



Presente y escena: una poética de la relación. Breve bitácora de ligazones entre la poética escénica de Pablo Messiez y la teoría estética de Gaston Bachelard

Gon Ramos Barroso¹

Recibido: 17-11-2024 / Aceptado: 02-12-2024

Resumen: En este texto se ponen en relación las prácticas escénicas y pedagógicas del creador argentino Pablo Messiez, nutridas en su misma base de un pensamiento profundamente filosófico, con parte de la teoría estética del pensador francés Gaston Bachelard. En la convivencia de ambos mundos nacen semillas de pensamiento que, consideramos, arrojan luz al ámbito que hermana la filosofía y el teatro. A raíz de nuestra asistencia a un proceso formativo dictado por el creador argentino, amén del conocimiento de su práctica profesional en los escenarios nacionales, tenderemos los puentes entre su mundo teórico-práctico y los textos de Bachelard.

Palabras clave: Pablo Messiez; Gaston Bachelard; filosofía; teatro.

[en] **Present and Scene: A Poetics of Relation. A Brief Log of Connections Between Pablo Messiez's Scenic Poetics and Gaston Bachelard's Aesthetic Theory**

Abstract: This text relates the scenic and pedagogical practices of the Argentinean creator Pablo Messiez, nourished in their very basis by a profoundly philosophical thought, with part of the aesthetic theory of the French thinker Gaston Bachelard. In the coexistence of both worlds, seeds of thought are born that, we believe, shed light on the field that unites philosophy and theatre. As a result of our attendance to a formative process dictated by the Argentinean creator, in addition to the knowledge of his professional practice on national stages, we will establish the connections between his theoretical-practical world and Bachelard's texts.

Keywords: Pablo Messiez; Gaston Bachelard; philosophy; theatre.

Sumario: 1. Introducción; 2. Pablo Messiez: una poética del presente y la relación; 3. Resonancia/repercusión; 4. El instante y la relación; 5. Conclusiones; 6. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Ramos Barroso, G. (2024) "Presente y escena: una poética de la relación. Breve bitácora de ligazones entre la poética escénica de Pablo Messiez y la teoría estética de Gaston Bachelard", en *Escritura e Imagen* 20, 289-299.

¹ Universidad Complutense de Madrid
gonzaloramos@ucm.es

Se baila casi siempre para estar juntos. Se baila entre varios. Los cuerpos se acercan unos a otros, van y vienen sin orden previo, con igual empeño en las vueltas y revueltas. Se rozan, se frotan, se desejan, se divierten, se desatan. Una fiesta. (...) No hay estética sin «estésica» –sin considerar la sensorialidad–, ni sensaciones sin movimientos del cuerpo, cuya danza revela, repite, repensa y reinventa las formas.²

1. Introducción

Del 29 de abril al 3 de mayo de 2024, el creador argentino Pablo Messiez dictó un taller de actuación llamado *(d)espacio*, en la sala La ventana, en el que pude participar como oyente. En dicho taller surgieron y me surgieron cuestiones e interrogantes fundamentales para pensar la relación entre la filosofía y el teatro. En solo cinco días de mover fisionomía, relaciones, cosas y conceptos, se volcaron en la mente y el cuerpo de todas las que allí nos dábamos cita una cantidad ingente de preguntas luminosísimas que, análogamente a la naturaleza dual *onda-corpúsculo* de los fotones de luz, su naturaleza se revelaba siempre siendo *filosófico-teatral*. Fue la clara doble naturaleza del taller y de la práctica pedagógico-teatral de Messiez la que me impulsa a hacerlo dialogar de modo directo con textos y nociones filosóficas, en concreto con la filosofía del tiempo y las teorías estéticas acerca de la imagen poética desarrolladas por Gaston Bachelard, más particularmente con sus nociones de presente, resonancia y repercusión de la misma. En el caso de Pablo Messiez, tomaré como material principal las notas y reflexiones surgidas de mi asistencia a su taller –por lo tanto, parte de lo expuesto no tendrá referencia explícita a documento alguno, sino que será un saber situado, es decir, provendrá de la memoria de mi experiencia allí³– así como diversos textos del autor, donde ha trabajado nociones similares, como son los anexos a las obras *El tiempo que estemos juntos* y *La voluntad de creer*. En el caso de Gaston Bachelard, me nutriré fundamentalmente de dos textos para dialogar con lo previamente detallado: *La intuición del instante* y *La poética del espacio*.

2. Pablo Messiez: una poética del presente y la relación

*La voluntad de entenderse se ejerce poco. Más la de imponer tu razón.
El teatro es eso, entrenar convivencia, tratar de comprender al otro.⁴*

No es posible aislar un movimiento. El movimiento es siempre en relación. Lo único que detiene al cuerpo es la tensión o la muerte.⁵

² Didi-Huberman., G., *El bailar de soledades*, Valencia, Pre-textos, 2008, pp.13-14.

³ Advertencia: por ello, toda cita literal que no venga acompañada de referencia alguna provendrá siempre de mi toma de notas en el propio taller.

⁴ Messiez, P. y Ruiz Mantilla, J. «Pablo Messiez: «Estaría bien que nos quedáramos mudos una temporada»», en diario El País; <https://elpais.com/cultura/2023-01-27/pablo-messiez-estaria-bien-que-nos-quedaramos-mudos-una-temporada.html>

⁵ Condró, L., Messiez, P., & Faci, C., *Asymmetrical motion: notas sobre pedagogía y movimiento*, Continta Me

El creador argentino Pablo Messiez ha venido desarrollando en distintos talleres y cursos un trabajo de relación con los que él considera los *materiales escénicos* esenciales: espacio, tiempo, palabras, presencia, acciones, sentidos⁶. De este modo, atendiendo a ellos tanto conjunta como individualmente, la relación con la escena que se establece desde un cuerpo es entrenada de modo tremadamente específico. No se persigue, en su caso, la efectividad ni el puro montaje de escenas, sino un trabajo mucho más profundo y, podemos decir sin temor a equivocarnos, filosófico, ya que la escena es así depositaria de relaciones en las que los cuerpos allí reunidos no siguen consignas impuestas, sino que se abren a una multiplicidad de preguntas y de horizontes, se “dejan hablar por los materiales”⁷, ampliando así el ámbito de realidad del propio teatro. De hecho, en los últimos años Messiez ha recibido una influencia indudable del mundo de la danza contemporánea, con el subsiguiente desplazamiento del logocentrismo escénico, tanto en sus obras –pensemos en *Las canciones*⁸– como en sus talleres, donde hay una inmensa carga de investigación corporal/dancística. Una de las influencias que explican este hecho es la de su marido, el bailarín Lucas Condró, con el que trabaja muy frecuentemente y el cual ha desarrollado una técnica de danza y movimiento denominada *Asymetrical motion*, poseedora de irradiaciones interesantísimas para el mundo de la escena puramente teatral.

En este sentido, Messiez considera clara la diferencia entre los tipos de improvisaciones que pueden proponerse en teatro o en danza: para el teatro, el foco de la improvisación suele estar dirigido “hacia lo situacional”, esto es, hacia algo que *tenga sentido*, hacia lo racional, narrativo, argumentativo, hacia la palabra que ordena y dirige el mundo; sin embargo, para la danza, el foco está “en el cuerpo que se mueve” desde/por/para/en el espacio que acoge a ese cuerpo, de modo que hay una relación íntima con otro tipo de materiales. De hecho, específicamente en este taller, uno de los ejes más consistentes fueron las improvisaciones que iban surgiendo y acumulando elementos y materiales día tras día, teniendo siempre en cuenta como puntal principal el hecho del “actuar como estar en relación”⁹, o de

Tienes, 2016, p. 27.

⁶ “La escena es un diálogo entre materias. Dejar que la materia hable”. Messiez, P., *La voluntad de creer*, Continta me tienes, 2023, p. 19.

⁷ Messiez, P. y Caldera, P., “El mercado marca la diferencia entre danza, teatro y música”; CTXT; <https://ctxt.es/es/20220201/Culturas/38816/Pablo-Messiez-teatro-entrevista-ministerio-danza-musica.htm>. También a este respecto: “En cada obra lo que intento entender es cómo habla el teatro, no usar el teatro como un instrumento para decir cosas, sino ver qué cosas nos dice el teatro o qué nos hace por su propia naturaleza. Y si hay algo que se ha puesto de relevancia en estos ensayos, es la importancia de poder ver en el teatro el diálogo de todo lo que lo compone. Fundamentalmente la presencia humana, pero también la presencia de las cosas, de la luz, la relación entre todos los elementos que se van provocando y tensando y haciéndose cosas en cada función. En vez de un teatro solamente antropocéntrico o ‘actorcentrista’, un teatro que dé cuenta de la música, del ritmo, de las formas y de todo lo que en el teatro se reúne. (...) No me gusta pensar en el teatro en términos de su función didáctica, que puede tenerla, pero no es por ahí por donde me gusta entrar. Me interesa cada vez más observar el cuerpo, ver las cosas que pasan en el cuerpo y que no podemos terminar de capturar con palabras”, en Messiez, P. y V. R., “Entrevista a Pablo Messiez por *Los gestos*”; Revista Teatros; https://revistateatros.es/entrevistas/entrevista-a-pablo-messiez-por-los-gestos_6077/

⁸ “La acción de escuchar canciones nos acompaña desde antes de nacer. Ocurre algo misterioso cuando realmente nos dedicamos a escuchar. Puede que se altere el ritmo cardíaco, la respiración o que cambie la temperatura del cuerpo. Hay canciones que funcionan como la magdalena de Proust y despliegan evocaciones con el primer acorde. Me apetecía hacer una obra en la que la acción de escuchar le robara el primer plano a la de ver”, en Messiez, P. y Villa, A. *Entrevista a Pablo Messiez por Las canciones*; Revista teatros; https://revistateatros.es/entrevistas/entrevista-a-pablo-messiez-por-las-canciones_3155/

⁹ “Actuación: fulguración de una presencia tan llena por el acto de ponerse en relación que en su cuerpo «no

“tocar –en sentido amplio– como ser tocado/a”. Este proceso generaba en las/los participantes una escucha muy atenta tanto a los demás elementos con los que (con) vivían, como como a su propio estar. Estas dinámicas que iban acumulándose y que fueron surgiendo como descubrimientos día tras día fueron:

- Entrar al espacio.
- Atender a todo lo que ocurre, a cualquier sonido, a cualquier modificación en la escena, venga de donde venga.
- Alejarse/acercarse de los cuerpos y las cosas.
- Mover exclusivamente los ojos, atendiendo a su dirección.
- Los ojos orientan el movimiento y dirección de la cabeza.
- La cabeza orienta el movimiento y dirección del cuerpo.
- Sonreír (con dientes). Una sonrisa que llega y se va como un pensamiento.
- Dedicarle el texto de una canción a alguien.
- Dedicar el canto de esa canción a alguien.
- Dedicar un texto aprendido a alguien.
- Poder salir de la escena y observar cuando se deseé.
- Escuchar una canción que suena a través de los altavoces.
- Mover una parte muy específica del cuerpo con cada nota musical, trasladando la cualidad de los sonidos a la calidad del movimiento.
- Tararear la canción cuando suena o cuando ya no suena.
- Presentarse a una persona.
- A medida que van entrando más cuerpos, que la presentación se convierta en recurrente e infinita.

Dada la gran cantidad y riqueza de premisas posibles, capas de sentido, planos y materiales escénicos a los que poder atender, Messiez instaba siempre –y esto es esencial para toda nuestra reflexión– a trabajar con lo claro, explícito, incluso obvio (lo único que puede ser tal y como *están las cosas* ahora mismo). Su propuesta a la hora de indicar el cómo de todo ejercicio estaba basada en que el bajo continuo de toda acción fuera siempre la claridad y la sencillez. Tender siempre hacia la acción neta: “que la acción sea tan clara y exigente que no quede espacio para el comentario o la intención (generadora de lugares comunes). Actuar como un hacer que nos hace”¹⁰. Dejar una suerte de “creatividad construida o impostada” de lado, para adentrarse en el terreno de lo literal sin sumarle ningún *plus* a la expresión, “desplazar una acción que ya sabe de antemano de su efecto” y, por tanto, anticipa lo que va a hacer buscando una espectacularidad ajena al acontecimiento presente pues “si el gesto es muy grande y la situación no tiene brazos suficientes para abrazarlo aparece la idea”. Por supuesto, esta literalidad toma como base un enorme trabajo previo de escucha tanto propia como del exterior: abrir paulatinamente todo el cuerpo a la escucha, cada una de las partes individualmente. Toda acción literal busca su raíz en una relación. Es necesario, por tanto, “ponerse en relación para que aparezca una tercera cosa. Saberse cosa entre las cosas. Más que estar en el mundo, estar *con* el mundo”¹¹. Así

queda ni un rincón para decir “yo”» (Simone Weil)”. Messiez, P. *La voluntad de creer*, p.19; “Actuar es saberse en relación. Con el cuerpo abierto a dejarse hacer mientras hace”. Messiez, P. *El tiempo que estemos juntos & algunas notas sobre actuación*, Continta me tienes, 2019, p.13.

¹⁰ Messiez, P., *La voluntad de creer*; op. cit., p. 16.

¹¹ *Ibidem*, p.18.

la situación (teatral) no engullirá las posibilidades expresivas propias del mover(se) y dejar mover, del tocar y dejar(se) tocar¹². Este método de investigación escénica va favoreciendo, etapa a etapa, una relación cada vez más presente con lo que nos rodea. Nos hace trabajar el depositar la atención, al modo de un estado meditativo, en un solo punto, haciendo por vez una única cosa, y dejándonos hacer por el inmenso universo de posibilidades que la respuesta del mundo a esa cosa nos brinda.

3. Resonancia/repercusión

*Todo movimiento genera repercusiones.
El movimiento viaja.
Mover una parte del cuerpo es siempre mover todo el cuerpo.*¹³

Gaston Bachelard le brinda una importante parte de su teoría estética acerca de la fenomenología de la imagen poética a distinguir netamente el par resonancia/repercusión. Para el francés la imagen poética es un origen absoluto, es decir, cuando aparece en la conciencia del creador o del receptor –proceso estudiado por el pensador a través de la fenomenología–, no es consecuencia de nada, sino que es un auto-origen, dándose un estudio de la ontología directa de la imagen poética en su teoría estética tardía. Bachelard, en su estudio de este fenómeno, profundiza en los modos a través de los cuales la imagen poética afecta al sujeto que la recibe. Esta afectación se da en dos fases o estadios diferenciados pero íntimamente relacionados: uno de cualidades más superficiales, la resonancia, y otro de poderes más profundos, con una mayor capacidad de arrastre del alma, la repercusión. Estudiando estos aspectos es posible “encontrar las verdaderas medidas del ser de una imagen poética”¹⁴. La resonancia o resonancias del poema constituyen todo aquello del ámbito de lo sensorial relacionado con la recepción, es decir, aquello que ocurre en el sujeto al recibir la imagen poética, dispersándose sobre los diferentes planos de nuestra vida en el mundo¹⁵. Es todo aquello que queda en el plano *auditivo* del poema, lo que acontece en tanto llegada. Sin embargo, la repercusión es un fenómeno de las profundidades íntimas, un contacto directo con nuestra primera persona, “nos llama a una profundización de nuestra propia existencia (...) en la repercusión [hablamos el poema], es nuestro. La repercusión opera un cambio del ser. Parece que el ser del poeta sea nuestro ser”¹⁶. La primera persona del sujeto creador y receptor forman una suerte de co-individualidad instantánea –en nuestras palabras– una “comunión por actos breves, aislados, activos”¹⁷. Tal es así que la imagen proporcionada por el poema *nos capta enteros*, se hace, por derecho propio,

verdaderamente nuestra. Echa raíces en nosotros mismos. La hemos recibido, pero tenemos la impresión de que hubiéramos podido crearla, que hubiéramos debido crearla. Se convierte en un ser nuevo en nuestra lengua, nos expresa convirtiéndonos en lo que

¹² “Ir en busca de relaciones sin sometimientos. Tocar es ser tocado”. *Ibidem*, p. 19.

¹³ Condró, L., Messiez, P., & Faci, C., *Asymetrical motion: notas sobre pedagogía y movimiento*, op. cit., p. 27.

¹⁴ Bachelard, G., *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 8.

¹⁵ *Ibidem*, p. 12.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*, p. 8.

expresa, o dicho de otro modo, es a la vez un devenir de expresión y un devenir de nuestro ser. Aquí, la expresión crea ser.¹⁸

Plantea así Bachelard que en el proceso de repercusión el sujeto y el objeto, el *cogito* y su *cogitatum*, quedan fusionados *metafísicamente*: “¿De qué manera, sin la virtud de la imagen, podríamos tener la experiencia metafísica de una «fusión»? ¡Fusión, adherencia total a una sustancia del mundo! Adhesión de todo nuestro ser a una virtud acogedora como hay tantas en el mundo”¹⁹. Es más, la imagen poética, mediante la repercusión, se expresa como un producto de nuestra propia alma, realidad de nuestra vida, pues, aunque el poeta no está ofreciendo pasado alguno de su imagen, esta arraiga en el alma del lector, “parece que por su exuberancia el poeta reanima en nosotros unas profundidades”²⁰. Por último, el desarrollo de este par de acontecimientos desde un punto de vista diacrónico tiene a la repercusión como primer fenómeno para dar paso a la resonancia o resonancias emocionales en el alma lectora, pues “la imagen ha tocado las profundidades antes de conmover las superficies (...) después de la repercusión podremos experimentar ecos, resonancias sentimentales, recuerdos de nuestro pasado”²¹.

Si nos trasladamos ahora al trabajo realizado por Messiez con uno de los materiales escénicos que articula explícitamente las imágenes poéticas, la palabra, encontramos una propuesta interpretativa que creemos está íntimamente ligada con la teoría de Bachelard. La propuesta es la siguiente: una vez las palabras han sido dedicadas a quien se tiene en frente, atender ahora –y ahora y ahora– a la repercusión “en mí, en mi propio cuerpo ahora, en lo que ya sé”, del texto dicho²². Una atención no necesariamente reflexiva o analítica, sino un desplazamiento sutil de la misma que engendra la posibilidad del acontecimiento de un nuevo sentido cada vez, que abre las posibilidades de emisión y recepción. No dar el sentido ni la repercusión o resonancia –términos no tan netamente diferenciados por Messiez– de lo dicho por sentado. Así, en palabras del creador, “si el texto dice «Pero montaba a caballo y el caballo iba a tu puerta», el texto no habla *sobre* nada, dice literalmente *eso*”. De tomar la literalidad de la palabra –portadora de imágenes poéticas– y la literalidad de las acciones y de ensanchar la posibilidad de resonancia y repercusión, textos como el anterior (*Bodas de Sangre*), quedan abiertos a una hermenéutica del presente capaz de generar una disposición a que todo aquello que pase pueda fusionarse con el sujeto que vive ese acontecer siempre *en presente*²³. Atender al cuerpo como núcleo

¹⁸ *Ibidem*, p. 12.

¹⁹ Bachelard, G., *La poética de la ensueñación*, México, FCE, 1997, p. 298.

²⁰ Bachelard, G., *La poética del espacio*, op. cit., p.17.

²¹ *Ibidem*, p. 12.

²² “Encarnar es convertir la palabra en declaración. Dejarla resonar en el cuerpo. Mezclarla con el cuerpo hasta volverla materia. Dejar que dialogue con la propia historia, para poder decirla. Dedicarla en la exhalación y dejarse mover completamente. El espacio entre las palabras es el lugar en donde resuena el pensamiento. Toda la potencia del encuentro –imposible– tiembla ahí, en ese silencio”. Messiez, P., *El tiempo que estemos juntos & algunas notas sobre actuación*, op. cit., p. 138.

²³ “Un modo posible de presente: abandonar la presunción de posibilidad de control sobre el sentido de la escena. Ocuparse de las partes mínimas. De cada palabra y hasta de cada letra. Saber cuáles son. Cómo suenan. Conocer las pequeñas acciones que posibilitan la acción global y dejar que el sentido aparezca como repercusión de la relación entre las partes. Nunca podremos saber «de qué va la escena» ya que su sentido se armará en la cabeza del que mira (y será el resultado de todo lo que vea, no solo del texto).” *Ibidem*, pp.135-136.

También: “(...) dejar espacio para la repercusión. A mí, no me interesa hacer un trabajo de análisis, de mesa, muy profundo, que termine al final de quitarle posibilidad de sentido a la obra yatarla a un solo sentido.

de fusión con la imagen, no solo a la comprensión como núcleo de captación del sentido de la misma.

Ampliando el material de la imagen poética dicha a lo poético en tanto material escénico, podemos reconocer en el trabajo de Messiez líneas similares respecto a la noción de presente y presencia. Por ejemplo, si tomamos el material del espacio, podríamos considerar que, al igual que en las diferencias resonancia/repercusión de un poema expuestas por Bachelard, el propio espacio puede no solo ser escuchado –o atendido, con todo nuestro ser– *resonando* en nosotros, sino que debido al trabajo decidido alrededor de la noción de presencia y de actuación como relación, podemos llegar a hacer el espacio como esencialmente nuestro debido al efecto profundo capaz de ejercer sobre nuestra fisiología. El espacio –o la música o el tiempo o las palabras u otros cuerpos– *repercute* en nosotros, nos capta por completo, nos hace *ser uno* con el material, nos afianza en un presente en relación de eminente repercusión interna que genera, a su vez, una resonancia y repercusión de nuestro hacer sobre el resto de materiales. Es así que esta suerte de filosofía de la danza y de la actuación desarrolladas por Condró-Messiez, de hacer como dejarse hacer, de actuar como “ponerse en relación. Entregarse a esa relación para poder todavía descubrir (no encontrar) algo”²⁴, de mover como dejarse mover, dispone al cuerpo, en sentido amplio, a una resonancia y una repercusión del mundo sobre lo que en-cada-momento-somos. Sobre todo aquello que también sabemos sobre nosotras mismas.

4. El instante y la relación

P. ¿Se puede creer en el silencio?
*R. No existe. En el teatro, hay pausas, no silencio*²⁵

En su texto *La intuición del instante* Bachelard se nutre de las teorías de la temporalidad expuestas por Roupnel en su *Nouvelle Siloë* para desarrollar una filosofía del tiempo opuesta a la noción bergsoniana que considera a este como *durée*, como duración²⁶. Retoma así Bachelard la “idea metafísica” de Roupnel que afirma: “*el tiempo sólo tiene una realidad, la del Instante*. En otras palabras, el tiempo es una realidad afianzada en el instante y suspendida entre dos nadas. No hay duda de que el tiempo podrá renacer, pero antes tendrá que morir”²⁷. Bachelard, por su parte, se adhiere a

Prefiero trabajar la idea de una obra abierta con sentidos múltiples, en la que el espectador sea finalmente quien le otorga un sentido a la pieza. La tarea de los intérpretes es simplemente, y no tan simplemente, dedicarse a decir las palabras y hacer las acciones para ver qué repercusiones aparecen en el cuerpo y en la expresión al ponerse al servicio de este material”, en Messiez, P y Montero, J.A. “Pablo Messiez: «El teatro es siempre contemporáneo””, Artezblai; <https://www.artezblai.com/pablo-messiez-el-teatro-es-siempre-contemporaneo/>

²⁴ Messiez, P., *La voluntad de creer*, op. cit., p.19.

²⁵ Messiez, P. y Ruiz Mantilla, J., “Pablo Messiez: «Estaría bien que nos quedáramos mudos una temporada»”, *op. cit.*

²⁶ Acerca de este aspecto: “¿Qué es el instante para Bergson? Ya no es sino una ruptura artificial que ayuda al pensamiento esquemático del geómetra. En su falta de aptitud para seguir lo vital, la inteligencia inmoviliza el tiempo en un presente siempre facticio. Ese presente es una nada pura (...) la filosofía bergsoniana reúne indisolublemente el pasado y el porvenir. A partir de entonces, es preciso tomar el tiempo en bloque para tomarlo en su realidad. El tiempo está en la fuente misma del impulso vital. La vida puede recibir explicaciones instantáneas, pero lo que en verdad explica la vida es la duración”, Bachelard, G. & Lescure, J., *La intuición del instante*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 15.

²⁷ *Ibidem*, p.11. Queremos recoger también una cita (p.12) que nos ofrece Bachelard de la obra de Roupnel,

lo largo de la exposición de su obra a esta tesis, de modo que el tiempo entendido fundamentalmente como instante es el “real (...) por entero en lo actual, en el acto, en el presente”²⁸. Esta toma de posición apuntala su teoría de la imagen poética pues el acto poético mismo es considerado por él en esta obra como una “metafísica instantánea”²⁹, de modo que la poesía es capaz de generar una suerte de colapso de la temporalidad propia de la vida siendo capaz de “inmovilizarla” para darle el “don de un instante”. Así conseguirá la poesía no desarrollarse temporalmente en el plano del decurso horizontal de la vida con su “tiempo común que corre horizontalmente con el agua del río y con el viento que pasa”³⁰, sino ser más que la vida, en una suerte de ontología temporal de lo vertical.

La verticalidad propia del instante poético se genera a través de la presencia de una ambivalencia en la imagen, en la coexistencia de términos aparentemente irreconciliables, dando Bachelard un ejemplo que sintetiza perfectamente su exposición: el lamento sonriente como instante en el que se dan lugar dos elementos aparentemente irreconciliables que llegan a la vez a la conciencia, generando una suerte de escape del relato horizontal, monótono, duracional de los hechos vitales. Dos fuerzas antagónicas, en su fricción instantánea, generan un movimiento vertical profundo en el tiempo, bien de ascenso, bien de descenso³¹. El poeta busca la colisión en la imagen del ser y del no-ser, de la luz y la oscuridad, de la vida y la muerte.

El vínculo de esta teoría bachelardiana con el magisterio de Messiez es tremadamente fértil ya que el segundo parecería hundir sus pies en el limo de una actuación instantánea, presente, regida por los principios del “ahora y ahora y ahora”, frase, esta última, que el creador pronunciaba de manera recurrente durante los ejercicios para volver perpetuamente a ese tipo de conciencia del tiempo: ¿Qué ha cambiado ahora? ¿Quién soy ahora? De hecho, pareciera que, claramente en contra de corrientes teatrales de claro corte psicologista –podemos pensar en Stanislavski o Layton–, Messiez afirma que “si el teatro es en presente, si se trata de cuerpos encarnando discursos o acciones frente a la mirada de otros, ¿por qué habría que dedicarse a recrear unas supuestas circunstancias dadas?”³² Se busca, de este modo, una máxima apertura no ya a las circunstancias dadas (o antecedentes del personaje), sino a toda circunstancia que acontezca en escena, sin prejuicio acerca de si es merecedora o no de entrar en el marco de la representación particular que día a día se desarrolla.

Así fue como compartí, entre otros, el siguiente texto de Bachelard en el que propone, al estilo de unas breves pero poderosas notas de dirección del alma, tres tipos de relación a establecer entre el *yo* y lo(s) otro(s) para adentrarse en una relación ya no horizontal con el tiempo, sino vertical, esto es, para propiciar un relación *cuasi*

en la que pueden detectarse ecos del sublime burkeano, donde juega un papel importante el temor ante lo incommensurable: “El instante que se nos acaba de escapar es la misma muerte inmensa a la que pertenecen los mundos abolidos y los firmamentos extintos. Y, en las propias tinieblas del porvenir, lo ignoto mismo y temible contiene tanto el instante que se nos acerca como los Mundos y los Cielos que, se desconocen todavía”.

²⁸ *Ibidem*, p.49.

²⁹ *Ibidem*, p. 93.

³⁰ *Ibidem*, p. 94.

³¹ “El instante poético es cuando menos conciencia de una ambivalencia. Pero es más, porque es una ambivalencia excitada, activa, dinámica. El instante poético obliga al ser a valuar o devaluar. En el instante poético, el ser sube o baja, sin aceptar el tiempo del mundo que reduciría la ambivalencia o la antítesis y lo simultáneo a lo sucesivo”. *Ibidem*, pp. 94-95.

³² Messiez, P, *El tiempo que estemos juntos*, op. cit., p. 140.

ontológica con el instante. Mediante estas breves orientaciones nos adentramos en el terreno del instante poético. Propone Bachelard:

Es ese tiempo vertical el que descubre el poeta cuando recusa el tiempo horizontal, es decir, el devenir de los otros, el devenir de la vida y el devenir del mundo. Estos son entonces los tres órdenes de experiencias sucesivas que deben desatar al ser encadenado en el tiempo horizontal.

1º. Acostumbrarse a no referir el tiempo propio al tiempo de los demás; romper los marcos sociales de la duración.

2º. Acostumbrarse a no referir el tiempo propio al tiempo de las cosas; romper los marcos fenoménicos de la duración.

3º. Acostumbrarse –difícil ejercicio– a no referir el tiempo propio al tiempo de la vida: no saber si el corazón late, si la dicha surge; romper los marcos vitales de la duración.

Entonces y sólo entonces se logra la referencia auto-sincrónica, en el centro de sí mismo y sin vida periférica. Toda la horizontalidad llana se borra de pronto. El tiempo no corre. Brotá.³³

El texto, debemos confesar, fue acogido con una atenta escucha e interés. Sin embargo, en completa lógica con el ambiente del taller, en el que ante toda afirmación que pudiese parecer categórica –por parte de Messiez– él se auto-imponía una duda de inmediato, mi propuesta se puso en valor, pero, afortunadamente, también en cuestión. Su escéptica respuesta estuvo relacionada con el hecho de que esa era solo una posibilidad de relación para con el instante. En efecto, el trabajo que allí se venía dando estaba precisamente orientado a estar cada vez más extensa e intensamente en relación con todo acontecimiento –refiriendo el tiempo personal, precisamente, al tiempo de esas tres nociones–, y por tanto pareciera que estas premisas vinieran a contradecir lo trabajado. Nada más lejos, desde mi punto de vista.

Propuse, como también propongo ahora, que estas premisas son un modo de estar en escena, como cualquier otro, y considero que tienen una gran capacidad de promover una relación tremadamente específica con el trabajo, adentrándose en terrenos profundamente alejados del tiempo cotidiano. Por supuesto que, aunque las siguiéramos a rajatabla –ya Bachelard refiere explícitamente el *difícil ejercicio* que esto supone–, jamás dejaríamos de tener relación fáctica con el mundo: ni con los demás, ni con las cosas, ni con la vida. Sin embargo, al igual que un impresionista hace un salto de fe al pintar las *impresiones* que acuden al sujeto desde el mundo atenuando la conceptualización y la rigidez de las formas y del color, para avanzar asintóticamente hacia una plasmación de la impresión en sí, seguir las pautas de Bachelard le ofrece al intérprete un riquísimo procedimiento para entrenar el centro propio respecto al mundo, el poder del instante poético referido a su propio presente, el poder innegable que tiene todo *estar en el mundo* sin que entre a formar parte el juicio que compara el propio tiempo/ritmo con los demás, con las cosas y con la vida. Es un modo, considero, bastante cercano a lo que propone Messiez respecto al perpetuo desconocimiento del presente, al estarse preguntando siempre “¿qué es esto?”. Es por ello que, aunque pudieran parecer propuestas opuestas, ambas apuntalan una relación con el presente más inmediato, ambas descondicionan los mecanismos automáticos de relación con el mundo y habilitan un espacio de pregunta, una

³³ Bachelard, G. & Lescure, J., *La intuición del instante*, op. cit., p. 96.

disposición hacia el tiempo que, sincrónicamente, acciona, reacciona y se pregunta por todo acontecimiento, como vehículo de penetración en la realidad, e incluso en la alteridad, donde toda flor que se abre ante nosotras es siempre la primera de la historia, desconociendo de hecho si se trata de una flor o del firmamento mismo.

Para concluir nuestra reflexión acerca del instante presente como relación o como tentativa de ruptura de los marcos que atan nuestro tiempo al de cualquier otra alteridad, atendamos al siguiente texto de Lucas Condró, clave para su *Asymmetrical-motion*:

Que baile todo conmigo cuando bailo.
 Que bailen mi pasado y mi futuro.
 Todas las veces que no pude bailar,
 que bailen cuando bailo.
 Que bailen mis recuerdos con mis huesos.
 que bailen los recuerdos de mis huesos
 y mi dolor que también baile con mi dicha.
 Que baile todo conmigo cuando bailo.³⁴

Movimiento, totalidad, perspectiva temporal, perspectiva espacial, arraigo personal, resonancia, repercusión y relación. Todo ello condensado en apenas ocho versos de una fulgurante filosofía de la danza.

5. Conclusiones

Como hemos comprobado en las páginas anteriores, la danza poético-filosófica de ambas figuras como son las de Messiez y Bachelard nos ha brindado oportunidades claras para no únicamente encontrar puntos en común, sino para poder llevar a terrenos distintos y más lejanos las propuestas de ambos. La esperanza futura que ello nos suscita es el hecho de que la poética escénica de Messiez es totalmente receptiva y permeable a tantísimas otras corrientes de filosofía con las que dialogar, dada su precisión, profundidad y carácter también filosófico, como podría ser la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty; a su vez, las tesis estéticas de Bachelard poseen una capacidad indudable para dialogar con otras corrientes o figuras del panorama teatral y sublimar así las resonancias y repercusiones entre la voz teórica del francés y el arte eterno del teatro.

Por otro lado, hemos creído encontrar un hermanamiento del tipo de racionalidad que proponen tanto las propuestas escénicas de Messiez como los textos citados de Bachelard. Una racionalidad menos instrumental y más poética, incluso espacial, o, como dirá Messiez, “un «no saber sabiendo» más táctil que racional”³⁵. En el caso de lo teatral, surge así un modo de entender la escena que toma el material del texto naciendo de una escritura proyectada a un cuerpo futuro que se moverá con ella, que pueda así asomarse filosóficamente a las penumbras del mero hecho de vivir sin volcar una luz que imponga su presencia, su respuesta, su realidad. Una

³⁴ Condró, L., Messiez, P., & Faci, C., *Asymmetrical motion: notas sobre pedagogía y movimiento*. op. cit., 2016, p. 40.

³⁵ Messiez, P. *La voluntad de creer*, op.cit., p.19.

escritura del/desde/hacia el cuerpo, ahondando en su presente, sus resonancias y sus repercusiones. Una escritura que dé cuenta de otro tipo de razón: una escritura asintóticamente auto-poiética, como la imagen poética bachelardiana, al igual que un baile surgido del puro presente y de la pura relación instantánea con el resto de elementos, como se proponía en el taller. Una escritura que fomente, como afirma Bachelard, una *ontología directa de la imagen*, y, podríamos afirmar nosotros, una escritura que fomente una *ontología directa del cuerpo con los materiales de la escena*.

6. Referencias bibliográficas

Textos

- Bachelard, G., *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Bachelard, G., *La poética de la ensoñación*, México, FCE, 1997.
- Bachelard, G., y Lescure, J., *La intuición del instante*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Didi-Huberman., G., *El bailaor de soledades*, Valencia, Pre-textos. 2008.
- Condró, L., Messiez, P., y Faci, C., *Asymetrical motion: notas sobre pedagogía y movimiento*, Continta Me Tienes. 2016.
- Messiez, P., *El tiempo que estemos juntos & algunas notas sobre actuación*, Continta me tienes, 2019.
- Messiez, P., *La voluntad de creer*, Continta me tienes, 2023.

Entrevistas

- Messiez, P. y Caldera, P. ““El mercado marca la diferencia entre danza, teatro y música””; CTXT; <https://ctxt.es/es/20220201/Culturas/38816/Pablo-Messiez-teatro-entrevista-ministerio-danza-musica.htm>.
- Messiez, P. y Montero, J.A. “Pablo Messiez: «El teatro es siempre contemporáneo»”; Artezblai; <https://www.artezblai.com/pablo-messiez-el-teatro-es-siempre-contemporaneo/>
- Messiez, P. y Ruiz Mantilla, J., “Pablo Messiez: «Estaría bien que nos quedáramos mudos una temporada»”; El País; <https://elpais.com/cultura/2023-01-27/pablo-messiez-estaria-bien-que-nos-quedaramos-mudos-una-temporada.html>
- Messiez, P. y V. R., “Entrevista a Pablo Messiez por *Los gestos*”; Revista Teatros; https://revistateatros.es/entrevistas/entrevista-a-pablo-messiez-por-los-gestos_6077/
- Messiez, P. y Villa, A. *Entrevista a Pablo Messiez por Las canciones*; Revista teatros; https://revistateatros.es/entrevistas/entrevista-a-pablo-messiez-por-las-canciones_3155/