

***Se Alquila*. La construcción de un archivo vivo**

Óscar Cornago (CSIC, Madrid)

Querido Pai, me dice Laurent que escriba algo para la publicación del Coloquio en el que presentamos *Se alquila, Être en scène / être en jeux*, en marzo del 2019, ¿recuerdas? El proyecto estaba todavía casi en versión piloto. Se trataba de probar un experimento, aunque ya teníamos claro que el experimento, sin dejar de ser experimento, iba a ir para delante. Supongo que más allá de las dudas y del cómo hacerlo, teníamos una certeza, aunque difusa, de lo que queríamos hacer.

He preparado una discusión teórica del proyecto. Sé que esto es una trampa, que una reflexión teórica va a ser siempre algo distinto de lo que ocurre en escena y fuera de escena, de todo ese magma de estados de ánimo, dudas y azares. En esos momentos cuenta tanto lo que se sabe como lo que no se sabe, lo que uno cree que está buscando como lo que en realidad estamos haciendo. Pero los artistas son tramposos profesionales, por lo que no te costará entender este gesto (teórico).

El hombre primitivo hacía trampas para cazar animales dibujando bisontes en las cuevas, y nosotros hacemos trampas para cazar al público y cazarnos a nosotros mismos con él, exorcizarnos del pasado y de nuestros propios fantasmas, y yo particularmente de la teoría y la academia.

He utilizado para el texto una estructura que replica las distintas partes que nos podrían haber servido para armar una edición más de nuestro archivo. Aunque no necesariamente tendrían que estar en este orden ni responder a estos contenidos. Por tanto, el artículo te lo puedes leer por partes, en el orden en el que está o en otro cualquiera, también te puedes quedar solamente con un bloque, o leer solo los epígrafes y saltarte los contenidos, o no leer nada e imaginártelo todo, como si fuera un artículo en blanco, un artículo en alquiler para que cada lector lo llene con su propio archivo de acciones y saberes.

Verás que digo muchas cosas y dejo de decir muchas otras, seguramente las más difíciles de contar, que deben ser también las más importantes, las que no sabemos cómo nombrar. No digo mucho, por ejemplo, sobre las acciones que recuperas en cada

ocasión, tal y como ocurre en las propias presentaciones. Estas acciones son, sin embargo, el núcleo oscuro que alimenta este archivo. En mitad de esta especie de conferencia académica sobre ese actor que al final de un modo u otro somos todos, tus acciones se me aparecen como una especie de dinosaurios paseándose por un auditorio de universidad, indiferentes y al mismo tiempo encantados de estar ahí.

Para este texto me he centrado en el marco teórico del proyecto, en cómo sostener a nivel de ideas este archivo que nos ha servido para rescatar a estos dinosaurios del pasado, sacarlos de su hábitat natural en los grandes y pequeños teatros, descontextualizar sus acciones y darles un nuevo contexto, más bien improvisado pero al mismo tiempo con ese algo de rígido que tiene cualquier archivo, cercano y a la vez extraño.

Este archivo, Pai, es sobre todo una ficción, amable pero extraña, un deseo compartido, con ese lado oscuro que tienen todos los deseos por llegar hasta el final; de ahí que sea un archivo vivo y no solamente un ejercicio de estudio de los restos del dinosaurio, que es lo que podría haber pasado si hubiéramos hecho aquel libro sobre tu trabajo que te propuse al principio.

Esto es justo lo que le falta al discurso académico, deseo, amor y riesgo; le falta verdad y posiblemente confianza en que algo se pueda sostener por sí solo, sin necesidad de autoridades ni explicaciones. Por eso me gusta pensar que este proyecto es también una trampa para archivar la teoría y las prácticas de la academia y los conocimientos oficiales, incluida la academia del arte y del teatro, porque en el mundo del arte sobran también doctores. Hace ya siglos que estos doctores se pusieron de acuerdo para decir que la ciencia era más ciencia si no tenía emoción, ni lugares de pérdida, que la ciencia debía ser lo opuesto a la imaginación. Así nos vemos hoy con una universidad convertida en un mundo de marcianos, y no por los estudiantes, que es la parte más viva, sino por los que la habitan de forma permanente, los arcontes de la universidad y el conocimiento, los guardianes de ese archivo convertido en un cementerio de publicaciones... indexadas, eso sí, para que cuenten para los ascensos y los egos.

Nosotros, Pai, nos movemos en mundos profesionales distintos que nos creemos más bien poco. Esos mundos, el de la universidad o el del arte, que al final no son tan

distintos, son también los cementerios del que nace este archivo como un deseo por escapar de ahí y sin embargo seguir estando, porque no dejan de ser espacios públicos de los que formamos parte y que también son nuestros.

Recuerdas aquella cita de William Gadis que utilizamos en la presentación de Montpellier, donde se preguntaba qué queda del hombre cuando la obra ya está acabada, y en un tono más bien moralista respondía que “escombros de disculpas”, yo ahora diría que lo que queda después de hacer la obra es nuevamente todo por hacer, pasado, futuro, miedos y deseos, todo de nuevo ahí, a nuestra disposición, esperando a ser archivado.

Así que imagínate que este texto es una nueva edición de este archivo, que es también un archivo de ideas; una presentación teórica y tramposa, porque lo fundamental no está, no están los cuerpos, ni el público, ni esa especie de descomposición acuosa que amenaza en la parte baja del estómago antes de empezar. Imagínate que la obra podría ser esta, pero no necesariamente en este orden ni con este contenido, sino en otro orden y con otros muertos y delirios.

La presentación podría tener entonces las siguientes partes:

UN COMIENZO: *Detrás de cada archivo hay un muerto*

SE ALQUILA

Comer una hamburguesa en
cámara y vomitar

Gólgota Picnic 2011

Detrás de cada archivo hay un muerto, dice John Berger, y seguramente tenga razón. Y los muertos como el pasado en general es un espacio lleno de agujeros. Por eso se convierten en un campo abonado para las luchas políticas, la memoria histórica, las identidades y los nacionalismos, o para los profesionales de las terapias y las emociones, que descubren detrás de cada trauma la sombra de un antepasado. Por eso también detrás de cada archivo, donde se guardan las memorias del muerto, hay una autoridad que vigila, clasifica y organiza el sentido de la historia.

Un archivo es también una forma de legitimar un pasado, ponerlo en valor, buscarle algún sentido. En este caso se trata del pasado de este muerto vivo que tenemos aquí con nosotros haciendo performance, Juan Navarro. Esta acción que está haciendo ahora se llama Comer una hamburguesa en cámara y vomitar, y formó parte de Gólgota Picnic, de Rodrigo García. Este pasado, que en este caso es el pasado de la performance, nos habla de la historia del teatro y el arte, y por extensión de cualquier otro pasado.

En la Grecia antigua el arconte era el gobernante, el que vivía en el *archeion*, que es el lugar donde se guardaban los documentos de la ciudad. Pero los arcontes, en la filosofía gnóstica que alimentó numerosas religiones durante los primeros siglos del Cristianismo, religiones que fueron violentamente perseguidas por las propias

religiones dominantes, eran también los gobernantes, no solo de los archivos, sino del mundo. Lo que nos lleva a pensar que el mundo es también una especie de archivo vivo donde se guarda algún tipo de secreto que no puede ser desvelado, un conocimiento al que no se accede fácilmente. Por eso hay no una, sino mil autoridades, que lo vigilan. Los gnósticos creían que la salvación no viene de dios, sino del conocimiento. Y en aquel tiempo esta separación entre conocimiento y Dios se consideró un desvío de la ortodoxia religiosa. La pregunta, en todo caso, es cómo se accede a ese conocimiento. ¿Puede ser la actuación una forma de acceder al conocimiento?

La pantalla sobre la que estoy escribiendo este artículo ahora, o sobre la que tú lo estas leyendo, funciona también como un archivo, en este caso concreto es un modo de archivar otro archivo, que es *Se alquila*. El escenario que se arma cada vez que lo presentamos funciona igualmente como un archivo, pero en este caso, y a diferencia de este texto, se trata de un archivo sostenido en vivo; un escenario que como todo archivo guarda una promesa de conocimiento, y por ello, como dirían los gnósticos, también de salvación. Y aunque no sepamos con certeza cómo llegar a ese tipo de conocimiento o salvación sobre la escena, intuimos que todo este proyecto tiene algo de eso.

Un cementerio es otro tipo de escenario y otra forma también de archivo, custodiado por toda una serie de ritos, leyes y modos de administración, que regulan el modo de gestionar los cuerpos de los muertos. No se puede andar por ahí libremente con un muerto; incluso si el muerto es tuyo, la administración pública se hace cargo de ellos. Y ya no digamos si es un amigo o una pareja con la que no tienes vinculación legal. Entonces ya no tienes derecho casi ni a verle. Porque los muertos, la muerte y el pasado son objeto de una estricta regulación legal, son objeto de complejas discusiones sobre justicia, moral e historia. Y sin embargo nada hay que escape más a la razón, la historia y la justicia que la muerte. Quizá por eso sea también lo que esté más vigilado.

Pero si los muertos son incómodos, también es verdad que sin los muertos no podríamos vivir. Nosotros tenemos la suerte de tener con nosotros al muerto de este archivo, que es Juan Navarro, un muerto que dedicó toda su vida a las artes escénicas

y la creación artística, un muerto actor y performer, director y dramaturgo, que incluso alcanzó un cierto reconocimiento dentro del medio. Y lo tenemos aquí con nosotros, bien vivo, con un aspecto bastante saludable; aunque ya un poco cincuentón está todavía de buen ver. Miren cómo, después de toda una vida haciendo performances, todavía sigue ahí dándole al tema. ¿No es emocionante?

- Vamos, Pai, déjalo ya. Si has hecho muchas performances. Descansa un rato. Si además esta gente ya se sabe de memoria todo esto de la performance, que es un cuento ya viejísimo. ¿Por qué no lo intentas con otra cosa? Teatro documental, tal vez, o prácticas colaborativas. Déjalo ya, siéntate aquí un poco. Vamos a tomar el aperitivo, que ya es hora.

UN MÉTODO (que funciona también como presentación del proyecto): *¿Qué le preguntarías a un muerto?*

A continuación, el muerto y el vivo, que son en realidad el mismo, como el performer y el investigador, el cuerpo y la cabeza, se ponen a tomar un aperitivo. Pero el teórico no sabe bien qué preguntarle al muerto, cómo relacionarse con ese cuerpo recuperado del pasado. Pero quizá, reflexiona el teórico, todas esas cuestiones relativas al mundo del arte y el teatro sean más bien anecdóticas comparado con el hecho de estar realmente con un muerto. ¿Qué le importa a un muerto todo eso del teatro? Lo que de verdad habría que preguntarle son cuestiones más trascendentales, por ejemplo, si dios existe, y en caso de que no exista, pues quién es entonces el guardián de la historia, el dueño del archivo, dónde ir a buscar para saber si este archivo que estamos haciendo, por ejemplo, tienen algún valor o no sirve para nada, si se trata de una buena obra o una mala obra, o si en realidad todo esto da lo mismo, porque, como decía Robert Filliou, bien hecho, mal hecho y no hecho son casi lo mismo, sobre todo si estás muerto.

Este podría ser el comienzo de la segunda edición de *Se alquila*, le digo al muerto, que me mira como el hombre prehistórico podría mirar un helicóptero. Esta edición fue presentada en la Universidad de Santiago de Compostela en noviembre de 2019, y al

igual que la primera, tuvo lugar dentro de un marco de investigación sobre actuación y performance.

Las siguientes presentaciones serán ya en espacios de creación, lo cual afectará el modo de entender esta conversación imposible entre actuación y teoría, obra y no obra. La relación entre la teatralidad de lo académico, sostenida por el conferenciante, y la academia de lo teatral, sostenida por el performer, funciona de modos distintos según el contexto en el que se hace y los discursos que sostengan ese espacio público.



Esta especie de convivencia incierta es una forma de trabajo y una metodología, un modo de estar en escena y situarse frente a los modos del pasado. En una investigación práctica la forma de hacer, es decir, el método, es tan importante como el lugar al que llegas.

La segunda edición, por ejemplo, se hizo durante una residencia en un pequeño pueblo entre las montañas, la Morera del Montsant, una zona bastante despoblada en la Cataluña baja. Desde la terraza del espacio en el que estábamos trabajando, Addend, veíamos el cementerio del pueblo, que tratamos de visitar varias veces, siempre sin éxito. De todos modos, al final los muertos se vinieron con nosotros y se colaron en el trabajo.

Se alquila tiene un carácter híbrido entre el discurso y la acción, la obra y la no obra, el estar en escena y el perderse por fuera de esa misma escena, el pasado y el presente. El objetivo es ahondar en ese umbral intermedio que se abre como una línea de fuga, una posibilidad de estar dentro y fuera al mismo tiempo: dentro y fuera de la universidad, del teatro o el museo. Este lugar de encuentro y desencuentro entre un actor y un teórico, o entre un pasado y un presente, permite plantear esta acción/reflexión dentro del mundo de la investigación y el teatro, y al mismo tiempo en algún afuera más o menos impreciso.

Al final lo importante no es lo que le pregunté al muerto, sino sostener la pregunta. Estar juntos sin saber cómo resolver el momento. *Se alquila* es una reflexión puesta en práctica y una práctica de reflexión acerca de los modos de hacernos cargo de algún tipo de historia desde un presente abierto; este momento de inmediatez y extrañamiento, de preguntas teóricas y acciones físicas, es el que se termina construyendo con el público. El resultado es un archivo en el que cuentan más los huecos, que lo que ya está nombrado.

Como punto de partida, tenemos a dos actores básicos: el actor escénico cuya obra es objeto de documentación, y el actor académico a partir de cuya mirada se construye una perspectiva teórica. Mientras que un actor recupera su trabajo, el otro se pregunta por el sentido de ponernos a recordar. Esta ecuación del actor, en la que se suma palabra y acción, cuerpo y reflexión, presente y pasado, se expresaría del siguiente modo:

$$1 + 1 = 2 \pm n$$

O lo que es lo mismo:

1 + 1 =



Donde ameba equivale a un protozoo rizópodo cuyo cuerpo carece de cutícula y emite pseudópodos incapaces de anastomasarse entre sí. Esta figura indeterminada de agentes flotando en un medio viscoso dentro del cuerpo de uno mismo se multiplica por efecto de la mirada colectiva de esa otra indeterminación que es el público, que es otro medio viscoso en el que nos movemos.

Al lado de estos dos actores, hay, por tanto, uno tercero, que es el usuario del archivo, sin el cual no se entenderían los dos anteriores. El teatro recupera así su condición antropológica de lugar donde juntarse para recordar, y aunque a nivel personal cada cual tiene memorias distintas, a nivel colectivo se sostiene una ficción de un pasado común, que en este caso se identifica inicialmente con una cierta tradición teatral, artístico y cultural. Pero a medida que se despliega el archivo esta ficción se va transformando en otras menos reconocibles y más imaginarias.

A diferencia de los archivos históricos, que funcionan por acumulación, *Se alquila* es un archivo que tiene otro tipo de economía. Cada edición del archivo no se añade a la anterior, no tienen un orden consecutivo ni funciona por acumulación, sino que se superponen en un ejercicio de actualización, de borramiento y reescritura de un pasado que se va transformando a través de las distintas formas de asumirlo e interpretarlo. La reflexión sobre el pasado se convierte, de este modo, en una celebración de algo vivo, informe e inmediato. El pasado importa en la medida en que nos sirve para sostener un presente que tiene siempre algo de invención.

Como concreción material de este archivo se elabora en paralelo un libro que se termina de hacer durante cada edición. Al igual que el archivo, el libro tampoco funciona por acumulación. Los materiales de una no siguen a los de la siguiente, sino que en cada presentación se reescriben de nuevo. Es un libro en blanco que está

continuamente reescribiéndose. Los libros de las ediciones futuras ya están hechos, porque ya están impresos, y sin embargo están por hacer, porque se trata de libros en blanco. Futuro, pasado y presente se entrecruzan en este proyecto de edición, en el que cada libro es un capítulo de un libro mayor y al mismo tiempo es el libro entero.

El plano vivo, poético y afectivo es el que hace que este proyecto no se quede en el estadio de la documentación y el análisis teórico; es el que hace que el archivo se abra, se transforme y se desborde. El trabajo de Juan Navarro, desarrollado en formatos distintos desde comienzos de los años noventa, ya sea a través de sus propias obras o en colaboración con otros creadores, es el objeto inicial del archivo.

El gesto de descontextualización que implica la economía del arte es citado directamente a través del funcionamiento del archivo, que construye también sus documentos sacándolos de sus contextos originales. La pregunta que queda suspendida tanto sobre el mundo del arte como del archivo es por el relato que da sentido a esta nueva agrupación de obras, documentos o acciones. La posibilidad de volver a dar sentido a las acciones que se hicieron como parte de otras obras y proyectos es la promesa del archivo, del museo y del arte en general como institución. Cualquier archivo supone un gesto de institución pública. La pregunta por el sentido de este nuevo proceso de institución, sostenida por sujeto y objeto, por el teórico y el artista, se termina proyectando hacia el público para encontrarle un sentido *común*.

Este archivo ha ido creciendo no solo en tamaño sino también en complejidad. De él se recuperan para cada presentación una serie de acciones que servirán de columna vertebral de cada nueva edición.

Lo incompleto del archivo son los vacíos que le permiten seguir creciendo en direcciones inesperadas. Si al comienzo contenía únicamente las acciones realmente realizadas por Juan Navarro, a partir de la segunda se amplió a acciones que pudieron ser realizadas, pero no llegaron a hacerse, acciones imaginadas, proyectadas o soñadas, no solo en algún momento de la historia, sino también retrospectivamente desde algún presente posterior.

Así, junto a las fichas ya rellenas con el título y la fecha de las acciones, se fueron añadiendo fichas vacías con posibles acciones todavía no realizadas que se irán completando progresivamente abriendo el archivo a otros agentes y contextos.

Este sentido de falta, y el deseo de situar cada presentación en esa grieta, es lo que le da a este proyecto una dimensión viva en tanto que algo que está por hacer. El pasado, lo que ya fue, se transforma en una oportunidad para explorar lo que no pasó, pero podría haber pasado, lo que no fue, pero puede que lo sea en el futuro. El archivo no solo mira al pasado, sino sobre todo a la posibilidad de reinventar algún tipo de presente.

Para sostener esta maquinaria es necesario que las tres funciones básicas sobre las que se construye, actor-investigador-público, sin dejar de ocupar lugares distintos, no dejen de mirarse, reconocerse y desconocerse, moverse, contaminarse y fundirse. No se trata, por tanto, de que el investigador académico se convierta en performer, o el artista en teórico, o de que el público actúe, sino de que cada uno ponga en riesgo sus respectivos lugares para poder reinventarlos, para que dejen de ser lo que eran sin por ello renunciar a lo que ya han sido, un pasado y una tradición puestas ahora en movimiento. Convertido en un territorio de experiencias por vivir, archivar implica no solo archivar, sino también desarchivar.

Finalmente, este archivo es también un archivo de actores teóricos, de teorías, conceptos, discursos, autores y referencias, que se han ido multiplicando como respuesta a esta necesidad de encontrar un sentido y un método, una forma de andar un camino y volverlo a desandar para empezar de nuevo en cada edición, un modo de traer algo al presente y hacerlo desaparecer en ese mismo presente. Este archivo vivo, como el libro en blanco en el que se recoge, no son un instrumento para hacer pervivir lo que ya fue, sino una posibilidad de experimentar y repensar desde la práctica lo que todavía no es. Una idea en la que insiste Emanuele Coccia, uno de los pensadores que nos ha acompañado en este proyecto, en relación con la filología como método de investigación:

Si la historia real transmite sólo lo que se realizó, la filología más rigurosa deberá preocuparse por reconstruir la tradición secreta de lo que no tuvo otra existencia que la mera potencialidad, reconociendo como objeto propio

específico lo que de eventual y no efectuado –pero no menos consistente que lo que sí fue- se encuentra eternamente custodiado en el seno del pasado. No se da historia sólo de lo que en realidad ocurrió. (Coccia 2015, 54)

UNA HISTORIA (que es un modo de enfrentarnos a la historia): *Al principio fue la situación*

Cualquier historia remite a una situación. Esa situación es el punto de partida que da lugar a esa historia. La situación tiene una temporalidad suspendida, es el tiempo que tardamos en hacernos cargo del accidente, de algún tipo de falta o imprevisto, porque al principio de cada situación lo que hay es un accidente.

A diferencia del accidente, la acción tiene un fin preciso, aspira a interrumpir la representación, quiere producir un determinado efecto que modificaría esa historia o da lugar a una nueva. El fracaso de la acción es que el efecto no llega a producirse, o no al menos como estaba previsto. La acción se convierte en un accidente, que plantea una nueva situación, un momento impreciso en el que hacerse cargo del accidente.

La acción no tuvo los efectos previstos. La revolución no triunfó; la promesa del arte no se cumplió. Este es el accidente que da lugar a este archivo. Este es el imprevisto del que nos tenemos que hacer cargo. Que podamos archivar la performance, o la teoría, supone dejarlas convertidas en representaciones de sí misma. Esta es la expresión última del fracaso de su deseo de realidad. Nunca abandonamos el teatro.

La falta de credibilidad en los actores, cuya última baza fue este salto performativo, deja incumplida la promesa de una nueva historia. Este accidente, que se viene repitiendo desde el comienzo de la historia moderna, la mantiene en suspenso, a la espera de un nuevo comienzo. Es ahí donde este prolongado fin de la historia enlaza con su origen, con el momento de la expulsión de algún paraíso. Nos han echado y ahora qué, nos vamos, nos quedamos o simplemente no hacemos nada. Dejar la historia suspendida para preguntarse por su sentido supone también recuperar la posibilidad de la utopía, la superación de la historia.

La situación que está al comienzo de este proyecto es la siguiente: un investigador académico especializado en artes escénicas le hace a un actor, performer, director de

teatro y dramaturgo para hacer un libro sobre su trabajo. Todavía no hay historia, tan solo una situación sin resolver, un tiempo y una historia suspendidos, detenidos por el deseo de hacer algo juntos sin saber todavía cómo hacerlo, porque las opciones más obvias, como la de hacer un libro al uso, fueron las que desde el principio quedaron descartadas. No queríamos hacer algo que ya supiéramos qué forma iba a tener. Esta situación de desconocimiento es la que va a continuar sosteniéndose a lo largo de todo el proyecto como un modo de no perder el origen, no el origen como momento inicial, sino como raíz oscura sobre la que volver en cada nueva edición.

Generalmente, cuando doy una conferencia, suelo estar solo en escena o acompañado de otros conferenciantes. No es lo habitual compartir la escena con el objeto de estudio, sobre todo si este objeto está vivo, como si fuera un fantasma del pasado.

La situación, lógicamente, es muy distinta. Por una parte, te sientes más acompañado, pero al mismo tiempo te preguntas si tu presencia como teórico, estando la propia obra ahí, es realmente necesaria, si no tendrías que sentarte y simplemente mirar, como hace el resto del público, porque la obra ya habla por sí misma. Por otro lado, te preguntas si lo que estás diciendo, todas esas teorías, conceptos y discursos bien armados, tienen realmente mucho que ver con la materia viva de la que está hecha la obra, con el cuerpo, el sudor, los nervios, las imágenes, las sensaciones que produce. La situación resulta compleja, incluso inquietante y hasta molesta; pareciera que uno sobra.

El pasado es el elemento fundamental de cualquier archivo. Pero en este caso la pregunta no es en primer lugar por el pasado, sino por cómo hacernos cargo de él, para qué nos sirve, desde qué necesidad volver sobre lo que ya pasó. La pregunta está, por tanto, formulada desde un presente concreto. Por tanto, lo que hay que resolver primero no es una cuestión que tenga que ver con un pasado, sino con el momento en el que estamos ahora, cuando ese pasado se puede ver como parte de una historia a la que no tiene mucho sentido seguir dándole vueltas. En nuestros días, la recuperación del pasado se ha convertido en una suerte de religión secular. Este archivo —vivo— se inicia con un interrogante sobre esta necesidad del pasado.

La situación queda entonces definida por la relación entre dos funciones, o personajes, la del teórico y el actor, incorporadas por Juan Navarro y Óscar Cornago. Pero estas

posiciones, potencialmente, podrían ser ocupadas por cualesquiera otros actores y teóricos, artistas y no artistas, cuerpos y cabezas. Dos figuras que se pueden multiplicar, extenderse en forma de red o fundirse en una sola.

La aspiración universal del archivo no responde a su amplitud temporal o temática, sino a la universalidad de estos dos lugares. Proyectando la imagen del actor como intermediario, *Se alquila* recupera la vocación universal de cualquier archivo como de cualquier cuerpo; de todo archivo porque cada uno, por pequeño que sea, aspira a ingresar en la universalidad de la memoria, y de cualquier cuerpo por la universalidad a la que remiten sus deseos y emociones.

El vaciado de estos lugares permite darles una consistencia teatral. Performer y teórico se convierten en una representación de sí mismos, pero se trata de una representación tramposa que no deja de transformarse. La situación que da comienzo a esta historia es una y al mismo tiempo son muchas, se va actualizando, siempre la misma y siempre distinta: lo que dice el cuerpo frente a lo que dice la cabeza, la inteligencia teórica frente a la inteligencia práctica, lo que fuimos y lo que somos, lo que no llegamos a ser y lo que podríamos llegar a ser.

El archivo funciona también como una maquinaria para archivarse él mismo y archivarnos nosotros con él. Esta maquinaria va guardando el registro de su propio recorrido, pero no con la finalidad de sostenerlo en sí mismo, sino de sostenernos nosotros a través de él. *Se alquila* se convierte en una trampa para levantar un interrogante sobre la posibilidad de una historia en común.

Igual que sucede con el archivo de acciones, esta historia, que es la historia del propio proyecto, se compone de los restos que va dejando cada presentación y también de los restos de lo que no se llegó a presentar, pero podría haberse presentado. Cada edición de *Se alquila*, ya sea en escena o en papel, contiene potencialmente todas las presentaciones y es al mismo tiempo un capítulo de algo más grande e indefinido.

El libro donde se recoge cada edición no responde a la lógica temporal de la historia, porque la historia que estamos reconstruyendo está siempre en alguna medida por hacer. Es un libro en blanco, cuyas páginas no están numeradas siguiendo un orden lógico, se construye manualmente durante la presentación, al final de la cual se

subasta entre el público. La foto final que se le hace al público con una máquina polaroid es el punto y seguido de un libro que nunca va a estar acabado, porque la historia sigue abierta y el archivo por completar.

La pregunta sigue en el aire: ¿realmente nos echaron del paraíso? Historia y actuación se inician al mismo tiempo. El mito de la expulsión da cuenta del comienzo de la actuación frente a un tercer ojo. La mirada de dios inaugura la representación, el comienzo de la actuación. Pero esta no cuenta solo lo que cuenta, sino también lo que no dice. No todo se nombra en la historia, y entre lo que no se dice está su origen, la situación inicial.

¿Cómo situarnos frente a la historia o frente a la actuación? La opción no es seguir añadiendo estilos, lenguajes o técnicas. Eso implicaría continuar dentro de la historia, cuando el archivo en realidad trata de abrir un afuera para poder tomar distancia y repensarla. En ese afuera se encuentra lo que no sale en el relato, lo que antes quedaba fuera de la representación, los huecos de la historia, los otros, lo que no sabemos de nosotros mismos ni de nuestra historia (de la actuación).

Ese es el lugar que ocupa el público dentro de este archivo vivo. El público es la promesa de que lo que estamos haciendo va a llegar a tener sentido, sin embargo, esa promesa es solamente una posibilidad que escapa a nuestro control, pero es la carta que podemos jugar, el momento de la escena: poner el cuerpo, hacernos público, un viaje a lo desconocido. Es por esto también que cada presentación no tiene un ensayo previo. Tiene mucho trabajo, pero no están ensayadas. El único ensayo se hace frente al público, un ensayo abierto que termina en forma de fiesta, entendiendo por fiesta un momento que no admite ensayo, porque ya no es una tentativa o posibilidad, sino la afirmación de un gesto de desbordamiento que desafía la autoridad del archivo o cualquier otra forma de legitimación de la historia y de la actuación.

Los actores se ven superados, pero felices. Artista, teórico y público, confundidos en sus papeles, convertidos en algo distinto de lo que la historia les había prometido, deciden archivarse para abrir un tiempo suspendido de memorias e invenciones, de

pérdidas y deseos, un archivo por hacer del que potencialmente formamos parte todos.



La historia se convierte así en la posibilidad de otra historia de todos y de nadie. El público que no sale en la foto, el público al que Adán y Eva tuvieron que convencer de que había que irse del paraíso, se hace visible como lugar desconocido desde el que replantear las formas de actuar y hacernos público. Visibilizar al público permite convertir el pasado en una situación de presente. ¿Nos queremos ir realmente del paraíso? ¿Será verdad que Dios existe? ¿No nos estarán engañando estos dos soñadores, uno con la historia de dios y la otra con la de la serpiente y la manzana? ¿Les tenemos que creer? ¿Nos vamos o nos quedamos? ¿Es esa la única posibilidad, o podemos inventar otras?

Estas preguntas son también las que están en el origen de este archivo. Cuando el teórico le propone al artista documentar su obra, las preguntas que surgieron no son muy distintas a aquellas que podrían haberse planteado frente al imperativo de la expulsión, que es también el imperativo político y biológico de la historia; es el momento en que esta comienza a expulsarnos una vez más, y los interrogantes se multiplican sobre la conciencia del pasado.

Aunque el paso de los años hace esta situación patente a nivel biológico, no se trata únicamente de una ley de la naturaleza, sino sobre todo de una ley política y económica guiada por el principio de productividad, acumulación y renovación. Es el

momento de hacer balance, presente desde el comienzo, cuando resuenan una vez más las preguntas por el sentido del archivo y la historia: ¿Será verdad eso de la Historia, el Arte o el Teatro? ¿No nos estarán engañando estos iluminados, uno con la historia de todos esos dioses y la otra con la del conocimiento y la ciencia? ¿Les tenemos que creer, o nos podemos inventar otras historias? ¿Y si en lugar de irnos del paraíso bailamos una cumbia?

SE ALQUILA

Dar una clase de cumbia al público

“4”

2015



UN INTERMEDIO (para ver si nos aclaramos): *¿El que sabe puede?*

El que sabe puede algunas veces y otras no puede. Forma parte de una estrategia política identificar el saber con el poder, pero sin embargo son partidos que se juegan en ligas distintas. Mejor debería decir el que puede sabe. El que puede, efectivamente, casi siempre sabe, o si no sabe, se cree que sabe y los demás a menudo terminan creyéndole.

Destituir el conocimiento como forma de poder es un modo de restituirle lo que tiene de experiencia incierta en relación con un momento y unas circunstancias específicas, un modo de restituirle su capacidad para ponerse a la altura de otras experiencias igualmente inciertas, su capacidad para dialogar con otro tipo de prácticas que no funcionan como una forma de autoridad. Pensar es también un modo de hacer y de sentir, antes de convertirse en una forma de legitimación de un sujeto.

Una frase convertida en un bucle sonoro que no terminó de funcionar, se convierte en el sonido primitivo que Juan Navarro le arranca a un enorme cuerno. Este ruido amenaza la explicación sobre los riesgos de entender el pensamiento como preámbulo

de la acción, o las prácticas como continuación de la teoría. Esta relación de continuidad, afirmaba yo en un francés más inventado que real, es una de las trampas del conocimiento para convertirse en una forma de poder.

Apelando a la sentencia de Sebastián Castellio sobre la ejecución de Miguel Servet por Calvino —“Matar a un hombre no es defender una doctrina, es matar a un hombre”—, trataba de explicar la diferencia entre el mundo de las ideas y el mundo de la acción, la economía de las palabras y la economía de los cuerpos.

Buscar la continuidad entre uno y otro ha servido, en primer lugar, para reducir el mundo de la experiencia, la acción y las prácticas, a ideas y conceptos, y en segundo lugar, para justificar por medio de estas ideas la legitimidad de dichas acciones.

Cuestionar el vínculo entre conocimiento y poder supone reconocerle a la experiencia y la acción una razón y una inteligencia específicas más allá de explicaciones teóricas. Lo que también funciona a la inversa: la realidad de la teoría como territorio vivo de experiencia solo aparecerá en la medida que las mismas prácticas de la teoría la sitúen en un terreno no de seguridades, sino de riesgos y desconocimiento. Para esto sirve también este archivo, para archivar las formas del hacer teórico y plantear otras posibilidades de trabajar con la teoría.

SE ALQUILA

Loop de los cuernos. Sonido

**Muerte y
reencarnación en
un Cowboy**

2009



¿Puede ser esta imagen un modo de trabajar con la teoría, una forma de sostener una conferencia, de transmitir un saber?

UN PUNTO DE LLEGADA (el público): *¿Dónde quedan los actores cuando todos somos actores?*

Esta pregunta, izada en una bandera sobre una montaña de cadáveres formada por espectadores, cerraba la primera edición del archivo en Montpellier. La pregunta pone un interrogante sobre lo específico del actor cuando ya todos nos hemos convertido en actores a tiempo completo. No se discuten los tipos de actuación, sino que se cuestiona el lugar mismo de la actuación y por extensión de la imaginación artística y del artista. El acento no recae en los modos de actuar, sino en lo que el hecho de actuar, de ponerse frente a un público, representa una vez que el mito de la performance, que había buscado un momento de verdad e inmediatez, y una capacidad mayor de afectar a su entorno, se había convertido en otro tipo de actuación (artística) más.

Cuando la dimensión performativa de la actuación y más en general de la propia acción artística queda atrapada por la representación y la historia, es el momento de replantear lo que ha supuesto el mito de la acción, inscrito en los comienzos mismos de la modernidad.

La falta de credibilidad de los actores ha hecho que todas las miradas se vuelvan se vuelvan al público como última posibilidad para salvar la escena pública y darle un sentido a la acción. Pero la inhabilitación de los actores es un reflejo de la inhabilitación del propio público. Desplazar la mirada de un lugar a otro es como poner la pelota en un lado o en otro del tejado de una misma casa.



La dimensión fantasmal del público, una abstracción colectiva que está en todas las partes y no está en ninguna, terminó envolviendo a los propios actores que no en vano nunca dejaron de formar parte de ese horizonte indiferenciado que sostiene la política entendida como democracia. Este archivo vivo termina funcionando como una ficción para exorcizarnos de nuestra propia condición fantasmal, jugando con la irrealidad del actor-obra frente al conferenciante, o del conferenciante frente al artista, o del público frente a los actores, o de estos frente al público. Este archivo-ficción, sin renunciar a sus referentes más objetivos, se alza por encima de ellos para reinventarse como una proyección colectiva desde un presente inmediato.

Preguntarse por la ficción del actor implica al mismo tiempo preguntarse por la ficción de la propia historia del actor organizada en una serie de períodos, conceptos y escuelas, pero también por la ficción del público y de lo público, de la propia institución teatral, que ha sido la otra cara de esa historia oficial del actor teatral. Sin embargo, la respuesta ya no pasa por la crítica de estos relatos, de la representación o el pasado, tampoco por una dinámica de participación que haga recaer en el público la responsabilidad que antes tenían los actores. El público es una parte importante de un archivo, pero este podría existir incluso si no hay un público que lo active, porque el archivo como cualquier otro tipo de escenario se construye frente a ese tercer ojo de alguno de esos dioses a modo de instancias públicas que conforman nuestra conciencia de lo público, como la historia, el teatro, el arte, la política, la naturaleza o

el placer. Lo fundamental de cada una de estas instancias y los relatos que las sostienen no es su verosimilitud, sino el modo como funcionan en un contexto concreto, es decir, el modo como nos pone en relación con los otros y lo otro, con el pasado, el presente y el público, en definitiva, el modo como nos sostiene no individualmente sino como parte de un dudoso grupo sin identidad ni fundamentos.

SE ALQUILA

Matar al público y amontonarlo
alrededor de una bandera

El imposible
2008



UN EPÍLOGO: *Sin mirar ni a diestra ni a siniestra.*

Esta presentación imaginaria termina con un gesto de reconciliación con esa confusión acerca de los modos más adecuados o menos adecuados de actuar y hacernos público.

En el seminario previo a aquel en el que se presentó *Se alquiler*, organizado también desde la Universidad Paul-Valéry en el 2017,¹ di una comunicación que luego desarrollé por escrito para la publicación con el título de “El actor en su laberinto”. *Se alquiler* es un modo de poner en pie y hacerse cargo de forma práctica de ese laberinto del actor. En este artículo citaba el siguiente texto de Benjamin:

¿Barbarie? Así es de hecho. Lo decimos para introducir un concepto nuevo, positivo de barbarie. ¿Adónde le lleva al bárbaro la pobreza de experiencia? Le lleva a comenzar desde el principio; a empezar de nuevo; a pasárselas con poco; a construir desde poquísimo y sin mirar ni a diestra ni a siniestra.

(Benjamin 2007, 217)

¹ La création scénique contemporaine à l'heure de la mondialisation : circulations, influences, hybridations.

Benjamin dice que los que volvieron de la I Guerra Mundial no traían ninguna experiencia nueva, sino que al contrario, volvían con las experiencias arrasadas, y que ese vacío les obligaba a empezar de nuevo con lo mínimo; una actitud que el escritor identifica como una posibilidad ética, o sea, un modo de estar en el mundo y relacionarnos con los demás, una manera también de ser actor y hacernos público.

Las experiencias se han convertido en un producto de mercado. Seguramente nunca se habrá hablado tanto de experiencias como ahora. La experiencia se ha convertido en garantía de autenticidad, una autenticidad que, sin embargo, es el objeto de todas las puestas en escena. Estas experiencias, que en el caso de Benjamin confieren un sentido de pertenencia a una historia, porque es esta la que transmitía la experiencia, ya no nos hacen formar parte de ninguna historia, sino que más bien nos sacan de todas. El laberinto del actor tiene que ver con la imposibilidad de identificarse con un pasado y una tradición que delimite unos modos y formas de actuación adecuados. Nada garantiza nada más allá del momento en el que se está haciendo y está pasando.

El archivo vivo es un laberinto que se hace y se deshace en cada presentación, un laberinto construido como una trampa para enfrentarnos a ese otro laberinto de historias y escenarios que no dejan de multiplicarse. Sin embargo, el problema no ha sido esta proliferación de escenarios y formas de actuar, sino el mito de la autenticidad que ha provocado este baile de máscaras cuando, por otro lado, se había dejado de creer en las máscaras.



SE ALQUILA

Fingir que lloras mientras te
echas lágrimas con un
cuentagotas

De la
imposibilidad de
entender la propia
muerte
2003

Que una sociedad multiplique las formas de los escenarios para salvar la credibilidad de lo público, cuando por otro lado ha perdido la fe en el teatro, es un problema para esa sociedad y también para esos escenarios. No es casualidad que Richard Sennett en su estudio sobre *El declive del hombre público* se fije en varios momentos de la historia de los teatros y las formas de actuación en los siglos XVIII y XIX cuando el teatro era un espacio con una clara delimitación de roles, que daba lugar, sin embargo, a un juego mucho más permisivo. Hoy los roles se han fundido y confundido con aquello que quieren representar. Tras el espejismo de la transparencia, de que todos somos iguales y cada cual puede hacer el papel que más le convenga, los roles se imponen. Lo que ha convertido la actuación en un territorio incierto, que Sennett califica de declive, siguiendo la impronta catastrofista característica de la modernidad, no es la proliferación de teatros reales y virtuales, de nuevos roles que no dejan de cambiar, sino la falta de fe en el teatro y en las máscaras en beneficio de unas formas de autenticidad identificadas con el mundo del yo y las emociones. Es el mito de la autenticidad, que paradójicamente ha convertido el terreno de lo personal en objeto de marketing, lo que ha dejado la actuación en un lugar de nadie. ¿Quién se hace cargo de las máscaras cuando se ha decretado que las máscaras engañan y ocultan?

La falta de credibilidad de los actores nos ha convertido en actores improvisados que no saben cómo hacerse cargo de su papel, actores obligados por la historia “a comenzar desde el principio; a empezar de nuevo; a pasárselas con poco; a construir desde poquísimo y sin mirar ni a diestra ni a siniestra”. Enfrentarse al archivo del pasado es entrar en un laberinto de identidades aprendidas y roles impuestos del que no se puede salir, pero con el que sí se puede jugar, darle la vuelta, hacer tabla rasa y volver a empezar. Y esto no es solo una cuestión de estéticas, estilos y teatros, como decía Benjamin, sino también de ética.



Y para que la suerte nos sea propicia en este viaje incierto por las turbulentas aguas del arte, las técnicas y los estilos, en cada edición elevamos una plegaria a modo de *salmón responsorial* que nos ayude a tomar conciencia del laberinto en el que nos adentramos y las trampas que encierra:

Tout usage est d’abord usage de soi : pour entrer en relation d’usage avec quelque chose, je dois en être affecté, me constituer moi-même comme celui qui en fait usage.

Si l’hypothèse d’un lien constitutif entre esclavage et technique est correcte, il n’est pas étonnant que l’hypertrophie des dispositifs technologiques ait fini par produire une forme d’esclavage nouvelle et sans exemples.

Aujourd’hui, le problème ontologico-politique fondamental n’est pas l’oeuvre, mais le désœuvrement, non pas la recherche fébrile et incessante d’une nouvelle opérativité,

mais l'exhibition du vide permanent que la machine de la culture occidentale garde en son centre.

Referencias bibliográficas:

Agamben, Giorgio. *L'usages des corps. Homo sacer IV. 2* [2014]. Trad. Joël Gayraud. Paris, Seuil, 2015.

Benjamin, Walter. "Experiencia y pobreza" [1933]. En *Obras*, II, 1. Trad. Juan Barja de Quiroga. Madrid, Abada, 2007, pp. 216-221.

Coccia, Emanuele. *Filosofía de la imaginación: Averroes y el averroísmo* [2005]. Trad. María Teresa D'Meza. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

Sennett, Richard. *El declive del hombre público* [1974]. Trad. Gerardo di Masso. Barcelona, Península, 1978.