barceló and Josef Nadj*

**Guillermo Aguirre Martínez**  
Universidad de Salamanca (España)  
guillermo-aguirre@hotmail.com

Recibido 13/09/2020 Revisado 22/11/2020  
Aceptado 02/12/2020 Publicado 20/12/2020

### Resumen:

El siguiente trabajo explora distintos contenidos mítico-simbólicos de la performance *Paso doble*, trabajo concebido y presentado por Miquel Barceló y Josef Nadj para el Festival de Avignon en 2006. Las distintas estratificaciones en las que ahondaremos nos llevan, en su secuencia espacial, del oeste subsahariano a Creta o, de ceñirnos a un marco temporal, desde el comienzo mitológico de la creación hasta el -asimismo mitológico- fin de la historia. El recorrido propuesto quedará articulado a partir de motivos y objetos como el doble, el sacrificio, la máscara o la dualidad creación-destrucción.

### *Sugerencias para citar este artículo,*

Aguirre Martínez, Guillermo (2020). Acumulación de estratos en la performance Paso Doble (2006), de Miquel Barceló y Josef Nadj. *Afluir* (Monográfico extraordinario I), págs. 59-77, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.57>

AGUIRRE MARTÍNEZ, GUILLERMO (2020). Acumulación de estratos en la performance Paso Doble (2006), de Miquel Barceló y Josef Nadj. *Afluir* (Monográfico extraordinario I), diciembre 2020, pp. 59-77, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.57>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.57>**Abstract:**

In the following pages we will explore a series of mythic-symbolic aspects taken from the performance *Paso doble*. This work was conceived in 2006 by Miquel Barceló and Josef Nadj, and it was presented for first time at the Avignon Festival. We will go down different stratifications located from sub-Saharan Africa to Crete, and spread out multiple layers of meaning -in a chronological way- from the mythological beginning of the creation to the end of the history. This itinerary will be articulated by means of symptomatic elements as the double, the sacrifice, the mask or the duality creation-destruction.

***Palabras Clave: Miquel Barceló, Josef Nadj, Performance, Paso Doble***

***Key words: Miquel Barceló, Josef Nadj, Performance, Paso Doble***

*Sugerencias para citar este artículo,*

Aguirre Martínez, Guillermo (2020). Acumulación de estratos en la performance Paso Doble (2006), de Miquel Barceló y Josef Nadj. *Afluir* (Monográfico extraordinario I), págs. 59-77, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.57>

AGUIRRE MARTÍNEZ, GUILLERMO (2020). Acumulación de estratos en la performance Paso Doble (2006), de Miquel Barceló y Josef Nadj. *Afluir* (Monográfico extraordinario I), diciembre 2020, pp. 59-77, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.57>

## 1. Presentación

*Paso doble*, performance concebida en 2006 por Miquel Barceló en colaboración con el artista franco-serbio Josef Nadj para su estreno en el Festival de Avignon -con posterioridad el trabajo será representado en distintas localizaciones-, conforma un molde sobre el que viene a incorporarse una desbordante sucesión de estratos semánticos. Un sedimento tras otro se superpone en esta obra, siendo el más evidente de ellos la condición metapoética desde la que accedemos a ella, configurada a partir de una síntesis de expresiones, técnicas e intenciones pictóricas, escultóricas, coreográficas y hasta musicales -comprendiendo por música ruidos de acentuada significación-. A la hora de realizar un primer acercamiento a este trabajo partiremos de esta enmarcación y condición metapoética desde la que no es posible dejar de advertir correspondencias entre pretéritos modelos culturales y actuales cristalizaciones formales. Para ello tomaremos como base documental, fundamentalmente, la filmación de la performance que Isaki Lacuesta realizó en Malí y que en 2011 se estrenó con el título de *El cuaderno de barro*.

Con el objeto de establecer un primer vínculo que, a modo de cuerda tendida entre periodos, permita trasladarnos a momentos lejanos a partir de motivos expresivos de sentido análogo, podemos comenzar por acogernos a una de las referencias explícitas de *Paso doble*, haciendo con ello referencia a la taurocatapsia, directamente relacionada con el ritual sacrificio del toro (Serrano Espinosa, 2002) propia de la civilización minoico-micénica desarrollada en Creta entre el segundo y el tercer milenio antes de la era común. Asentados sobre esta coordenada, encontramos en este sacrificio ofrecido a la gran diosa un motivo cultural definidor de una completa cosmovisión. Lo que de ello por ahora nos interesa es su ubicación previa a posteriores concretos patrones de articulación simbólica representados por vez primera en Occidente a partir de sólidas categorías en el mundo helénico. Este aspecto no deja de resultar sugerente en lo que nos ocupa en tanto que el motivo que vertebra la performance, el acto sacrificial, adquiere una nueva significación dado que establece un vínculo -el que lleva del sacrificio real al metafórico- entre Creta y Atenas.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.57>

El sacrificio, ofrenda a una entidad superior, al tiempo que remite a un objeto común a todo proceso de culturización, nos sitúa en un estadio previo a más sofisticadas relaciones de transferencia como son, sencillamente, aquellas expresiones tradicionalmente tenidas por estéticas. Lo que en un momento determinado posibilita y asienta un orden social dada su omniabarcante significación, en otro momento queda reducido a lo que podría tenerse -de soportar la cristalización acusada- por objeto puramente estético. Conforme a esa premisa, podemos añadir, no es sino una desarticulación de sentido cultural generalizado cuanto se observa en el momento actual, en la medida en que la innecesidad de actos de transferencia -sustituídos masivamente por mecanismos causales-, aunada a la inexistencia de mamparas simbólicas aglutinantes, hace de todo gesto expresivo un acto meramente formal o de significación restringida, quedando al momento disuelto en -ofrecido a- una economía de mercado de signo, como todo en este curso, eminentemente dialéctico.



Miquel Barceló y Josef Nadj. *Paso doble*. Imagen tomada del documental *El cuaderno de barro* (2011) realizado por Isaki Lacuesta.

El mismo sacrificio del toro, entendido como acto cultural encaminado al control de un aspecto de la realidad y del ser asociable a la naturaleza instintiva o confrontado a un modelo de racionalidad, se ha de comprender, una vez eliminado su sentido ritual, como refinamiento estético despojado de poder simbólico y catártico. Dejando de lado lo que en estas páginas podría adquirir un tono residual, nos ceñiremos a aquello que nos parece necesario resaltar, esto es, al hecho de que unos momentos culturales -con todo su arsenal cultural incorporado- se encabalgan sobre otros de manera tal que en un mismo escenario llegan a convivir estratos delatores de estructuras epistemológicas aparentemente antagónicas, si bien contrastables unas con otras e incluso aptas para ser fijadas a una común vertebración en tanto que toman parte de una misma base y, no menos importante, atesoran materiales simbólicos de función equivalente.

Dicho de otro modo, y por terminar de apuntalar estas cuestiones preliminares, un mismo objeto en un momento dado tenido por cultural, por entidad llamada a limitar y controlar un aspecto no dominable de realidad -en tanto que dañino o, al menos, desestabilizador y potencialmente agresivo dado su exceso energético-, en otro pasa a verse como motivo de barbarie, constituyendo, no obstante, simplemente dos aristas de un único objeto de cuerpo tornasolado, más opaco o transparente en función de su situación culturalmente apagada o activada. Encontramos, en consonancia con lo dicho, que lo que hoy se tiene por cultura está potencialmente llamado a quedar definido como barbarie desde una mirada lejana, ofreciéndose así la doble cara de una sola unidad en la medida en que cuanto nutre estos objetos son tensiones disolutivo-creativas que pautan nuestro curso transhistórico.

Aquello que nos parece determinante en este punto es la unidad que conforma todo sistema cultural con los condicionantes de su época, de modo tal que el objeto de culto, al tiempo que encuentra su ubicación en una esfera simbólicamente activa, es a su vez entregado a los resortes de un complejo sistema cultural, sin que ello necesariamente afecte a su condición esencial, esto es, en este caso a su naturaleza de objeto simbólico. Sin llegar a desarrollar un aspecto aquí periférico, podemos incluso afirmar que, tal y como los elementos heréticos de la Edad Media en relación con la religión imperante, el objeto disidente, el objeto misterioso, mientras la estructura simbólica global permanezca firme, apuntalará, él también, las paredes de dicha estructura. En relación con esto último, y más allá de lo presenciado en la obra de Barceló, es preciso recordar que el tiempo que un eventual objeto cultural resulta efectivo en lo tocante a su ejercicio de delación de enmascaramientos culturales es tan breve como el brillo de un cuerpo en su fricción con la atmósfera. Ese brillo, junto con el movimiento de caída, concentra toda la eficacia que un objeto de cultura posee a la hora de iluminar distintos órdenes de realidad.

Los procesos de disolución y coagulación simbólica, según vemos, se presentan tan vehementemente anudados que basta con incorporar un nuevo elemento en una u otra estructura para que el constructo simbólico altere su sentido semántico. Teniendo esto en cuenta, no ha de perderse de vista que cuanto más se adentre uno en el corazón de la obra menos aprehensible y unívoca resultará su significación. La maniquea oposición radical entre cultura y barbarie no será en tales casos posible dado que la intelección de la obra se dará desde lugares previos a toda incorporación de sentidos -o a lo sumo cuando el sentido sobreimpuesto sobre ella es exiguo, incipiente-. Cuanto se comprende preciso resaltar es el hecho de que la originalidad del artista no se define a partir de su estar encarado hacia el futuro, sino de su permanencia -no su regreso, sino su mero estar- sobre un eje fundamental -desde donde acontece el asombro estético-, en la medida en que la función cultural participa del origen y del presente a un mismo tiempo. El objeto estético cristaliza como unidad sostenida entre tensiones enfrentadas -al menos conforme a los dictámenes de nuestra lógica-.

Todo acto simbólicamente efectivo, en fin -y la creación de Barceló lo es-, se sitúa, al menos en parte, al margen de lo meramente lúdico, aun cuando pueda hacerse un uso lúdico del objeto, como es inevitable e incluso, por qué no, deseable si la obra quiere darse ampliamente a conocer. La recreación del sacrificio del toro realizada por Miquel Barceló y Josef Nadj, con su simbolismo activo y su fijación estética a un tiempo, se expone como una respuesta de aguda inteligencia y no menor intuición -no por su sofisticación sino, justamente, por todo lo contrario-, en modo alguno dada a ser exclusivamente valorada desde presupuestos de época, atañan éstos a un sentido convencional del concepto arte, a un enfoque anacrónicamente moral o a una interpretación epidérmica y, por tanto, limitada.

## 2. Acumulación de estratos

Apuntalada esta cuestión previa, no vamos a ser originales a la hora de proponer una base expositiva y comenzaremos por destacar el consabido deseo de Josef Nadj de adentrarse, literalmente, en la creación de Barceló, quien aceptará la invitación incorporando al coreógrafo a una obra dramatizada por medio de una tensión de fuerzas creadoras y destructivas. La situación de ambos artistas, ahora personajes, en un sustrato prototípico, nada tiene de gratuito, siendo el fangoso escenario el nutriente, literalmente hablando, de la composición, el prisma asimismo desde el que la aprehendemos intelectivamente. Los motivos que aquí recogeremos -y combinaremos- con el propósito de evidenciar algunas de las resonancias de la obra, no pueden dotar de orden o de unívoco sentido a aquello que, en tanto que objeto creador más que creado -y orgánico más que regulador-, no lo posee. Siendo esto último una constante en todo trabajo estético perteneciente al menos a la categoría aquí estudiada, en el caso de Barceló se acentúa más si cabe dado que su imaginación trabaja y se expone en unos niveles inusualmente profundos, ahí donde reside el elenco de criaturas marinas con el que asociamos su imaginario.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.57>

La lectura que aquí proponemos nos desplaza a latitudes culturales con las que el pulso creador del mallorquín evidencia relaciones de afinidad, asociaciones simbólicas, fenoménicas y hasta oníricas. Arte prehistórico, cretense, contemporáneo e incluso dogón, entre los más evidentes sistemas culturales, intercambian referencias, nutrientes o gestos, acabando por definir un objeto enteramente prototípico del profuso imaginario del artista balear. Algunos de los motivos que pueden aportarnos un apoyo objetual establecen, en este sentido, un puente entre la performance y los indicados estratos culturales, siendo algunos de estos objetos compositivos la arcilla, la máscara, el ánfora, y otros afines tanto al arte parietal como a la tauromaquia. El hecho de que el trabajo esté modelado con arcilla -al margen de algunos otros elementos de apoyo- nos sitúa ante un mundo de resonancias tanto creadoras -y recreadoras- como disolutivas. Barceló mismo resalta al respecto lo óptimo del uso de la arcilla para la conservación de toda huella, así como su valor a la hora de configurar una estética en la que lo metamórfico se impone sobre lo cristalizado: “Lo que me gusta de la arcilla es que se puede hacer y rehacer infinitamente, y empezar siempre de nuevo. Y la arcilla guarda la memoria de todo, de una caricia, un golpe, una marca [...]. Una uña sobre la arcilla fresca ya deja una memoria. Y por eso siempre he considerado la arcilla como una técnica, como una forma pictórica. Aunque para mí todo es una extensión de la pintura.” (2012, 56’). Anticiparemos en este punto, por lo sintomático de la acción, que a este molde arcilloso quedará fundido, como un fósil más, el protagonista encarnado por Nadj, antes de verse definitivamente fijado, barnizado tal y como si de una pintura se tratase, con un fabuloso gesto en el que lo performativo queda resuelto en escultura y ésta a su vez en pintura de textura matérica.



Miquel Barceló y Josef Nadj. *Paso doble*. Imagen tomada del documental *El cuaderno de barro* (2011) realizado por Isaki Lacuesta.

La arcilla con la que en el mito mesopotámico es creado el individuo es la misma con la que se ve amenazado con quedar destruido. Siendo arcilla su cuerpo, vacilante es su condición. Conforme a este dialéctico pulso, una fugaz panorámica por el curso de la performance nos desplaza súbitamente de un estadio de germinación orgánica óptimamente resaltado por los sonidos que complementan el trabajo, a un posterior momento en el que una pareja trajeada desenmascara una condición esencial -a tenor de las herramientas portadas y, ante todo, de su gestualidad- ajena al paso de las épocas, elemento que nos sitúa de inmediato en un periodo protocultural y protocivilizatorio. Esta pareja, que aquí comprenderemos desde su filiación con el motivo de la gemelidad, en tantas tradiciones invencible, inexpugnable, pasa en adelante a relatarnos un episodio regido por patrones inherentes tanto a la historia colectiva e individual, como a una elemental comprensión del proceso creativo. Lo aunado se disocia y tras ello da comienzo la pugna que concluye con el rito sacrificial.

### 3. Gemelidad

Anticipado en el párrafo anterior el motivo de la gemelidad, comenzaremos por destacar que una de las nociones elementales sobre este tema propone el desarrollo de todo individuo en relación con un alter ego. El sujeto, en una sucesión periódica de luchas contra un aspecto de sí, es sometido a un metafórico ritual de muerte y renacimiento mediante el que óptimamente deja atrás antitéticas polaridades. Tal alteridad o duplicidad de uno mismo participa de numerosas variantes bien benévolas, bien indeseables para el tensionado sujeto. Encontramos modelos de ello elaborados en elementos mitológicos por todos conocidos: de Caín y Abel a Cástor y Pólux, de Gilgamesh y Enkidu -siguiendo con ello a Sloterdijk, que se acerca a este relato a partir de su persistente interés por desarrollar sus teorías en torno a la relación del sujeto con su pareja elemental- a Rómulo y Remo. Si permanecemos próximos al Mediterráneo y con ello cercanos aún a la tradición minoico-micénica atendida, no podemos dejar pasar en este momento las palabras de Juan Eduardo Cirlot, quien recuerda que “Los dadóforos [representación de los gemelos primordiales] llevan a veces -y esto ratifica dicho sentido-, respectivamente, una cabeza de toro el uno, un escorpión el otro. [...] Un hermano suele ser cazador feroz; otro, pastor apacible. [...] Con cierta frecuencia aparecen, por derivación totémica o por simbolismo animalístico, transformados en animales, como pájaros -lo que se manifiesta también en el mito del nacimiento humano ovíparo-” (2011, 220). El autor del ciclo *Bronwyn* continúa aún haciendo referencia a las distintas proyecciones o significaciones de estos gemelos primordiales, simbolizaciones de los principios opuestos que determinan la realidad, destacando la posibilidad de contemplarlos como “enemigos mortales”, tal y como en estas líneas, en consonancia con la performance, vamos explorando.

En *Paso doble* observamos cómo tras la aludida emergencia de vida orgánica se van a presentar escenas afines a un mundo de caza y agricultura, al antagonismo entre tribus guerreras y tribus sedentarias, a la muerte del hermano por obra del hermano, oposición proyectable, pues no deja de formar parte de un mismo patrón dialéctico, a la dupla creador-creación, esto es, al rol adoptado por los personajes encarnados por Barceló y Nadj respectivamente. La muerte por ritual de Josef Nadj -nos permitiremos identificar al actor con el personaje-, su simbólico sacrificio a manos del pintor, ha de ponerse en relación con un modelo cultural, pero también con la propia naturaleza del sujeto artístico, partida en dos, determinada por fuerzas creativas/destructivas y fuerzas de contención, aspecto que no puede quedar en segundo plano. Ambos motivos nos sitúan en un conflicto de opuestos elementales. Dicha dialéctica, proyectada sobre cuantos antagonismos se desee, cristalizará como tensión inherente a la condición de todo sujeto pero también de la historia.

Aunque más adelante nos acercaremos sucintamente al imaginario dogón dada su huella en el imaginario del mallorquín, cabe destacar en este momento que la cuestión de la gemelidad resulta culturalmente axial en esta cultura, si bien desde la prevalencia de la unidad y no ya de la oposición elemental. Lo decisivo aquí consiste en que esta entidad mítica no viene a situarse en el momento de la escisión fundamental así como en su trágico y progresivo desarrollo, sino que, contrariamente, resuelve la dualidad -o incluso queda permanentemente asentada- en la unicidad: “La noción de gemelidad aparece como un tema dominante en las mitologías del África occidental. No hay sociedad que no haya elaborado un complejo sistema de representaciones y ritos relacionados con los gemelos. Para todas las poblaciones que se reclaman del Mandé (malinke, bambara, dogon, bozo, etc.), los gemelos encarnan un ideal de perfección ontológica que recuerda, al menos de manera parcial, los tiempos míticos en los que las primeras criaturas vivas eran parejas de gemelos de sexo opuesto [...]” (Bonney, 2010, 659). Aun sin adentrarnos en los esquemas rituales de este pueblo, pero sin salir del motivo de la gemelidad/alteridad del sujeto, advertimos en uno de los objetos protagonistas de la performance, la máscara, un elemento desde el que es posible seguir el curso no sólo de las transposiciones simbólicas, alusivas a las relaciones de transferencia ya mencionadas que conducen, por exponer una línea de fuerza, de la *Escena del pozo* de Lascaux al ritual del sacrificio taurino, sino asimismo a una serie de aspectos que es preciso relacionar con el propio imaginario de Barceló, en referencia a la vinculación de un mundo marino con otro terrestre e incluso con uno celeste. La figuración de las máscaras empleadas en la composición así lo propone, así lo posibilita, y desde la restringida libertad del orden simbólico ofreceremos nuestra mirada. Dado que luego regresaremos a este objeto, baste por ahora con señalar que en el caso de la performance el vertiginoso suceder de las épocas, reafirmado por la múltiple incorporación de ánforas colocadas sobre la cabeza del sujeto sacrificado, viene acompañado de una mutación de la pareja fundamental en gemelidad antagónica y, por último, en una afirmación del par sacrificador-sacrificado.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.57>

Miquel Barceló y Josef Nadj. *Paso doble*. Imagen tomada del documental *El cuaderno de barro* (2011) realizado por Isaki Lacuesta.

#### 4. Toro lunar, toro solar

En línea con una estética llamada a resituar el universo de formas en un estrato precultural, o si se prefiere a exponer niveles protoformales de creación -por lo común situados, identificados, animados o disueltos en una objetualidad marina-, la exploración estética de Barceló no se dirige tanto a incorporar estratos de cultura como sí a iluminar de éstos sus profundidades. Tomemos esta idea como imagen generalizadora, como guía rectora de cuanto aquí vamos narrando. Se trata de un aspecto que no carece de interés pues ilumina la aparición de motivos comunes en su obra todos ellos activos en la performance, tales como son las huellas y fósiles marcados sobre la pared, o la cadena de gestos relativos a procesos de creación y destrucción -y, en consecuencia, a la acumulación, justamente, de capas de historia, de capas de civilización advertibles desde la sucesión de vasijas colocadas sobre un Nadj, continuando con la identificación aquí realizada entre actor y protagonista, que se va deformando desde su ser individual hasta su ser animal, para finalmente sucumbir bajo el cúmulo de sedimentos-.

El molde presentado conforma un inmenso panóptico en el que nos desplazamos, entrecruzada y violentamente, no sólo por el aludido continuum de estratos culturales, sino asimismo por estadios ontológicos entre los que destaca la identidad/alteridad del conjunto de entidades proyectadas, incluida, claro está, la del yo con su otredad fundamental. De este modo, a lo largo de *Paso doble* podemos contemplar cómo desde un fundamento puramente matérico, prebiótico, se da paso a un mundo germinal, a un conato de vida incipiente, derivando todo ello en emergencia botánica y animal, en la aparición del ser, la civilización -armas, guerra, utensilios, etc.- y el arte -manos grabadas en la pared-, hasta llegar -sin haber salido nunca de aquí- al agotamiento de la historia y del ser, siempre como parte de un inagotable proceso en el que, hacia el final de la performance, vemos una vez más borbotar, en bucle por tanto, nuevos elementos germinales, primeros signos de vida.

La dualidad abierta entre esta vivencia cíclica y el sentido teleológico relativo a la conceptualización del tiempo histórico cabe relacionarla con el simbolismo atesorado por la figura del toro, que en función de su naturaleza lunar o solar encarnará uno u otro régimen temporal. En el caso que nos ocupa, frente a la clásica comprensión del “toro lunar [que] se transforma en solar cuando éste vence al más antiguo culto lunar” (Cirlot, 2011, 448), advertimos en la performance un sentido opuesto o a lo sumo ambivalente, un sentido en consonancia con el carácter disolutivo y desarticulador de sedimentaciones culturales definidor del imaginario de Barceló. La ablución de órdenes coagulados de cultura y su exposición sublunar, remitente a la simbólica acuática y a la carga de atributos y contenidos adheridos al toro en su dimensión lunar, nos sigue situando en esquemas de pensamiento propios de culturas no regidas por un arquetipo solar, en esquemas, por tanto, relativos a un estatismo temporal, o a un ordenamiento en el que las diferentes sedimentaciones culturales se solapan y se asientan sobre un lecho marino. La prevalencia de esta base arquetípica define un modelo estético previo a -o distanciado de- modelos de cultura de signo coagulativo. El riego con el que Nadj queda fijado al final de la performance, su metafórica conversión en pintura, si por una parte fosiliza el objeto, por la otra testimonia la viveza del elemento relativo al pulso dinámico, no cristalizado, del proceso creador.

Desde esta misma perspectiva, el baño en aguas blanquecinas -para ello Barceló emplea un particular tipo de arcilla-, cromatismo lunar, viene a resaltar su rol en el espacio análogo a toda cueva ancestral, objeto de singular significación en la cultura cretense -pudiendo incluso asociarse con este cúmulo de significaciones los materiales aportados por Sloterdijk en relación con este mismo motivo de la cavidad primordial-: “Las aguas de los santuarios subterráneos no se consideran como un líquido profano destinado a apagar la sed: es más bien una bendición, el propio fluido de la vida, comparable a la sangre que mana o la leche materna. Estas aguas se consideran siempre catárticas, terapéuticas, casi fecundantes.” (Bonney, 2010, 448). Más que el elemento seminal -si bien en el mundo del símbolo las alteridades se solapan-, será la leche nutricia -elemento maternal- aquello que queda resaltado en el momento en que el personaje encarnado por Barceló fija a la pared de arcilla al encarnado por Nadj, bañándolo, por así

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.57>

decirlo, en sus blanquecinas aguas. La confusión entre sangre derramada y leche nutricia queda de este modo posibilitada, sin que quepa olvidar, en lo tocante al presente escenario mitológico, que Teseo y Pirítoo no dejan de conformar una nueva gemelidad de significación renovada en tanto que sus tradicionales roles -solar y lunar respectivamente- resultan hibridados cuando no invertidos. Permanecemos, en fin, en un mundo situado en espejo respecto del mito tradicional. El sacrificio del toro, lejos de remitir al tradicional proceso culturizador, en este caso da forma a una reveladora inversión de esencia disolutiva dado que en esta ocasión la naturaleza del sacrificado no posee una condición lunar sino solar.



Miquel Barceló y Josef Nadj. *Paso doble*. Imagen tomada del documental *El cuaderno de barro* (2011) realizado por Isaki Lacuesta.

La presente aproximación, acorde con el sentido priorizado en el imaginario del artista, no se propone desde su exclusividad, en cualquier caso, sino que -asimismo en línea con la obra del balear- participa de la mixtura de aproximaciones de la que en periodos de disolución participa el mito: socavada una concreta estructura simbólica, los elementos se solapan sin llegar a proponer o conformar una ordenación evidente.

El presente hibridismo, afín al pulso vital del imaginario contemporáneo, anima no sólo la obra sino también la mirada de quien se acerca hasta ella. Partícipe de estas posibilidades, el trabajo de Barceló, en tanto que simbólico y orgánico y en modo alguno alegórico, no corre el riesgo de quedar reducido a cuanto impone un exclusivo y definitivo punto de vista, sino que, por el contrario, posibilita una multiplicidad de acercamientos.

De acuerdo con cuanto exponemos, el toro sacrificado encuentra su final en aguas disolutivas, siendo tanto el toro como esas aguas simbólicos elementos, simbólicos constituyentes, del proceso creador. La significación de la acción sacrificial, sin que parezca necesario demorarse en la carga sexual de la escena -común a todo sacrificio-, puede extraerse de los motivos mitológicos apuntados, e incluso acentuarse por medio de la incorporación de otros análogos materiales. De atender a estos últimos, pasando a vincular por analogía u oposición el toro -solar y lunar- con la araña y con el pulpo -tan querido a Barceló-, advertimos que la obra gana en tensión y significación al contacto con aspectos rituales de la cultura cretense -altamente emparentada con la cultura neolítica, dicho sea de pasada, por lo que ello incide sobre la significación del toro, las vasijas, la diosa o la cueva-, en la que “los cultos de las cavernas se dirigían a unas divinidades que residían y actuaban bajo tierra” (Bonney, 2010, 448). El hilo de la araña -animal de significación lunar- que guía hasta el minotauro, además de entretejer los ritos fundamentales de nacimiento, muerte y resurrección -así como de todo rito de paso-, la araña misma por derivación, solapa su simbolismo con el atesorado por el pulpo. De significación consabida en la mitología y cultura cretenses, este animal del fondo marino, que “como motivo decorativo aparece con la mayor frecuencia en el arte cretense [...] se halla relacionado con la araña y con la espiral (símbolos del centro y de la creación por desenvolvimiento). También se le atribuye una mera significación vital” (Ciriot, 2011, 379-380). Desde este mismo enfoque la historia se presenta como coagulación de formas y significaciones, así como disolución de todas ellas. El recorrido de la creación, en sentido opuesto al encarado hacia el futuro conforme al que se desarrolla el devenir histórico, sigue un curso desenvolviente -nos lleva de un estrato cultural a otro protocultural- o, dicho de modo más gráfico, se desarrolla hacia el centro, conforme a la situación del cuerpo y el rostro del pulpo y de la araña en el caso que nos ocupa, animales simbólicamente intercambiables más allá de su no desdeñable condición sustancial: acuática en un caso, telúrica en el otro. De modo un tanto poético, podemos añadir que siendo proverbial la inteligencia del pulpo su memoria le permite recorrer el metafórico laberinto de la historia cultural, seguir el hilo que permite el desplazamiento por vía simbólica desde el tiempo presente al tiempo fundacional. Animal común en el trabajo de Barceló -en el documental de Isaki Lacuesta el artista pintará la silueta del cefalópodo en las paredes de una cueva en un pasaje en el que se hace referencia a la pintura parietal-, el pulpo juega un rol latente pero definitivo en *Paso doble* hasta el punto de suplantar al toro en su significación desde planteamientos, no obstante, ambivalentes.

Antes de dejar atrás este motivo podemos aún cobijarnos en la significación tradicional del número ocho dado el vínculo que el pulpo y la araña guardan con aquél en su calidad de octópodos. Quedando este número relacionado con el doble, con un modelo indicativo de la “forma central entre el cuadrado (orden terrestre) y el círculo (orden de la eternidad) [,es] por ello símbolo de la regeneración” (Cirlot, 2011, 336). Los lazos con aspectos como la dimensión temporal o la teología implícita en cada uno de ambos factores han sido ya apuntados, o insinuados al menos. Trasladando este contenido a nuestro universo performativo, vemos decisivo añadir que aquello que, más allá de cierta fijación inevitable del simbolismo animal, debe prevaler de todo este organismo -así lo llamaremos, por no darle el menos ajustado término de constructo- es la idea de que, contrariamente al sentido usual, asistimos con esta idea de duplicidad y espiralidad al reiterado proceso disolutivo de estratos semánticos y culturales que gobierna *Paso doble*, a modo de universo objetual arrastrado por el fundamento fluido que aviva la creación de Barceló y que, en este caso, se presenta desde el derrocamiento del toro solar en lugar del más habitual derrocamiento del elemento lunar. La definición del balear como sujeto diabólico, tal y como en un momento del documental de Lacuesta lo califica uno de los dogones, parece ratificarse no sólo a partir del motivo central, catártico, de la performance, desde el que asistimos al sacrificio de Nadj -simbólica ofrenda a la diosa madre-, sino a partir de la axialidad de un animal de fuerte significación en los pueblos mediterráneos.

La presente permanencia en las entrañas creativas, en el submundo acuático, lunar, fija, según hemos ido viendo, el trabajo explorado al espacio mítico de Creta, tierra en la que “Las divinidades femeninas ocuparon un lugar más destacado que las divinidades masculinas, y la maternidad desempeñaba un papel que era más importante que cualquier otra función. En prácticamente todos los cultos de Creta a los que hemos hecho referencia, tanto lo divino como sus símbolos aparecen bajo dos aspectos: el dios y la diosa, la divinidad (masculina o femenina) que muere y renace (o que aparece y desaparece), el padre y el hijo, la madre y el niño (o el joven dios), la doble diosa, la doble hacha, el doble cuerno, el escudo bilobulado y el santuario bipartido. Y deberíamos hablar, pues, de un dualismo de las profundidades para el caso de la religión cretense más antigua y duradera” (Bonney, 2010, 454). Se abre con este comentario un amplio campo de estudio en lo concerniente a la alteridad entre el dios y la diosa madre que aviva el escenario cultural del universo preindoeuropeo y pervive en estratos culturales no oscurecidos por renovadas cosmovisiones. En el siguiente epígrafe expondremos sucintamente algo de ello. La situación en un plano dual, en un santuario bipartido precisamente, destacada desde el título de la composición y resuelta en torno al motivo de la gemelidad, deviene en este trabajo en primacía del elemento germinal -maternal- sin que se pierda en momento alguno de vista que el clásico motivo del creador que devora a su criatura pasa a proponerse desde el de la diosa engendradora y asimismo devoradora. De fondo, en consonancia con la significación del pulpo y de las aguas, pero también con la de la araña y el toro, se presenta iluminada la idea de muerte y renacimiento, acentuada mediante la emergencia de la sangre y la leche alimenticia.

## 5. Máscara Dogón

Conforme a lo anunciado, no cerraremos estas páginas sin ofrecer antes unas coordenadas elementales en torno a la significación de la gran madre en relación con el motivo de la máscara. Recoger en estas páginas aspectos propios del imaginario dogón no resulta superfluo en tanto que las largas y reiteradas estancias en Malí han ido dejando, evidentemente, su huella en la obra de Barceló. Parte de sus vivencias en este país del oeste africano han quedado registradas en sus diarios, así como en algunos otros materiales audiovisuales, siendo justamente uno de éstos el aludido documental *El cuaderno de Barro*, material emocionante que resulta de la mayor utilidad dado que da testimonio de una de las representaciones que se ha realizado de la performance. En él se presentarán significativas escenas de la convivencia del artista con los dogones, quienes le construyeron una casa junto a los acantilados de Bandiagara, tierra a la que este pueblo se retiró con el fin de evitar sincretizarse o caer bajo el yugo del poderío islámico (Bonney, 2010, 33).

Articulando el universo simbólico dogón con el motivo aquí explorado relativo a la dualidad, no podemos sino volver a acercarnos al sentido y función de la máscara, objeto que, más allá de su uso común y no menos común significación en tanto que superposición de una identidad sobre otra, posee entre este pueblo un rol fundamental en lo tocante a la articulación de sus prácticas rituales. Una idea elemental del esquema social articulado en torno a la máscara la recoge Denise Paulme cuando señala que: “The masks are normally kept outside the village, away from female eyes, together with the costumes which also play a part in the ritual, and with the giant 'mother of masks' - an enormous human face, set on a sinuous plank, thirty feet or more in length.” (1962, 54). Junto a las máscaras portadas en los diferentes rituales, existe según leemos una máscara más poderosa mantenida al margen de los usos sociales. Frente a las distintas identidades o representaciones simbólicas que encarnan las máscaras portadas por los hombres de la comunidad durante las celebraciones, esta otra máscara de simbolismo generador-devorador viene a emparentarse con la naturaleza de la creación al menos cuando es comprendida en los mismos términos que lo hace el mallorquín, según se desprende de las siguientes palabras de la aludida antropóloga: “The 'mother of masks' is a sacred object; and it is never worn. At the death of an old man who is also a great initiate, the mask is mounted on the dead man's terrace for a nocturnal sacrifice.” (Paulme, 1962, 54). En consonancia con la naturaleza del objeto sagrado, que o bien ha de esconderse o bien destruirse a la espera de su cíclica reconstitución, la obra misma, en nuestro caso la pared de arcilla que en la performance funciona a modo de lienzo, queda destruida tras cada una de las representaciones, quedando dicha arcilla, en el caso de la escenificación realizada en Malí, en manos de los habitantes del lugar para su próxima reutilización. Por todo ello resulta pertinente decir que la figura del toro, su vínculo con la sangre y la leche, con el pulpo y la araña, con el ocho y la espiral articuladora de vida y de muerte en un proceso de incesante revolución a modo de unión entre cielo y tierra - dios/individuo/diosa-, trenza un nuevo lazo de parentesco en este caso con la máscara de las máscaras, con el principio elemental generador y destructor.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.57>

Miquel Barceló y Josef Nadj. *Paso doble*. Imagen tomada del documental *El cuaderno de barro* (2011) realizado por Isaki Lacuesta.

Conforme al metafórico ejercicio de animación y reanimación, la explosión de la fuerza creativa, excesiva en el balear, parece proponernos la idea de un sacrificio ofrecido con el fin de perpetuar el proceso de creación. Frente a un arte abstracto asumido como decantación última del dios desconocido, una pintura, escultura y performance matéricas emparenta la obra de Barceló con los estratos elementales de toda manifestación cultural de huella dionisiaca. Este lazo con lo protoformal, con lo sustancial, con la cavidad, no sólo nos devuelve, en fin, aspectos asociables a la cultura cretense, sino que abre a su vez nuevos pasillos desde los que resulta posible comunicar otros muchos modelos culturales dominados por la primacía de un pulso fundamental, el dogón sin ir más lejos.

## 6. Conclusiones

Más allá de la impronta de motivos prehistóricos, minoico-micénicos o dogones en la performance concebida por Barceló y Josef Nadj, la fijación misma del proceso creativo, la naturaleza metapoética de la obra, constituye su motivo más epidérmico. Los protagonistas de la obra, identificados con los gemelos indisociables -invencibles o enfrentados-, encarnan dramáticamente las tensiones elementales que animan el proceso creador. La conformación de la obra desde dentro, con el personaje representado por Nadj al servicio del encarnado por Barceló, ofrece un motivo del mayor interés dado que cuanto tenemos es un patrón o guion narrativo y lo que vendría a ser no sólo una performance al uso sino una dramatizada *action painting*, *sculpture painting* si se prefiere, desde la que la gestualidad no recae ya en la pintura salida del tubo o de los dedos, sino sobre los dos actuantes. El dinamismo coreográfico de ambos personajes ha de equipararse así al de los instrumentos con los que el pintor realiza su trabajo. Aquello que queda conformado es un enorme lienzo sobre el que el artista asienta el material con el que ha trabajado y luchado. No queda lejano a este proceso, en este mismo sentido, el concepto de pintura e incluso de escultura expandidas, de tomar como lienzo el bastidor de arcilla sobre el que se concentra buena parte de las formas creadas pero ni mucho menos todas, como tampoco las más importantes. En otro orden de cosas, con la deglución de los protagonistas hacia el final de la performance por lo que vendría a corresponderse con ese enorme lienzo -esto es, con la obra misma en su estado cristalizado- asistimos a la prevalencia del objeto estético sobre el sujeto, así como, llevado todo ello al plano histórico, a la prevalencia del devenir orgánico sobre la existencia del sujeto individual y colectivo, en referencia en tal caso a un hipotético fin de la historia y al consiguiente abandono, estrato tras estrato, de los residuos culturales generados por el individuo. Desde este enfoque, a su vez, la obra propone un modelo de creación autoorganizativo explorado por el arte reciente y contemporáneo. En lo referente a este aspecto, la irrupción de ambos personajes en un primer momento y su deglución final después, ofrece el rostro más descarnado de un proceso que invita a pensar en la inminente repetición del ciclo orgánico.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.57>

Miquel Barceló y Josef Nadj. *Paso doble*. Imagen tomada del documental *El cuaderno de barro* (2011) realizado por Isaki Lacuesta.

Como metáfora de la propia creatividad -dejando de lado la deriva de la *action painting* hacia la *sculpture painting*, la idea del trampantojo viviente, de la pintura y escultura expandidas u otros temas del gusto teórico neobarroco, el reiterado 'ser la materia' flaubertiano, el confundirse con ella, el transustanciarse en ella, se alza como significación primera y última de un universo plástico que incorpora un sinfín de estratos. Los protagonistas que dotan de vida a la performance, desprovistos de existencia individual, se expresan tal y como lo demanda el material de todo relato mitológico. Siendo la transustanciación absoluta, asistimos a una encarnación de la materia creativa, automoción orgánica a partir de la cual vemos a la materia generarse y degenerarse.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.57>

La breve incursión que hemos realizado ha pretendido destacar la acumulación de estratos que gobierna este trabajo, entre los cuales el fundamento metapoético es sin duda el más evidente, siendo en todo caso la pretensión última la de denotar una amplitud omniabarcante desde la que es posible hallar muchos otros elementos, muchos otros residuos y estratos culturales, manipulables y ampliables desde la mirada del espectador, avivando con dicho ejercicio un sentido que está y no está en el cuerpo de la obra. Elaborada desde presupuestos seminales, articulada desde materiales y gestos fundamentales -primordiales-, su escenografía se revela variable y fijada a un tiempo, excéntrica y ensimismada, tal y como se presenta la pareja de protagonistas encarnada por Josef Nadj y Miquel Barceló, creadores a su vez de la sintomática performance.

## Referencias

Bonnefoy, Yves (ed.) (2010). *Diccionario de mitologías*. Backlist, Barcelona.

Cirlot, Juan Eduardo (2011). *Diccionario de símbolos*. Siruela, Madrid.

Lacuesta, Isaki (2012). *El cuaderno de barro*. Cameo Media, Barcelona.

Paulme, Denise (1962). *African Sculpture*. Elek Books. London.

Serrano Espinisa, Manuel (2002). *Ταυροκαθάγια y juegos del toro desde sus orígenes hasta la época imperial romana*. Tesis doctoral disponible online defendida en la Universidad Complutense de Madrid. Documento recuperado de: <https://eprints.ucm.es/3668/1/T21108.pdf> . Página visitada el 08/09/2020.