



**ALEGORÍAS DE LA ACTUACIÓN:  
EL ACTOR COMO TESTIGO\***

**ALLEGORIES OF THE PERFORMANCE:  
THE ACTOR AS A WITNESS FOR HIMSELF**

**Óscar Cornago**

Consejo Superior de Investigaciones Científicas



**Resumen:** Después del cuestionamiento del papel de la representación y la historia a lo largo de la Modernidad, este artículo se pregunta por el lugar que actualmente tiene la actuación en términos sociales y artísticos. ¿Qué significa «actuar»? A partir de la figura del «testigo» como lugar fundamental en la historiografía contemporánea, siguiendo el estudio de Agamben, se propone este lugar como alegoría de la actuación, desarrollando algunos de sus aspectos, como el sufrimiento, la verdad, la identidad, la memoria o el público como tribunal del pasado, en relación a la creación escénica en España en los últimos diez años.

**Palabras clave:** Creación escénica, actuación, identidad, historiografía, representación.

**Abstract:** After questioning the role of representation and history throughout modernity, this article questions the site now has «acting» in social and artistic. What does it mean «act»? From the figure of «witness» as a central place in contemporary historiography, following Agamben's studies, the analysis proposes it as an allegory of the performance, developing some of its aspects, such as suffering, truth, identity, memory, or the audience as a court of the past, in relation to performing arts in Spain in the last ten years.

**Key Words:** Performing arts, acting, identity, historiography, representation.

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

Michel de Montaigne, *Ensayos*.

Si rebobinase en mi cabeza los últimos diez años de obras que he ido viendo, posiblemente la escena que más se repetiría sería la de un actor —quizás desnudo— tratando de convencer al público, con su sola presencia, su mera capacidad de acción, de palabra, de dos hechos tan innegables como indemostrables: uno, que quien está ahí es realmente quien está ahí, y otro, que esa situación que está teniendo lugar en ese momento, es decir, un grupo de personas sentadas atendiendo a lo que pasa en escena, es el único sentido que tiene eso que está pasando. Estos dos aspectos distintos, que no han dejado de formar parte, por otro lado, de las artes escénicas durante toda su historia, ocupan el centro de interés del hecho «creativo»: quién es el que está en escena y qué tipo de situación está teniendo lugar. En realidad, lo primero es parte de lo segundo: las dos preguntas se podrían sintetizar en una sola: ¿qué estoy haciendo delante de esta gente?, ¿qué (me) está pasando ahora?

La respuesta más inmediata es que lo que está teniendo lugar es «teatro», sin embargo, esto no soluciona el problema, solo lo transforma trayéndolo al campo artístico: ¿qué significa, para mí, ahora, a comienzos del siglo XXI, hacer teatro?, ¿qué sentido tiene que yo salga ahora a escena? El objetivo de estas páginas no es contestar esta pregunta, sino utilizarla como guía para discutir algunos espacios singulares de la escena desde los años noventa hasta ahora. Todos ellos tienen algo en común: el actor comparte con el público el cuestionamiento de su propio papel en esa escena, frente a ese público que lo está mirando; queda transformado así en testigo de sí mismo, algo que nunca ha dejado de ser (basta con revisar la historia del teatro), pero que ahora se expresa como punto de partida de su trabajo artístico. La potencia creativa, desde el punto de vista escénico, consistiría en la posibilidad de transformar lo evidente de esa situación: lo que aquí y ahora está pasando es teatro. El impulso para ese efecto de transformación no viene dado por la posibilidad de cambiar la historia (de la representación), por plantear un relato alternativo frente a otro dominante o deconstruir los pilares sobre los que se asienta esa representación —personaje, trama, unidad temporal, espacial—, que han sido algunos de los campos de batalla de las artes escénicas durante los años setenta y

ochenta, coincidiendo con eso que más tarde se iba a conocer como teatro posdramático. Este actor que sale ahora a escena no está muy preocupado, como sí lo estaban los directores de décadas atrás, por hacer o no hacer representación, puede optar o no por un lugar más o menos ficcional, pero lo que sí le interesa es el tipo de comunicación que le va a proponer al público, el tipo de situación a la que va a dar lugar su actuación, el «pacto» —por decirlo así— que va a dar sentido a ese encuentro entre público y actor. En eso consiste su dramaturgia, en el relato que va a dar sentido a ese ponerse-en-relación-con que supone salir a escena.

Por ello, este lugar implica para el actor no solo la pregunta por la identidad, por el yo y la subjetividad desde la que va a construirse, sino también y sobre todo por el contexto del que esa identidad va a ser un elemento más, sin que una cosa se pueda desvincular de la otra. Con respecto a la tradición filosófica occidental, centrada en la construcción del yo como base del ser, este giro escénico obliga a considerar ese yo como una operación contingente, es decir, una operación determinada por unas condiciones sociales precisas, un contexto material, espacial y humano.

Si consideramos la escena como un lugar de actuación, el modo de concebir ese lugar va a estar en paralelo con otros lugares de actuación definidos socialmente: escenarios comerciales, como los generados por la propaganda; sociales, como los formados en la calle a raíz de algún tipo de intervención en la que una persona se dirige a los demás; institucionales y académicos, como una conferencia, un seminario o un congreso; religiosos, artísticos o personales, como los formados por la actuación de una persona frente a un grupo de amigos, en la familia o en los espacios de representación generados a través de las comunicaciones por Internet. Todos estos espacios están constantemente transformándose; basta con tomar un ejemplo concreto de uno de ellos, como un profesor de universidad dando una conferencia, un presentador de televisión dirigiéndose a la audiencia o un político hablando en un acto electoral, y pensar cómo se hacía hace treinta años y cómo tiene lugar ahora. Los cambios saltan a la vista; lo que se ha modificado no es solamente el guión, que en algunos casos ni siquiera, como en las representaciones religiosas, cuyo drama está fuertemente fijado por las escrituras, lo que ha cambiado es la situación generada por estas actuaciones, el tipo de relación que se le propone al espectador y desde la que se piensa el modo de ser y hacerse público. Por todo ello hemos de pensar que el teatro en cuanto lugar de actuación ha

ido cambiando en diálogo con estos otros espacios. No tendría sentido considerar uno al margen de los demás.

Lo que habitualmente podemos entender en escena por «actuación en primera persona» es un fenómeno más complejo de lo que parece. Justamente la escena teatral, donde el cuerpo del actor se ha entendido como un medio para dar voz a los otros, al autor dramático, al director, al sujeto grupal o al propio ego del actor, pone de manifiesto de manera especialmente clara ese espacio de tensiones que supone hablar frente a los demás en primera persona, apelando a lo que uno tiene en común con esas otras personas que están sentadas ahí delante, la fragilidad del ser humano. La generalización, cuando no imposición, de este lugar de actuación en primera persona, considerado por otro lado tan «natural» como decir «yo», en ámbitos sociales muy distintos explica su interés también en la escena artística. Es desde este contexto de representación que la figura del testigo aparece como un lugar singular para plantearnos qué significa y desde dónde seguir pensando el hecho de la actuación hoy.

## ■ EL TESTIGO COMO ACTOR SOCIAL

«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 vinculación entre el trabajo artístico y el yo proviene de una cita de la autora austriaca Ingeborg Bachman que Agamben recupera al comienzo de su reflexión sobre la figura del testigo en *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo* (120), un ensayo de 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 el campo de la creación poética o la filosofía del lenguaje, que es la necesidad de mostrar el resultado —hoy diríamos mejor el «proceso», utilizando otro de los términos clave en el paisaje artístico actual— de esa voluntad de experimentación sobre el yo, y que para nosotros, planteando el arte como una forma de hacer —escénica— frente a los demás, una forma de actuar, es esencial: la manera de hacer público ese campo de trabajo con el yo, la forma de presentarlo, o pensando en el actor como metáfora del artista, deberíamos decir mejor la forma de presentarSE, de tener lugar.

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. Entre una cosa y otra se alza inevitablemente el hecho de la representación, la ficción como lugar desde el que construirse frente a los otros, incluyendo ese otro que somos nosotros mismos. 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 protagonismo 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; en otras palabras, la figura del testigo como posible dramaturgia para dar sentido a un tipo de relación escénica, o sea, de alguien que actúa frente a los demás.

El testigo remite al sujeto físico de la 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, algo que como suceso ya no existe más. Siguiendo a Lévinas, Agamben insiste en que el testigo perfecto tampoco existe, pues sería 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. No existe el testigo perfecto. El afán por recuperar el pasado, por volver a levantar en escena lo que ya pasó, que ha marcado gran parte de la historia teatral y de la propia concepción del hecho escénico, define también la figura del testigo. Sin embargo, el testimonio integral sería su cuerpo mudo, es decir, un testimonio sin posibilidad de palabra y por tanto de política. Un testigo mudo pareciera ir en contra de la dimensión política con la que entendemos hoy esta figura. Cuerpo y palabra, estas son las dos dimensiones sobre las que Agamben articula 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 pri-

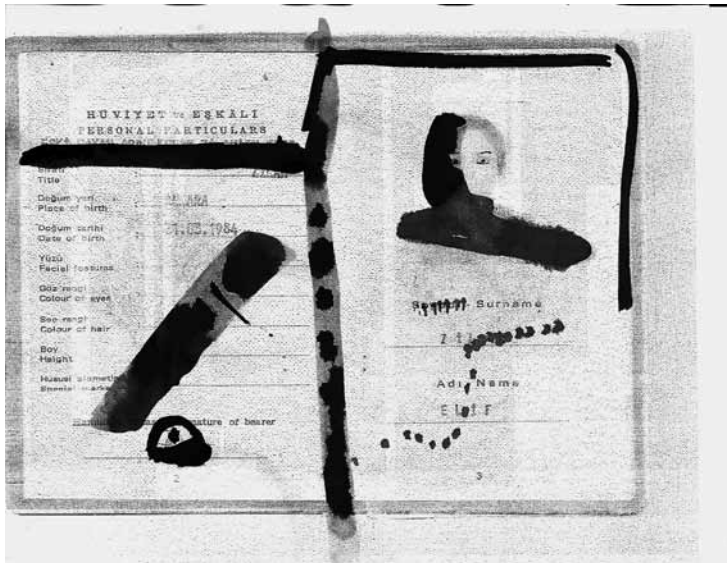
mer lugar un cuerpo-confesión, lo que nos interesa es su pura presencia, el relato de vida escrito en su cuerpo, las marcas que ese pasado dejaron en él. Lo queremos ver a él, verlo de cerca, llegar a tocarlo si fuera posible. Incluso si no es capaz de hablar con fluidez, si su memoria ya no le permite hilvanar el relato de lo que sucedió, queda su cuerpo como testimonio mudo, la base experiencial que garantiza la verdad de su palabra. No queremos solo comprender lo que nos dice, sino llegar a sentir lo que pasó, lo que le pasó. Si comparamos el relato que puede hacer el que estuvo en el lugar de los hechos y el relato que de esos mismos hechos puede hacer un especialista que no estuvo allí en aquel momento, pero que ha dedicado años a investigar lo que allí pasó, ¿a quién vamos a creer más?, o mejor dicho, ¿a quién nos interesa escuchar antes?, ¿a quién nos gustaría ver 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 solo 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 de este puente entre cuerpo y palabra es lo que la hace más sospechosa como procedimiento legitimador.

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 creemos, al menos en teoría, 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 construcción 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, la posibilidad de hacerse público, de ser visible a través de la palabra frente a los demás y, en definitiva, frente a nosotros mismos.

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. Son escenarios que

podríamos calificar con Foucault (1977) de «dispositivos de enunciación», donde actuar frente a los demás implica en primer lugar hacer visible la relación del que habla con lo que está diciendo, y a partir de esa «verdad» proyectar y proyectarse a través de la relación con el público. 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. Solo de manera ingenua, quizá por el respeto alimentado por la mala conciencia —como diría Angélica Liddell— con la que nos han enseñado 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 que obligan también a quien las escucha. 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, 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 quedó definitivamente perdido, 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, a no hacerte público en función de una promesa de representación que no se va a poder cumplir. 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, que obliga, por tanto, a perder el cuerpo como pago de esa garantía no satisfecha.



Alegoría 1. *Ya no eres quien dices ser.* Dibujo Elif Zilan.

Ya no eres quien dices ser es el primer emblema para nuestra serie de alegorías de la actuación a comienzos del siglo XXI. La verdad prometida por la actuación se distancia de ese cuerpo por el hecho de tomar la palabra con la que se intenta dar cuenta inevitablemente de manera limitada de algo que fue verdad cuando sucedió. De alguna manera, la palabra no deja de traicionar esa verdad que nos está prometiendo. El decir, parafraseando a Agamben, es siempre testimonio de un no poder decir, 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 subjetivización, la adopción de un yo-hablo, una toma de posesión que implica a la vez una desposesión o desubjetivización, 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. Salir a escena, presentarse en público en un espacio y un momento concretos, obliga a jugar de uno u otro modo con estos indicadores sobre los que se construye un sujeto. 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). Paradójicamente,



lo primero que un cuerpo dice cuando entra a escena no es a través de la palabra, sino a través de lo que no tenemos la posibilidad de decir, pero que no deja de formar parte de uno. Antes de tomar la palabra, esa presencia está diciendo ya muchas cosas de las que no sería capaz de hablar.

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 un relato. El cuerpo hecho palabra, ese deseo que da vida a la escena, no ha llegado a realizarse más que en el mito teológico, es decir, en el plano de la fe. 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 por medio de un cuerpo vivo, 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, 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 cuando esté ya no está: fotografías, documentos, objetos personales...

## ■ EL ACTOR ANTE LOS JUECES

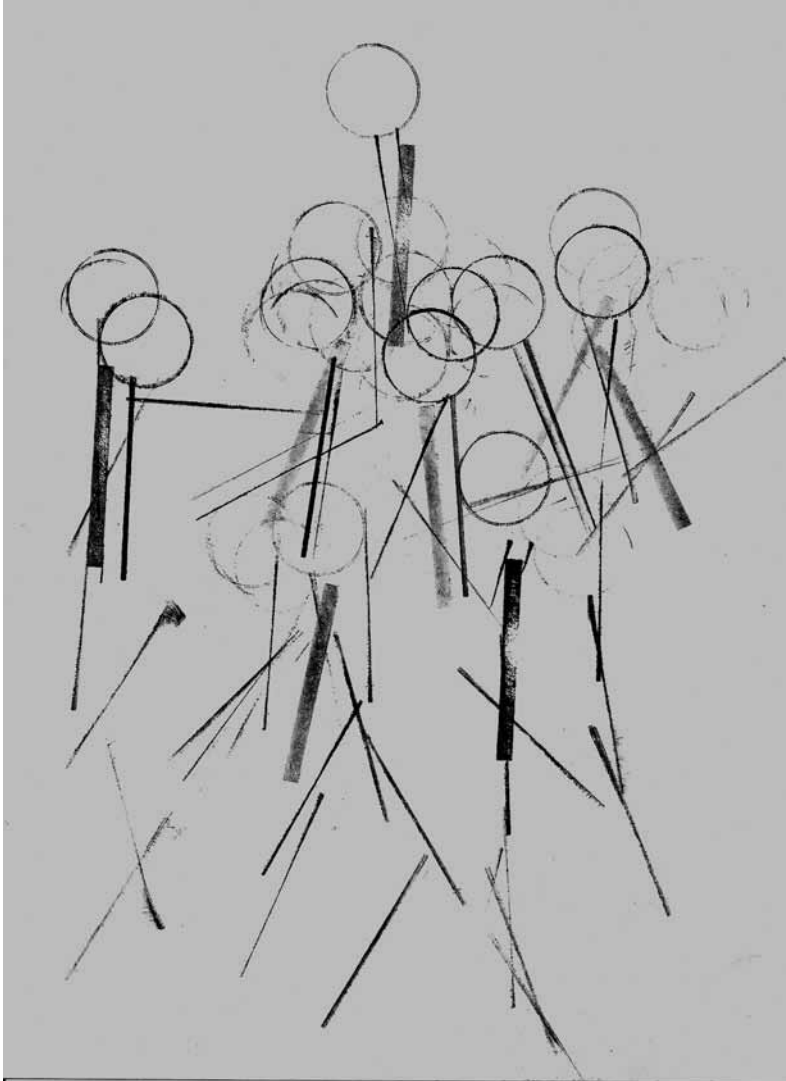
La escena del juicio a Sabzian en la película *Close-up* de Abbas Kiarostami (1991) cuando está exponiendo frente al juez y la cámara al mismo tiempo los motivos de su actuación nos puede servir para proponer otra alegoría del hecho de la actuación hoy. Por un lado, tenemos al juez y al director de la película con su cámara, dos dispositivos paralelos sobre los que se cons-

truye la escena, la mirada legal y la mirada estética. 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 por haberse hecho pasar por el famoso director de cine iraní Makhmalbaf. Se trata, por tanto, de indagar en los motivos que llevaron a Sabzian a suplantar una identidad que no era la suya, engañando así a una familia que le tomó por el *verdadero* director, con las implicaciones económicas que esto tuvo, pues la familia comenzó a dedicar dinero y esfuerzos para la próxima película del supuesto director, bajo la promesa de que los hijos de esta familia actuarían en ella. Dentro de la alegoría que proponemos, 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, tomando 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. Pide perdón públicamente. Aunque cuando la cámara le pregunta hasta qué punto hubiera mantenido su interpretación, Sabzian responde que hasta que la familia hubiera querido, es decir, hasta que el público la hubiera aceptado como verdadera.

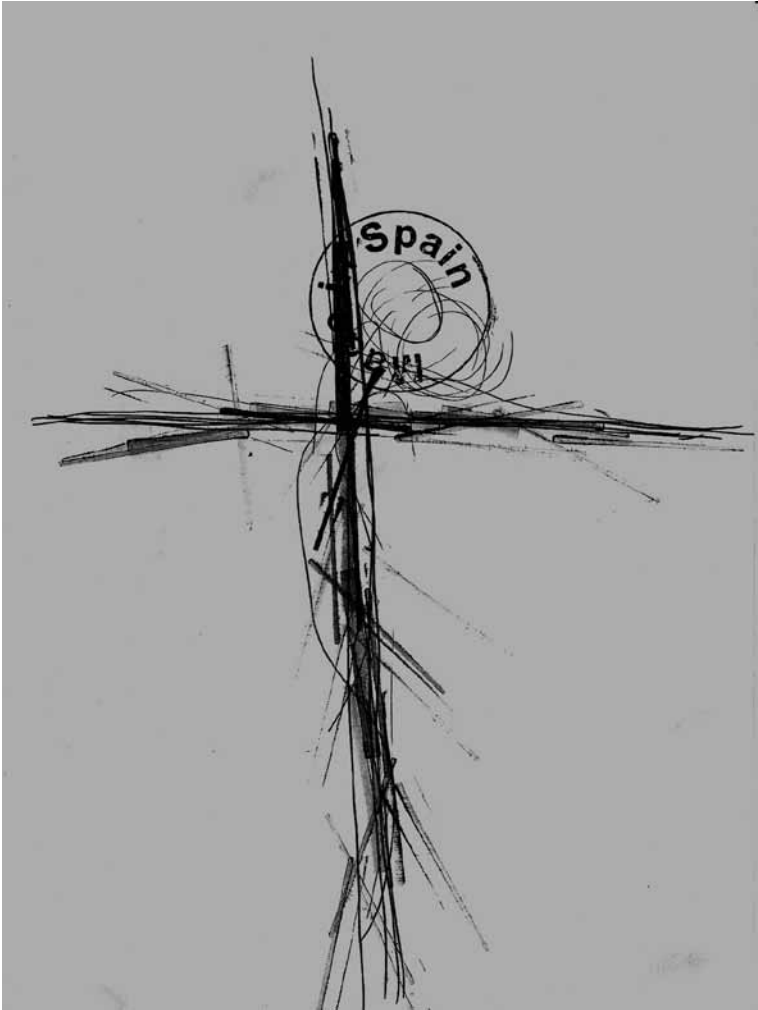
El momento culminante de la alegoría, aquel en el que la escena quedaría suspendida en el éxtasis de la contradicción, lo que Benjamin hubiera llamado el momento de la iluminación, es cuando el hijo de la familia replica que Sabzian en ese momento en que está hablando frente al juez, en realidad sigue 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 —«¿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 el emblema de 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. ¿Entre verdad y mentira?, nos podríamos preguntar, sin embargo, añade que esas experiencias

de sufrimiento, esa vida difícil que ha tenido que llevar, son precisamente las que le dan la base para hacer creíble su actuación, para hacer creíble su mentira. Cuando la cámara le vuelve a preguntar qué otro papel le gustaría interpretar, responde que el suyo propio —¿el suyo propio?... «en términos legales», podría haber añadido—.



Alegoría 2. *Estoy hablando de mi sufrimiento, esto no es actuar.* Dibujo Elif Zilan.

El tribunal le termina absolviendo teniendo en cuenta que tiene una familia de la que hacerse cargo y el propósito de enmienda del acusado. 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, pasó como una actuación verdadera. El otro emblema posible sería, por tanto, *Necesito el perdón*, en lo que Sabzian insiste al final, a lo que podríamos añadir *del público* (al que ha conseguido convencer).



Alegoría 3. *Necesito el perdón del público*. Dibujo Elif Zilan.

## ■ AUTORRETRATOS

En el 2010 pedí a varios artistas una reflexión acerca de cómo entendían su trabajo a nivel profesional, en relación a la sociedad o comunidad con la que trabajaban y finalmente en relación a ellos mismos, a nivel personal. El punto de partida era el concepto de autoría durante la última década<sup>1</sup>. Les aclaré que, inicialmente al menos, el receptor de estos trabajos serían participantes en un máster de artes escénicas que se imparte en el Institut del Teatre de Barcelona junto con la Universidad Autónoma de esta ciudad, es decir, estudiantes que estaba iniciando su trabajo profesional y que buscarían seguramente puntos de referencia para situarse ellos mismos. Los formatos, tonos de exposición y líneas de desarrollo de estos trabajos fueron muy distintos. Sergi Faustino se grabó frente a una cámara durante unos veinte minutos<sup>2</sup>. 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 inicial 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?

Aunque en algún momento hace alusión al evento para el que se pedían estos materiales, se notaba 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, donde tuvo una reunión «incómoda» unos días antes. Este tribunal, como en el caso de Sabzian, está formado por toda una sociedad, pero finalmente también por uno mismo, que tiene que creerse su propia actuación. 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, por haber sobrevivido frente a otros que abandonaron. Al comienzo de la grabación se hace una referencia general a esos otros posibles artistas que podían haber formado parte de ese evento (es decir, a los que yo hubiera mandado la convocatoria para hablar de su concepto de autoría) si hubieran seguido trabajando, o sea, a los que no sobrevivieron escénicamente. 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»—.

Ante la misma convocatoria, Fernando Renjifo responde con un tono también personal, pero una mirada más distanciada frente al medio institucional y en un formato muy distinto, donde se oye su voz, se lee su escritura y se ven las imágenes que propone, pero no se le ve él. Renjifo apunta a un no lugar, un espacio de exilio, de separación frente a lo social como posición para seguir buscando esa verdad interior, ese lugar desde el que seguir actuando, desde el que seguir haciendo creíble la actuación, creíble para los demás y para uno mismo. La grabación se cierra con una proyección prolongada, de unos cinco minutos, de un árbol inmenso sobre un paisaje natural vacío. Antes de esta imagen aparece una cita 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 hacerse 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.

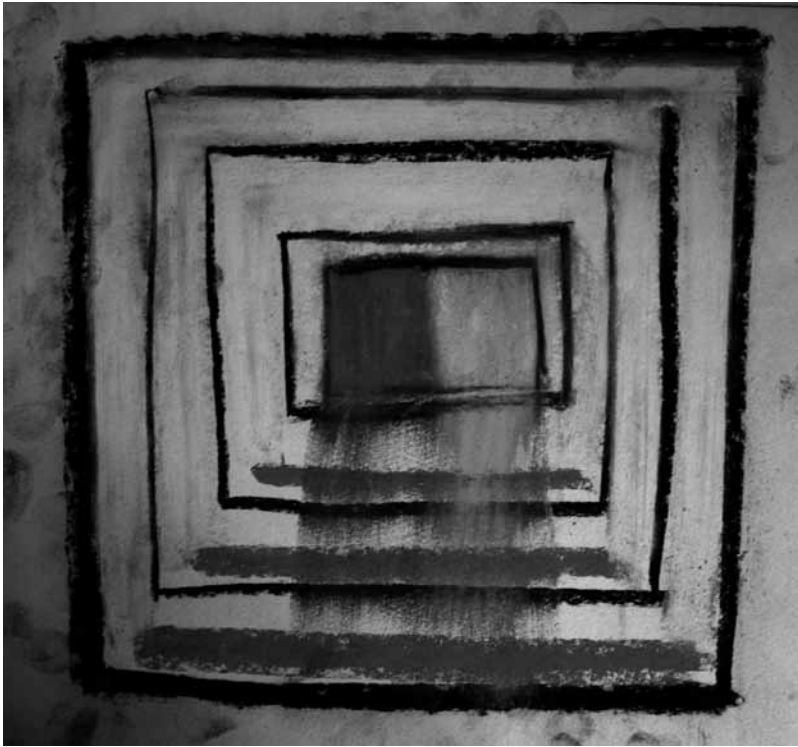
Si bien es cierto que el autorretrato es un género que ha acompañado al arte contemporáneo casi por definición, en las épocas en las que las opciones artísticas han estado menos claras (que han sido casi todas) la recurrencia a este género se ha intensificado. A medida que nos alejamos de los años sesenta y setenta, en donde las circunstancias políticas y culturales delimitaron ciertas formas de acción social y artística que al menos vistas desde hoy se hacen fácilmente identificables, y nos adentramos en los años ochenta y el triunfo definitivo de la economía de mercado 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 luego se difundió bajo el marbete de pos-estructuralismo, habían servido para dar entidad a las nuevas búsquedas artísticas e intelectuales. La progresiva desacreditación de estas posiciones a lo largo de los ochenta, junto a la consolidación de un nuevo horizonte político y cultural ya en la década siguiente, llevó a los creadores 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 presenta varias acciones coincidiendo con el comienzo de una nueva serie de trabajos construidos desde la confrontación con un contexto político fácilmente identificable. 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 española, 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 con claridad, 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 hacia delante. 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 ido haciendo cada vez más visible y por ello más conflictivo en sus últimas presentaciones, como *Te haré invencible con mi derrota*, *La casa de la fuerza* o *San Jerónimo*, 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 airada de la potencia de una impotencia, y por ello vergüenza y derrota. ¿Cómo se puede actuar desde ese lugar? «Esa es la pregunta del dolor», comienza diciéndole a Jackie en *Te haré invencible con mi derrota*. La cuarta alegoría definiría la escena (de la actuación) como la pregunta del dolor.



Alegoría 4. *Esa es la pregunta del dolor*. Dibujo Elif Zilan.

Los comienzos de Lidia Fernández Zoilo y David Franch, junto a Ángeles Císcar, en *Amaranto*, en obras como *Indignos* (2005) o *Four movements for survival* (2007), remiten también a esta necesidad de empezar replanteando el lugar del actor, entendido como metáfora del artista, desde la ra-



dicalidad 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 sentimiento de vergüenza, de sumisión o de patetismo, 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 y sociales al mismo tiempo— que ante todo quieren mostrarse ¿por vanidad, por ayudar a los demás, para salvar a los demás, para salvarse a sí mismos? Tratando de decir lo que son, tratando de identificarse como artistas a través de estas acciones llegan a expresar lo que no son, pero que forma parte igualmente de ellos mismos. 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 les pregunta a varios creadores, agentes culturales y artistas de calle por el arte y 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.

En los últimos diez años se ha venido replanteando de formas distintas esta difícil ecuación desde la que proponer ese espacio extraño que se abre entre lo que el cuerpo puede hacer, es decir, su capacidad física, y su proyección como discurso público, o sea, su capacidad política; 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 concreto. La consideración del lugar escénico como espacio intermedio entre un hacer y un decir, entre la acción y el discurso, obliga a la reconsideración de esa línea divisoria que marca la diferencia entre lo público y lo privado, entre lo personal y lo político, entre el yo y la sociedad, como dos campos que se definieran por oposición.

## ■ EL TESTIMONIO DE LA INTIMIDAD

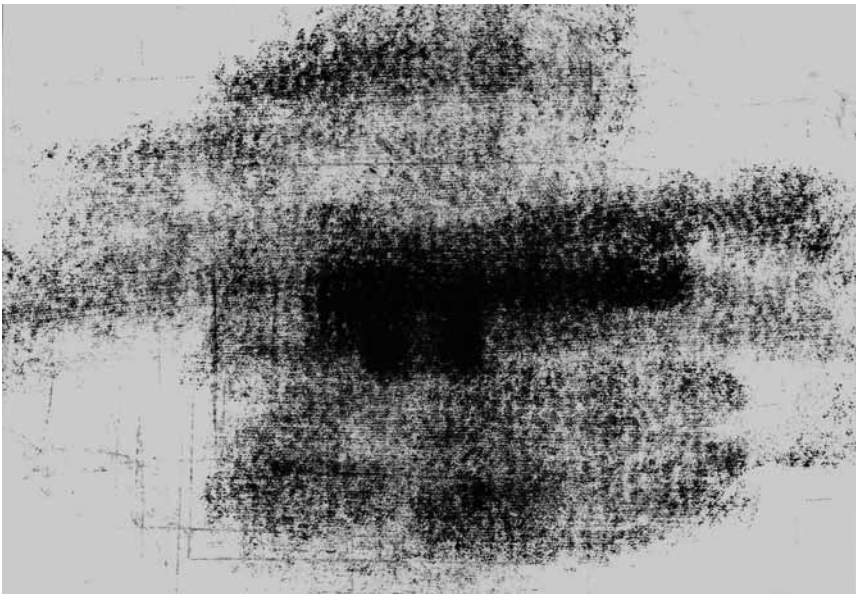
En la construcción de un espacio de no coincidencia de uno consigo mismo, la intimidad se presenta como uno de los lugares donde la confesión

puede verse desligada de la violencia y el testimonio de la identificación del cuerpo con el discurso. Frente a la intimidación sobre la que se construye la figura del testigo, y que recorre muchos de estos escenarios, colocando al público en la posición más aparente que real de juez, la intimidad plantea otro tipo de espacio, otra posibilidad de ser testigo desde lo que no se dice.

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 habla de esta distancia tensa con la palabra sin por ello dejar de pensarla. El espacio mudo de *Paiajes invisibles* (2009), solo roto por su propia voz describiendo en detalle lo que podía haber sido aquella obra, lo que le hubiera gustado que fuera, 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 hombre desnudo frente a la necesidad de actuar, una necesidad convertida en una condición ontológica que define al propio ser-en-público. El tono testimonial y casi reivindicativo, que se hacía explícito en la primera obra de *Homo politicus*, 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 dejaba su huella en el espacio y en 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 que forman *El lugar de la palabra* (2008), la primera obra de la nueva serie, *El exilio y el reino*. Matices, tonos, risas y silencios que hablan de lo que no se ve.

El lugar del testimonio ha ido evolucionando hacia planteamientos más complejos en los que la no coincidencia entre lo que se oye y lo que se ve atraviesa la obra como una fisura que obliga al público a adoptar un lugar desde el que mirar, o mejor habría que decir desde el que pensarse a partir de lo que se está sintiendo. El tono íntimo de estos momentos 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* (2010), la última obra de la serie, 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, 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, son testigos también 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. El texto no se refiere de manera directa ni trata de interpretar la escena que está teniendo lugar; 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 que no se cuenta, el espacio de lo que no se mueve?



Alegoría 5. *El testimonio de lo que no habla*. Dibujo Elif Zilan.

## ■ OBRAS CITADAS

AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Madrid: Pre-Textos, 2005.

CORNAGO, Óscar (coord.). *A veces me pregunto por qué sigo bailando*. Madrid: Con tinta me tienes, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI, 1977.

## ■ NOTAS

\* Este trabajo, enmarcado dentro del proyecto de investigación «Imaginario social II: la idea de acción en la sociedad posindustrial. Documentación, análisis y teoría de la creación escénica contemporánea» financiado por el programa de I+D del Ministerio de Economía y Competitividad (HAR 2011-28767), es la tercera entrega de un proyecto de estudio sobre la figura del testigo como paradigma de la actuación. La primera fue publicada en el núm. 13 de la revista *Urdimento* que edita el Programa de Posgraduación en Artes de la Universidad de Santa Catarina, en Brasil, y la segunda, más ampliada, apareció en el núm. 13 de la revista del Teatro Lliure DDT. *Documents de dança i teatre*.

<sup>1</sup> El punto de partida de este proyecto fue un encargo de la edición de Escáner 2010, coordinada por Jordi Fondevila, con la que se abrió el curso de doctorado en artes escénicas del Institut del Teatre. Algunos de estos materiales fueron empleados en el DVD «Cara a cara. Ensayo audiovisual sobre las formas de exponer y exponerSE», que se terminó de editar junto con el libro *A veces me pregunto por qué sigo bailando*. Los artistas a los que se les propuso la reflexión fueron Roger Bernat, Sergi Faustino, Óskar Gómez, Sònia Gómez y Fernando Renjifo,

<sup>2</sup> Puede verse el vídeo completo, titulado *Sobre la autoría*, en la página del artista, dentro de la sección «Para la red»: <http://www.tea-tron.com/sergifaustino/blog/para-la-red/>