

El archivo como ficción operativa: la autoridad suspendida

Archive as an operative fiction: suspended authority



Óscar Cornago

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Centro de Ciencias Humanas y Sociales

Madrid, España

oscar.cornago@cchs.csic.es

Recibido: 30/03/2020 - Aceptado con modificaciones: 26/06/2020.

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/jcysktp4o>

Resumen

Este artículo analiza el archivo como una operación práctica de conocimiento cuyo fin es descolocar el aparato intelectual que ha acompañado a las políticas expansionistas de Occidente. A partir de ahí, y tomando como caso de estudio el proyecto *Se alquila. Archivo vivo del actor*, se estudia el funcionamiento y el lugar del archivo escénico y performativo dentro del mapa trazado por el arte de archivo desde comienzos del siglo XX, tomando como modelos el *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, y el *Libro de los pasajes*, de Walter Benjamin.

Palabras claves

Archivo, Decolonialidad,
Conocimiento práctico,
Conferencia performativa.

Artilugio, número 6, 2020 / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



Abstract

This article analyzes the archive as a practical knowledge operation whose purpose is to dislodge the intellectual machinery that has accompanied the expansionist policies of the West. From there, and taking as a case study the project *For rent. The actor's living archive*, the operation and the place of the performative archive within the map drawn by archival art from the beginning of the 20th century are studied, taking as models the *Atlas Mnemosyne*, by Aby Warburg, and the *Book of Passages*, by Walter Benjamin.

Key words

*Archive, Decoloniality,
Practical Knowledge,
Performative Conference.*

INTRODUCCIÓN

Tengo que agradecer a uno de los evaluadores de este artículo, de cara a su publicación en *Artilugio*, la motivación para escribir esta introducción. Este estudio, tanto por el tipo de escritura como por su estructura, no responde a los estándares de la academia. Seguramente, a ti ahora, como lectora o lector no te importará mucho que sea más o menos académico; lo que te importará es que te aporte algo, que te haga pensar, te dé algunas referencias, te mueva de algún modo, te descubra algo. Los criterios para la institución académica son otros, aparentemente más objetivos; no se trata tanto de valorar lo que un artículo puede aportar en términos de conocimiento, lo que sería finalmente una generalidad bastante subjetiva, sino de vigilar las formas, modos y maneras mediante las cuales se llega a ese conocimiento; es decir, no se evalúa el sentido o finalidad, sino los medios, las formas, que son en definitiva el soporte de cualquier tipo de política/autoridad. Los medios de la academia están claramente establecidos por la institución y son fácilmente reconocibles tanto para los que estamos dentro de ella, como para los que están fuera y que, sin llegar a entenderlos, les avisan que están frente a algo cargado de una cierta autoridad. Rigidez, distancia y formalidad son parte de la puesta en escena de la autoridad. El hecho de que la universidad haya desarrollado un modo de homologación a nivel mundial al que se tienen que ajustar los productos académicos para ser reconocidos como tales, independientemente

de si se trata de una investigación en artes teatrales o en física cuántica, no es algo negativo en sí mismo; el problema es que ese lenguaje se imponga como la única opción.

Los límites de un lenguaje son también los límites de lo que se puede decir con ese lenguaje. Ningún medio garantiza nada; se pueden seguir fielmente todas las convenciones del medio académico, y no aportar nada, como también sería cierto lo contrario: el rechazo de los estándares académicos tampoco garantiza la calidad de un artículo. No se trata de aceptar o rechazar, sino de replantear los medios en función de los fines de una investigación, y viceversa, los fines en función de los medios. Lo que no podemos dejar de preguntarnos es si el conocimiento denominado académico o científico debe adoptar un único lenguaje para ser válido. Me detengo en esta cuestión de método, que podría parecer accesorio, porque es parte de este estudio sobre las formas del archivo.

Las instituciones son conservadoras por naturaleza, y los mecanismos que las sostienen son ciegos, pero afortunadamente no lo son las personas que trabajamos en ellas. Los evaluadores son figuras poco conocidas fuera del ámbito universitario; incluso dentro de la academia, más allá del momento de la evaluación, se suele hablar poco de estos trámites intermedios, quizá por el carácter anónimo y secreto que envuelve estos procesos o quizá porque no queda más remedio que aceptarlos si se quiere continuar dentro de la institución; pero evaluadores terminamos siendo todos los que formamos parte

de la institución. El anonimato de las *double-blind peer review* o revisión por pares ciegos es la constatación de la fe que seguimos teniendo en la objetividad de la ciencia, es decir, en que la cualidad de lo científico está más allá de las subjetividades, las personas y las circunstancias singulares de cada contexto, aunque sean justamente estas personas y estas circunstancias el objeto de las ciencias humanas.

Este artículo no está escrito según las convenciones académicas, pero no por ello las ha dejado de tener en cuenta, de hecho el conflicto entre conocimiento formal e informal es uno de los temas de estudio. Su estructura y estilo son un reflejo a nivel práctico del objeto de la investigación que es el arte de archivo, es decir, archivos que se construyen sobre herramientas de creación. Este campo de trabajo, ilustrado a nivel práctico a través del proyecto *Se alquila. Archivo vivo del actor*, constituye no solo el objeto de este análisis, sino también el lugar teórico desde el que se plantea. Esto quiere decir que el arte de archivo no es solo el horizonte de estudio, sino también el método que vamos a utilizar para la exposición de las ideas, recursos y modos que hemos desarrollado para este proyecto; una exposición que es por ello el medio y también el objeto de este artículo.

Por arte de archivo me refiero a la tradición histórica construida a lo largo del siglo XX en el medio de las artes visuales, un tema sobre el que existe ya abundante bibliografía, baste citar a modo de referencia los amplios recorridos que hacen Guasch (2011), desde un punto de visto

historiográfico, o Maximiliano Tello (2018) con una perspectiva teórica. Este campo engloba una diversidad de formas de trabajo que participan tanto de la teoría cultural como de las prácticas artísticas, abriendo un interesante espacio intermedio entre la creación y la investigación, la teoría y la práctica, en el que se sitúa también este análisis. El común denominador es la utilización de estrategias de creación para la construcción de un archivo, es decir, de dispositivos de ordenación y presentación pública de documentos en torno a un tema. Los términos 'archivo de creación' y 'archivo artístico' los utilizo de forma indistinta para señalar que el territorio en el que se mueven estos proyectos atraviesa el campo artístico, pero desborda sus delimitaciones. Por su parte, la denominación 'archivo vivo', que utilizo para calificar los archivos de creación en general, insiste en el efecto de discontinuidad o desplazamiento producido por estos archivos atípicos al no utilizar categorías o principios de clasificación aceptados oficialmente. Esto hace que la autoridad que sostiene el archivo y da valor a su contenido quede suspendida generando en el receptor una alerta acerca de su funcionamiento, que se convierte en una invitación para hacerse cargo del sentido que pueda tener. Trasladar este procedimiento al mundo de la academia supone poner su credibilidad en peligro, ya que este opera justamente de manera contraria, sobre un tejido de fuentes de autoridad que lo legitiman.

La disparidad de las referencias utilizadas, que desempeñarían esta función de legitimación, pero sobre todo el modo de presentarlas y po-

nerlas en relación, podría poner en riesgo esta función. Más allá de su confluencia en este terreno común del archivo, entendemos que cada una de las obras y proyectos citados provienen de áreas diversas: desde la filosofía y la escritura en el caso de *El libro de los pasajes* de Benjamin; las artes visuales en el caso del *Atlas Mnemosyne*, *The Atlas Group* o el *Archivo F.X.*; o la performance y las artes escénicas en *Se alquila*. El juntarlas aquí no implica igualarlas ni asimilar sus diferencias, al contrario, se trata de enfatizar este juego de contrastes entre lenguajes y materialidades distintas. Posiblemente puede resultar raro poner en diálogo archivos visuales con archivos escénicos. La explicación es que no se trata de discutirlos desde sus respectivas materialidades o formatos artísticos, sino desde los modos en que funcionan y las operaciones que describen. Es en este plano operativo, con una dimensión performativa y teatral, donde se abre un terreno común.

El formato de este artículo está construido en diálogo con la estructura de las conferencias performativas desarrolladas para activar este archivo escénico. De este modo, como decía, *Se alquila* funciona, no solo como objeto de estudio, sino como dispositivo para generar relatos que forman parte del archivo de ideas y herramientas generadas en el proyecto que aquí presentamos.

Si consideramos este archivo como un trabajo teatral, estos relatos corresponderían al texto de la obra, interpretados en muchos casos por mí; en este sentido, el escenario académico de este artículo y el escenario teatral se apro-

ximan, aunque en el primer caso se trate de una interpretación más intelectual y en el segundo más física. Las relaciones entre los niveles es otro de los ejes de este estudio. Recurriendo a la “visión de paralaje” como técnica de montaje que expondremos más adelante, la composición del artículo, como ocurre en las presentaciones escénicas, ha buscado también el contraste entre lenguajes, actitudes y temas que van desde lo académico a registros más espontáneos que responden a la experiencia de las presentaciones escénicas.

El artículo está dividido en tres apartados a modo de entradas extraídas de un archivo mayor de ideas, motivos y recursos desarrollados para este proyecto que puede consultarse en internet (Cornago, 2019). Las entradas incluidas aquí se ocupan, respectivamente, de tres temas: la ley, las prácticas y la historia. La primera se refiere a la autoridad como principio constituyente del archivo y por extensión de la institución (*archeion/arkhé/arconte*); la segunda, a los mecanismos de desautorización y formas de resistencia a los modelos historiográficos dominantes (prácticas teóricas/prácticas artísticas); y la tercera a los modos de inscripción del archivo dentro de una temporalidad histórica articulada en torno a dos polos: acción/accidente, representación/situación.

Cada entrada está organizada en dos partes entre las cuales no hay una continuidad aparente, pero tampoco una división clara, lo cual provoca un efecto de contaminación entre lenguajes y temas distintos. La escritura se convierte así en un espacio de juego donde se inte-

gran los ejercicios de archivo que son objeto de estudio. Como si fueran fichas sueltas de una caja de herramientas más grande, cada entrada funciona de forma autónoma, por lo que el orden de lectura no tiene que ser necesariamente lineal. Que el estudio acabe con una pregunta en vez de con una conclusión, es parte de este juego de discontinuidades y suspensiones. El horizonte de trabajo abierto por el arte de archivo ha supuesto en este sentido una revisión crítica de los modelos de conocimiento y las formas de gestionarlo. La crítica a la autoridad de la academia no implica desatender sus convenciones y procedimientos, sino al contrario, su observación más atenta, pero desde otros lugares; al igual que los archivos de creación no pierden tampoco de vista los archivos históricos que tienen como referencia.

ARCHEION/ARKHÉ/ ARCONTE

I.

No comencemos por el comienzo, ni siquiera por el archivo. Sino por la palabra «archivo» –y por el archivo de una palabra tan familiar. *Arkhé*, recordemos, nombra a la vez el comienzo y el mandato. Este nombre coordina aparentemente dos principios en uno: el principio según la naturaleza o la historia, allí donde las cosas comienzan –principio físico, histórico u ontológico–, mas también el principio según la ley, allí donde los hombres y los dioses mandan, allí donde se ejerce la autoridad, el orden social, en ese lugar desde

el cual el orden es dado –principio nomológico (Derrida, 1997, p. 3).

Con estas palabras, abre Derrida su conferencia de 1994 sobre el archivo, que publicada poco después como *Mal de archivo* (1997), habría de convertirse en una de las referencias claves, justamente en un momento en el que, como veremos más adelante, se había despertado el interés de la academia por este formato de trabajo como práctica de investigación y discurso crítico. El objetivo de la conferencia es archivar el propio término de archivo, o dicho de otro modo, analizar el efecto de este mecanismo sobre las agencias que lo sostienen, sobre el arconte, la autoridad, la institución o ley que le dan sentido. No se ocupa, por tanto, o al menos no solo, del contenido del archivo, sino sobre todo de su forma y genealogía.

A través de una detallada investigación tejida como un relato de intrigas entre la vida personal de Freud, el psicoanálisis y la cultura judía, se lleva a cabo un minucioso trabajo de desarchivo que saca a la luz el negativo, la carga oscura de un aparato de nombrar, delimitar y clasificar, el “mal de archivo”, detrás del cual termina apareciendo la violencia como origen de la historia. Esta operación de desarchivo supone utilizar este soporte y al mismo tiempo dejarse utilizar por él, archivar y ser archivado, entregarse al archivo con el fin de desplegar la trama oculta de este complejo dispositivo de acumulación de conocimientos. Visto así, el archivo es una reflexión práctica o una práctica de reflexión

que cuestiona las formas autorizadas de administrar, producir y hacer público el conocimiento. El saber práctico del archivo no se relaciona con el conocimiento en términos de cantidad, sino en términos de actualización de un saber a través de una experiencia siempre incierta.

Desarchivar un archivo no significa tampoco ponerlo al servicio del relato de las víctimas, no consiste en darle la vuelta, sino en descomponer pieza a pieza el mecanismo, meterse por dentro y operar desde el centro de esa sala de motores de la historia; motivo por el que se ha convertido también en un instrumento recurrente en los estudios decoloniales.

La hipótesis de trabajo que voy a desarrollar en este estudio se centra en esta operación de desarchivo como rasgo constitutivo de los archivos de creación. Desarchivar el archivo del actor, de los actores escénicos y por extensión sociales, donde desarchivar supone dejar en sus-

penso el sistema de autoridades que lo legitiman como actor y le dan una capacidad de agencia.

El *archeion* es el término con el que se designaba la residencia de los arcontes, los gobernantes de las antiguas ciudades griegas, en la que se custodiaban los documentos de la administración pública. El archivo nace como delimitación de un lugar, un espacio operativo que se proyecta hacia fuera al mismo tiempo que se oculta, un escenario dentro de la ciudad y al mismo tiempo fuera del alcance de la propia ciudad, un espacio entre paréntesis donde el tiempo histórico y la misma ley quedan suspendidas. El funcionamiento del propio archivo es el mecanismo del que emana su autoridad; no hay ley sin autoridad, pero tampoco autoridad sin secreto. Su secreto está garantizado por la autoridad que lo guarda, encriptado en su funcionamiento. La presencia de esta autoridad, cuyas marcas hace explícitas el archivo, hacen de este



SE ALQUILA

Pintarme la piel con Helechos y
pintura

No-one is an
island
2017

Cornago, Ó y Navarro, J. *Se alquilera*. Santiago de Compostela, España, noviembre 2019. Colegio Mayor San Clemente. Fotografía de Fran Blanes.

un espacio autorizado y por ello accesible únicamente para los iniciados.

Aunque hoy los archivos se consideran servicios públicos, lo que implica que deben ser de libre acceso, esto es algo relativamente reciente. A lo largo de los siglos han sido instancias de acceso restringido donde se cifran unos saberes, espacios de inscripción en los que se custodia una historia que cuenta el origen secreto, el mandato de la comunidad y su punto de partida; su apertura a todo el público, neutralizaría su dimensión secreta, poniendo en peligro la supervivencia de la comunidad. Por eso, el archivo, como la autoridad, exige una cierta fe en el secreto que guarda, que solo a través de la iniciación en su práctica, que es una práctica de saber, puede llegar a revelarse.

II.

Hay algo fundamentalmente teatral y performativo en el funcionamiento del archivo en tanto proceso de selección, clasificación y actualización de hechos pasados convertidos en documentos. Nada es lo que parece dentro de este laberinto de pistas falsas. Sobre las imágenes, documentos, cuerpos e inscripciones (des)archivadas, se ejerce un poder que en última instancia remite a un vacío. Esta es su potencia y su debilidad, el secreto y la culpa que oculta, el *mal de archivo*. Tras el espejo de su superficie se refleja finalmente el sujeto, el usuario o público convertido en una agencia más de esa maquinaria fantasmal de la historia.

No es casualidad que los arcontes sean también personajes centrales de ese conjunto disperso de corrientes de pensamiento conocidas como tradiciones gnósticas que funcionaron como religiones durante los primeros tiempos de la cristiandad. Con la declaración del catolicismo como religión oficial del Imperio Romano estas fueron prohibidas y perseguidas. En los evangelios apócrifos los arcontes son los verdaderos creadores del hombre, una especie de demonios caprichosos que jugando con arena y agua moldean unas figuras que al tomar vida apenas podían sostenerse en pie. Los arcontes hacen al hombre, pero lo hacen mal. No sirven. Entonces interviene Dios, quien con su aliento termina de arreglar el desastre. En las tradiciones gnósticas, como recuerda Bataille (2003), el conocimiento está relacionado con el mal. La expulsión del paraíso, sobre la que volveremos al final del artículo, marca el comienzo de la representación frente al ojo de Dios y de la historia bajo el signo de la culpa. Es solo a partir del Humanismo y el proceso de secularización que el conocimiento se redime en forma de ciencia; el conocimiento quedará liberado y dispuesto como un discurso de progreso, una pieza clave del nuevo sistema económico que se estaba comenzando a activar: el capitalismo.

La crítica a este modelo historiográfico dominante supone el cuestionamiento del paradigma epistemológico que lo sostiene. Las formas de conocimiento reconocidas oficialmente han sido el brazo intelectual de la empresa colonial de Occidente, cuyos inicios coinciden paradójicamente



Cornago, Ó y Navarro, J. *Se alquiler*. Santiago de Compostela, España, noviembre 2019. Colegio Mayor San Clemente. Fotografía de Fran Blanes.

camente con los comienzos del movimiento humanista. La universidad, como el gran archivo del saber occidental, acompañó a los ejércitos y hoy acompaña a las grandes empresas internacionales. La evolución del conocimiento, no en cuanto a sus contenidos, sino fundamentalmente en cuanto a sus formas, métodos y economía, hizo que denominaciones como gnosis, que en la antigüedad no se diferenciaban de conocimiento, quedaran identificadas con prácticas secretas y oscuros rituales; en su lugar se fue adoptando una constelación de términos no menos oscuros como epistemología, hermenéutica, metafísica, que a modo de ejército del verdadero conocimiento *científico* terminarían desterrando cualquier forma de saber que no compartiera el lenguaje de la academia. La atención actual por estas otras genealogías del conocimiento abre nuevamente la posibilidad de “hablar del ‘conocimiento’ más allá de las culturas de la erudición”, como dice Mignolo (2000, p. 68). La homologa-

ción del conocimiento como ciencia, un proceso para el que el archivo ha sido una herramienta fundamental, supuso no solo un proceso radical de ‘abstracción’, sino sobre todo el rechazo de cualquier otra forma de saber no cuantificable por una metodología contrastada. Los archivos de creación suponen la suspensión y reconsideración de estas formas de saber autorizadas, apuntando a su línea de flotación, a saber, su utilización como sistema de saber-poder.

Mientras el investigador académico, a modo de maestro de ceremonias o arconte de este archivo del actor (teórico), desarrolla ante el público (lector) estas consideraciones, a modo de introducción a una nueva edición del archivo con el sospechoso nombre de *Se alquiler*, presentado en la Universidad de Santiago de Compostela en noviembre de 2019, el artista recupera la acción *Comer una hamburguesa y vomitarla*, que formó parte originalmente de *Gólgota Picnic* (Rodrigo García 2011-2012). Cuando la acción ya

SE ALQUILA

Comer una hamburguesa en
cámara y vomitar

Gólgota Picnic
2011

está avanzada, el arconte recoge cuidadosamente restos de hamburguesa que caen de la boca del performer para proceder a su inscripción y catalogación en el archivo impreso o libro vivo.

PRÁCTICAS TEÓRICAS/ PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

I.

Entre los antecedentes del archivo de creación hay que destacar dos hitos que nos acompañarán en este recorrido: el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg y el *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin, ambos iniciados en la segunda década del siglo XX. Sin embargo, el interés por el archivo en las artes y la teoría crítica no se dispara hasta los años ochenta y noventa, coincidiendo con la edición, difusión y estudio de estos proyectos pioneros. Su éxito se debe a la posibilidad de sostener desde la propia práctica del archivo un diálogo incierto y sin resolver entre discurso y experiencia, ideas y acción, memoria y política. Su entrada en la historia tuvo que esperar al cuestionamiento de los modelos epistemológicos oficiales y la búsqueda de nuevos caminos una vez pasada la época de las vanguardias, postvanguardias y movimientos radicales de los sesenta y setenta. Dentro de este nuevo panorama, con las instituciones públicas en expansión acercándose al modelo de la empresa privada, el archivo pone en escena unas formas de hacer en las que se cruza el pensamiento con la acción, una dinámica para pensar haciendo, conjugando la

teoría con la práctica. La finalidad no es llegar a un resultado/producto, sino abrir un proceso instituyente y desinstituyente al mismo tiempo, que se hace hueco en las fisuras entre el pensamiento y la acción, el cuerpo, las imágenes y la escritura, entre el pasado que se recupera y el presente del archivo.

Esta perspectiva camina en una dirección distinta a la propuesta por Taylor (2017) a través de la oposición entre repertorio y archivo, identificados respectivamente con los saberes incorporados y los relatos oficiales. Reducir la potencia social de un conjunto de saberes a los saberes del cuerpo supone dejar de lado las posibilidades de otro tipo de conocimientos convertidos en un lugar común bajo el término general de teoría. Pero a qué nos referimos cuando hablamos de teoría, dónde empieza y acaba este término y qué hay más allá de él: ¿el cuerpo, la experiencia, las prácticas? ¿Es posible establecer una frontera clara entre estos territorios? El mito del cuerpo, la performance y la inmediatez de la experiencia se presentan a menudo como un bloque unitario frente al mundo de las ideas, la reflexión y el pensamiento oficial. Esta oposición ha llevado a polarizar la relación entre estos campos, cargándolos de valores positivos y negativos respectivamente, localizados epistemológicamente en un sur y un norte que están, sin embargo, cada vez más mezclados. La rigidez de este enfoque reduce la posibilidad de planteamientos más porosos, de espacios abiertos e inestables, espacios por hacer donde teoría y práctica se contaminan y reinventan sus formas.

El concepto de repertorio se acerca a lo que aquí vamos a denominar archivos vivos o archivos de creación, con la diferencia de que estos últimos aprovechan la potencia del propio aparato de poder (de los conocimientos autorizados) para desplegarlo, abrirlo y reutilizarlo en otros sentidos.

La complejidad de esta operación es lo que caracteriza al archivo y no al tipo de materialidad de los documentos con los que trabaja: visuales o físicos, textuales o sonoros. Dicho de otro modo, no se trata de volver con cuestiones de género para terminar distinguiendo entre archivos visuales, textuales o físicos, proyectando delimitaciones que han caducado en el propio medio artístico, sino de aprovechar este laboratorio de operaciones para continuar cuestionando modelos historiográficos y epistemológicos coloniales.

El *Libro de los pasajes*, con todas sus ramificaciones por los campos más diversos de la cultura, el arte, la política, la vida cotidiana o la economía, despliega un mapa de líneas de fuga y formas de operar que ponen en práctica lo que Benjamin denomina “historiar a contrapelo”. El *Archivo F.X*¹, del que se ocupa Pedro G. Romero desde 1999 y que vamos a utilizar como interlocutor en este trabajo, recupera esta referencia, y añade:

El filósofo judeo-alemán es muy preciso en ese punto, cosa que muchas veces olvidan quienes se acogen a sus indicaciones. No se trata de hacer historia para que los derrotados de facto

ganen sus batallas en los relatos históricos, sino hacer contra-relatos precisamente con los materiales expuestos por los vencedores, con la historia escrita por quienes han ganado las guerras, por quienes han acuñado la verdad histórica (Archivo F.X., 2018, p. 23).

Esto no niega las diferencias entre documentos visuales y documentos vivos, una taxonomía que en todo caso habría que seguir ampliando a otros tipos de documentos, como tampoco niega el principio de autoridad del archivo; al contrario, es sobre estos espacios territorializados que los archivos actúan, independientemente de si se trata de archivos visuales o físicos. Aunque los modos sean distintos, unos y otros comparten principios operativos. Si el archivo delimita un espacio de inscripciones, los archivos vivos intervienen sobre estos modos de inscripción para dejarlos suspendidos en el tiempo y proyectados hacia el futuro; como afirma Derrida, el archivo es sobre todo una promesa de futuro.

La “visión de paralaje”, propuesta por Žižek (2006) y recogida en el *Archivo F.X.* (2018, p. 21) como estrategia para afrontar una vez más el conflicto entre materialismo e idealismo, es un término utilizado en astronomía para referirse a los cambios producidos en un objeto cuando se varía el punto de vista. Esta estrategia de observación en movimiento, de cruce entre violencia política y discursos artísticos en el caso del *Archivo F.X.*, dedicado a los episodios de destrucción de imágenes en España entre 1845 y 1945, activa este juego de desencajes que se va desplegando y ganando densidad a medida que

1 Disponible en: <http://www.fxysudoble.org/archivo-fx.html>



Cornago, Ó y Navarro, J. *Se alquila*. Montpellier, Francia, marzo 2019. Théâtre La Vignette.

nos adentramos en este laberinto de identidades engañosas. Estos cambios no ponen solamente el objeto en función del sujeto, sino que modifican las variables transformando el horizonte hermenéutico. El sujeto del archivo, ya sea el creador, arconte, documentalista o usuario, deja de controlar la situación para pasar a ser un elemento más dentro de ese sistema de referencias cruzadas; al cambiar la posición de uno de sus elementos se modifica el régimen de relaciones, no se transforma solo el objeto, sino también el sujeto y el resto de los agentes implicados. Los archivos de creación juegan con estos cambios de paralaje producidos por la convivencia entre perspectivas distintas.

El paralaje entre teoría y práctica, texto y acción, cabeza y cuerpo, atraviesa la cultura moderna, pero lo que diferencia al archivo como formato de investigación es la focalización de estos procedimientos, intervenidos con una precisión obsesiva. Esto convierte el archivo de creación

en un espacio alucinante, poblado de visiones y fantasmas recuperados de otro tiempo, tomando distancia con otro tipo de lenguajes y corrientes característicos igualmente de la modernidad que lucharon por llegar a algún tipo de unidad entre estos mundos. El archivo constituye por esto un medio idóneo para la discusión (teórica) entre prácticas artísticas y teóricas, a las que se les da un tratamiento paralelo que raya con lo alucinante, como puede verse a través del conflicto entre estos dos lugares distintos, teoría y práctica, en la imagen anterior de *Se alquila*, a la que me referiré más adelante, o en el contraste entre las dos posiciones definidas en la siguiente ficha del *Archivo F.X.*, referidas a un anarquista francés y un artista belga respectivamente:

Un historiador del arte español reveló que el primer uso que se le dio al arte moderno fue una forma deliberada de tortura. Kandinsky y Klee, así como Buñuel y Dalí, funcionaron como inspiración para una serie de celdas secretas y centros de tortura construidos en Barcelona en 1938 por el anarquista francés Alphonse Lau-

SE ALQUILA

Bailar una coreografía de Merce
Cunningham con gorros y
cascabeles

**Muerte y
reencarnación en
un Cowboy
2009**

rencic (¡un nombre de familia eslovena!), quien inventó una forma de tortura “psicotécnica”: creó sus así llamadas “celdas coloreadas” como una contribución a la lucha contra las fuerzas de Franco (Archivo F.X., s/f, párr. 7).

Broodthaers recalcó el hecho de que el arte, en la medida en que ha sido históricamente sobredeterminado por elementos extraños a sus preocupaciones originarias (por ejemplo el hecho de que se haya convertido en objeto de especulación comercial, o que dependa por completo de una bendición museológica y se haya convertido así en objeto de administración cultural al servicio de una representación de la ideología dominante), sólo podía recuperar y mantener su papel y función de revelador de las condiciones históricas objetivas, si era capaz de reconocer plenamente el grado de su estado de alienación y su función cultural al servicio de un fortalecimiento de esa alienación, haciendo de su estado de cosificación, el sujeto mismo de su discurso. Un discurso que, enfrentado al dolor y al sufrimiento que le causa este desplazamiento, tiene que ser el del extrañamiento y no puede producirnos otra cosa que risa –pues está fabricado con humor (Archivo F.X., s/f, párr. 14).

Estos son materiales procedentes de la entrada *Dècor del Archivo F.X.* Esta ficha parte de la instalación de Marcel Broodthaers en la sala de un museo a modo de estancia decorada con objetos, muebles, armas y plantas artificiales que representan, como si de un plató cinematográfico se tratara, el pasado colonial de Europa. En contraste con esta especie de museo dentro del museo, la ficha se ilustra con la imagen de una checa, celdas utilizadas durante la Guerra Civil como espacio de detención y tortura. La peculiaridad de esta *cheka* es que, además de aprovechar ámbitos reducidos de las iglesias como los confesionarios, está intervenida por el citado

Alphonse Laurencic con motivos inspirados en el surrealismo y los diseños de la Bauhaus, un proyecto que en plena guerra consiguió venderles a los militares asegurando que elevaría la eficacia de las torturas. La imagen está acompañada de los datos precisos para identificar tanto la *cheka* como la obra del artista belga.

Los materiales de cada entrada de este archivo pueden variar mucho, en el caso de *Dècor*

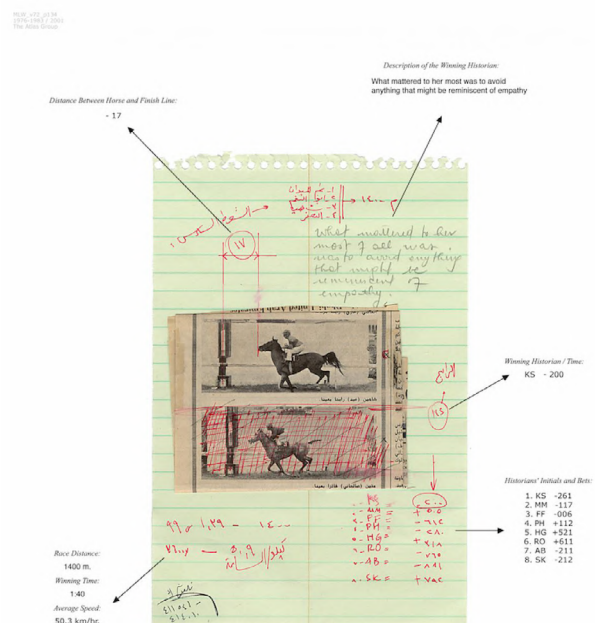


Barcelona, 1939. Una de las celdas alucinantes. Celdas psicotécnicas. Iglesia de Vallmajor. Barcelona. Diseño Alfonso Laurencic. Ministerio de Gobernación. Apéndice I al dictamen de la Comisión sobre ilegitimidad de poderes actuantes en 18 de julio de 1936. Editora Nacional. Fotografía de Hermes (1939). Cortesía de Pedro G. Romero/Archivo F.X.

se ofrecen numerosos bloques de textos que dispuestos en parejas de campos opuestos que hacen referencia respectivamente a cada uno de estos episodios aparentemente inconexos.

Otro ejemplo de estas operaciones de desencaje epistemológico sería el trabajo de *The Atlas Group*², un archivo también digital, lo cual no ha impedido que adopte al igual que el *F.X.* el formato de exposiciones, performance, libros o conferencias. *The Atlas Group* hace referencia al heterogéneo grupo de personas en su mayoría imaginarias que han cedido documentos para este archivo centrado en los años de la guerra civil del Líbano. Sus prácticas de documentación se plantean como intervenciones aparentemente tangenciales en la reconstrucción de un relato político. Como resultado de una afición, como la de los historiadores libaneses por las carreras de caballos, rutinas, juegos de distracción, manías o causalidades, los documentos, organizados por Walid Raad, introducen ángulos de observación singulares que alteran el modo de contar una situación extrema.

En el archivo “I only wish I could weep” [“Ojalá pudiera llorar”], por ejemplo, se guardan las grabaciones de vídeo que el operador 17, un oficial del servicio de inteligencia del ejército libanés, tomaba desde su puesto de vigilancia disimulado en una de las furgonetas de vigilancia colocadas a lo largo del paseo marítimo de Beirut. Cada día, a la caída de la tarde, el oficial 17 desviaba el objetivo para filmar la puesta de



Dr. Fadl Fakhouri. *Notebook volume 72: Missing Lebanese wars. 1989-1998.*

sol. En muchos de estos archivos se nota un cuidado extremo por la documentación exacta de aspectos marginales que no entran dentro de los parámetros habituales de análisis y percepción de la realidad.

Un punto de vista no anula otros, sino que conviven en un mismo espacio delirante, originando la citada visión de paralaje: pasado y presente, ficción y realidad, política y emociones, se reconocen como irreconciliables y sin embargo persisten. Este descuadre produce un efecto de teatralidad que contribuye a tomar consciencia de la disparidad de agentes implicados a distintos niveles. La teatralidad del archivo hace tomar consciencia de la fuerza material y capacidad de agencia de los documentos. En este sentido explica Pedro G. Romero que “el recurso del teatro es la posibilidad de recuperar el mundo de las

2 Disponible en: <https://www.theatlasgroup1989.org/>

mercancías y las cosas y las formas, naturales y artificiales, para el trabajo del arte” (2018, p. 23).

El archivo define un escenario de operaciones que implica otro escenario expandido relacionado con la pragmática de los saberes y la administración de lo público, en definitiva, se trata un escenario de escenarios donde unos y otros se superponen sin coincidir. Esta arquitectura a varios niveles define una situación de extrañamiento que no descarta el humor y la risa, como decía Broodthaers. La seriedad con la que se lleva a cabo cada operación de documentación, así como la trascendencia de los temas tratados, contrasta con la inmediatez y a menudo precariedad material de los documentos y modos de exposición. Estos sistemas inventados de clasificación intervienen en los dispositivos formales, ya sean visuales, performativos o escénicos, tomando el lugar de la autoridad que debería legitimar el conocimiento producido. El archivo se convierte en un teatro de operaciones en el que se van dispersando agentes sospechosos que actúan a distintos niveles de modo que ninguno tiene una visión completa de la trama que organiza todo el archivo y que amenaza con no existir.

El archivo se presenta como una ficción operativa; ficciones producidas por los cauces ocultos en la memoria en el caso de Warburg, de las galerías comerciales en Benjamin, de un grupo imaginario de actores inventados, o de operaciones secretas clasificadas bajo las siglas F.X. A esta dimensión operativa hace referencia también ya desde el título *Se alquila*, que alude a un modo de intercambio económico que puede

leerse también de distintas maneras partiendo de la condición subalterna que han tenido los cuerpos de los actores a lo largo de toda la historia.

Los archivos son proyectos de vida que se realizan en el tiempo y con el tiempo; este se convierte no solo en un medio sino en el objeto de la investigación. De esta temporalidad imprecisa que no deja de rebuscar en los pasados emergen continuamente agentes imprevistos que terminan haciendo del archivo un modo de constitución colectiva de un territorio público e imaginario. Esta cualidad temporal no se debe a la duración del trabajo a lo largo de los años, sino a la imposibilidad de completarse, de llegar a estar acabado del todo. No es una coincidencia que tanto el *Atlas Mnemosyne* como el *Libro de los pasajes* quedaran como proyectos sin concluir, proyectos interrumpidos por las contingencias de la vida y la política. La historia los convirtió en proyectos de futuro en un sentido literal y más allá de la voluntad de sus autores. Pasaron décadas antes de que fueran entendidos como obras acabadas incluso en su incompletitud. Ejemplos más recientes de estos tiempos largos son también *The Atlas Group* desarrollado entre 1989 y 2004 o el *Archivo F.X.* iniciado en 1999 y todavía activo.

Ahora bien, estos tiempos largos son únicamente el reflejo de la cualidad, antes que de la cantidad, de los tiempos que se entrecruzan en el archivo. Un archivo es un archivo de tiempos pasados, de momentos-documentos que despiertan del sueño de la historia, retomando esta formula-

ción tan benjaminiana, para ponerse nuevamente en movimiento.

La capacidad de viajar por encima de la historia confiere a la imagen una cualidad fantasmal que Didi-Huberman (2013) destaca como una fuerza de supervivencia esencial a la imagen. Esa es la potencia que Aby Warburg activa para hacer saltar las lógicas de la historia y los modelos epistemológicos dominantes. El tiempo, inscrito en las imágenes como una potencia subversiva, hace que termine poniendo en juego la vida de los agentes involucrados, atrapados en el tejido de este operativo fantasmal. Los cuerpos están cargados también con este tiempo histórico que hace que constantemente se estén confrontando con un pasado y unas expectativas de futuro. Ese tiempo acumulado y reinventado hace que los cuerpos no vivan solo en el presente inmediato, pero a diferencia de las imágenes, los cuerpos no permanecen, lo cual potencia su dimensión fantasmal a costa de su fragilidad como supervivientes.

II.

Este carácter proteico y abierto, de algo que está constantemente reconfigurándose, afecta también a *Se alquila*, que a pesar de haberse iniciado tan solo en marzo de 2019 no ha dejado de cambiar en relación con los lugares y circunstancias donde se ha ido haciendo. El punto de partida de este proyecto es un archivo material con el listado de las acciones performativas que Juan Navarro ha realizado a lo largo de su trayectoria durante más de veinte años como actor,

performer, director y dramaturgo. Este archivo de acciones, que funciona como columna vertebral de cada nueva edición, se va completando de presentación en presentación. De ahí se escogen las acciones que se van a (des)archivar en cada edición.

Pero el trabajo no consiste solamente en (des)archivar las acciones de un actor en particular, Juan Navarro, puestas en relación con el discurso crítico de un teórico, Óscar Cornago; sino que por extensión el efecto de (des)archivo se extiende de la performance en general y la propia teoría en cuanto construcciones culturales y profesionales, a los orígenes, las identidades, la historia y, finalmente, al público y las circunstancias particulares en las que se realiza. De este modo, *Se alquila* comienza siendo un archivo de acciones de un artista en particular para terminar convirtiéndose en un archivo de acciones y conceptos en torno a la performance y la teoría en general.

Cada presentación adopta el formato de una suerte de conferencia performativa, desplegando un espacio de reflexión que se apoya en unas prácticas que se van reinventando. A nivel dramático se trata de una conversación imposible entre un cuerpo y una cabeza, un investigador teórico y un artista, entre el pasado de unas acciones y el presente de un cuerpo de reflexiones, y viceversa, el presente físico de esas acciones y el pasado de la teoría.

A pesar de tratarse de un trabajo escénico, es decir, que la forma de activarlo es a través de la escena y en relación directa con el público,



Cornago, Ó y Navarro, J. *Se alquila*. Montpellier, Francia, marzo 2019. Théâtre La Vignette.

convertido en otro actor más objeto del archivo, las presentaciones no consisten en mostrar el archivo como un producto cerrado, resultado de un trabajo previo, que en el argot teatral se llamarían “ensayos”, sino que la misma presentación es el momento en el que se realiza este ensayo abierto o tentativa de documentación en directo.

La temporalidad de la imagen y del cuerpo son evidentemente distintas; mientras que la imagen deja esa temporalidad suspendida, el cuerpo la actualiza a través de su presencia subrayada por medio de una acción de la que es sujeto, pero que nunca controla totalmente. No obstante, en ambos casos, tanto un archivo de imágenes como de cuerpos supone una celebra-

ción del paso del tiempo en lo que este tiene de viaje a lo desconocido. El archivo se muestra y se oculta al mismo tiempo, promete y niega, se ofrece y se cierra.

Este listado de acciones forma parte de la mesa de operaciones empleada para su activación. A este se le suma otra herramienta transversal que es el libro editado e impreso en papel. Este libro es la materialización de la génesis de este proyecto, que nace de la propuesta que el teórico e investigador académico le hace al artista para realizar un estudio monográfico sobre toda su trayectoria a lo largo de casi 30 años. A pesar de estar impreso y en cierto modo acabado, el libro está prácticamente en blanco, a excep-



Cornago, Ó y Navarro, J. *Se alquila*. Santiago de Compostela, España, noviembre 2019. Colegio Mayor San Clemente. Fotografía de Fran Blanes.

ción de un índice incompleto, algunas notas, una bibliografía en ruinas y una paginación que no guarda una lógica aparente. Además de la fecha y datos de la imprenta en la que se hizo, incluye alguna cita perdida, como la de un famoso escultor vasco que no llega a nombrarse para insistir en la falta como el modo de hacer que un libro no sea solo necesario, sino *absolutamente necesario*.

Se alquila, como cualquier otro archivo vivo, sigue estando por hacer, su acabamiento consiste paradójicamente en no poder estar acabado. Cada presentación es un nuevo capítulo que no se añade al anterior, sino que se superpone en un ejercicio constante de reescritura y actualización. Leer y escribir pasan a ser las dos caras de una misma operación; un archivo vivo del actor se hace mientras se interpreta, se lee mientras se escribe.

El libro se incluye en cada presentación de forma distinta. En el tercer capítulo, realizado en Tenerife, se incluyó en forma de regalo aprovechando el cincuenta aniversario de sus autores (Ginovés, 2020). El investigador le regala al ar-

tista el libro anunciado con un estudio de toda su trayectoria. El artista le agradece conmovido el regalo, aunque al ver las páginas en blanco, no entiende nada. Eso no importa, le replica el teórico, al contrario, tiene que ser así, esta falta es una expresión más de la derrota de la teoría; y para sostener su argumentación lee la cita del mencionado escultor: es sin duda necesario “que los libros nos sean necesarios, que nos sean verdaderamente necesarios, mucho más por los que nos falta que por lo que tenemos” (Cornago y Navarro, 2019, p. 329). Tenemos que cuidar los huecos, continúa el investigador, en los huecos está la falta y la apertura, tenemos que creer en los vacíos, en lo que todavía no está lleno, escrito, acabado, porque de ahí nace la posibilidad de acción y conocimiento.

El artista comienza a impacientarse con tanta explicación, por lo que el teórico, que ya preveía este momento, le propone pasar directamente a la práctica, pasar directamente a la lectura/escritura del libro. El proyecto se convierte así en un espacio también de aprendizaje para



Cornago, Ó y Navarro, J. *Se alquila*. Montpellier, Francia, marzo 2019. Théâtre La Vignette.

compartir saberes inciertos, formas de recordar y compartir memorias olvidadas en el cuerpo.

El libro no es solo un regalo para el artista, sino para todo el público, al que se le enseña a utilizarlo y se le entrega al final. Cada libro contiene potencialmente la historia no de un artista en particular, sino de cualquiera que potencialmente podría serlo, es decir, de todos. Su uso como superficie de inscripción invita a una reinención de las formas de escritura y los modos de leer y (des)archivar el pasado.

Sin embargo, la anormalidad de esta convivencia entre cuerpo y cabeza, artista e investigador teórico, obra e historia, no se puede mantener durante mucho tiempo. El desajuste de tiempos, cuerpos y perspectivas se hace cada vez más patente, poniendo el escenario y con él todo el proyecto en crisis: cómo actualizar la acción y la palabra al mismo tiempo, la reflexión teórica y la obra viva. ¿No sería más lógico hacer primero la obra y luego el análisis, o al revés, adelantar la teoría a modo de introducción a la obra?

La dimensión física que implica la actualización de los saberes del cuerpo encarnados en el performer se acercaría a la idea de repertorio,

pero este repertorio funciona dentro de una maquinaria escénica más grande que es el archivo. Al poner este repertorio en relación con una dinámica ciertamente incómoda de conocimientos autorizados, se abre un espacio de confrontaciones que convierte al archivo en una situación que nunca va a estar definitivamente resuelta.

Para sostener esta situación el teórico plantea que uno de los dos desaparezca, aprovechando que están en un teatro, donde estos juegos de apariciones y desapariciones son constantes. Por otro lado, el teórico admite que ese no es su lugar, que estaría mejor en un estrado, un auditorio o aula de universidad, así que se ofrece para hacerse bomba de humo, abrir la escotilla y dejar la escena al performer, que es quien sabe estar ahí. Pero este, más rápido de reflejos, le anuncia que él ya no está, que ya está muerto.

Este gesto sin precedentes se realiza en una presentación en el marco del congreso sobre performance organizado por el Grupo de investigación Performa en la Universidad Santiago de Compostela en noviembre de 2019, un marco ideal para entrevistar a un muerto que había dedicado su vida a la performance y al teatro,



SE ALQUILA

Enseñar a Muha a escuchar su
vocecita

El paraíso es un
lugar tranquilo
2014

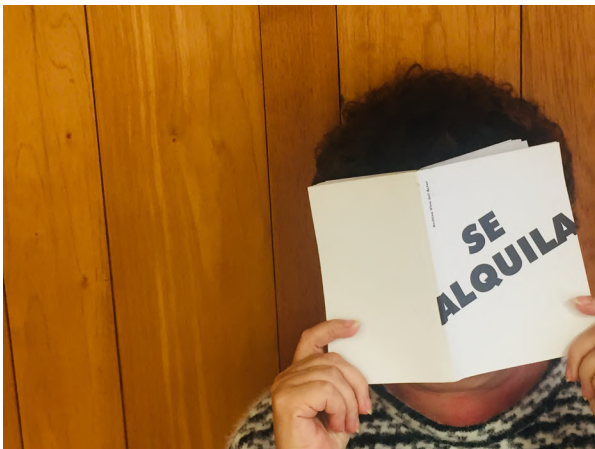
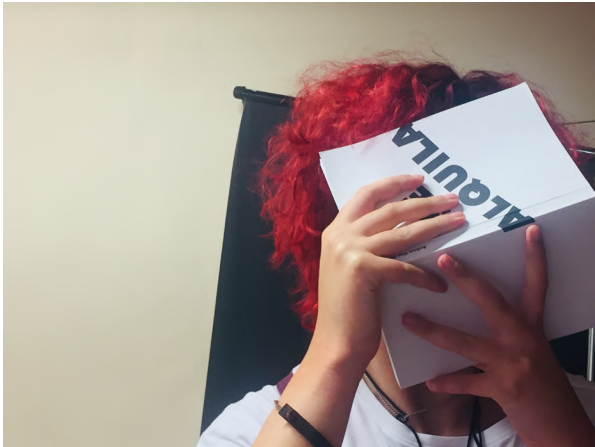
Cornago, Ó y Navarro, J. *Se alquila*. La Laguna, Tenerife, enero 2020. Fotografía de Adán Hernández.

colaborador habitual de creadores de fama internacional como La Fura dels Baus, Rodrigo García o Roger Bernat. De este modo, currículum en mano, el investigador se permite la licencia, dado el interés que este muerto despierta en un congreso sobre performance, de abrir un paréntesis en la presentación para hacerle una entrevista.

Pero la obra viva, es decir, el cuerpo del artista empieza pronto a aburrirse de su nueva condición de muerto, y aprovecha la ocasión para desarchivar otra acción: *Fingir que lloras mientras te echas lágrimas con un cuentagotas, procedente de un trabajo del 2003, De la imposibilidad de entender la propia muerte*, de la serie *Buena gente*, dirigida por Roger Bernat.

La entrevista y la acción se solapan sin interferirse; mientras que el investigador adopta el rol de maestro de ceremonias, tratando así de controlar la situación, el artista, protegido por su estatus de obra, continúa echándose gotas que le hacen llorar cada vez más. Después de

algunas consideraciones acerca de la increíble oportunidad que supone poder entrevistar a un muerto que ha protagonizado la escena más experimental de las últimas dos décadas, y tras un breve repaso por su trayectoria como performer, se plantea hacerle algunas preguntas sobre la evolución de las artes escénicas desde los años ochenta, metodologías de trabajo, su relación con el mundo de la producción y el mercado de los festivales, incluso le ofrece a los asistentes la posibilidad de que pregunten también lo que deseen. Pasado un momento de desconcierto, y tras alguna pregunta del público e incluso algún espontáneo que sale a consolar al muerto que traspuesto por el llanto no acierta a contestar nada, el teórico decide que quizá es mejor olvidarse de ese tipo de preguntas profesionales que le habrán hecho tantas veces a lo largo de su vida, y de las que debe estar harto, y optar, en cambio, por cuestiones cotidianas propias de la vida y la edad, por ejemplo, si dormía bien,



Cornago, Ó y Navarro, J. *Se alquila* taller. La Laguna, Tenerife, enero 2020. Grupo Metamorfosis. Programa de residencias Leal-Lab. Fotografía de Beatriz Bello.

sufría de próstata o le gustaba el chorizo, nada que pudiera resultar demasiado comprometido ni difícil de contestar.

Pero tras dudar un rato desecha también esta idea por miedo a que resulte demasiado banal y decide preguntarle lo único que se le puede preguntar a un muerto, que es si Dios existe; y en caso de que no exista quién sería entonces el guardián del archivo, quién sostiene su autoridad, a quién habría que ir a preguntarle si ese archivo del actor es un archivo legítimo o si se trata más bien de un archivo casero y con escasa credibilidad, o si aquella obra, es una buena o una mala obra, o si al final, como decía

Robert Filliou, una obra bien hecha, mal hecha o no hecha, son lo mismo, y entonces, no merece la pena seguir planteándose este tipo de cuestiones ni tratar de hablar con un muerto por muy actor o performer que haya sido.

Tras esta reflexión el teórico termina reconociendo que toda esta pseudo conversación no es más que teatro y que en tanto que teatro podría haberle preguntado al muerto lo que hubiera querido, pues en el teatro se puede hacer todo lo que uno quiera, y además, como decía Peter Brook, en el teatro a diferencia de en la vida todo es verdad.

ACCIÓN/ACCIDENTE

I.

Los archivos vivos son accidentes epistemológicos en una cultura en la que los conocimientos oficiales, cuyo formato por definición y lugar simbólico son los libros, carecen de cuerpo; los archivos de creación horadan huecos en la historia del saber. El documento se teatraliza produciendo imprevistos dentro de un relato político y económico que se apoya en las formas autorizadas de conocer y recordar. Los accidentes no avisan, suceden, provocando una serie de circunstancias de las que hay que hacerse cargo. Si la acción desencadena una historia; el accidente provoca una situación. Frente al accidente, imprevisto, irregular y sin objetivo, la acción es una escritura intencional de un acontecimiento por parte de un yo-hago/nosotros-hacemos que se

muestran para interrumpir la linealidad de la historia. A diferencia de la acción, presentada bajo el control del sujeto, el accidente depende del entorno, está determinado por una ley que queda fuera del control del sujeto. Los accidentes se atribuyen a la naturaleza: accidentes geográficos, catástrofes naturales; o a un régimen de acontecimientos que se escapa, como ocurría en el trabajo de *The Atlas Group*: el destino, la suerte, la casualidad, el azar.

La temporalidad del archivo, proyectada hacia fuera en forma de pregunta, se alimenta de estos tiempos desconocidos de la naturaleza, pero en este caso de la naturaleza de la historia, poniendo en crisis los modos de identificación habituales. El accidente epistemológico es la reacción a otro accidente generado por una autoridad que se manifiesta a través de un acto originario de violencia; la primera huella de esta violencia es un modo de inscripción, un dispositivo (escénico) para nombrar, identificar, definir, clasificar, ordenar. Esta es la violencia con la que se escribe la historia y de la que se ocupa el archivo, a menudo de forma explícita como en el trabajo de *The Atlas Group* o *Archivo F.X.*; es el vacío abierto por este gesto el que explica la necesidad del archivo.

La performance trabaja con estos términos propios de la acción, como intención, sujeto, acontecimiento, objeto, para darles la vuelta; pero la partitura de fondo, aunque sea por rechazo, es la misma: se trata de abrir una brecha en la superficie de la representación. Performance y representación, acción e historia provienen del

mismo archivo de una modernidad entendida como un relato lineal causa-efecto que funciona como un sistema de delimitaciones ficción-realidad, arte-política, teoría-práctica, pensamiento-cuerpo.

Sin embargo, los límites entre acción y accidente son permeables y sus desplazamientos más frecuentes de lo que pudiera hacernos creer la lógica mecanicista o el idealismo humanista. Los accidentes están ocurriendo constantemente, aunque solo se perciba una mínima parte. Por otro lado, toda acción tiene algo de accidente, ya que su objetivo nunca llega a cumplirse del modo previsto: las variables están cambiando, los medios se transforman y los fines se alteran. La acción performativa asume la confrontación entre estos dos lados: una partitura fija y la variación del entorno en el que se ejecuta, creando la ilusión de una acción viva que se mueve en un entorno también vivo. Pero esta acción no tarda en quedar envuelta por la representación contra la que se realiza, lo cual no impide que esa ilusión de estar por fuera de la representación siga funcionando. Esta ilusión de exterioridad con respecto al medio oficial, que comparte también con el archivo, significa el estar por fuera de lo que la performance representa dentro de la propia historia del arte.

El fracaso de la performance, que es la traducción en el campo del arte y el discurso crítico del fracaso de la acción política, forma parte de la narrativa moderna. Dentro de esta dinámica de contraposiciones sospechosamente maniqueas la performance marca un punto final

y la posibilidad de otros modos de entender el tiempo y hacer la historia. Este punto y aparte se marca como un trazo simbólico que adquiere distintas formas según las familias artísticas. El *ready-made*, el *happening*, la performance en teatro y danza, el *body art* y un largo etcétera de prácticas que se reinventan a partir de los años sesenta marcan este pistoletazo de salida para una historia que se despidе de las lógicas binarias del relato moderno sin tener control del alcance de este nuevo viaje de no retorno. Esto no quiere decir que este tipo de prácticas no estén recogidas en los respectivos capítulos de las historias del arte, el teatro o la danza contemporánea; ese fue su fracaso y también su éxito, el quedar atrapadas y reconocidas por la historia, este fue el precio que hubo que pagar por cruzar la frontera.

¿Cómo se habita por fuera de la historia sin dejar de estar dentro, cómo hacerse invisible sin dejar de ser visible, cómo se fracasa sin dejar de tener éxito? Esta paradoja expresa la condición esencialmente histórica, tal y como la propuso Benjamin, no solo porque ocurre como consecuencia de la historia, sino porque es la contradicción sobre la que se sostiene la historia en tanto forma de narración y representación. Como dispositivo que visibiliza unos actores y excluye a otros, la historia se organiza en torno a una serie de puntos ciegos, lugares que se le escapan y que le devuelven su cara más oscura, su condición de catástrofe. Este es el acto originario de violencia sobre el que se construye la historia

y el archivo, y el que hace necesario los archivos vivos como operación de desarchivo.

El fracaso de la historia es una realidad patente a nivel político, económico y humano, pero es también una articulación y una retórica intelectual que ha llevado a otras formas de actuar y hacer, otros modos de aprender y recordar. Esos otros modos, que en definitiva son el objeto de los archivos de creación, cuestionan modelos binarios del tipo fracaso-éxito, historia-naturaleza. En su lugar, se proponen prácticas para hacerse cargo de la historia con mayúsculas y escapar al mismo tiempo de ese maniqueísmo progreso-decadencia, idealismo-materialismo, sujeto-objeto, ficción-realidad. Ya desde Warburg y Benjamin, el archivo obliga a habitar esta paradoja.

II.

En el caso de *Se alquila*, el fracaso de la acción performativa es un discurso incorporado a nivel práctico: el mero hecho de plantear un archivo de acciones, es decir, un proyecto de recuperación, identificación y clasificación de performances que se hicieron en el pasado es la evidencia del fracaso de la performance. Que la performance, y más en general, la acción con todas sus derivaciones haya terminado siendo una de las grandes revoluciones del siglo XX no solo en el terreno artístico, sino también en otros ámbitos afines, y que en un tiempo récord haya pasado a estar perfectamente estudiada y asimilada dentro de universidades, centros de arte,

teatro y museos es la muestra más patente de esta dificultad para salir de la historia. En lo que a la performance le concierne esta historia es en primer lugar la historia de la modernidad artística, pero al mismo tiempo la incorporación de esta compleja circunstancia del fracaso supone la posibilidad de un éxito que ya no podría llamarse así, por estar fuera de esta lógica binaria, y al que correspondería mejor el término imprevisto o accidente.

El archivo construye un contexto artificial, exterior, desde el cual recuperar y ordenar cosas que ocurrieron en unos contextos originales, radicalmente distintos a los del archivo. *Se alquila* recupera acciones que formaron parte de obras y marcos de presentación muy diferentes, aunque ya en esos contextos funcionaron como interrupciones temporales del relato dramatúrgico. Como parte del archivo, estas acciones, como cualquier otro documento de un archivo, se resignifican, pasando por un proceso de vaciado que tiene ese efecto de teatralización del documento al que se refería Pedro G. Romero. Aunque las acciones recuperadas siguen funcionando como momentos de interrupción, la situación ahora es distinta. Las acciones ya no se enfrentan al horizonte de la historia teatral o la dramaturgia textual, ya no se trata de hacer una obra, o una anti-obra, ahora el horizonte es un escenario de investigación y aprendizaje, y el telón de fondo una historia del conocimiento que ha funcionado y sigue funcionando como un sistema de dominación.

La exhibición de los documentos suspendidos sobre un no tiempo recurre al principio

del montaje o el collage, un tipo de estructura fundamental en la historia del arte de archivo y el pensamiento crítico. No es casualidad que proyectos como el *Atlas Mnemosyne* o *El libro de los pasajes* surjan en los años veinte, y coincidan con la difusión en cine, fotografía y pintura de estos mecanismos de yuxtaposición que rompían con la lógica lineal. El conocimiento artístico pasa por las formas y las prácticas, los modos de hacer y la percepción sensible; la actividad intelectual y los documentos ingresan en este territorio experiencial. El juego de confrontaciones del archivo termina afectando la performatividad de los agentes de conocimiento incorporados en la figura del teórico: el conocimiento legitimado y la investigación académica se ven confrontados con lo inestable de un medio performativo. El proceso de aprender y enseñar, de investigar y hacer público los resultados provoca constantes accidentes que generan situaciones de apertura y fragilidad, exposición y crisis de modelos hermenéuticos; estrategias que pueden rastrearse en los modos de hacer historia a contrapelo de Benjamin o en las formas de supervivencia de las imágenes en el *Atlas Mnemosyne*:

Warburg descomponía, deconstruía subrepticiamente todos los modelos epistémicos en uso en la historia del arte vasariana y winckelmanniana. Deconstruía, en consecuencia, lo que la historia del arte sigue considerando hoy como su momento inicático.

Warburg sustituía el modelo natural de los ciclos “vida y muerte” y “grandeza y decadencia” por un modelo resueltamente no natural y simbólico, un modelo cultural de la historia en el que los tiempos no se calcaban ya sobre esta-

dios biomórficos, sino que se expresaban por estratos, bloques, híbridos, rizomas, complejidades específicas, retornos a menudo inesperados y objetivos siempre desbaratados. Sustituía el modelo ideal de los “renacimientos”, de las “buenas imitaciones” y de las “serenas bellezas” antiguas por un modelo fantasmal de la historia en el que los tiempos no se calcaban ya sobre la transmisión académica sino que se expresaban por obsesiones, “supervivencias”, remanencias, reparaciones de las formas. Es decir, por no-saberes, por impensados, por inconscientes del tiempo (Didi-Hubermann, 2013, pp. 24-25).

III.

Llegados a este punto, el performer comienza a archivar una nueva acción, *Pintarme la piel con helechos*. Mientras, el guardián del conocimiento se adelanta hacia el público y le confiesa que el conocimiento, como todas las cosas importantes en la vida, es el resultado de grandes o pequeños accidentes, y no, como había creído hasta

entonces, un espacio uniforme donde los saberes se van acumulando lentamente y de forma metódica a lo largo de la vida. Y que como parte de ese encadenamiento incierto de accidentes en relación con las formas de conocimiento estaba él ahora en un escenario en lugar de estar dando una conferencia al uso.

No hay que extrañarse, continuaba, de que este accidente epistemológico provoque la expulsión del paraíso, recogido en los comienzos míticos de la historia. El ser humano se deja llevar por la tentación, come del árbol del conocimiento que es también el árbol del bien y del mal. Desde entonces, moral y conocimiento, culpa e historia van a entrelazarse de un modo perverso. Es en ese momento que se levanta el telón y da comienzo la representación y la historia, ante la mirada de Dios, el padre, la ley.



Cornago, Ó y Navarro, J. *Se alquila*. Santiago de Compostela, España, noviembre 2019. Colegio Mayor San Clemente. Fotografía de Carlota Bustos.

Ahora bien, esta expulsión no es más que un episodio de un relato mítico. No hay que tomarla al pie de la letra. Su traducción invertida en la historia real es otro tipo de expulsión contra la que el ser humano no va a dejar de luchar desde entonces: la expulsión no del paraíso, sino de la propia historia. Los campos de concentración en la historia del siglo XX marcaron en este sentido no un punto final, como se creyó entonces, sino desgraciadamente otro punto de partida convertido en paradigma para entender los modos de expulsión que desde entonces no han dejado de multiplicarse.

Pero el mito, como todas las historias, cuenta una parte y oculta otra. La representación del motivo bíblico que ha servido para escribir una cierta historia del arte, como nos hizo ver Aby Warburg, debe ser revisada con nuevas representaciones que nos ayuden a tomar cuenta de la complejidad del citado pasaje. Aquí es donde una dibujante contemporánea, siguiendo las huellas de precursores tan ilustres como Masaccio o Miguel Ángel, pioneros en la incorporación de esa mirada de Dios a través de la perspectiva, entra en la escena del conocimiento ofreciéndonos una situación más matizada de la polémica expulsión.



Masaccio. *La expulsión de Adán y Eva del Paraíso terrenal*. 1425-1428. Capilla Brancacci, iglesia de Santa María del Carmine.



Miguel Ángel. *Expulsión del Paraíso*. 1509. Capilla Sixtina.

La dibujante, Carlota Bustos, acierta al trazar un gesto colectivo que deja suspendida en el aire la siguiente pregunta: *¿De verdad nos tenemos que ir del paraíso, y encima vestidos? Estos tipos están delirando.*

La diferencia entre el trazo frágil de estos personajes y el volumen escultórico de las figuras renacentistas no reside, sin embargo, en la calidad del dibujo, sino en los modos de representar al público. Este público, que en el Renacimiento empezaba a incorporarse a la representación a través del punto de fuga introducido por la perspectiva, nace así ya desde el comienzo como una abstracción geométrica que ha terminado adquiriendo gracias a los medios de comunicación de masas proporciones fantasmales. Por eso no es de extrañar que varios siglos después cuando ese público, que en aquel paraíso mítico no llegaba a aparecer, se haga presente físicamente provoque un accidente histórico sin precedentes. Este accidente nos enfrenta con la maquinaria de la historia, nos hace entrar en la cocina del relato y de la acción. No dice –tienes que hacerlo así– o –esta es la interpretación correcta–, sino que invita a entrar, imaginar y tomar nuevas posiciones.

Veamos: Eva y Adán son dos iluminados, o dos listillos. De eso no cabe duda. A quién se le iba a ocurrir semejante historia de la serpiente, el árbol, el conocimiento, Dios, etc. Ahora bien, la pregunta es si son dos listillos de esos que ya lo tenían todo perfectamente previsto: querían irse del paraíso, donde ya había un dios, e inaugurar otra historia más terrenal donde poder ser, si no



dioses, al menos reyes, emperadores o empresarios. Esta hipótesis convierte a Eva y Adán en los primeros exponentes de políticos profesionales, o protopolíticos.

La segunda hipótesis consiste en que efectivamente sean dos listillos, pero dos listillos con la cabeza llena de pájaros, que lo único que querían realmente era inventarse historia, imaginar otros mundos y vivir nuevas sensaciones. Esta lectura, con menos seguidores, pero defendida también por algunas escuelas, arroja unos resultados distintos. En este caso, los primeros habitantes de la historia serían dos fabuladores, los primeros artistas o protoartistas de la humanidad, que no se dedicaron, como se creía, a hacer trampas para cazar bisontes pintándolos en las paredes, sino a contar historias y hacer performances para cazar público. La expulsión del paraíso se convierte así en la primera performance participativa de la humanidad.

Según esta versión, la gente habría escuchado con atención todo lo que estos dos iluminados tenían que contarles; ya estaban acostumbrados a escuchar sus historias y fantasías que solían acabar de aquella manera. Por eso la gente entendió rápido de qué se trataba lo de la expulsión, y la mayoría, que finalmente estaba ya un poco aburrida de tanto paraíso, decidió que era una buena idea: total, cuando el juego aburriera, siempre se podían cambiar las reglas y comenzar con un juego nuevo, o volverse directamente al paraíso.

Pero, ojo, no todos se fueron del paraíso, ni tampoco todos quisieron cambiar las reglas cada tanto. Algunos se quedaron en el paraíso y ahí siguen estando, otros van y vienen, y otros, estos son siempre los mismos, decidieron seguir a piñón fijo con la historia hasta el final, incluso cuando ya todo el mundo estaba cansadísimo del juego aquel de la culpa, el pecado y la expulsión.

Cierto que en algún momento se hicieron algunos cambios, y donde estaba dios se puso el conocimiento, la ciencia y el progreso (entiéndase, economía), pero básicamente, aquellos que no supieron ver el juego ni reconocer aquella primera gran performance de la humanidad, siguieron y siguen con lo mismo hasta hoy, apostando por un conocimiento heteronormativo y patriarcal como la baza más segura para continuar con el sistema de privilegios establecido.

Es a estas formas de hablar y pensar, de administrar el conocimiento y hacerlo público, a lo que se refiere el escritor húngaro Imre Kertész cuando afirma que “los crímenes históricos de

este siglo se deben en gran medida a la excesiva abstracción, al furor del pensamiento que degeneró, por así decirlo, en patológico y a la correspondiente absoluta falta de imaginación” (2015, pos. 1272). Kertész tuvo que sobrevivir a cuatro décadas de socialismo real después de salir con vida de los campos de exterminio de la Segunda Guerra Mundial. Quizá por esto sabía que cuando en los mitos se habla de expulsión del paraíso, en realidad se están refiriendo a la expulsión de la historia. Y es por esta razón, porque se puede estar fuera o dentro de la historia, que existen los archivos; estos regímenes de entrada y salida constituyen, en definitiva, su objeto. Construir un archivo supone replantear estos canales para atravesar la historia de otros modos. ¿Qué ley, principio, mandato, *arkhé*, regula las formas de entrar y salir, la posibilidad de ser una cosa y otra, de estar y no estar?.



Cornago, Ó y Navarro, J. *Se alquila*. Santiago de Compostela, España, noviembre 2019. Colegio Mayor San Clemente. Fotografía de Fran Blanes.



Stojka, C. *Sin título* (s. f. Acrílico sobre cartón, 50 x 70 cm). © Ceija Stojka, VEGAP, Madrid, 2019. Colección Hojda y Nuna Stojka, Ceija Stojka International Fund, Viena. Fotografía de © Matthias Reichelt.
www.museoreinasofia.es/exposiciones/ceija-stojka

Cómo citar este artículo:

Cornago, O. (2020). El archivo como ficción operativa: la autoridad suspendida. *Artilugio Revista*, (6), 141-172. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/29978>

Bibliografía

Archivo F.X. (2018). *Habitación. El Archivo F.X., las Chekas psicotécnicas de Laurencic y la función del arte*. Un proyecto de Pedro. G. Romero. Madrid/Valencia/Barcelona: CA2M / La Nau / Museu Nacional.

Archivo F.X. (s/f). *Dècor*. Recuperado de www.fxysudoble.org/dècor.html

Bataille, G. (2003) [1970]. "El bajo materialismo y la gnosis". En *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Traducción de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Benjamin, W. (2005) [1982]. *Libro de los pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann. Madrid: Akal.

Cornago, Ó. (2019). "Se alquilan conceptos". En *Teatron*. Óscar Cornago / Blog <http://www.tea-tron.com/oscardornago/blog/2019/12/04/se-alquilan-conceptos/> (Consultado el 15 de junio de 2020).

Cornago, Ó., Navarro, J. (2019). *Se alquila. Libro vivo del actor*. Madrid: StockCero.

Derrida, J. (1997)[1995]. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Traducción de Francisco Vidarte Fernández. Madrid: Trotta.

Didi-Huberman, G. (2013) [2002]. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Traducción de Juan Calatrava. Madrid: Abada.

Ginovés, P. (28 de enero de 2020). La memoria rescatada de un actor. *El diario*. Recuperado de: <https://www.eldia.es/cultura/2020/01/28/memoria-rescatada-actor/1045205.html>

Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.

Kertész, I. (2015) [1998]. "El intelectual supérfluo". En *Un instante de silencio en el paredón. El holocausto como cultura*, pos. 1252 ss. Traducción de Adan Kovacsics. Editor digital, Titivillus.

Maximiliano Tello, A. (2018). *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Adrogué: La Cebra.

Mignolo, W. D. (2003) [2000]. *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.

Taylor, D. (2016) [2003]. *El archivo y el repertorio: la memoria cultural performática en Latinoamérica*. Traducción de Anabelle Contreras. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.

Žižek, S. (2006). *Visión de paralaje*. Traducción de Marcos Mayer. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Biografía

Óscar Cornago

AUTOR

Viene del campo de la investigación académica en artes, estética y teoría cultural. Trabaja en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Madrid. Es autor de numerosas publicaciones, ha impartido cursos y conferencias por Latinoamérica y Europa, y comisariado encuentros y seminarios en colaboración con artistas y plataformas de creación en torno a la idea de teatralidad y comunidad, economía de las prácticas artísticas, archivo y memoria, o relación entre artes y entornos públicos. Entre sus últimos trabajos se encuentran los volúmenes colectivos *O teatro como experiência pública* y *Tiempos de habitar. Prácticas artísticas y mundos posibles*. Actualmente trabaja con Juan Navarro en el proyecto *Se alquila. Archivo vivo del actor*.



Óscar Cornago

CONTACTO:

oscar.cornago@cchs.csic.es