

ACTUAR "DE VERDAD": EL ACTOR COMO TESTIGO DE SÍ MISMO

ÓSCAR CORNAGO

*Esta no es mi doctrina:
es mi estudio. No es la lección
de otro, sino la mía.*

Michel de Montaigne, *Ensayos*.

el testigo como actor social

Referirse a la actuación como algo que puede ser verdadero o falso parece yuxtaponer fenómenos que pertenecen a

espacios distintos, lo que Foucault en su famoso análisis de la enciclopedia borgiana llamaba heterotopías. La verdad y la actuación, estas son nuestras heterotopías. Podríamos pensar que la actuación, en el sentido de realización

física, no es ni verdad ni mentira, simplemente es, se hace. O si nos remitimos al campo artístico, podríamos pensar entonces que en un sentido político la actuación siempre es de mentira, o quizá debíamos de pensar, con Peter Brook, que es siempre de verdad, cuando afirmaba que la diferencia entre el teatro y la vida es que el primero siempre se hace de verdad.

Es por esto de las heterotopías que buscar la verdad de una actuación obliga a salir de la propia actuación para considerarla desde algún afuera —social, moral, político, psicológico, ético, o incluso físico— del que obtiene su verdad. El tipo de afuera al que remite el arte, o en este caso la actuación entendida como metáfora del hacer artístico o social, está construido, o al menos apuntado, desde la propia obra, desde el modo como se concibe, se construye y se hace pública, en diálogo con un horizonte social preparado para entender dicha construcción, y va cambiando conforme cambian los tiempos. Los tipos de comunicación artística, o lo que en otro momento se llamaba las poéticas o lenguajes formales se van transformando y por ello los modos de encontrarle a esa forma que es la actuación su verdad, el afuera con respecto al cual se hace creíble, es decir, pertinente. Un tipo de pertinencia que tiene que ver con la contingencia que da el sentido a esa obra, a esa forma de hacer, el contexto exterior al que la obra mira. Ese contexto exterior, que marca su contingencia, unido a la autoconciencia del que mira y a la extensión del tiempo que ocupa la obra, son algunos de los elementos que Connor (1998) destaca como rasgos sobre los que se levanta la teatralidad. Ahora bien, el hecho de hablar de actuación en lugar

de representación, interpretación, obra o incluso acción, no es gratuito, implica ya que esta producción de la verdad —como este texto— va a ir en un sentido y no en otro, que las estrategias de teatralidad, o si preferimos de representación, han ido cambiando.

“Poetas son aquellos que han hecho del Yo el terreno de sus experimentos, o que han hecho de sí mismos el terreno experimental del Yo”. Esta es una definición de la autora austriaca Ingeborg Bachman que recoge Agamben en *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo* (p. 120), uno de los volúmenes de la serie *Homo sacer*; del año 1999 con el que vamos a ir dialogando a lo largo de estas páginas. La idea resulta sugerente y actual, incluso si Agamben la recupera desde la tradición poética que arranca con el Romanticismo. Hay, sin embargo, un detalle importante en el que no repara Bachman, quizá por estar centrado en la creación poética o la filosofía del lenguaje, que es la necesidad de mostrar el resultado —hoy diríamos mejor el proceso— de esa voluntad de experimentación, y que para nosotros ahora, planteando el arte como una forma de hacer, de actuar, es esencial: el modo de hacer público ese campo de trabajo con el yo.

Esta aparentemente sencilla ecuación —por un lado, el trabajo a partir de lo personal, y por otro, el modo de mostrárselo a los demás— delimita unos procedimientos de verdad que encuentran en la figura del testigo una singular concreción histórica: el artista como testigo de sí mismo. No es un azar que la figura del testigo, convertido la mayoría de las veces en víctima de aquello de lo que habla, haya alcanzado en la historia contemporánea el protagonis-

mo del que goza. De cara a nuestro estudio, tiene además el interés de movilizar una fuerte dimensión escénica. El objetivo de estas reflexiones es discutir la posición del “actor” contemporáneo —entendiendo el término “actor” en un sentido amplio— en relación al lugar del testigo como construcción simbólica y mecanismo social de producción de verdad y por ello de estrategia de poder.

El testigo remite al sujeto físico de un acto de producción de un relato, al sujeto de una enunciación. Agamben recurre a la posición del superviviente como paradigma para entender este lugar. El testigo habla porque hay algo o alguien que ya no puede hablar por sí mismo, da testimonio de algo pasado, que él vivió y a lo que sobrevivió. Siguiendo a Lévinas, Agamben insiste en que el testigo perfecto no existe, es el que no sobrevivió, el que murió, aquel que ya no puede dar testimonio de lo que pasó. El hecho del testimonio se construye, por tanto, desde una imposibilidad o limitación. Su cuerpo mudo sería el testigo total, pero este testimonio no tendría ya la posibilidad de la palabra y por tanto de la política. Cuerpo y palabra, estas son las dos dimensiones sobre las que articula Agamben el lugar del testigo; la primera se relaciona con el ser viviente, que remite a su comportamiento biológico, y la segunda con el ser hablante, sobre la que se construye su condición social.

Necesitamos que el testigo pueda hablar para que dé testimonio de lo que *presenció*, de lo que pasó y le pasó. Sin embargo, el testigo es en primer lugar un cuerpo-confesión, lo que nos interesa es su pura presencia, el relato de vida escrito en su cuerpo, las marcas

que ese pasado dejaron en él. Lo que veremos ver a él, verlo de cerca, llegar a tocarlo tal vez. Incluso si no es capaz de hablar con fluidez, si su memoria ya no le permite hilvanar el relato de lo que sucedió, queda su cuerpo como testimonio mudo, la base que garantiza la verdad de su palabra. Comparemos el relato de los hechos que puede hacer el que estuvo en el lugar y un especialista que no estuvo allí en aquel momento, pero que ha estado años investigando lo que allí pasó. ¿A quién vamos a creer más?, o mejor dicho, ¿a quién nos interesa escuchar antes?, incluso si el primero por su edad avanzada o los años transcurridos apenas guarde un recuerdo nítido de lo que pasó. Pero a pesar de que es en el cuerpo donde se cifra la relevancia del testigo, la sociedad, el público, el juez o el médico necesitan además que hable, escuchar ese cuerpo-historia convertido en palabra, la encarnación del verbo, una vieja utopía no sólo escénica, sino también política. Cuando el testigo da testimonio de sí mismo el relato se convierte en confesión. La confesión del testigo es la posibilidad puesta en escena de dar un lugar físico a la palabra, de dar cuerpo a la política. La aparente naturalidad, actualmente aceptada como discurso legitimador, de este puente entre cuerpo y palabra es lo que la hace más sospechosa.

Por esa posibilidad pasa hoy la dimensión política del hombre según una manera de entender y explicar la política consensuada socialmente al menos como discurso teórico. No creeremos al político que no legitime con sus actos lo que dice con sus palabras. Ahora bien, el testigo sin voz, sin historia, se queda sin derechos y finalmente sin un escenario (social) para su cuerpo. La cons-

trucción de un lugar frente al otro, es decir, finalmente frente a uno mismo, la posibilidad de la alteridad, tiene que ver con la enunciación aquí y ahora de ese lugar de la palabra, un lugar por tanto esencialmente escénico, y esa posibilidad es una posibilidad política. Siguiendo a Hannah Arendt (2008), diríamos que el pensamiento a través del otro es el tipo de pensamiento político por excelencia y necesitamos política porque el otro es distinto de uno mismo; la pluralidad como condición humana de la política. Pero el otro, podemos añadir, es en primer lugar uno mismo. De ahí la dificultad del testimonio. Entender el lugar del testigo como un flujo de palabra que se articula de manera “natural” a partir de la experiencia vivida es convertir al otro en lo mismo y reducir el cuerpo, y sus derechos, a una narrativa social.

A partir de los años noventa la creación escénica, de manera especialmente clara en el Estado español, ha colocado la palabra en ese lugar difícil y hasta contradictorio que es el cuerpo-testigo a partir de posiciones distintas, son escenarios que podríamos calificar con Foucault (1977) de “dispositivos de enunciación”. Una gran parte del trabajo de estas obras ha consistido en la creación de estos espacios de comunicación desde un yo-cuerpo y de cara a un público hecho visible de alguna u otra manera. El desarrollo del testigo como figura escénica ha llevado a articular un tipo de palabra singular, una palabra en primera persona que busca estrechar su relación con quien la enuncia dejando ver, sin embargo, una dimensión “humana” que supera el límite de esa palabra. Sólo de manera ingenua, quizá por el respeto alimentado por la mala conciencia, como diría

Angélica Liddell, con la que nos enseñan a mirar a las víctimas, o deslumbrados por el aura que rodea al testigo, podríamos pensar en la aparente fluidez con la que la experiencia vivida se traduce en palabras. Por eso algunas propuestas escénicas, siguiendo las modas, habrán podido caer en esta engañosa facilidad con la que alguien da fe de lo que ha vivido, de su verdad, sin sentir quizá un poco de vergüenza, al menos pudor, por tomar la palabra en nombre de lo que no se puede tomar, en nombre de los otros, o de lo otro, que no deja de ser uno mismo, lo máspreciado de uno mismo.

¿Por qué sentir vergüenza por ponerse delante de un público para dar testimonio de lo que se ha vivido, de lo que se ha hecho, de lo que se ha sentido, de lo que se ha visto, de las personas y cosas que se han conocido, de lo que se ha sido? En el caso paradigmático del superviviente esta vergüenza es una reacción bien conocida, es la vergüenza por haber sobrevivido, por haber salido adelante, cuando había más motivos para haberse quedado en el camino, cuando otros no pudieron seguir adelante. La imposibilidad de llegar a dar palabra a lo que no se puede decir, a lo que se quedó dentro, y a pesar de ello tomar la palabra, públicamente, es lo que produce un sentimiento de vergüenza, que va de la mano de un sentido de responsabilidad frente a esa limitación que te llevaría a no estar en ese escenario. De alguna manera, responsabilidad y vergüenza son los dos polos de una misma manera de estar (en escena) que obliga a poner el cuerpo como garantía de una verdad. Pero al mismo tiempo esa verdad se distancia de ese cuerpo por el hecho de tomar la palabra con la que se intenta dar cuenta inevi-

tablemente siempre de manera limitada de algo que fue verdad cuando sucedió. El decir, parafraseando a Agamben, es siempre testimonio de un no poder decir, de una imposibilidad, de aquello de lo que no se puede dar cuenta, de lo que se vivió, se experimentó, se sufrió.

Agamben analiza este paso hacia el discurso como un acto de subjetivación, la adopción de un yo-hablo, una toma de posesión que implica a la vez una desposesión, la desubjetivación, la abolición del individuo sicosomático a favor de una identidad creada sobre el lenguaje, y por ello carente de cualquier sustancialidad que no pase por la autorreferencia al discurso: yo, esto, aquí, tú, él, ahora. Agamben termina concluyendo: “El sujeto de la enunciación está hecho íntegramente de discurso y por el discurso; pero, precisamente por esto, en el discurso, no puede decir nada, no puede hablar” (123).

Tomar la palabra para dar cuenta (para contar) lo que pasó obliga a estar dentro y fuera a la vez de ese acontecimiento. Hay un grado de traición hacia los otros que no están aquí y ahora, en el momento de la enunciación, y hay un grado de traición hacia uno mismo también, que tampoco está ya en ese presente de la enunciación; pero también traición hacia esos otros que están en frente del testigo esperando ver cómo su cuerpo-historia se convierte en palabra. El cuerpo hecho palabra, una de las utopías escénicas a la que también se refiere Rancière (2010: 27) como uno de sus fantasmas, no ha llegado a realizarse más que en el mito teológico. Por medio de un relato se trata de establecer un vínculo escénico —una dramaturgia— que dé una posibilidad al encuentro entre ambos espacios, entre

un pasado hecho presente físicamente a través del cuerpo, por un lado, y un presente del discurso, por otro, una palabra convertida en acción. Cuando ese relato adquiere credibilidad y por ello proyección social decimos que es un relato verdadero, una historia verdadera consensuada socialmente. Pero como dice Agamben, “el testimonio tiene lugar en el no-lugar de la articulación” (137), en el desencaje entre la palabra que trata de decir lo que le pasó a ese cuerpo, su historia, y el propio cuerpo, entre el hablante y el viviente. Y en esa fisura tiene lugar también el hombre, “en el no-lugar del hombre, en la frustrada articulación entre el viviente y el logos” (146). El testimonio, como la escena —la escena de la enunciación—, es siempre lo que viene después, el momento del juicio frente a los otros. El cuerpo del testigo habla de los restos de lo que ocurrió, igual que la historia está hecha de los restos de la historia, y el hombre, de lo que queda del hombre.

alegorías de la actuación

La escena del juicio a Sabzian en la película *Close-up* de Abbas Kiarostami del 1991 cuando está exponiendo frente al juez y la cámara al mismo tiempo los motivos de su actuación puede servir como alegoría del hecho de la actuación hoy. Por un lado, tenemos al juez y la cámara de Kiarostami, dos dispositivos paralelos sobre los que se construye la escena. Se trata de llegar a la verdad de lo que pasó, la verdad de la actuación, pues lo que se está enjuiciando es la actuación de Sabzian haciéndose pasar por el famoso director de cine iraní Makhmalbaf. Se trata, por tanto, de indagar en los motivos que lle-

varon a Sabzian a hacerse pasar por otro que él no era, engañando así a una familia que le tomó por el *verdadero* director. Dentro de la alegoría esta familia, que son los que han puesto la denuncia, hacen el papel de público, en un doble sentido, tanto de público durante los tres días que Sabzian pudo mantener la impostura, como de público en la escena de la película, donde escuchan la defensa del acusado frente al juez y frente a la cámara. Aunque en este último caso el público pasa también a ser actor, toma la voz de la acusación: se han sentido engañados por Sabzian, que no es aquel que decía ser.

El acusado se muestra avergonzado y arrepentido, asegura que no lo volvería a hacer, aunque no se arrepiente del tiempo que ya ha pasado en la cárcel, la penitencia que lleva pagada por sus actos. Piensa que se la merece porque debe hacerse justicia. En realidad, de lo que se arrepiente es de haber “jugado” con los sentimientos de los otros, y eso le avergüenza, por el hecho de haberse presentado como alguien que no era de verdad. Pide perdón públicamente. Aunque cuando la cámara le pregunta hasta cuándo hubiera mantenido su interpretación, Sabzian responde que hasta que la familia hubiera querido, es decir, hasta que el público la hubiera aceptado.

El momento culminante de la alegoría, aquel en el que la escena quedaría suspendida en el éxtasis de la contradicción, lo que Benjamin hubiera llamado el momento de la iluminación, es cuando el hijo de la familia replica que Sabzian en ese momento en que está hablando frente al juez en realidad sigue actuando, que antes hacía de Makhmalbaf y ahora está haciendo de

persona honesta. Cuando la cámara, adoptando nuevamente la voz del juez, le plantea esta nueva sospecha como pregunta —“¿No estás actuando ahora mismo frente a la cámara? ¿Qué estás haciendo ahora?”—, Sabzian responde “Estoy hablando de mi sufrimiento, esto no es actuar”. Este sería un posible emblema para la alegoría *Estoy hablando de mi sufrimiento, esto no es actuar*, que abre una distancia entre sufrimiento y actuación, entre hablar desde el corazón, como continúa diciendo, y actuación. Sin embargo, añade que son esas experiencias de sufrimiento, esa vida difícil que ha tenido que llevar, la que le da la base para hacer creíble su actuación. Cuando la cámara le vuelve a preguntar qué otro papel le gustaría interpretar, responde que el suyo propio. ¿El suyo propio? El tribunal le termina absolviendo teniendo en cuenta que tiene una familia de la que hacerse cargo y el propósito de enmienda del acusado de asumir su papel. Además influye que el público, es decir, la familia agraviada, le concede el perdón por el arrepentimiento que ha mostrado. Su “actuación” fue nuevamente eficaz. El otro emblema posible sería *Necesito el perdón*, en lo que Sabzian insiste al final, a lo que podríamos añadir *del público* (al que ha conseguido convencer).

autorretratos

En el 2010 pedí a varios artistas que hicieran una exposición de cómo entendían su trabajo, tanto a nivel profesional, como en relación a la sociedad o comunidad con la que trabajaban y finalmente en relación a ellos mismos. El punto de partida era el concepto de autoría durante la última década. Les

aclaré que, inicialmente al menos, el receptor de estos trabajos serían estudiantes de un máster en artes escénicas en el Institut del Teatre de Barcelona, es decir, gente que estaba iniciando su trabajo y que buscaba puntos de referencia. Los formatos, tonos de exposición y líneas de desarrollo de estos trabajos fueron bien distintos. Sergi Faustino se grabó delante de una cámara durante casi veinte minutos. Quizá, entre todas las respuestas, fue la que tuvo un tono menos expositivo. Más que una revisión de su trayectoria como artista, se centró de manera casi obsesiva en una afirmación a partir de la cual se presentaba y con la que se abría y cerraba de manera circular la grabación: “yo soy un artista mediocre”. ¿Otro posible emblema para una alegoría del artista hoy?

Aunque en algún momento hace alusión al evento para el que se pedían estos materiales, se imponía una extraña conciencia de estar hablando frente a una suerte de tribunal de la historia, identificado de pasada con algún teatro oficial como el Teatre Lliure en el que tuvo una reunión unos días antes. Pero este tribunal, como en el caso de Sabzian, está formado por toda una sociedad y finalmente por uno mismo, por la necesidad de justificarse frente a uno mismo. Justificarse, por un lado, por no haber respondido a unas expectativas institucionales, o sea, por no haber alcanzado con su trabajo una repercusión internacional como se le dijo en aquella reunión; pero justificarse, por otro lado, por no haber dejado de trabajar como artista a pesar de ello. Al comienzo de la grabación se hace una referencia general a otros posibles artistas que podían haber formado parte de ese evento si hubieran seguido

trabajando, es decir, a los que no sobrevivieron. El pudor, por no decir vergüenza, por haber seguido adelante hasta ser identificado como “artista”, etiqueta con la que él mismo *confiesa* sentirse incómodo; pero al mismo tiempo la necesidad de defenderse para seguir siéndolo. Desde uno y otro lado se apela insistentemente a la necesidad de trabajar a partir del reconocimiento de los propios límites —“artista, sí, pero mediocre”—, y una verdad interior, igual que en el caso de Sabzian, como motor de su actuación (como artista) —“he hecho los espectáculos desde mi sinceridad y desde mis límites”—.

Con un tono también personal y una mirada distanciada frente a un horizonte institucional, pero en un formato distinto, Fernando Renjifo apunta a un no lugar, un espacio de exilio, de separación frente a lo social como posición para seguir buscando esa verdad interior. La última imagen de su grabación está ocupada por un texto del primer volumen del ensayo autobiográfico de Juan Goytisolo, *Coto vedado*, donde se alude directamente al lugar del testimonio y la confesión como espacios a los que llega el artista empujado por el complejo entramado de intereses en los que se mueve la creación artística en la actualidad:

Conciencia de la total inanidad de la empresa: amalgama de sus motivaciones e incapacidad de determinar con claridad su objetivo y presunto destinatario: sustituto laico del sacramento de la confesión?: necesidad inconsciente de autojustificarse?: de dar un testimonio que nadie te solicita?: testimonio de quién, para quién?: para ti, los demás, tus amigos, los enemigos?: deseos de hacer-

se comprender mejor?: despertar sentimientos de afecto o piedad?: sentirse acompañado del futuro lector?: luchar contra el olvido del tiempo?: puro y simple afán de exhibicionismo?: imposibilidad de responder a estas preguntas y acometer sin embargo la tarea

Si bien es cierto que el autorretrato es un género que ha acompañado al arte contemporáneo casi por definición, en las épocas en las que las opciones artísticas han estado menos claras (que han sido casi todas) la recurrencia a este género se ha intensificado. A medida que nos alejamos de los años sesenta y setenta, en donde las circunstancias políticas y culturales delimitaron ciertas formas de acción social y artística, y nos adentramos en los años ochenta y el triunfo definitivo de la economía capitalista bajo la etiqueta de democracia, ya apenas sin enemigos frente a los que construirse, la posición del artista va a entrar en un nuevo proceso de cuestionamiento. Hasta los años noventa, las líneas de pensamiento y creación desarrolladas en torno al estructuralismo, que en realidad se conoció como postestructuralismo, habían servido para dar una cierta entidad a las nuevas búsquedas artísticas e intelectuales. La progresiva desacreditación de estas posiciones a lo largo de los ochenta, como denunció Lyotard (1987: 11), junto a la consolidación de un nuevo horizonte político y cultural ya en la década siguiente, llevó a los creadores, de forma especialmente clara en el ámbito de las artes escénicas, de nuevo a la necesidad del autorretrato como un modo de volver a replantear su espacio de cara al público, su ser público, es decir, social sin por ello renunciar a ese terreno de experimentación que es uno mismo. Más que

un acto de afirmación, se trata de una confesión, de un testimonio en primera persona, si acaso la afirmación de un lugar, un lugar físico donde se deja ver un cuerpo convertido en interrogación acerca, no ya de la historia como sentido, sino de la posibilidad de la actuación escénica, es decir, en público.

Tras el Tríptico de la Aflicción, en torno a la institución de la familia, realizado entre el 2001 al 2003, Angélica Liddell hace varias acciones coincidiendo con el comienzo de una nueva serie de trabajos con un tono personal construido desde la confrontación con un contexto político y social más concreto. Una de estas acciones, *Broken blossoms*, en alusión directa al tema de la culpa a través de la película homónima de Griffith, comienza con una proyección en la que cuatro dramaturgos bien conocidos de la escena contemporánea, entre ellos la propia Angélica Liddell, son interpretados por otras tantas personas con síndrome down. Cada una de ellas, ayudada por la propia directora, se presenta, no sin dificultad a la hora de hablar, como uno de estos autores y afirma lo importante y lo internacional que es o la cantidad de premios que ha ganado. Tras esta proyección Sindo Puche anuncia que la artista saldrá a escena y quien quiera de entre el público podrá acercarse a ella y si lo desea tocarla o decirle algo. Acto seguido Angélica Liddell sale con el vestido blanco largo que llevaba en el vídeo y sin mediar palabra se sienta frente a los espectadores, hierática y con la mirada perdida en el infinito. Lo más sorprendente de la acción es ver cómo efectivamente el público comienza a acercarse a la artista; unos la tocan, otros la huelen, algunos se arrodillan frente a ella, otros la besan o le susurran algo al oído. ¿El público

pudo sentir la “verdad” de la artista acercándose a su cuerpo?

El espacio de trabajo que se abre entre el cuerpo del propio actor, en este caso de la propia Angélica Liddell en escena, y un discurso que trata en vano de agotarlo se ha sido haciendo cada vez más visible y por ello más conflictivo en sus últimas presentaciones, como *Te haré invencible con mi derrota* o *La casa de la fuerza*, haciendo estallar de manera violenta, como si de una bomba escénica se tratara, la posibilidad del encuentro, de la encarnación de la palabra, de la legitimación pública y en público de ese cuerpo que es sobre todo expresión de la potencia de una impotencia, y por ello vergüenza y derrota. ¿Cómo se puede escribir sobre esto? “Esa es la pregunta del dolor”, comienza diciéndole a Jackie en *Te haré invencible con mi derrota*. La escritura del cuerpo.

Los comienzos de Lidia Fernández Zoilo y David Franch, junto a Ángeles Císcar, en Amaranto, en obras como *Indignos* o *Four movements for survival*, expresan la necesidad de empezar replanteando el lugar del actor, entendido como metáfora del artista, desde la radicalidad de un cara a cara con el espectador, que obliga al mismo tiempo a un cuerpo a cuerpo con ellos mismos. Aquello que puede resultar humillante en el ser humano, lo que le rebaja, el tema de la vergüenza, la sumisión, o lo patético, en la primera de estas obras, o las acciones que se suceden en *Four movements*, como pruebas que deben superarse ante una suerte de tribunal televisivo, recorren los lados oscuros de unos cuerpos —artísticos— que ante todo quieren mostrarse ¿por vanidad, por ayudar a los demás, para salvarles, para salvarse a sí mismos? Tratando de

decir lo que son, tratando de identificarse a través de estas acciones llegan a expresar lo que no son, que forma parte igualmente de uno mismo. Intentando sobrevivir, antes que vivir, uno se deja ver con mayor claridad como testigo de su propia vida, una vida atravesada, como estos escenarios, por la violencia a la que alude la idea de supervivencia. Al final de la obra se proyecta un vídeo donde se pregunta a varios creadores, agentes culturales y artistas de calle por el arte y por la supervivencia. Cruzar una cosa con la otra conduce a plantearse el hacer artístico desde un tipo de necesidad que atraviesa el cuerpo en sus necesidades más elementales.

entre Esteve Graset y Federico León, o los límites del concepto de “teatro posdramático”

Este cuestionamiento de la figura del artista, que se ha ido haciendo cada vez más intensa a partir de los años noventa, marca un momento de inflexión dentro de un recorrido historiográfico de los lenguajes escénicos que venían de décadas anteriores. Sin dejar de pensar la escena como lugar de presencia, de tensiones y cuerpos que se hacen visibles a través de la acción, el lugar de la subjetividad, de la relación con la palabra, es decir, con la historia, con el sentido de la propia obra, y las maneras de hacerla creíble, de emocionar y crear verdad, se han ido transformando. La comparación de dos poéticas tan distintas como la de Esteve Grasset, que trabajó a lo largo de los años setenta y ochenta en Barcelona con Brau Teatre y en Murcia con Arena

Teatro, sobre todo, y la del argentino Federico León, que ha desarrollado su obra ya a partir de los noventa y desde estructuras de producción creadas para cada proyecto, algo característico ya de estos años, resulta relevante, a pesar de sus evidentes diferencias, por compartir ciertos elementos como puntos de partida del trabajo escénico.

En ambos casos se despliega un intenso trabajo físico donde la violencia como resultado de la búsqueda de precisión constituye un elemento significativo. Sin embargo, la reorganización de los elementos —cuerpo, subjetividad, palabra y posición frente al público— en uno y otro caso lleva a mundos escénicos donde el actor da cuenta de esa presencia física de maneras distintas. En las declaraciones de Graset sobre su trabajo se confirma algo que es fácil de percibir en sus obras, la obsesión por la precisión en las acciones, la desubjetivización de los cuerpos convertidos en mecanismos físicos y por ello la desvinculación con la palabra y el rechazo de la sicología. El actor debe ejecutar técnicamente una serie de acciones sin preguntarse por el sentido de esas acciones, sin “crearse nada”, dice Graset (y Fernández Lera, 1988: 67), pues eso es lo que produce una impresión de presencia, no solo con los cuerpos, sino también con los objetos o las palabras, utilizadas de manera paralela como elementos que forman parte de una rígida partitura escénica. La relación del director frente a los actores pasa por esa retórica de la precisión, de la técnica ejercida con una violencia que queda escrita en los mismos cuerpos. La expresión del actor es algo que está más allá de su voluntad, nace de un exceso ligado a la estricta ejecución de las acciones, en

palabras de Graset: “el actor raramente expresa aquello que quiere expresar, sino que expresa otra cosa que va más allá de sí mismo, es decir, que va más allá del pensamiento que él o ella tiene sobre lo que quiere hacer” (Graset y Margarit, 1991).

Federico León, quien ya trabajó en una de sus primeras obras, *Museo Miguel Ángel Boezio*, de 1998, con un excombatiente de las Malvinas y más tarde, en su primer trabajo audiovisual, *Todo juntos*, con él mismo y su pareja sentimental de entonces a partir del proceso de separación que estaban viviendo, propone un universo escénico distinto, que comparte sin embargo la búsqueda de una expresión que nace del cuerpo pero está más allá de la voluntad del actor. Es esa expresión la que, coincidiendo con Graset, consigue ganar para la escena el sentido de algo que está realmente —físicamente— ocurriendo. Pero si ciertos elementos pueden ser comparables, su utilización está en función de universos escénicos e imaginarios sociales distintos. León se refiere también a la construcción de un mecanismo capaz de construir a través de su funcionamiento un presente escénico. Sin embargo, en su caso ese presente ya no está ligado a la frialdad con la que un cuerpo-máquina ejecuta las acciones, sino a una emoción que tiene que hacerse creíble. Lo interesante es que para ello debe pasar también por un proceso de desubjetivización, y ahí coincide nuevamente no sólo con Graset, sino con otros creadores de los años setenta y ochenta relacionados con lo que de una forma amplia podríamos llamar las propuestas estructuralistas.

Esa emoción, en el caso del director argentino, viene dada por la búsqueda

de un lugar de exposición, de disponibilidad de los cuerpos, que ofrecen su trabajo y se ofrecen ellos mismos de un modo distinto a como se mostraban los mecanismos escénicos de Graset. Estos últimos estaban movidos por un ritmo que organizaba y desorganizaba el mundo escénico, un mundo cerrado a cuyo funcionamiento asiste el público desde fuera; mientras que en el caso de León el público, el hecho de hacerse público, la mirada del otro, es el elemento desencadenante de ese mecanismo cuya finalidad es expresar emociones que habitan en el cuerpo, pero no son fácilmente expresables, convertir el cuerpo en testigo de sí mismo y a pesar de sí mismo.

Si en *Cachetazo de campo*, de 1997, construye un mundo extraño y apartado donde dos actrices, madre e hija, permanecen llorando durante todo el transcurso de la obra sin llegar a conocer el motivo, solo por sostener ese estado, en *El adolescente* el tema de estudio es la teatralidad de unos cuerpos que aún no han llegado a la madurez, la energía emocional que atraviesa al adolescente, lo informe de unas formas físicas y emocionales todavía no acabadas de hacer. Frente al rechazo de la ilusión escénica, que las poéticas estructuralistas llevaron al extremo en favor de la exhibición de las formas, León defiende lo que el define como la vuelta de Godot, la necesidad de volver a creer por un momento en la verdad de una emoción que nace de un cuerpo que actúa frente a otro (en León y Gentile, 2003). La exhibición de las formas es sustituida por la exhibición de ese cuerpo abierto, disponible, que expresa unas emociones más allá de su subjetividad,

pero sin dejar de contar con ella, a diferencia de Graset, donde esta estaba totalmente suprimida.

El hecho de la actuación, casi podríamos decir “el misterio de la actuación”, entendida como lo que se hace motivado por la presencia del otro, ocupa aquí el campo central de trabajo. Como el de Graset, este mundo está recorrido por tensiones que lo estructuran a partir de la violencia que ejercen unos elementos contra otros. La diferencia es que si en el caso del primero esa tensión se despliega dentro de un universo cerrado, aunque vivo y en funcionamiento, en León esa tensión se genera a partir de la mirada del otro, de la presencia del extraño, que termina siendo el propio espectador que llevamos incorporados. Es esa mirada, al fin y al cabo el eje fundamental de todo mecanismo de teatralidad, la que sitúa al otro, no sin violencia, como testigo de sí mismo, la que le impone, como explica Foucault (1977) cuando habla de los dispositivos de enunciación, la obligación de “decir” una verdad. De esta forma los adolescentes, frente a la presencia de los adultos, como los niños en *Yo en el futuro*, casi obligados por los viejos, son convertidos en testigos de su adolescencia o de su niñez, testigos a pesar de sí mismos. Estos escenarios, que son formas de mirar y mostrarse, recurren a menudo a lo ridículo, lo patético, lo vergonzoso o lo grotesco como caminos para llegar a esa emoción escondida que da vida al cuerpo, que nos habla de una historia, entre biológica y cultural, sin llegar a hacerla palabra.

Recuperar esa energía significa para el director argentino la recuperación de un lugar de verdad en la escena, como él mismo explica, un lugar de disponibili-

dad, de apertura a lo otro y desde lo otro que llevamos dentro. En el caso de *El adolescente* —pero esto lo podríamos hacer extensible a todo su trabajo—, León se refiere a “los impulsos de los chicos, impulsos venidos de zonas vírgenes, de espacios emocionales sin explorar” (León y Pagés, 2003) como base para la escritura de la obra.

Si tomamos el arco que va de un mundo a otro, desde Graset hasta León, como dos puntos provenientes de momentos escénicos, sociales y culturales distintos, obtenemos una lectura particular del desplazamiento que se ha operado en la escena desde los años ochenta a los dos mil. Si la obra de Graset todavía la podemos abordar desde el controvertido paradigma propuesto por Lehman en 1999 de teatro posdramático y difundido años después de un modo un tanto gratuito, el mundo de León y toda una constelación de líneas de creación a partir de los años noventa que, si se me permite la generalización, podríamos explicar en torno a este cuerpo-testigo, ya no se dejaría calificar ni como posdramática, ni posmoderna, ni poshistórica, y no porque no venga después de otra cosa, sino porque el lugar de la palabra, de la palabra historia, la palabra texto que está en el centro de la discusión en lo posdramático, al menos como lo plantea Lehman al comienzo de su libro, ha cambiado fundamentalmente.

Este actor, testigo de sí mismo, no nace como cuestionamiento de la posibilidad del sentido o los sentidos de la historia, sino en primer lugar como una difícil afirmación de otro tipo de posibilidad que es la posibilidad de la actuación, no del sentido, ni siquiera de su cuestionamiento, sino la afirmación de una capa-

dad física de hacer público y en público, de ser historia cara a cara frente al otro, historia en tiempo presente. Para ello no se recurre a la discusión, rechazo o distanciamiento (lo que tan a menudo se ha llamado “deconstrucción”) de lenguajes o modos de representación que han llegado desde el pasado, como era el caso en el teatro posdramático, sino al desarrollo sobre la escena de una dimensión fundamentalmente humana que es la de su capacidad política, en un sentido antropológico, su capacidad de ser singular frente al otro, de mostrarse en función de un aquí y un ahora, de ser verdad en relación a un contexto preciso y concreto de comunicación, de ser contingente.

La consideración del actor como testigo abre un espacio, escénico por naturaleza, en el que la dimensión física del cuerpo no choca ya con la palabra dicha, procedente de un texto como garantía de un sentido, como es en la obra de Graset, sino que a la palabra se llega como proyección del cuerpo a través de la voz. No es palabra escrita, sino palabra-voz que se vincula al cuerpo de un modo distinto. La voz es aquí, como insiste Agamben, el elemento fundamental. La palabra del testigo es una palabra dicha, una palabra que quiere ser un trazo más dentro de esa escritura de la historia en el cuerpo.

Pero esta vinculación, a pesar de contar con la voz como espacio de transición y forma de proyección, no deja de estar basada en una ficción que explica la relación entre lo político y lo humano. El conflicto entre palabra y cuerpo se va a terminar reproduciendo, porque al final la palabra se hace parte de un discurso inevitablemente autorreferencial; pero se trata de otro tipo de conflicto, de otro

tipo de dramaturgia, que tiene que ver con el modo como se muestra el cuerpo a través de lo que hace-dice, o incluso no dice, pero esa capacidad (social) está presente, tiene que ver con su vocación pública y hacia lo público, y no ya con su relación pos-moderna con un pasado contenido en esa palabra, que imponía un sentido, y que ahora se quiere escrita en el cuerpo de quien la pronuncia. Lo que se discute no es ya el sentido o los sentidos de la historia, de la historia de la obra o de la historia política, una historia que llega a la escena como algo previamente escrito, que era el campo de batalla del teatro posdramático o de la (pos)modernidad, sino la probabilidad o improbabilidad de la actuación aquí y ahora de la que el testigo da testimonio con su cuerpo, la posibilidad de un haber sido que puede volver a ser. Se trata de una capacidad de hacer, aunque sea historia, antes que la discusión sobre el sentido de una historia ya hecha y utilizada tan a menudo para demostrar lo que ya se sabe, levantar monumentos y santificar víctimas. La reducción del testigo, como ocurre en la política oficial, a un discurso histórico, a un texto ya conocido en muchos casos, supone la negación de esta presencia (física) sobre la que se levanta la posibilidad del testimonio: yo estoy aquí porque antes estuve allí, soy yo porque antes fui otro, y que habla en primer lugar de una imposibilidad.

espacios físicos de indeterminación: reinventado el ser-público

A este espacio intermedio se refiere también Virno retrotrayendo la dimensión política del hombre a su constitu-

ción natural que, sin embargo, sólo llega a realizarse en una esfera pública. La indeterminación, o lo que León denominaría la disponibilidad primera de la condición humana es también el suelo sobre el que se levanta una posibilidad de actuación, es por tanto un lugar desde el que reconstruir una posibilidad escénica y tal vez política. Ese espacio de indeterminación, de apertura y transición, entre cuerpo y palabra, o naturaleza y política, se cierra en la medida en que es “colonizada por el lenguaje”, como dice Virno (2004: 38), levantando una “neta discriminación entre yo y no-yo, “dentro” y “fuera”, cognición y comportamiento”.

Como postura intelectual, por un lado, o planteamiento para la creación artística, por otro, este espacio se ha articulado de formas distintas, y cada una de ellas introduce matices diversos. Lo que tienen en común todas ellas, frente a la tendencia dominante socialmente, es la de abrir un lugar dinámico de conflicto desde el que volver a pensar de otro modo la vinculación entre cuerpo y palabra, entre acción y sentido, entre el pasado y el presente. Frente a la imposición de unas distancias que sitúan cada uno de estos elementos en un lugar fijo bajo la apariencia de un sistema de continuidades entre unos planos y otros (cuerpo y palabra, pasado y presente, arte y política), saca a la luz esas distancias para volver a proponerlas desde presentes (escénicos) vivos que ponen la escena en relación con realidades no artísticas, con esos *afueras* de los que ganar una verdad.

En los últimos diez años se ha venido planteando esta difícil ecuación desde la que proponer ese espacio inestable que se sitúa entre lo que el cuerpo

puede hacer, es decir, su capacidad física, y su proyección como discurso (público); incluso en casos en los que no llega a haber palabras, pero en los que su posibilidad, en forma de pregunta, queda en el aire. Desde esa imposibilidad de hacer coincidir el yo viviente con el yo hablante, es decir, desde la falta, desde la carencia, se han ido expresando otras posibilidades de ser en público, de ser historia a partir de un presente físico, de un cuerpo hecho visible en un lugar de enunciación que expresa con lo que le falta la posibilidad de hablar de lo que (le) pasó.

La investigación de Elena Córdoba sobre aspectos considerados como marginales del ser humano, como el cansancio, la torpeza, la vejez, la risa, la estupidez, la animalidad, la enfermedad, el desvanecimiento, la trivialidad o el llanto, muestra unos cuerpos que tratan de “hablar” desde esos otros lugares. Esta búsqueda se ha ido radicalizando hasta llegar al proyecto de Anatomía poética, donde el estudio se ha centrado, de manera cada vez más literal, en lo más pequeño, en cada una de las partes del cuerpo, en cada uno de los músculos y posibilidades mínimas de movimiento. La escasa presencia de la palabra en este universo físico no le resta capacidad de testimonio, pues si bien estos cuerpos apenas hablan, el modo de estar en escena y mostrarse frente al público expresan esa condición de testigos, casi biológicos, de sí mismos. El rechazo a una mirada exterior que pueda establecer distancias sobre las que quepa la posibilidad de la representación está relacionado con el interés nuevamente por ese presente absoluto. “¿Quiero mirar desde la escena? NO. El que mira está fuera, lo que está dentro se vive. La mirada del viajero es despiadada, aleja lo mirado de su

vivencia lo vuelve objeto de deleite, de intimidación”, apunta Elena Córdoba (2000: 8) en uno de los cuadernos de notas. Con el mismo propósito se aleja de la ironía o el cinismo, para situarse en un lugar de exposición, de fragilidad, “deberíamos buscar exponernos al máximo, perder el pudor para la babosidad, la perogrullada” (2000: 9).

La dimensión social e incluso histórica de estos cuerpos en el caso de algunos de los trabajos de Anatomía poética es algo que se siente por el modo como se muestran, sin llegar a estar expresado. Es por lo no dicho, por ese espacio mudo que caracteriza muchas de sus obras, en las que el único sonido es el que proviene de los propios cuerpos, sonidos inarticulados resultado del efecto en el cuerpo de los movimientos, por lo que estos cuerpos se proyectan hacia un horizonte público, hacia un tipo de discurso que ni siquiera llega a convertirse en palabra. Esa “existencia” a la que se alude en la definición que la coreógrafa utiliza de cenestesia —“conjunto de sensaciones fisiológicas distintas de las de los sentidos, que dan al individuo el sentimiento de su propia existencia”— es una existencia a la medida “de la carne y de la vida” (<http://anatomia-poetica.blogspot.com>), una existencia desde dentro, que sin embargo está en la base de su dimensión hacia afuera, de su ser social, de una producción de lo común que no niega lo singular de esos cuerpos; todos iguales y todos diferentes al mismo tiempo. Dicho de otro modo, es este lugar, radicalmente distinto al de la palabra, que hace posible otro tipo de palabra.

Frente a posiciones diversas desde las que reconsiderar el cuerpo como expresión compleja de un yo biológico y social, una economía de mercado, en

su necesidad de transparencia y espec-táculos fáciles de consumir, convierte al testigo en ilustración física de su propia historia, en un adorno con el que legitimar la credibilidad del discurso. En *La, la, la, la, la*, del 2004, Roger Bernat, pasados los años de la General Eléctrica y con ella de trabajos como *Flors*, del 2000, basados en la espontaneidad de un impulso más inmediato, toma distancia a través del autorretrato irónico de un artista. En él denuncia los lugares comunes que pueden llegar a sostener esta imagen del creador como testigo de sí mismo.

La afirmación inicial —“Hay intereses en juego aunque nadie los exhiba”—, proyectada sobre el fondo del escenario, pone al espectador sobre aviso acerca de la aparente transparencia de lo que va a ver, una obra que, como se dice a continuación, no deja por ello de presentarse como una “autopsia” de un cuerpo, el propio cuerpo del artista, un cuerpo expuesto, disponible, “en todos sus detalles. Nada más. Un performance que aspira a la transparencia”. Como elementos identificativos del artista contemporáneo, de los que se hace cargo el propio Bernat en primera persona, aparecen el egocentrismo, la necesidad de confesión, de salvar el mundo, de referentes culturales, la incapacidad de crecer, la necesidad de público, de que te miren... entre otros aspectos dentro de un listado que en un momento de la obra se presenta como el “retrato de un idiota”. En escena, donde se reproduce el ambiente acogedor de una casa privada, sólo faltan, como se dice al inicio, mamá y papá.

A pesar de la cínica representación del artista como inmaduro compulsivo, que más que catalán podríamos

definir como europeo, el tono confesional vuelve a subrayar por un lado el cuerpo y por otro las palabras, que en su mayor parte aparecen proyectadas como pensamientos mudos de un cuerpo que busca su verdad a través de la exposición inmediata. El espectador se hace presente como una especie de *voyeur* en un espacio que hace pensar en un ámbito de privacidad, pero que se irá convirtiendo en un espacio de juego al que se invitará a participar al público. Dentro de esta disposición, donde todo queda en una marcada proximidad, se juega también con la verdad y la mentira de lo que está ocurriendo en escena, con la aparente naturalidad de lo que allí se muestra, como si la obra, que no deja de hacer pensar en ciertos programas de televisión, le estuviera diciendo al público “te lo muestro todo, pero hay algo que no estás viendo”. Para acentuar un sentido de espontaneidad, ligado a una cierta inocencia puesta en tela de juicio por las propias reflexiones proyectadas sobre el fondo del escenario, se recurre a un plano performativo, a una serie de acciones físicas que se van sucediendo a lo largo de la obra. Se genera así un espacio intermedio de tensión que va desde la presencia performativa de esos cuerpos al esfuerzo por encontrarles un sentido en esa identidad estereotipada que aparentemente responde a lo que vemos.

Pero por detrás de estas correspondencias entre la intimidad de los cuerpos y la construcción de una identidad artística, se va dejando sentir el vacío sobre el que se levantan estos estereotipos y la necesidad urgente de llenarlos con algún tipo de verdad, experiencias *verdaderas* sobre

las que construir un relato del que dar testimonio. Estas experiencias se ven limitadas a comportamientos casi infantiles, que terminan hablando de un sentimiento de pérdida, de una impotencia.

Roger Bernat juega con los estereotipos del artista en la sociedad de consumo, la necesidad de transgresión y exposición, pero también de subvenciones públicas, la necesidad de una verdad personal, de un sentido imposible de alcanzar, el miedo, los límites, pero también el egocentrismo. Todo ello envuelto en una sensación de desorientación, pérdida de referentes, de unos contextos más reales que inventados donde encuadrarse, que es lo que termina predominando en la obra. Hacia el final del espectáculo, también en un texto proyectado, se hace alusión a las fiestas del 1 de mayo, donde el padre del artista le llevaba cuando era niño. Se habla de un sentimiento de pertenencia a un grupo, de compromiso con unas ideas, de gente que luchó contra Franco y de la edad media de las personas que siguen yendo a esas fiestas, unos sesenta años. Es casi la única referencia en toda la obra a la historia política, exceptuando un comentario al comienzo relativo también a la historia, pero en términos escénicos: “Lo que me gusta de la moda es que te ofrece espectáculos sin historia”.

Al final de la obra Juan Navarro confiesa sus deseos más elementales, pasando por lo insignificante, lo cotidiano o lo tópico: “me gusta ver que alguien tiene un plan perfecto y verlo fracasar, me gusta mirar a la gente que trabaja con las manos, me gusta la gente que no sabe hacer nada, me gustan las

cosas sin provecho, me gusta una masclétá, me gusta la gente dando órdenes y que nadie le obedezca, me gusta divagar, me gusta salir a la calle sin rumbo fijo, me gusta que nadie me espere, me gusta ir en avión por la noche, me gusta sentirme feliz, quedarme en la cama un día de tormenta, despertarme por la mañana y no saber qué hacer en todo el día, me gusta tumbarme desnudo en la playa justo donde rompen las olas, quedarme dormido con la luz encendida y despertar con la luz del sol, escuchar la misma canción doscientas veces, fingir que algo me ha gustado y no dar explicaciones, coger el autobús, ir hasta la última parada, bajar del autobús y decirle al conductor “adiós, gracias”, ver amanecer en mi pueblo, llorar delante del espejo, me gusta Venecia porque es muy bonita... mientras va diciendo esto da patadas a un balón que se estrella con fuerza contra la pared del escenario, con un tono cada vez más desesperado, cada vez más emocionado, hasta terminar jadeando entre lágrimas. La escena se convierte en la expresión de una suerte de afirmación que a la vez tiene que ver con un no poder, o un no querer más que eso que se quiere, que lleva al actor hasta el llanto, la afirmación de uno mismo y sin embargo por ello la expresión de un lugar de fragilidad, de exposición, de necesidad de mostrarse, de decirlo todo y no llegar; la sensación de haberlo dicho todo y ni siquiera haber empezado a decir algo. La palabra (del testigo) se convierte en la palabra de un no poder decir, pero un no poder que es al mismo tiempo la posibilidad de una afirmación, su potencia.

En los últimos trabajos de Roger Bernat, como *Dominio público*, *Pura*

coincidencia y *La consagración de la primavera*, es el propio público el que es colocado de manera involuntaria o un poco forzada en algunos casos por la dinámica del espectáculo en el punto de mira de este mecanismo de poder y dispositivo de enunciación que es la escena. Si en la primera se le hacía moverse de un sitio para otro en función de una serie de preguntas acerca de su tipo de vida, nivel social y económico, preferencias personales, etc. formando una coreografía de la que él mismo no es consciente, en la segunda se le obligaba a verse a sí mismo grabado mientras entraba en el escenario y se acomodaba en las butacas, convertido en espectáculo de la propia obra, y en la tercera se le invita a moverse siguiendo las pautas de la coreografía de Pina Bausch de *La consagración de la primavera*. El nombre del colectivo que firma estos trabajos, FFF, The Friendly Face of Fascism, se puede entender en relación a la violencia que sostienen estos lugares de producción de verdad ligados a la confesión, lo que Foucault (1977) denominaba “tecnologías del yo”.

La apertura de un espacio de no coincidencia entre lo que se muestra y lo que se dice, sin que por ello deje de estar relacionado, un espacio inestable, de contradicciones, en el que se dejan ver los límites y la imposibilidad de poner una cosa en función de la otra, el ser viviente en función del ser hablante, o viceversa, es la posibilidad crítica y creativa de obtener un margen de libertad dentro de estas maquinarias de producir verdades. La anulación de un plano en función del otro, o su aparente coincidencia en beneficio de una imagen unitaria y sin fisuras del

ser humano, puede ser ciertamente calificada, en un sentido coloquial, como una forma de fascismo.

el testigo en su intimidad

En la creación de ese espacio de no coincidencia, la intimidad se presenta como uno de los lugares donde la confesión puede verse desligada de la violencia, y el testimonio de la identificación del cuerpo con un discurso. Frente a la intimidación sobre la que se construye la figura del testigo, y que recorre muchos de estos escenarios, la intimidad plantea otro espacio, otra posibilidad de ser testigo a partir de la convivencia de una historia, es decir, de una palabra o una representación hacia el otro, con un cuerpo del que trata de dar cuenta, pero que no por ello pierde su silencio y su ser otro, su ser viviente; “¿no es precisamente *intimidación* —se pregunta Agamben (131)— el nombre que damos a una proximidad que, al mismo tiempo, sigue siendo distante, a una promiscuidad que no llega a ser nunca identidad?”.

La evolución de Fernando Renjifo, desde los años de *La República* y especialmente desde el comienzo del proyecto *Homo politicus*, en el 2004, hasta sus últimos trabajos denota una distancia tensa con la palabra sin por ello dejar de pensarla. El espacio mudo de *Paisajes invisibles*, solo roto por su propia voz describiendo en detalle lo que podía haber sido y no fue, una pura posibilidad hecha presente como imposibilidad, es la evolución última de esta trilogía en torno a la condición política del hombre, del hombre desnudo — literalmente— en el espacio vacío del

escenario. El tono testimonial y casi reivindicativo, que se hacía explícito en la primera obra de la serie, la versión de Madrid, y todavía en el trabajo de México, se fue asumiendo desde los propios cuerpos a medida que el lugar de la palabra —no por azar el título del primero de los trabajos de la siguiente serie, *El exilio y el reino*—, dejaba su huella en el espacio y los cuerpos, como ese resto que es lo único de lo que el testimonio puede hacerse cargo, las ruinas de una historia o de una ciudad, como Beirut, que se dejan sentir a lo largo de estas conversaciones sin rostros. Matices, tonos, risas y silencios que hablan de lo que no se ve.

Ese lugar del testimonio, la asunción de esa difícil articulación entre ser viviente y ser hablante, ha ido evolucionando hacia planteamientos más complejos en los que la no coincidencia entre lo que se oye, en el caso de *El lugar y la palabra*, conversaciones grabadas en Beirut, o lo que se ve, en el de *Tiempos como espacio*, y su posibilidad como discurso, atraviesa la obra como una fisura que obliga al público a adoptar un lugar desde el que mirar, o mejor habría que decir sentir. El tono íntimo de estos universos escénicos, casi susurrados en algunos casos, y la cercanía de los cuerpos, ofrece la posibilidad de intensificar las distancias sin hacerse distante, o al revés, estrechar la cercanía sin dejar de plantear las distancias que evitan acabar con las diferencias, la posibilidad de la política. En *Tiempos como espacios*, la última obra de *El exilio y el reino*, se ve en escena a dos actores nigerianos, Aboubakari Oumarou y Pituá Alheri, con una actitud distendida, parecen

tranquilos, hablan entre ellos en una lengua africana que no entendemos, se gastan bromas, se ríen, se quedan en silencio, adoptan posturas inspiradas en las esculturas de Juan Muñoz, y vuelven con ese tono de espontaneidad y cercanía.

Es un mundo ajeno, pero al mismo tiempo resulta extrañamente cercano por el tono de sus conversaciones, la actitud de los cuerpos y sus risas francas. Esos cuerpos nos hablan de algo, pero no sabemos de qué. Una vez iniciada la escena, Alberto Núñez sale y frente a un espejo comienza a leer despacio y con suma concentración un texto con un tono poético, reflexivo y abstracto. En ningún caso el texto se refiere de manera directa o trata de interpretar la escena que está teniendo lugar, como si fuera la superposición de dos lugares distintos; las palabras resuenan contra la impenetrable intimidad creada por los dos actores. El público mira, el público escucha, el público sobre todo siente la imposibilidad de dar cuenta de esa escena tan próxima y al mismo tiempo tan distante. Los actores de Níger no dejan de ser testigos de ellos mismos, comportándose tal cual, pero no entendemos aquello de lo que dan testimonio, aunque sí llegamos a sentirlo, lo llevan escrito en sus cuerpos con la grafía ininteligible de lo que no se puede pronunciar. Mientras tanto continúa la lectura, como una “lluvia irrefutable”, que dice Juan Muñoz, planteando una y otra vez la misma duda, ¿seremos capaces de soportar el testimonio del que no habla, la historia del que no la cuenta, el espacio de lo que no se mueve?

Frente a la vergüenza del testigo

por tomar la palabra para decir lo que no puede decir, se sitúa la mirada, saturada de buenas intenciones, del que sólo puede juzgar el cuerpo por la palabra de la que es capaz, y el paisaje por la historia que lo marcó.

Tu mirada es obscena cuando crees que lo ha visto todo.

Tu mirada es obscena cuando no mira y sólo pregunta.

Hay indecencia en la pregunta.

Fernando Renjifo (2010: 9). ■

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Madrid, Pre-Textos, 2005.
- ARENDT, Hannah, *La promesa de la política*, Barcelona, Paidós, 2008.
- CONNOR, Steven, *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*, Oxford, Basil Blackwell, 1989.
- CÓRDOBA, Elena, *El cuerpo en la palabra*, Madrid, Aflera, 2000. Pliegos de Teatro y Danza, núm. 1.
- FOUCAULT, Michel (1977), *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, México, Siglo XXI.
- GRASET, Esteve y Angels MARGARIT, “Las voces del cuerpo”, *Fases 3* (mayo-junio), pp. 13-15.
- GRASET, Esteve y Antonio FERNÁNDEZ LERA, “A corazón abierto”, *El Público*, 58-59 (julio-agosto, 1988), pp. 64-67.
- LEHMAN, Hans-Thies, *Postdramatischer Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999.
- LEÓN, Federico y Laura GENTILE, “Godot debería entrar ahora”, *Clarín* (19.08.2003), p. 4.
- LEÓN, Federico y Verónica PAGÉS, «Un autor en busca de Dostoievski», *La Nación* (18.07.2003).
- LEÓN, Federico, *Registros. Teatro reunido y otros textos*, Coord. y ed. Jorge Dubatti, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.
- LYOTARD, Jean-François, *La Posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1987.
- RENJIFO, Fernando, *Tiempos como espacios (De la serie El exilio y el reino)*, Madrid, Aflera, 2010. Col. Pliegos de Teatro y Danza, núm. 33.
- VIRNO, Paolo, *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana*, Buenos Aires, Cactus/Tinta Limón, 2004.