

## NOÉ SENDAS o la agonía de un ventrilocuo

Entiendo toda la obra de Noé Sendas como una suerte de autorretrato agónico, retorcido, de un primer plano incómodo. Como en *Faces*, de Cassavetes, la cercanía grosera más que revelarnos un mundo táctil, nos dificulta la visión, la derrite o asfixia. Todo deriva en una obscenidad cercana a la ceguera, como en el erotismo bataillano. Como en la locura de Lady Macbeth. Así ese aliento desnudo de Noé Sendas en la obra que recoge el título de ese ambivalente personaje shakesperiano, ese deseo convencido, enfriado hasta el punto de pedir la calma en la mirada.

“Todo lo dimos para no tener nada, una vez saciado el deseo no da placer. Mejor sería ser aquello que uno destruye, que, al destruirlo, sobrevivirle en la felicidad”, asevera Lady Macbeth. Es la paradoja de una virtual victoria con forma de destrucción encarnada en una Lady Macbeth metamórfica, primero criminal, luego demente o suicida. Esa violencia transformadora, ese delirio capaz de desintegrar toda ambición, nos lleva a pensar que el horror no está en el crimen sino en la metamorfosis, en ese viaje a uno mismo que desemboca en el suicidio. Y eso es lo que atrae a un Noé Sendas que trabaja la apariencia e invierte los valores, o mejor, desdobra su sentido, como el Shakespeare más oscuro. De ahí su interés por deformar las formas, como el lenguaje impotente de un personaje herido, agonizante. Pero, sobre todo, desnudo, como la muerte erótica de Bataille: “La acción decisiva es ponerse desnudos. La desnudez se opone al estado cerrado, es decir al estado de existencia discontinua. Es un estado de comunicación, que revela la busca de una continuidad posible del ser más allá de un replegamiento sobre sí. Los cuerpos se abren a la continuidad por esos conductos secretos que nos dan el sentimiento de la obscenidad. La obscenidad significa el trastorno que desarregla un estado de los cuerpos conforme a la posesión de sí, a la posesión de la individualidad duradera y afirmada”<sup>1</sup>.

Y en el medio, un espejo. Capaz de deformar la imagen, de estirarla, de hacerle una especie de respiración asistida al retrato más extinguido. Como en la obra *The Rest is Silence II* (2003), el grito congelado ensordece hasta el silencio más absoluto. En ésta, dos personajes se dan la espalda y permanecen sentados, otra vez cegados, con el rostro oculto, sin manos que ofrezcan pista alguna de piel capaz de iluminar el cuarto oscuro en el que se encuentran. Sólo el silencio, los puntos suspensivos... y la no-identidad capaz de ocupar lugares que, como señalaría Derrida, no son ni los nuestros ni los suyos.

Noé Sendas destila una memoria cinematográfica en sus trabajos, de Bergman a Fellini, de Cassavetes a Godard, de Rainer Weiner a Truffaut. Pero es ésta una memoria quebrada, construida en base a fragmentos y omisiones, con cesuras que lo acercan a la poesía concreta. Es una memoria exhausta, obsesiva, profunda, obstinada. Es la memoria como palimpsesto de una historia visual de todas las artes, independientemente de un proceso de construcción de la obra que lucha en dirección de la perfección para huir, finalmente, de la rutina. De ahí el cambio en los modos, en las herramientas, para llegar a unos mismos fines. Así, evita lo maquinal, la respuesta o solución manida que pueda quitar frescura a su trabajo. Se inclina, entonces, por el esfuerzo de lo no resuelto, por lo inacabado. Es el proceso creativo como agonía, como aquel *Otto e mezzo* de Fellini, tan incoherente para unos, pero tan reflexivo para muchos

---

<sup>1</sup> Bataille, G.: *El erotismo*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1985

otros. Varias piezas de Noé Sendas recogen imágenes de este film, profundo y poético, filosófico y surrealista; porque en el fondo lo que le atrae es el misterio, o como decíamos, lo no resuelto.

Despejemos la incógnita con las palabras del propio Fellini: “Pienso que de niños todos mantenemos una relación difusa, emocional y soñada con la realidad; para el niño todo es fantástico porque es desconocido, nunca visto, nunca experimentado. El mundo se presenta ante sus ojos totalmente desprovisto de intenciones, de significados, vacío de síntesis conceptuales, de elaboraciones simbólicas: es tan sólo un gigantesco espectáculo, gratuito y maravilloso, una suerte de ameba viviente e limitada, dentro de la que convive todo, sujeto y objeto, confusos en un único flujo imparable, visionario e inconsciente, fascinante, terrorífico, del que no han emergido todavía las cimas, los confines de la conciencia”<sup>2</sup>.

Noé Sendas trata de mirar como si fuese la primera vez, como ese niño fascinado que dibujan las palabras de Fellini. La realidad se reinterpreta así desde lo imaginado, como esperanzada o excéntrica lucha contra lo adverso, como auto-reflexión donde la fantasía es única vía de escape. Ante esta decepción de lo real, Sendas, como Fellini, propone una creación artística agónica, presionada, insatisfecha y capaz de retorcerse en un mundo donde ya no distinguimos el interior del exterior, como en una banda de Moebius. Un mundo delirante que hemos de ordenar, intertextual, paródico y sin los marcadores de diferencia que tan bien ha definido Munari en sus escritos. En *Otto e mezzo*, tanto Guido como Claudia, sus personajes, recitan textos de la película que, a su vez, están filmando. ¿Dónde está la realidad?, ¿Es la vida un simple espectáculo?, ¿Quién es el creador?. En *Backbone* (2005), de Noé Sendas, tampoco lo sabemos. El observador es un observado que observa como lo miran. La realidad se desdobra, se convierte, definitivamente, en sombra. Todo se hace delante del creador, como en *Otto e mezzo*, sin referencias temporales, sin tiempo, sin lugar, declinando las formas que diría Michel Serres. No hay tiempo para la marcha atrás, como en aquel relato de Salvador Elizondo, ‘La historia según Pao Cheng’, donde el personaje imagina su propia vida y se condena a sí mismo, para toda la eternidad, a seguir escribiendo la historia de Pao Cheng, pues si su personaje era olvidado y moría, él, que no era más que un pensamiento de Pao Cheng, también desaparecería.

Pao Cheng ha de seguir soñando para no desplomarse al suelo, como aquel sonámbulo de Nietzsche, o como ese aire revolucionario de un chamánico Beuys capaz de convivir con un coyote en una galería de Nueva York en *I like America and America likes Me* o de enfatizar, más que nunca, el sentido de herida: “Supongamos que también yo puedo desplomarme, supongamos que ya me hubiera desplomado, que tuviese que entrar en la tumba; pese a todo habría una resurrección de esta tumba”<sup>3</sup>. Algo así como lo que sucede en *Persona*, de Ingmar Bergman, una historia de desplomes y heridas atormentadas, como la propiamente física que la enfermera provoca en la actriz para posteriormente cegarnos con la luz imposible de la mala conciencia. Ella sólo pedía palabras y no conseguirlas era su particular herida, aunque brotara sangre de su nariz. Ese cuerpo imposible, aquí es inaccesible, pero no su deconstrucción. ‘¡Todo son mentiras e imitaciones!’, se reprocha. Y entonces las palabras salen a flote, y el desdoblamiento de la cara lo paraliza todo, como posteriormente ocurre en el espejo. Ya nunca será sólo ella; ‘es como ser otro’, afirmaba minutos antes. Y mientras se desdobra

---

<sup>2</sup> Fellini, F.: *Hacer una película*. Ed. Paidós, Barcelona, 1999

<sup>3</sup> Beuys, J.: “Hablar del propio país: Alemania”, *En torno a la muerte de Joseph Beuys*, ...

en el espejo, como en ese caleidoscopio solitario que plantea Noé Sendas en *Versus* (2005).

En *Persona*, todo se deriva a partir de una presencia espectral y esa intensidad perceptiva, que circula entre lo aterrador y fantasmagórico, es habitual en los trabajos de Noé Sendas. Como ejemplo más evidente podríamos señalar *Persuit & Despair*, donde se apropia de imágenes de un film de Akira Kurosawa en el que un hombre elegante es perseguido por un fantasma de sí mismo, aunque de aspecto pobre. Tras el montaje en *loop* de ese fragmento, la imagen es, a su vez, filmada en un monitor colocado encima de una piedra y delante de una ventana abierta que contaminaba la imagen con el espacio exterior. Esa involucencia era enfatizada en el modo de presentar la pieza, donde la imagen resultante se exhibe en el mismo monitor colocado encima de la misma piedra pero con las ventanas cerradas, jugando a duplicar la imagen y a generar otra imagen fantasma. Podríamos hablar también de obras como *Sleep No More* (2003), *2nd ID* (2006), *Eye Cast* (2004), *Eye Host* (2004), *Eye Ghost* (2004), *Landing* (2005), *Rolling* (2005), *Stop Over* (2005), *Take Off* (2005), *Backbone* (2005), *Melancholie* (2006) o la citada *Lady Macbeth* (2003). Pero será, sobre todo su trabajo *Ophelia*, dedicado a la amante lastimada de Hamlet, el que recoja más profundamente ese sentido psíquico de lo espectral.

Personaje débil, moribundo, Ofelia, aparenta un corazón de cristal. Inexpresiva, enajenada por amor, más que aparecer desaparece como el personaje de la actriz de *Persona*. Sin palabras ni lamentos, Ofelia sólo sobrevive, se formaliza a modo de breve estela, como forma vaga y fugitiva a punto de desvanecerse. Ofelia se precipita al agua, como tantos personajes de Sendas lo hacen al suelo. Por eso atrajo a tantos artistas que procuraban el destello fugaz. Ofelia es un personaje inadaptado, como los 'Nameless' de Sendas. El artista portugués parte de una fotografía del célebre cuadro que John Everet Millais realizó sobre este mito Shakespeariano que sacó él mismo tras una visita a la Tate, cuando su obra estaba apoyada en el suelo para una remodelación de *acrocage*. Un segundo tiempo es producto de la imaginación del propio artista, quien resucita el alma de Ofelia a partir de una joven chicana que se encuentra, también, en una situación de espera, tan tensa como desorientada. En ambas situaciones advertimos esa condición nómada que tanto trabajó Sendas, ese suerte de pérdida, de desarraigo, pero lo que resulta más atractivo es esa fórmula de transitoriedad que experimenta una Ofelia que adquiere un cuerpo a cambio de un abandono de su grandeza<sup>4</sup>.

Subyace así la idea de abandono, también cierta sensación de impaciencia especulativa, una indeterminación que también es característica de su obra *Claudia*, que consiste en una escena de *Otto e mezzo*, donde Mastrianni y Claudia Cardinale conversan mientras van en automóvil. Como indica Miguel Wandschneider, “presentada en cámara lenta y de delante a atrás, la secuencia no pierde el sentido de linealidad temporal, ni la ilusión de realidad. En contrapartida, el diálogo es completamente desarticulado, aunque continúe teniendo sentido y dotando de sentido a las imágenes”<sup>5</sup>. La conversación se nos ofrece a partir de leyendas que restan la personalidad de los actores al omitir su voz, al tiempo que amplía las posibilidades de lectura. Ese carácter interrogativo producto de la dislocación, desvela un interés por lo procesual, por lo incierto de un resultado, por la vulnerabilidad del espacio intermedio, por la tensión poética de lo solitario y por la memoria descontextualizada. Pero también por el indiscernible contacto entre la

<sup>4</sup> Sardo, D.: “Ophelia/Flip horizontaly 90°”, (:.....:© , 2002

<sup>5</sup> Wandschneider, M.: “Noé Sendas”, en *SlowMotion*, Caldas da Rainha, 2001

realidad y la ficción, fracturado por fisuras con forma de heridas que Noé Sendas cicatriza sólo a medias para recuperar identidades o memorias desdibujadas.

Porque en *Ofelia* la quietud es sólo aparente. *Ofelia* bien pudiera ser una poética metáfora del movimiento browniano<sup>6</sup>. Un grano de polen suspendido en la superficie del agua se mueve erráticamente, zigzaguea, cambia inadvertidamente de dirección. El agua está completamente quieta, nada la perturba. Con posterioridad se observaría el mismo fenómeno con partículas inertes, descartándose la hipótesis de que su origen fuera alguna capacidad de propulsión del grano de polen. El polen se mueve porque está siendo constantemente golpeado por las moléculas de agua que lo rodean. Los golpes no ocurren por igual en todas las direcciones, y de este modo se crea una pequeña fuerza aleatoria que conduce al grano de polen como si fuera la copa de una ouija. Y esa inercia u incomodidad incesante, llena de golpes psíquicos que resultan inaprensibles está presente en los personajes dibujados por Noé Sendas, que en muchos casos revelan una impotencia provocada por el abandono y la sensación de desorientación vital. Todo ello, en algunos casos, se traduce en desdoblamiento; en otros, una cadena de gestos aparentemente sin sentido traducen esa carencia en desconcierto.

En este sentido, podemos remontarnos a los inicios de Sendas para descubrir todas estas cuestiones en un rudimentario vídeo titulado *Monólogo 19/12/97*, donde filma de manera clandestina, como con cierto voyeurismo nostálgico, a unos personajes ‘sin abrigo’. Lo dilatado de la escena enfatiza esa impotencia que destila toda desorientación provocada tras un abandono. Ahora, el protagonista es un nuevo héroe para el imaginario colectivo de indigentes llevados al mundo del arte como con anterioridad hicieron otros artistas.

Una experiencia parecida es la que llevó en 1970 al artista brasileño Artur Barrio se puso a caminar sin descanso por Río de Janeiro. La acción, que duraba lo que su título – Cuatro días y cuatro noches- provocó que Barrio llegara hasta una extenuación que desembocaba en una suerte de delirio perceptivo, como confesará el propio protagonista en entrevista con Paulo Herkenhoff<sup>7</sup>. El hambre y la ausencia de cobijo le hizo deambular sin sentido: caminaba como el militante político clandestino movido por la estrategia sin dirección concreta, en busca del ‘refugio precario’, como advertirá el propio Herkenhoff. Y esa suerte de cobijo preocupó siempre a un Noé Sendas que trabaja, como decíamos, la noción de pérdida, ese sentimiento de soledad existencial que funciona por exceso o por defecto y que nos recuerda que somos uno que a su vez somos más.

El de Sendas es un cuerpo imposible, de ahí que haya sido incluido en una exposición con el mismo título celebrada en el Palácio Nacional de Queluz y de ahí las palabras de José Gil al respecto: “Curiosamente el palacio desabitado vive en un tiempo que oscila entre el pasado muerto, momificado, eternamente suspenso e inmóvil (como el hombre acostado, en el aire, embalsamado, de Noé Sendas), y un presente vivo ausente aunque inminente –que nunca se actualizará, pero que insistirá siempre en la posible precipitación de presencias”<sup>8</sup>. Efectivamente lo muerto suspenso y lo vivo ausente, fluye por toda la obra de Noé Sendas. Suspensión y ausencia, de rostros, de

---

<sup>6</sup> El botánico inglés Robert Brown contempló lo que hoy conocemos como movimiento browniano a través de un rudimentario microscopio en 1827.

<sup>7</sup> 22/02/1994

<sup>8</sup> Gil, J.: “Presenças Virtuais”, *Corpo Impossível*, Assírio & Alvim, 2006

sentimientos. Sentimos la pérdida en lo ajeno y, simplemente, nos limitamos a mirar, alejados del peligro pero lo más cerca posible. Así, en las últimas versiones de su pieza *Wanderer*, accedemos a la imagen a través de una pared recortada a modo de ventana, lo que nos proyecta a una situación de cobarde voyeurismo semejante a la experimentada por el artista a la hora de capturar esas imágenes. Nos inquieta esa imposibilidad. La existencia de un otro extraño, insignificante, desorientado, perdido del calor de lo humano. Así, hay que entender las figuras que caracterizaron a Noé Sendas, fugitivas, ilegales en su inferioridad. Figuras de escala humana que visten ropas descuidadas y viejas. Su situación -tiradas en el suelo, de espaldas al espectador, desmoronadas en sillas y resguardadas en capuchas que impiden su reconocimiento- nos hace suponer que se trata de personas sin abrigo o homeless, calificativo con el que se suele agrupar a la comunidad de individuos que carecen de una vivienda y se refugian en esquinas, portales o bancos de sus respectivas ciudades, cuando no se construyen sus propios refugios improvisados a partir de materiales de desecho como las cajas de cartón<sup>9</sup>.

Existen familias de homeless que gozan de prioridad a la hora de conseguir habitaciones en albergues destinados para ellos, pero el homeless solitario -el recreado por Sendas- está condenado a largas esperas, abocado a la invención de un lugar donde cobijarse<sup>10</sup>. Cada homeless guarda sus distintas razones y consecuencias que lo llevaron a serlo; la droga, el alcohol, las maniobras especulativas, al haber sido desahuciados... Pero de estos Nameless (sin nombre), que es como los denomina el propio Sendas, no sabemos nada, desconocemos sus razones, también sus rostros -curiosamente esos rostros sí son revelados en los dibujos del propio Noé Sendas-, su color de piel, su cicatriz delatadora. ¿Acaso será el mismo artista en busca de una posición? La carga realista de estos harapientos muñecos torna su presencia molesta, la sensación de abandono se enfatiza. ¿Y cuál es nuestra posición de espectadores? Nuestra virtual ayuda resulta, incluso, más conflictiva e incómoda que en la obra *U-Turn*, donde el artista -a partir de un obvio guiño a la mano de Dios de la Sixtina- fuerza un contacto físico entre dos brazos que se agarran para concluir separándose; el cuerpo es, entonces, más pesado, y a la vez frágil, que nunca.

En el fondo, como en *Backbone*, todo es un juego de miradas y desorientaciones, de sombras, de repeticiones, de recuerdos y formas que equivalen a otras formas. En el vídeo de *Backbone*, el hombre que se dirige hacia nosotros sorteando las estancias, duda. Esa virtual espontaneidad choca, paradójicamente, con nuestras certezas de espectadores que posiblemente somos uno. Un hombre atento a la pantalla no es más que un muñeco y su sombra, no es más que la sombra de un muñeco. Todo existe en potencia y no en acto. Todo es virtual (de *virtus*, en latín fuerza, en potencia). Volvemos a Gil: “Lo virtual envuelve lo actual que envuelve lo virtual, escapando siempre uno al otro, lateralmente (“hors champ”, paseando)”<sup>11</sup>. Entonces llegan los juegos de escala, los desdoblamientos y el presente y el pasado es, otra vez, una banda de moebius de una sola cara. Son las presencias fantasmales de la historia del palacio, las que se mezclan con nosotros para aumentar el número de virtuales espectadores de la sala.

Así, llegamos a otra característica inherente al trabajo de este artistas: el pensamiento *site-specific*. De ahí, que muchas de sus piezas sufran modificaciones a partir de dónde

---

<sup>9</sup> Otras Alternativas

<sup>10</sup> Idem.

<sup>11</sup> Idem, Gil

son expuestas, como sucede en *Entre duas almohadas*, *Wanderer* o *Impulsos e Hesitações*. En esta última, una chica cae de un edificio dando vueltas sobre sí misma, en lo que corresponde con un breve fragmento -Sendas opera a partir de dos planos que repite y fractura- del film *Plunbum* de Vladimir Abdrashitov. El inicio de la caída y su final son omitidos, jugando con la ralentización del tiempo de la acción para lograr una escena interminable, propia de una cuidada coreografía. Las imágenes, en blanco y negro, toman como punto de partida un argumento sonoro en el que se cruzan diferentes extractos de bandas sonoras de películas de Jean-Luc Godard –*À Bout de Soufflé*, *Le Petit Soldat* y *J.L.G. par J.L.G.*- y John Huston -*The Night of the Iguana*- con un monólogo escrito por el propio Sendas. En lo que respecta a su montaje, ésta fue proyectada sobre un ángulo formado entre el techo y la pared en el Palacio Galveias de Lisboa, en una pared de ladrillo en el Canal de Isabel II de Madrid o sobre el techo de un montacargas en la Akademie der Künste de Berlín, con respectivas variaciones en la relación entre sonido e imagen.

En el fondo, más que colocar a sus personajes, Noé Sendas los descoloca. Busca así la sorpresa, el susto inicial que desemboca en un tipo de sonrisa trágica. Como el de Ofelia son cuerpos víctimas y mudos, trágicos, sin expresividad. El espectador duda, desea tocar esas piezas, encontrar su secreto. La misma duda se podría aplicar a cuando, en su intervención en la galería Cristina Guerra en 2002, Sendas instaló una serie de tubos de hierro similares a los de cualquier andamio que hacía pensar que ésta se encontraba en obras o cuando en ese mismo año llenaba el stand de la galería Pedro Oliveira en ARCO de bolsas de plástico. Como espectadores, nos veíamos obligados a penetrar y sortear los obstáculos. Porque Sendas provoca nuestra incomodidad; nos obliga a intentar deambular por el misterio.

Noé Sendas pretende la complicidad de un espectador que tiene que superar la resistencia inicial, el encuentro embarazoso, la normalidad rutinaria. Un arte de confrontación, como el caminar por el filo de una navaja que dilata la tensión entre obra y espectador –que puede ser activo o pasivo, como en la misma vida. Y esa complicidad envolvente, como decíamos, es extensible a sus instalaciones audiovisuales, en ese sentido de *site-specific* que lo lleva a dialogar con el espacio.

Y, entre tanto, Noé Sendas continúa callado (*Versus*), respirando (*Though Thought, Though Throat*) y esperando que tome voz uno de sus desdoblamientos para evidenciar el vacío, la caída (*Impulses and Hesitations; Axis; Mr. Central; Laid on a Vertical Floor; Private Eye*). Como las capas de una cebolla, todo consiste en descubrir cada piel que no es sino un personaje con mil cuerpos o identidades. Porque Noé Sendas es un mudo ventríloco que resiste a una agonía en forma de teatral combate de creación. *The Rest is Silence*.