



## Actuar “de verdad”. La confesión como estrategia escénica

Óscar Cornago (CSIC-Madrid)

*No hay –fuera de la teología, del encarnarse del Verbo- un momento en que el lenguaje se haya inscrito en la voz viva, un lugar en que el viviente haya podido logificarse, hacerse palabra.*

[...]

*Pero es justamente esta imposibilidad de mantener reunidos al viviente y el lenguaje, la phoné y el logos, lo no-humano y lo humano, la que –lejos de autorizar que la significación quede diferida infinitamente- permite que se produzca el testimonio. Si no hay articulación entre el viviente y el lenguaje, si el yo queda suspendido en esta separación, entonces puede darse testimonio. La intimidad, que traduce nuestra no-coincidencia con nosotros mismos, es el lugar del testimonio. El testimonio tiene lugar en el no-lugar de la articulación.*

Giorgio Agamben (2005: 137)

La parte final de la película de Abbas Kiarostami, *Close-up*, de 1991, muestra el juicio a Sabzian, acusado de haber suplantado la identidad del famoso director de cine iraní Makhmalbaf. Sabzian, que actúa en la película haciendo de sí mismo, expresa públicamente su arrepentimiento por haber actuado como alguien que no era, por haberse hecho pasar por otro, engañando así a una familia con la promesa de que actuarían en su próxima película. En esa escena, el acusado, una persona de condición humilde, se encuentra, por un lado, frente al juez, y por otro, frente a la cámara de Kiarostami, quien previamente le explica que en paralelo a la audiencia con el juez podrá dirigirse a la cámara para dar otro tipo de explicaciones, más personales, de sus acciones. Estas últimas estarán grabadas en primer plano, aunque esto es algo que luego no se mantendrá.

De este modo, al juicio moral, que debe dilucidar la culpabilidad legal del acusado, se le añade una suerte de juicio estético, que reflexiona sobre lo que ha



Esta obra está bajo una [licencia Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/) Artes. Investigación y creación escénica. [www.arte-a.org](http://www.arte-a.org)

supuesto para Sabzian el hecho de la actuación, de la suplantación de una identidad que no es la suya. Ambos juicios, sin embargo, tienen que ver con lo que esta actuación ha tenido de verdad y de mentira, y para ello indagan en las motivaciones primeras de esta acción de suplantación, lo que ha impulsado a Sabzian a hacerse pasar por otro. Entre los asistentes al juicio se encuentran los verdaderos actores de la película, que interpretan a los miembros de la familia que ha sido engañada y al periodista que sacó a la luz el suceso (el hecho real en el que se basa Kiarostami), y que convirtió este asunto en un provechoso titular de prensa. Más allá del veredicto final, el fallo del tribunal iraní o del propio Kiarostami, queda la toma de postura del espectador que está viendo la película, sorprendido por la complejidad creciente de la situación propuesta.

Cuando Sabzian admite estar arrepentido por su *actuación*, el hijo de la familia, aspirante a actor en la nueva película de este falso director, le acusa de seguir actuando, de actuar no ya como un director famoso, sino como una persona honesta para ganarse la voluntad del juez. Kiarostami le pregunta si realmente sigue actuando, y él responde que no. Entonces cuenta lo que él ha sufrido a lo largo de su vida, se refiere a sus experiencias personales, a las situaciones difíciles por las que ha tenido que pasar, y que él mismo sitúa como base de su trabajo de actuación. Alguien es buen actor, dice Sabzian, porque ha sufrido. La verdad de esas experiencias sostiene la verdad de su actuación. Y ciertamente, a juzgar por los resultados, la interpretación de Sabzian durante los tres días que pasó en la casa de la familia sosteniendo una falsa identidad, su trabajo como actor no debió ser malo.

Esta escena podría entenderse como una especie de alegoría de la complejidad que ha adquirido el hecho de la representación a finales del siglo XX y comienzos del XXI y el predominio que en las estrategias de representación ha llegado a tener un cierto tipo de actuación en primera persona cuya verdad (de la representación) remite a un plano personal, a una experiencia personal. Los medios de comunicación, especialmente desde los años sesenta con la difusión de la televisión, el vídeo casero y finalmente la tecnología digital, han convertido los escenarios en espacios para la confesión, testimonios personales o testimonios de la historia colectiva. Espacios en los que una persona se sienta frente a una cámara y se ve obligada a enunciar una verdad personal, interior, una verdad en la que se pone en juego una experiencia que debe ser



verificada. ¿Verdad o mentira? La verosimilitud de la “actuación” frente a la cámara busca su modo de legitimación en la experiencia a la que apela el relato de ese *acto* de confesión provocado por la presencia de la cámara. Por otra parte, los modos de reconstrucción de la historia y especialmente las denominadas corrientes revisionistas desde los años ochenta también han convertido cada vez más la figura del testigo en protagonista de la escritura del pasado y formato escénico de producción de la verdad.

Estos escenarios saturados de confesiones y testimonios están pensados como dispositivos de enunciación. La evolución del medio televisivo en los años noventa, con la proliferación de cadenas privadas, la presión de la competencia, y el desarrollo por otro lado de las comunicaciones por Internet, han multiplicado este tipo de situaciones. La *webcam* puede considerarse como un capítulo más, el último capítulo por el momento en la historia de las “tecnologías del yo”, retomando en un sentido casi literal el término acuñado por Foucault en los años setenta en su *Historia de la sexualidad*. Como se explica al comienzo de este estudio, su objetivo no es una historia de las prácticas sexuales, ni siquiera de la permisibilidad social que tuvieron los diferentes comportamientos sexuales, sino de las situaciones de enunciación construidas en torno a este tema. Tomando como base estos dispositivos de confesión construidos en torno a la experiencia sexual, Foucault se refiere a las “tecnologías del yo” o “estéticas de la existencia”, situaciones en las que el hablante remite a una verdad interior sobre la que se construye una identidad que a menudo tiene que ver con un modo de vivir el sexo. Foucault (1977: 75) afirma que “La confesión de la verdad se inscribió en el corazón de los procedimientos de individualización por parte del poder”, y añade: “El hombre, en Occidente, ha llegado a ser un animal de confesión.” A los curas, jueces, médicos, profesores hay que sumarles ahora las cámaras de televisión, los vídeos y finalmente las *webcam* como capítulo último en esta historia de los dispositivos para crear verdades, es decir, formas de poder. No es casualidad que los modos de actuación, artísticos o sociales, que necesitan igualmente de este efecto de verdad, se hayan inspirado en estos dispositivos de enunciación.

La cámara convierte al hablante en testigo de su propia vida. El individuo pasa a ser testigo, en tiempo presente, de su propia experiencia, pasada. Desde esta distancia se trata de recuperar la verdad de lo que fue. De este modo, es invitado a desarrollar un



relato en primera persona que no es solamente una primera persona gramatical, sino también física. Frente a la *webcam*, una cámara cercana, casi familiar, el hablante se ve transformado en su propia intimidad en un *yo-actúo* cuya verdad queda construida en forma de relato, no solo verbal, sino también físico, el relato de la experiencia cuando esta aún no ha sido contada, la experiencia que queda escrita en el cuerpo, en una actitud, un modo de actuar, de moverse, de mirar al otro, de estar frente a la cámara. Esos rasgos físicos son los que convierten al testigo en una joya preciada del discurso contemporáneo sobre la verdad personal o colectiva, la verdad de la historia. El aura que rodea al testigo no se apoya en su capacidad de contar lo que vio, sufrió o experimentó, sino en la propia presencia de un cuerpo que vio eso, lo sufrió o lo experimentó.

Desde un punto de vista emocional, que no legal, nos afecta la verdad atribuida a un cuerpo, aunque se resista a ser comprendida, antes que la historia referida a través de las palabras. Frente al relato que un historiador puede hacer de las condiciones de vida en un campo de concentración, preferimos la narración de alguien que estuvo allí, incluso si puede ser más parcial o imprecisa por el tiempo transcurrido desde el acontecimiento o hasta ilegible por la edad del testigo. Lo que importa no es la palabra que relata una historia, sino la presencia de ese cuerpo que estuvo allí y ahora está aquí, un “puente” físico entre lo que fue y lo que es, el mito de una recuperación “real” del pasado en tiempo presente, la garantía física de una verdad a cuya construcción han contribuido de forma decisiva los medios de comunicación (de esa verdad).

Durante el acto de la confesión o del testimonio aparenta cruzarse, en el instante físico de la enunciación, el pasado con el presente. Este corte de la diacronía por el acontecer sincrónico confiere a esta acción una cualidad máximamente histórica, aunque como afirma Agamben (2005) el testigo integral es el testigo que no puede dar testimonio, que no tiene ya la capacidad de la palabra, el testigo que no sobrevivió. Frente a ese otro instante en el que la historia cobra su mayor visibilidad porque se acaba con la vida del que estuvo allí, interrumpiéndose su historia, el testimonio del que sobrevivió no deja de ser la *puesta en escena* —*in-corporación*— de la historia en un momento posterior, la ilusión de volver a hacer presente el pasado desde el aquí y ahora de la palabra como acto (físico) de la memoria.



Como hipótesis de trabajo vamos a considerar este tipo de actuación —aunque se podría hacer extensible de forma paradigmática a cualquier otro modo de actuación— como “tecnologías del yo” o “estéticas de la existencia”, dispositivos para la construcción de una identidad que apela a una verdad personal. Foucault (1984: 9) define este tipo de estéticas de una forma amplia como “prácticas sensatas y voluntarias por las que los hombres no sólo se fijan reglas de conducta, sino que buscan transformarse a sí mismo, modificarse en su ser singular y hacer de su vida una obra que presenta ciertos valores estéticos y responde a ciertos criterios de estilo”.

Como parte de un mismo horizonte cultural y una misma necesidad de llegar a una verdad de la actuación (de la historia), la escena teatral ha recurrido a este tipo de prácticas enunciativas como soporte de una dramaturgia que parte del cuerpo y se dirige de manera directa al espectador, simulando la máxima proximidad. Entre la construcción de ese yo y el espectador, quedan, sin embargo, los medios, los medios de la imagen, de la palabra, y sobre todo, el medio físico que articula esa palabra. La palabra dicha se hace visible como una acción más, una acción con la que se trata de crear un tipo de continuidad entre el cuerpo que está ahí presente, testigo de la historia, memoria física del pasado, y el relato construido a partir de esta palabra.

Si a medida que avanzan los años noventa y sobre todo ya a partir del 2000 llamaron la atención estos escenarios teatrales ocupados por una palabra (y un cuerpo) que ensayaron este tono confesional es porque no se estaba acostumbrado a este tipo de comunicación en el medio teatral (hoy ya no llamaría tanto la atención), pero también porque se sigue viendo el teatro como algo aislado del resto del paisaje cultural, mediático o artístico. En realidad, a nadie que tenga una experiencia como espectador de televisión y usuario de las comunicaciones por ordenador le llamaría la atención una obra escénica que presenta un cuerpo y una palabra desde un punto de vista confesional, como testigo de una historia, que empieza siendo la propia historia de uno mismo, la historia personal del propio actor. Desde entonces la escena se ha llenado de testimonios en primera persona, contruidos sobre la vida personal de los propios actores.

Sin embargo, esta especie de “naturalidad” que parece unir la palabra con el cuerpo sin solución de continuidad no deja de plantear problemas cuando se la convierte



en base de una verdad, histórica o personal, igualmente natural. El medio artístico, como la reflexión filosófica a lo largo del siglo XX, ha tratado de arrojar una mirada autorreflexiva sobre este mecanismo de enunciación. A pesar de su naturalidad, esta situación de enunciación sigue teniendo un fuerte carácter escénico, es decir, social, que no pasa desapercibido. Allí donde se deja ver este dispositivo confesional, empezando por la televisión y algunas de las corrientes cinematográficas más renovadoras a partir de los años sesenta, desde la *nouvelle vague* y todos aquellos movimientos documentales afines al llamado *direct cinema* o *cinema verité* hasta poéticas más recientes como las de Lars von Trier o el propio Kiarostami, participan de esta suerte de dimensión teatral, aunque desarrollada en cada caso de un modo específico.

Uno de los últimos ejemplos, no por azar ligado al medio teatral, lo encontramos en el documental de Eduardo Coutinho *Moscú*, realizado a partir de un proceso de montaje de *Las tres hermanas*, de Chéjov, por los actores del histórico grupo brasileño El Galpao, dirigidos para la ocasión por el director Enrique Díaz, de Rio de Janeiro. En esta obra, continuación de una reflexión que bien podemos calificar de escénica iniciada en su trabajo anterior *Jogo de cena* (2007), donde actores bien conocidos por el público interpretan los testimonios de personas anónimas convocadas para hacer un *casting*, la cámara se encierra con los actores y el director en las salas y camerinos del teatro del grupo de Belo Horizonte. El objetivo no es grabar la escenificación de la obra, o los resultados de los ensayos, sino el proceso de construcción, de una manera fragmentaria y desde dentro. Retomando los fantasmas que vagan por ese mundo detenido de *Las tres hermanas*, la cámara se convierte en un dispositivo frente al cual los actores se ven movidos a confesarse, a contar sus recuerdos más lejanos, sus miedos y sus sueños, recurriendo a menudo a fotografías o memorias del pasado. La cámara de Coutinho, presente de una forma explícita a lo largo de todo el rodaje, se convierte en metáfora del propio procedimiento al que recurre el montaje teatral para dar verosimilitud a la actuación. No se trata únicamente de que los actores encarnen a los personajes de Chéjov, sino que a través de estos ellos mismos se hagan presentes en primera persona, con sus experiencias, sus deseos y sus sueños abandonados. La cámara, sobre todo al comienzo de la película, antes de que la parte ficcional termine dominando el rodaje, persigue a los actores, los mira de cerca, cara a cara, en primeros planos, como para



arrancarles su secreto, obligarles a una verdad personal que deben confesar como estrategia para darle realidad al trabajo de actuación.

Si a partir de los años sesenta el cine va a tratar de recuperar a través del vídeo una cierta inocencia de la imagen, perdida con el desarrollo de la industria cinematográfica, sobre todo ya a partir del sonoro, la escena va a tratar de hacer algo parecido buscando la inocencia del cuerpo que actúa a través del performance. No es causalidad que el arte del vídeo haya subrayado una dimensión performativa que se hace presente a través del movimiento de la cámara y que ha permitido un intenso diálogo entre este medio y las artes plásticas. El reencuentro con un tipo de imagen que simula una nueva inmediatez, más espontánea, más personal, es paralelo al reencuentro en escena con un cuerpo que toma distancia con respecto al plano ficcional para dejarse ver en primera persona, antes como un efecto-cuerpo con una experiencia íntima de la historia que como una identidad construida (representada) como resultado de esa experiencia. El desarrollo del performance en la escena contemporánea tiene que ver con esta búsqueda de la experiencia, o si queremos de la verdad de esa experiencia de la que hablaba el protagonista de *Close-up*, como base para un actuación “verdadera”.

El director y crítico de cine Jean-Louis Comolli (2007) subraya la importancia de estas estrategias escénicas para la construcción de una actitud crítica en la comunicación audiovisual. Este modo crítico tiene que ver con otro de los elementos fundamentales del hecho escénico, la presencia del espectador, que en el caso de Coutinho se resalta a través de la mirada de la cámara, hacia la que se dirige la confesión. Esta presencia del que mira ha llegado a ser habitual en el paisaje mediático de hoy. Con ella *juega* la televisión constantemente, a ella se dirigen los presentadores de los programas, tratando de simular individualidades allí donde sólo hay un comportamiento de masas. Y esta misma presencia es la que se deja ver de un modo performativo a través del vídeo y toda la genealogía de equipos ligeros de grabación que transformaron los modos de comunicación audiovisual desde los años sesenta. El espectador es el otro, al que no se conoce, pero que siempre está presente, al otro lado de la cámara o de la pantalla del ordenador, es el desencadenante de la confesión, el que exige toda la sinceridad. Frente a él se construye ese relato de un *yo* que busca su verdad última en la historia de su propio cuerpo, en una verdad que está por detrás de sus





palabras, la verdad de su pasado. Para llegar a ello, Comolli destaca la necesidad de establecer una relación de tensión en esa comunicación con el otro, una relación de conflicto con el que está mirando y oyendo al mismo tiempo.

Entre las obras que destaca Comolli está la del director estadounidense Robert Kramer, que en 1990 rueda *Berlín 10/90*, un trabajo de tono también confesional construido sobre un único plano secuencia de una hora de duración. Durante este tiempo el director se encierra con la cámara en un cuarto de baño, donde además de él mismo y la cámara, hay una silla y un monitor de televisión por el que pasan imágenes que grabó los días anteriores. El cuerpo de Kramer, en ocasiones en silencio, frente a la cámara, se deja ver, dentro del reducido espacio del cuarto de baño, como una presencia opaca, tranquila, pero llena de tensiones, que se ofrece al mismo tiempo que se cierra frente a la cámara y por ende frente al espectador. Este se hace visible como un intruso en este espacio donde lo privado y lo político se entrecruzan constantemente. Kramer proviene del movimiento contracultural de los años sesenta. A la altura de los noventa la mirada que proyecta esta obra sobre el horizonte histórico del siglo XX es de largo alcance. Esta situación de grabación —o quizá sea más correcto hablar de “enunciación”— es la que elige el director para hacer un recorrido por la historia, o como decía Godard, por las historias, la historia política de Occidente, pero al mismo tiempo su historia familiar. Su padre, médico judío, tuvo que dejar en los años treinta Berlín, ciudad donde Kramer nunca volvió y a la que llega ahora para grabar este trabajo confesional, su historia personal y sentimental como director de cine, militante político y compañero sentimental de otra militante que aparece también en el monitor de televisión, discutiendo con dos amigos sobre los años de la resistencia ideológica, de los campos de concentración y de las utopías. La historia, o las historias, llegan hasta este extraño espacio privado a través del monitor de televisión convertidas en fragmentos, grabaciones en una cinta de video. Las ruinas del muro de Berlín, del pasado ideológico y de su propia trayectoria personal se ven enfrentadas a su cuerpo físico, un cuerpo que sabe filmar, que podría haber optado, como se dice en la película, por ir a filmar a otros escenarios como Afganistán, Israel o Irán, pero que ha decidido no filmar, o filmar lo mínimo, a sí mismo frente a la cámara, frente a la historia, cara a cara, en una actitud que participa de una explícita voluntad performativa, aunque sea por el mismo rechazo a la actuación (fílmica).





En algún momento de este tiempo suspendido, se habla de los libros que estos amigos están revisando en el cuarto de al lado y de la distancia que hoy se abre entre el contenido de esos libros (Brecht, Marx, Marcuse) y la experiencia ligada a ellos. Se habla de la memoria atrapada en esa cinta de vídeo que está pasando por la televisión y de la experiencia a la que se están refiriendo en esas conversaciones, experiencia de supervivencia en campos de concentración, de resistencia física e ideológica. Se habla también de filmar y de hablar, como dos cosas distintas, y del esfuerzo (físico) que implica *estar haciendo* las dos cosas al mismo tiempo. Entonces cita a Wittgenstein: dice Wittgenstein que si escribiera un libro titulado *El mundo tal como yo lo he encontrado* en algún momento tendría que hablar de su cuerpo y decir qué partículas de él están sometidas a su voluntad y cuáles no. Este sería el método para tratar de aislar al sujeto, o lo que es lo mismo para llegar a la conclusión de que en cierto modo no hay sujeto o al menos no puede ser nombrado en ese libro. Estas confesiones apuntan a una historia o varias historias construidas con palabras, pero de las que el sujeto, o un cierto sujeto, como dice Kramer, queda excluido. Ese sujeto tiene que ver, siguiendo a Wittgenstein, con la situación de ese cuerpo tan presente a lo largo de la grabación, con las historias referidas por él y las historias escritas en su propio cuerpo, convertido en una capacidad histórica (de filmar) que sólo se muestra porque está siendo negada.

Cuando Jean-Luc Godard se propone hacer la(s) historia(s) del cine, su presencia en primera persona, escribiendo o hablando, es también constante. En un momento afirma algo parecido a lo que se decía en *Berlín 10/90*: “El sentimiento que yo tengo de la existencia no es todavía un ‘yo’. Nace en mí, pero todavía sin mí”. Y a continuación añade una pequeña reflexión que por su contenido en clave performativa resulta de interés: “La verdadera condición del hombre es la de pensar con sus manos”. ¿En qué medida la confesión es también un modo de pensar con el cuerpo, un pensamiento performativo?

A partir de los 2000 la bailarina brasileña Denise Stutz realiza tres solos en los que despliega una reflexión acerca de su trabajo, de su historia como profesional de la danza, que se entrelaza con su historia personal. En cierto modo, esta necesidad de reflexión, en la medida en que da lugar a un tipo de obra confesional, puede situarse en



Esta obra está bajo una [licencia Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/) Artes. Investigación y creación escénica. [www.arte-a.org](http://www.arte-a.org)

paralelo al trabajo de Kramer. Si este dejó de filmar (sin por ello dejar de hacerlo) para presentarse a sí mismo, Stutz deja de bailar (sin dejar de hacerlo tampoco) para presentar su historia en primera persona, una historia que forzosamente es la historia (de la danza contemporánea) escrita sobre su cuerpo.

Otro elemento para desarrollar este paralelismo es la tensión con el otro, con el que está mirando, con la que se trabaja en ambas obras. Tanto Kramer como Stutz buscan una cercanía, no carente de tensiones, con el que tienen delante. El mundo, dice el director norteamericano, en el momento de la filmación está reducido a mi relación con el otro, yo y eso, o en palabras de Stutz, *você e eu, eu e você, você e eu...* lema que se repite de manera obsesiva al comienzo de estos *3 solos em 1 tempo* (2003-2007), subrayando, ya desde el comienzo, que el eje de relaciones con el otro está en el centro de esta historia profesional y afectiva.

Con una larga trayectoria en la danza desde los años setenta, Stutz le propone al espectador, un *otro* imaginario, pero al mismo tiempo real, que ella escoge entre el público, un *pas-à-deux*, un solo para dos, en la intimidad, y sin moverse de la silla desde donde lo va a realizar con la presencia ilusoria de ese espectador que la agarra, la carga, la gira... Después del baile cuenta su historia, su historia personal y su historia profesional, desde que comenzara en la danza fundando en 1975 con otros bailarines el grupo Corpo para pasar ya en 1990 a formar parte de la Cía. de Lia Rodrigues. En el último solo presenta, como si de una película muda se tratara, una sucesión de posiciones físicas, con el cuerpo desnudo, en las que se leen como en estampas detenidas la historia de la danza del siglo XX.

En un momento de la *actuación* Stutz lee una carta personal escrita a tres colegas de trabajo, tres profesionales de la danza brasileña. En ella, una vez más, los compromisos políticos se mezclan con las necesidades personales: “Quería bailar algo importante, protestar contra la violencia, algún pensamiento político o filosófico, hablar de la miseria humana. / Pero sólo consigo exponer mi fragilidad. / Quería bailar para salvar a los otros. Pero bailo, queridos amigos, para salvarme a mí”. Una opción de salvación que pasa, en el caso de la danza de manera obligada, por el cuerpo, pero también por el otro. No es un cuerpo que realiza un movimiento de forma aislada, sino



frente al otro, un movimiento a través del otro, como el movimiento de la cámara de Coutinho buscando un momento de verdad y el movimiento de gran parte del cine de estilo documental desarrollado desde los años sesenta. También Kramer trata de salvarse de algún modo frente al otro, y si no de “salvarse”, al menos de confrontarse con el otro, aunque sea a través de una relación tensa que lo invita al mismo tiempo que lo excluye. La teatralización de la danza es un fenómeno que se acentúa a lo largo de los años noventa y del que participa claramente la propuesta de Stutz. Esta teatralización responde también a la necesidad de confrontarse con el otro, no sólo físicamente, sino a través de la palabra, de convertir el cuerpo del bailarín en un cuerpo social que se dirige al que tiene delante, con sus movimientos y con sus palabras, o con sus palabras transformadas en movimientos y actitudes, que acompañadas del texto, adquieren de manera más clara un tono confesional. Se trata de un gesto de afirmación y de duda al mismo tiempo, de afirmación de una necesidad de encontrar un sentido a una(s) historia(s) y de duda acerca de cómo hacerlo. Sólo una cosa queda clara, el camino es a través del otro, la confesión no puede tener sentido, no puede tener verdad, si no es a través de la confrontación con quién está delante, una necesidad de comunicación explícita distinta de la que tuvo la danza en otros momentos.

En 2004 el director catalán Roger Bernat realiza un trabajo, *La, la, la, la, la*, donde parte de este tipo de estructuras escénicas para construir en primera persona el retrato de un artista. En escena están él mismo, acompañado de Juan Navarro y Agnès Mateus, dos rostros bien conocidos en la creación escénica en España desde mediados de los años noventa. A diferencia de las obras anteriores, Roger Bernat retoma este tipo de dramaturgia con un cierto grado de ironía, cuando no de cinismo, lo que no le impide una fuerte identificación personal y profesional con lo que está haciendo; así la obra va pasando por diferentes momentos. Aunque el punto de partida es claro: “Hay intereses en juego aunque nadie los exhiba”. Esta afirmación inicial pone al espectador sobre aviso acerca de la aparente transparencia de lo que está viendo, 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 “en todos sus detalles. Nada más. Un performance que aspira a la transparencia”, un cuerpo que recuperara así, por su modo de exposición, una cierta inocencia. En torno a la personalidad del artista contemporáneo, de la que se hace cargo el propio Bernat en primera persona, no dejan



de aparecer los temas del egocentrismo, la necesidad de confesión, de salvar el mundo, de referentes culturales, la incapacidad de crecer, la necesidad de público, de que ser mirado... en un listado de características que en un momento de la obra se presentan como el “retrato de un idiota”. En escena, como se dice al inicio, sólo faltan mamá y papá.

A pesar de esta carga de ironía acerca de la identidad 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, proyectados sobre una pantalla al fondo, de un cuerpo que busca una exposición inmediata, cara a cara con el público. El público se hace presente en escena como una especie de *voyeur* en un espacio que hace pensar en un ámbito de privacidad, como el dormitorio del propio artista. Dentro de esta disposición, donde todo queda en una marcada proximidad, se vuelve a jugar 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 recuerda a ciertos programas de televisión, le estuviera diciendo al público “te lo muestro todo, pero hay algo que no estás viendo, no te fíes”. Para acentuar un sentido de espontaneidad, ligado a una cierta inocencia que no deja de estar en tela de juicio por las propias reflexiones de la obra, se recurre una vez más a un plano performativo, a una serie de acciones físicas que se van sucediendo a lo largo de la obra. Como en los casos anteriores, se abre un espacio de tensión que va desde la presencia performativa de esos cuerpos al esfuerzo por encontrarles un sentido, una identidad que deben buscar en la propia historia individual y colectiva.

Pero en el caso de Roger Bernat las referencias a esa historia apenas aparecen, sólo se ve un vacío lleno de clichés, una necesidad urgente de encontrar experiencias, experiencias *verdaderas*, sobre las que construir un relato con el que identificarse, pero estas experiencias se ven limitadas a comportamientos casi infantiles, a un sentimiento de pérdida. El concepto de “arte” nace unido, como recuerda Agamben (2004), a este déficit en la experiencia que está en la base de la modernidad.

Roger Bernat juega con los estereotipos del artista en la sociedad de consumo, la necesidad de transgresión, 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 un sentimiento de pérdida, pérdida de los 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 lucharon 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. Al final, Juan Navarro, entre lágrimas, después de un largo monólogo en el que confiesa sus deseos más elementales, mientras dispara con fuerza un balón contra la pared del escenario, invita al público a jugar con él: “¿Alguien quiere jugar al fútbol conmigo? Prometo que me dejaré ganar”. La obra acaba con Roger Bernat meándose como un niño en los pantalones.

Si la dramaturgia confesional reenvía el presente a una experiencia originaria, sobre la que se construye la actuación de ese testimonio de vida, retomando la explicación de Sabzian en *Close-up*, el escenario de *La, la, la, la, la* remite a una falta sobre la que construir esa confesión del artista. Sin embargo, a pesar de esa carencia, al igual que en la obra de Kramer o Stutz, el hecho de la actuación se hace visible por defecto. La búsqueda de una verdad, la verdad de una enunciación, aquí y ahora, en primera persona, simula dejar de lado el propio acto de la actuación, ya sea de filmar, danzar o interpretar. En su lugar queda el espacio de la palabra como acción y su relación siempre difícil con el presente del cuerpo, la relación, en definitiva, de la historia, del pasado, con el presente de la escena frente al público.

Cada uno de estos ejemplos establece diferentes modos de relacionar ese presente escénico, donde la palabra confesional se convierte en el mínimo común denominador de la acción, y los pasados a los que remite esa palabra. En *Close-up* la actuación de Sabzian busca su justificación —podríamos decir también su “inocencia”—, si no legal al menos estética —es decir, ética—, en las experiencias de una vida difícil en el Irán contemporáneo sin trabajo, casado y con un hijo. La cámara de Coutinho, como la de Kiarostami, recurren también a un registro documental para acercarse a la verdad de una actuación a través de la memoria personal y los sueños de



los actores, tomando como excusa la interpretación de la obra de Chéjov. El puente entre actuar y no actuar tiene que ser construido sobre la verdad de esas experiencias de vida confesadas directamente frente a la cámara, frente al otro.

La presencia de los protagonistas de estos escenarios confesionales hace pensar en una dimensión potencial que no está siendo actualizada, pero que estaría dentro de lo posible: un director que apenas filma, una bailarina que apenas baila y un escenario teatral en el que parece que no se quiere actuar. El hecho de filmar, bailar o actuar, cargados con todo tipo de sospechas, queda citado casi por ausencia, o al menos por una fingida ausencia; quedan citados como una pura potencia que se convierte en objeto de reflexión ético y estético al mismo tiempo frente a la historia que se está construyendo en torno a ella, la historia del cine, la historia de la danza, la historia del teatro.

Kramer recurre a su pasado como director y militante político para hablar de su presente (actuación) frente a una cámara casi detenida, a la que mira de cerca, con la misma proximidad incómoda a la que se invita al espectador. Ese grado mínimo de actuación, encarnado nuevamente en la palabra, está ligado a su vez a una voluntad declarada de no filmar, de no actuar, para presentarse él mismo, de cuerpo y palabra. La misma voluntad de “transparencia”, como decía Bernat, guían la obra de este último y de Stutz como estrategia para tratar de construir un puente que vaya desde ese presente escénico desarrollado frente al público hasta el pasado hecho presente a través de las historias que se cuentan, experiencias, recuerdos, miedos y sueños. En ambos casos, esa mirada hacia el pasado termina proyectándose de forma conflictiva hacia el otro que está delante, con su presente y su pasado propios, para invitarle a jugar al fútbol o bailar, para invitarle a un viaje personal que sólo tendrá sentido si termina convirtiéndose en un espacio de encuentro y desencuentro a la vez con el otro, en una experiencia compartida en el que el presente se cruza con el pasado intentando en vano cerrarse en torno a un sentido. “Pienso que he conseguido acercarme a vosotros, relacionarme mejor, estar más cerca”, dice Denise Stutz al final de su trabajo.

Sin embargo, la experiencia no es nunca la experiencia de una certeza, la certeza de una identificación con un pasado o un artista, sino la de una fractura con ese mismo pasado, como dice Kramer refiriéndose a sus compañeros de militancia, la de una duda



sobre el modo como ese pasado puede seguir atravesando el presente, dando sentido a esta confesión. En el hecho consciente de la toma de palabra, cuando el cuerpo en lugar de filmar, danzar o actuar, decide ponerse a hablar, se subraya un proceso de subjetivización, como explica Agamben (2005) refiriéndose al testigo, que a su vez implica un movimiento de extrañamiento con respecto al cuerpo. Este se deja ver como *otra* cosa distinta, no reducida al relato de esa historia, otra realidad sólo parcialmente contenida en esa confesión. Entre el cuerpo y la palabra se abre un espacio, convertido en espacio de creación artística, de búsquedas y cuestionamiento de certezas. Y lo primero que va a ser cuestionado es la fluidez natural que parece haber entre las cosas, como explica Kramer, entre la subjetividad y la palabra dicha, entre la historia y la experiencia de la historia.

El punto de desencuentro entre ese cuerpo y su historia recuperada a través de la palabra es el momento también de la comunicación (escénica) frente al otro. Es en ese momento, frente a la cámara, cuando Kramer se pregunta por la realidad que siguen conteniendo esos libros de Marx, Brecht o Marcuse, escenarios de obras que ya se interpretaron. La escena de la actuación, como Berlín para Kramer o ese cuarto de baño en el que se encierra con la cámara, se convierte en una encrucijada a donde llegan los pasados de después de los años setenta y ochenta, cuando todavía parecía que se sabía cómo había que *actuar*, lo que había que hacer en la historia de la danza o de la política o el no pasado de Bernat, la no historia de esa especie de “joven” Europa amnésica del siglo XXI. En ese lugar de tensiones, que es también el propio cuerpo de quien dice “yo te confieso que he vivido, que he visto, que me han dicho, que he hecho...”, se confronta el pasado con el presente, para intentar llegar a una experiencia sobre la que volver a construir un relato personal. Esa experiencia, en todos los casos, pasa por un acto escénico (de comunicación) con el otro y lo otro, con lo que no se conoce. Pero este cuerpo confesional, lugar, como dice Agamben en la cita del comienzo, de la no articulación entre palabra y vida, exige también, como decía Godard de la imagen, un acto de fe. *Si crees en mi cuerpo, entonces es verdad*. De este modo, el cuerpo se convierte en un escenario más, de construcción y estrategia de poder, para escenificar la verdad ética de la historia y la credibilidad estética de la actuación de esa misma historia.





## Referencias bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio (2004), *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

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

COMOLLI, Jean-Louis (2007), “El anti-espectador. Sobre cuatro filmes mutantes”, en *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*, Buenos Aires, Aurelia Rivera: Nueva Librería, pp. 558-580.

FOUCAULT, Michel (1977), *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*, México, Siglo XXI.

FOUCAULT, Michel (1984), *Historia de la sexualidad. II. El uso de los placeres*, México, Siglo XXI.

