

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE CUENCA  
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE  
PROGRAMA DE DOCTORADO EN INVESTIGACIÓN EN  
HUMANIDADES, ARTES Y EDUCACIÓN

**SOBRE LA AUTOBIOGRAFÍA, EL TROLEO Y LAS ARTES DE LA RELACIÓN.  
RELATO EN PRIMERA PERSONA DE UN PROCESO DE INVESTIGACIÓN  
BASADO EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA**

ANTONIO RODRÍGUEZ VELASCO

DIRECTORES:  
VICTORIA PÉREZ ROYO  
JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ



2019





2019

# Índice

<i>Agradecimientos.</i>	9
<i>Guía para la lectura de estas páginas.</i>	11
<i>Cuestiones formales de la tesis.</i>	12
<i>1. Prólogo. Metodología y reflexiones previas.</i>	15
1.1. Tesis, investigación y proyecto.	15
1.2. Una metodología propia de la escritura en sus contenidos, formas y fuerzas.	16
1.3. Entender los materiales y contenidos como pregunta abierta y activa del proceso y no como hallazgos finales.	21
1.4. Abandonar las jerarquías entre los formatos y los procedimientos.	22
1.5. Dialéctica y atlas: poner cosas juntas.	23
1.6. Algunos descubrimientos de la metodología o reflexiones sobre la investigación en artes.	26
1.7. Sobre las referencias como amigas acompañantes.	31
1.8. Lista de canciones del MP3 que acompaña esta lectura.	33
1.9. Pensar la ética con un manifiesto revisable.	34
1.10. Listado de resultados prácticos de la investigación.	36
<i>2. Una invocación para empezar. De mi obsesión con la alegoría del Ángel de la historia de Walter Benjamin.</i>	47
<i>3. De mi llegada accidental a la autobiografía escénica como escritura disidente: historia, presente y primeras personas.</i>	65
3.1. Cuando descubrí que con mis anécdotas acercaba mis preguntas sobre lo pop a los espectadores y me di cuenta de que estaba usando la autobiografía como herramienta escénica.	65

<b>3.2. Cuando me enamoré de Barthes: la autobiografía como reescritura en fragmentos.</b>	<hr/> <b>66</b>
<b>3.3. Cuando la autobiografía me empujó a pensar la escena como espacio para las relaciones. La autobiografía literaria académica de Philippe Lejeune transformada por la copresencia de la escena.</b>	<hr/> <b>67</b>
<b>3.4. Cuando entendí que con la herramienta de la autobiografía podía practicar el presente de la escena estudiando el trabajo de Itxaso Corral.</b>	<hr/> <b>70</b>
<b>3.5. Cuando encontré cómo otros artistas habían pensado la escritura autobiográfica compartida, sobre el presente de la escena.</b>	<hr/> <b>72</b>
<b>3.6. Cuando pensé en escribirme como pregunta constante y en diálogo con mi entorno asumiéndome dentro después de ver <i>The Inhabitants of Images</i> de Rabih Mroué (2008).</b>	<hr/> <b>75</b>
<b>3.7. De cuando vi la primera pieza en la que encontré literalmente el dispositivo autobiográfico para escribir la historia de los cuerpos: <i>Tentativa</i> de Sandra Gómez (2012).</b>	<hr/> <b>78</b>
 <hr/>	
<b>4. De la primera vez que trabajé a posta sobre la autobiografía y el encuentro. Recordar para estar juntos. Mi pieza Lo otro: el concierto.</b>	<hr/> <b>83</b>
<b>4.1. Cuando llegué al concierto después de dar unos cuantos pasos. Antecedentes de <i>Lo otro: el concierto</i>. Mis trabajos <i>Camplendario</i>, <i>Podcast</i> y <i>Varietés: un encuentro musical extraordinario</i>.</b>	<hr/> <b>85</b>
<b>4.2. Cuando intenté hacer un concierto como Raphael o Víctor Manuel para recordar. Breve descripción de mi pieza.</b>	<hr/> <b>89</b>
<b>4.3. Cuando pensé en qué había hecho después de haber hecho <i>Lo otro: el concierto</i>. Análisis de las herramientas del dispositivo: el ejercicio del recuerdo en el espectador.</b>	<hr/> <b>93</b>
<b>4.4. Lo otro: el concierto. (El texto).</b>	<hr/> <b>99</b>
 <hr/>	
<b>5. De mi primer salto práctico del contenido al dispositivo autobiográfico. Mi pieza Tentativas de sintaxis.</b>	<hr/> <b>123</b>

<b>5.1. Cuando me entraron ganas de experimentar con el límite de la autobiografía y los detonadores para que otros jugaran a escribirse: una introducción.</b>	<b>123</b>
<b>5.2. Cuando la espectadora entraba en mi salón. Una posible descripción de la pieza.</b>	<b>124</b>
<b>5.3. Cuando probé a estar de otra forma: yo como anfitrión y ejecutor callado.</b>	<b>129</b>
<hr/>	
<b>6. <i>De mi infancia en el barrio de Oñón, la historia de la primera casa en que viví.</i></b>	<b>131</b>
<hr/>	
<b>7. <i>Del feliz día en que Aristeo Mora y yo juntamos trozos para escribir nuestra historia: Mapa sentimental sonoro.</i></b>	<b>135</b>
<b>7.1. Cuando Aristeo y yo nos pusimos a pensar juntos por email después de haber hecho la pieza. “Emails afectivos sonoros: reescribir el mapa”.</b>	<b>135</b>
<b>7.2. Cuando pensamos en las herramientas del <i>Mapa</i>... por separado escuchando lo que nos contaban los participantes: la generatividad, los pactos, la anécdota y el estar juntos.</b>	<b>151</b>
<hr/>	
<b>8. <i>De mi acercamiento a la dialéctica y de cómo empecé a imaginar una ética de la creación desde la suave disidencia de la vibración. La copa que vibra.</i></b>	<b>155</b>
<b>8.1. Cuando abrí el diccionario y me encontré unas etimologías para introducir la idea de vibración.</b>	<b>156</b>
<b>8.2. Cuando encontré un hogar en la vibración del sonido.</b>	<b>157</b>
<b>8.3. Cuando dibujé la metáfora de la copa que vibra para imaginar una disidencia suave desde el arte.</b>	<b>159</b>
<b>8.4. Cuando encontré que los armónicos del sonido podían ser un reflejo de los armónicos del arte disidente.</b>	<b>161</b>
<b>8.5. Cuando miré con otros ojos algunos casos que me ayudaron a entender la vibración y la disidencia suave en la escena.</b>	<b>164</b>
<b>8.6. Cuando seguí pensando, con W. Benjamin y G. Didi-Huberman, los armónicos generativos y la historia.</b>	<b>167</b>

8.7. Cuando proyecté otras imágenes para la vibración disidente: incendio, afinación y destellos. \_\_\_\_\_ 172

9. *Mi pieza* Ejercicios para recordar N°1: Devolver rebobinada *en versión papel*.  
\_\_\_\_\_ 174

10. *El póster/tapete de Mamá Patria*.\_\_\_\_\_ 181

11. *De los dos años que me pasé tratando de entender la Transición Democrática Española y diseñando dispositivos escénicos y visuales para ello: Imaginar la historia de España*.\_\_\_\_\_ 183

12. *De aquel día en Bogotá en que empecé a pensar en el troleo y de lo pesado que me puse tratando de inventar una definición de “representación” para entender lo que me rodeaba. La representación como el tercero difuso de la ficción y lo real.* 185

12.1. Cuando tomé una posición ética como guía para mi propia práctica.\_\_\_\_\_ 186

12.2. Cuando imaginé la representación como el “espacio entre” de la ficción y lo real: unas representaciones flexibles, frágiles y necesarias.\_\_\_\_\_ 188

12.3. Del momento en que empecé a usar el verbo trolear para imaginar una disidencia: ¿Qué hago ahora que el enemigo se ha disuelto? ¿Cómo lucho contra Amancio Ortega si voy vestido de Zara?\_\_\_\_\_ 194

12.4. Cuando miré mis trabajos y los de otros artistas con las gafas del troleo. Una pieza de Jérôme Bel y una pieza mía: *Veronique Doisneau y Notas para una conferencia troll*.\_\_\_\_\_ 197

12.5. Cuando entendí que podría existir una ética del troleo: ¿Qué hago? ¿Cómo lo hago?\_\_\_\_\_ 202

12.6. Cuando esperé que existiera un tutorial para practicar la ética del troleo. La imposible pregunta sobre cómo se trolea.\_\_\_\_\_ 204

<b>13. Del momento en que Pikachu me dijo que mirando imágenes de internet podría entender mejor el troleo. Álbum de imágenes del troleo.</b>	<b>207</b>
13.1. Álbum de imágenes del troleo.	208
13.2. Índice de las fotografías.	223
<b>14. De mi referente y principal acompañante para pensar el troleo: Encarni19691 o de cómo empoderarse de las herramientas de representación en internet.</b>	<b>225</b>
14.1. Cuando conseguí no hacerme youtuber.	225
14.2. Cuando pasé las horas acompañado por la youtuber Encarni19691 y pensando sobre su trabajo.	229
14.3. Cuando encontré entre sus vídeos el ejemplo más claro para explicar el troleo. <i>Tour de mi casa como vídeo troll en Youtube.</i>	232
<b>15. De la tarde en que Rosa Benito me miró a los ojos desde mi televisor y lo entendí todo. Primerísimo primer plano: una pregunta abierta en imágenes. La confesión como herramienta de representación chuleada y troleada.</b>	<b>237</b>
<b>16. De todas las veces que intenté trolear la herramienta del videoclip. Mi pieza Autovideobioclip (2014) como caso de estudio.</b>	<b>257</b>
16.1. Cuando empecé a manosear las herramientas del videoclip.	257
16.2. Autovideoclip Nº1.	261
16.3. Cuando desplazamos el videoclip de la industria discográfica y lo intentamos trolear.	263
16.4. Autovideoclip Nº2.	265
16.5. Cuando intenté ponerme a cantar con Angela Merkel dentro de su propio videoclip en <i>Vinilismos vol. III: el Foro</i> (2015) y <i>Notas para una conferencia troll.</i>	266
16.6. Autovideoclip Nº3.	268

<i>17. Del soñar con las artes escénicas como unas artes de la relación y del encuentro: el tiempo para estar juntas.</i>	269
17.1. Cuando intenté nombrar lo que hacía como “Artes de la relación”. Una reflexión sobre las artes escénicas y las artes vivas.	269
17.2. Cuando traté de entender qué era esto que hacíamos sobre un escenario y cómo se articulaban las relaciones y el tiempo.	273
<i>18. Del amor que siento hacia mis amigos y de cómo no puedo parar de pensar en ellos al imaginar la escena. Relaciones improductivas y afectivas: las artes de la relación y la amistad.</i>	280
18.1. Cuando leí a Tiberghien en una playa de Torremolinos y llené el Whatsapp de mis amigos con fotos de su libro.	281
18.2. ¿Quieres que seamos amigos? Una conclusión sobre el amor a esta profesión y al relacionarnos.	284
<i>19. Ahora que somos amigos: un epílogo o despedida.</i>	285
<i>Bibliografía.</i>	289
<i>Referencias de materiales audiovisuales citados en la tesis.</i>	309

## Agradecimientos.

¡No me lo puedo creer! ¡Por fin! ¡Ya he terminado la tesis! ¡Y he tenido que firmarla como si me llamara Antonio, cuando todo el mundo me llama Anto!

Ya que las señoras de mi pueblo creen que soy actor y me siguen diciendo que algún día me verán en la tele cuando me den un Oscar, he pensado hacer estos agradecimientos imitando el discurso que nunca daré recogiendo ese premio. Doctorarme es para mí como recibir el Oscar, el Goya, un Max o un Bafta.

El principal logro de mi tesis ha sido conocer, trabajar y compartir el tiempo de este proceso de cuatro años con las personas que me han acompañado.

Quiero agradecer especialmente el acompañamiento de mis directores Victoria Pérez Royo y José Antonio Sánchez. Gracias de corazón por toda la paciencia, presencia y ensanchamiento. Vosotros me habéis dado el espacio y la energía para ir más allá de donde pensaba que podría llegar y siempre con amor y amistad. ¡Qué suerte todo!

Y también a mis hermanos de vida, mis amigos de corazón Cris Arias y Óscar Bueno porque han compartido todo este proceso conmigo dándome muchísima fuerza y amor, leyendo las correcciones y aguantando todas las veces que les he comido la oreja contándoles por qué no estaba de acuerdo con la idea de las “artes vivas”.

A todas mis compañeras de Artea, por su cercanía, inspiración y apoyo en el proceso y en las prácticas. Especialmente a Fernando Quesada por su motivación, complicidad y confianza y a Isis Saz que con su amor me ha dado muchísima energía y oportunidades para hacer mis cosas y que me ha hecho sentir parte de la UCLM.

A la MITAV de Bogotá y en especial a los participantes de la cohorte 2015/2017 por su entrega a la hora de trabajar con las ideas que les proponía y que han dado lugar a gran parte del pensamiento de esta tesis. También, por supuesto, a todos los participantes del MPECV desde 2014 con quienes he podido practicar y pensar en detalle los atlas y el acompañamiento de procesos. A Diana Delgado-Ureña por su amor. Podría dejarlo ahí, pero prefiero añadir: por su paciencia, su compañía, su escucha, su *leyencia*, su manera de ver con mucha más claridad que yo lo que estaba haciendo, y su confianza y su apoyo en todo y desde el principio.

A Cuqui Jerez por ser la primera persona que confió en este proyecto cuando yo solo me quejaba de que los artistas y los teóricos no veían la tele. Y por todo el amor que me regaló en horas y horas de tutorías extra. A María Jerez por acogerme en su corazón y en sus procesos y estar

siempre chisporroteando en mi cabeza y en mi trabajo. Ah, y por salvarme siempre viiendo tres días antes de mis estrenos a meter las manos en lo que yo estuviera haciendo.

A Cris Blanco, Amalia Fernández, Juan Dominguez y Poderío Vital por invitarme a estar cerca de ellos y así poder pensar y preguntarme con más claridad sobre lo que hacemos. También por acompañarme a pensar la amistad y las relaciones que se dan en nuestro trabajo.

A Meriyou Hernández por salvarme muchas horas de agobio en la escritura de la tesis mandándome cuplés cantados por ella. A Noelia Brandón por sacarme a pasear todas las tardes por Gran Vía después de escribir la tesis y pasar conmigo horas y horas cantando canciones en asturiano. A Aristeo Mora por darme siempre su amor y su confianza, por estar siempre en mi corazón y en mi cabeza acompañándome y por sus presencias, disidencias e inteligencias. A Antía Otero por ser siempre mi interlocutora y acompañante en secreto, mi amante de canción romántica de los 70.

A mis padres por entender y acoger con paciencia estos largos años, este trabajo, mis ausencias, el que de repente me diera por cantar copla y la incertidumbre de qué estoy haciendo y, sobre todo, de qué voy a hacer. Y también por enseñarme cómo se puede dar la flexibilidad en todos los terrenos y tiempos. A Celia Sanz, mi sobrina, por ser una de mis principales acompañantes, interlocutoras y referentes. A mi hermana por haber compartido conmigo tantas referencias que me siguen acompañando en mi día a día. A toda la familia, que también aparece en muchas de estas páginas.

A Maral Kekejian, Selina Blasco, Lila Insúa y Paz Rojo, por darme espacio para practicar con las cosas que tenía en la cabeza y por su confianza, amor y cuidado a este proceso. A Jose Velasco por leerse varias veces la versión vieja de la tesis y tener la paciencia de darme correcciones minuciosas y acertadísimas. A Tea-tron.com por darme la oportunidad de pensar en voz alta y poner a prueba prácticas virtuales y reflexiones públicas que han sido esenciales en este trabajo. A Itxaso Corral porque su compañía y amor están por todos lados con una inteligencia universal. ¡Toma ya!

Y a todas aquellas personas que, con muchísimo cariño, se han ido apareciendo estos años, saliendo de las esquinas y preguntándose: Anto, ¿Cuándo lees la tesis? Muchas gracias por el ánimo y la energía que me habéis dado para trabajar en esta cosa que hacemos y que muchas veces no sabemos si tiene sentido o si sería mejor (yo qué sé qué es “mejor”) dedicarnos a cualquier otra movida.

Y gracias al público, espectadores y espectadoras que son también mis amigos.

## Guía para la lectura de estas páginas.

Mi tesis es el relato en primera persona del proceso de investigación artística que he vivido en los últimos cinco años. El orden que propongo con la maquetación de estas páginas es casi una línea temática, que va y vuelve en el tiempo, una configuración oportuna y ocasional que me ha permitido ser justo con el contenido, materiales y metodologías de mi trabajo. Escribir deteniéndome en los hallazgos que me han ido asaltando durante el proceso me ayudó a ir revisando cada material, práctica e idea desde diferentes perspectivas y, finalmente, construir un relato fiel a lo que viví.

Alerta de *spoiler*: el relato de mi tesis no está concluido. Mi investigación continúa y el motor íntimo de mi proceso artístico que en la tesis va soltando sus destellos todavía sigue escondido en algún lugar. El último capítulo de la tesis, por ahora será su presentación, la defensa ante el tribunal que tendrá forma de conferencia escénica y que considero un apartado más, igual que el MP3 que acompaña estas páginas.

Si estás leyendo la tesis en formato digital, podrás acceder a las canciones a través de este enlace: <https://soundcloud.com/antoniovelasco/sets/el-disco-de-la-tesis/s-t4IQp>

He dividido los apartados y los he enunciado con un título narrativo para facilitar la lectura y experiencia de la tesis. Reconozco también que la riqueza de estas páginas reside en que cada una de las ideas que conforman cada apartado podría separarse y pasar a ser atravesada por el diálogo con cualquier otra parte. Por esto, en el relato salto hacia delante, hacia atrás y hacia los lados. Más tarde, cuando explique la metodología que desarrollé en esta tesis, contaré por qué es así esta escritura.

En las próximas páginas aparecerán algunos dispositivos no textuales para que los despliegues sobre la mesa o tu regazo y para que vayan mezclándose y contaminándose entre ellos. El MP3 adjunto puedes escucharlo de un tirón, acompañarlo con la lectura o utilizarlo para amenizar un viaje en metro o por autopista y dejar así que la tesis siga explayándose contigo. Podrías, por ejemplo, poner ahora la primera canción del MP3, de fondo mientras lees las primeras páginas.

Me encantaría que los materiales, las referencias, ideas, propuestas, imágenes, artistas, obras y espacios que aparecen en estas líneas no lucharan por un estatus, que se mantuvieran al mismo nivel y distancia, que no me diera por priorizar unos sobre otros. He tratado de eliminar jerarquías en la composición de la tesis para dejar que los materiales se afecten entre sí, se pongan a vibrar los unos con (en) los otros. Sus formas son muy diversas: anécdotas, relatos, reflexiones, registro de las piezas, escrituras en imágenes...

Mi deseo es que puedas leer estas páginas como ideas vibrantes y no como respuestas, ni siquiera como tentativas de respuesta. En las líneas de esta tesis exploró el dispositivo de la pregunta como territorio vibrante del conocimiento y de las relaciones. Cuando me disponía a la investigación no lo hacía en busca de respuestas, sino en busca de interrogantes que activasen nuevas preguntas. Muchos de los materiales con los que trabajé eran fácilmente desplazables a la toma de partido, a dictar sentencia e imponer mi juicio (imágenes de políticos, ideas sobre los mass-media, la cultura popular, etc.). La idea de la pregunta constante, sin embargo, desplazaba la posición de mi mirada al momento anterior al pre-juicio y trataba de llevarla a cabo de manera honesta para cuestionar en profundidad las ideas y, además, mi relación con ellas. Mantenerme en la pregunta era mantenerme en el movimiento del tiempo aceptando que este no se detiene y que el cambio constante de la historia implica un cambio constante en mi lectura y escritura. Si la única respuesta a una pregunta es otra pregunta, no resuelvo el enigma, sino que me meto en él. Así las preguntas se mueven a otros focos y lo hacen sin resolverse, acumulándose, invitándose al cambio.

Las diferentes maneras de formular cada una de estas preguntas han sido hallazgos en mi recorrido investigador porque me han permitido entrar en profundidad a cuestiones más grandes y lejanas y he visto más facetas de lo que me preocupaba antes incluso de poder nombrarlo. Espero que estos hallazgos no sean metas, sino detonadores. Para mí, todavía lo son.

### **Cuestiones formales de la tesis.**

La tesis está escrita en primera persona y en pasado porque así, los temas que trato y el cuestionamiento de la autobiografía no se quedaban solo como objetos de la investigación, sino que pasaban a contaminar la forma y los dispositivos. Mi experimentación con la forma autobiográfica aquí no es un ejercicio de estilo, sino una verdadera necesidad de encontrar un espacio propio dentro de los formatos establecidos. También supone una manera de reivindicar un espacio para la subjetividad y lo íntimo en mi discurso investigador. También es una forma de poner a prueba mi idea de unas artes de la relación desde las que cuestionar los modos de exponerme, de dirigirme al otro y de escribirte mirándote a los ojos. También está tan presente porque, en uno de los momentos de la tesis descubrí la amistad como relación poderosa y disidente, y quiero ahora escribirte como escribo a mis amigos, contarte mi proceso y mis descubrimientos con el mismo amor y entusiasmo con el que lo comparto con ellos. Reservo las formas del presente para las reflexiones que tienen que ver con tu experiencia directa con los materiales de la tesis y con mi voz y tu lectura.

Mi relato autobiográfico no es rigurosamente lineal y cronológico porque he querido subrayar las idas y venidas de las ideas y los hallazgos y su recuperación y reformulación constante. Por ello, este relato tiene muchas direcciones, muchas vueltas al origen y muchas reescrituras con las que quiero que se acerque a la realidad del proceso del que forma parte. Por ejemplo, la idea del ejercicio del recuerdo con el espectador aparecerá evidentemente al hablar de autobiografía, pero volverá a aparecer al pensar el troleo o las artes de la relación. De la misma manera, la idea de troleo que formulé al final del proceso ya había tenido sus destellos con otros nombres en los primeros momentos de la investigación y así lo cuento en estas páginas.

En el relato mezclo mis anécdotas personales con las reflexiones que he ido desentrañando de la práctica. También registro así los hallazgos que la reflexión paralela al proceso fue desvelándose para mi práctica, empujándola, desviándola. Observo piezas de otros artistas y amigos igual que las mías: con distancia analítica y entusiasmo.

Aparecen en estas páginas diferentes dispositivos de escritura: piezas más convertidas en papel, piezas creadas directamente para el formato de esta tesis, escritura en imágenes. Con estas formas, pretendo desbordar mi escritura convencional y trasladar a otros medios y formatos los ejercicios y tentativas prácticas de esta investigación. Así esa traducción podría revelar facetas menos obvias o visibles que las que registro con la descripción narrativa. Y también quizás pueda abrir en varias direcciones y desplegar varias dimensiones de lo que puede ser el registro de una investigación práctica: cómo compartir piezas escénicas en el formato de un libro si no es con la grabación en vídeo o la descripción verbal.

Como el registro en vídeo no me parecía justo con la experiencia del hecho escénico, decidí buscar soluciones para que mis piezas aparecieran en la tesis. En algunos casos, consideré que era importante que, como lector, pudieras vivir la experiencia de la pieza y por eso busqué la forma de trasladar esa vivencia al papel. Para ello, creé versiones de las piezas en formato gráfico (*Oñón: la historia de la primera casa en que viví*, 2015) o, cuando era posible, plasmé las obras en su formato original (*Autovideoclips*, 2014 o *Devolver rebobinada*, 2014). En otras ocasiones reflexioné sobre las piezas observándolas desde la crítica (como al hablar sobre *Tentativas de sintaxis*, 2014) o combiné el pensamiento con la experiencia práctica de alguno de sus elementos (en *Mamá Patria*, 2015). En algunas ideé otra manera de reflexionar sobre las piezas tratando de ser fiel a su dispositivo (*Mapa Sentimental Sonoro*, 2013), y en otras aproveché la descripción para ilustrar el recuerdo de sus escenas (*Notas para una conferencia troll*, 2016). Otros de los resultados prácticos aparecen solamente citados en la tesis o ni siquiera eso, porque han sido

absorvidos por otros trabajos o porque los abandoné muy pronto avanzando por la investigación, de modo que no considero que sean tan relevantes *per se* como para aparecer aquí. Mi proceso ha sido, como diré más adelante, una expansión en horizontal. Por eso, mi trabajo ha ido evolucionando en sus diferentes resultados: he ido encontrando así nuevas dimensiones y facetas cada vez que revisaba lo ya trabajado, rascando a ver si aparecía ese motor íntimo de mis intuiciones que sigo buscando.

En la tesis no hay anexos. No he podido concebir un material que tenga un estatus diferente a los otros. Bueno, miento: finalmente, sí he decidido incluir unos anexos que solamente deberían ser consultados como un salvavidas último. Estos anexos son el registro en vídeo de dos de mis piezas. Son, como digo, el registro de esas piezas y, por tanto, nunca serán nada parecido a lo que sucedió en el encuentro con los espectadores. En la tesis hablaré todo el rato de mi interés por las artes de la relación y del encuentro. Entiendo que el hecho escénico registrado en vídeo no te aportará más información que un anclaje para la imaginación. Como las obras ya aparecen en estas páginas en otros formatos potenciando otros tipos de relación, por eso digo que los anexos son un salvavidas último: porque solamente los deberías consultar si fuera de imperiosa necesidad para imaginar lo que cuento en el relato o en los dispositivos.

Aquí están:

*Mamá Patria* (2015):

<https://www.youtube.com/watch?v=NEXcCGr5ye0>

<https://www.youtube.com/watch?v=5BZ5lMazHjs>

<https://www.youtube.com/watch?v=g1Qi6wCvJ48>

*Notas para una conferencia troll* (2016):

<https://www.youtube.com/watch?v=3pt1m1iU224&t=3s>

<https://www.youtube.com/watch?v=XoPMwv0zS64>

<https://www.youtube.com/watch?v=RA1bgsaxGSE>

Para facilitarte la lectura de la versión digital de esta tesis, he incluido unos textos azules que irán apareciendo a lo largo de las páginas. En ellos te contaré las diferencias entre este archivo .pdf y la versión impresa y te acompañaré entre algunos materiales para que puedas tener una experiencia cercana a la del papel.

## 1. Prólogo. Metodología y reflexiones previas.

### 1.1. Tesis, investigación y proyecto.

Esta tesis ha nacido de la trenza entre metodología y contenido de un proceso creativo personal. En el camino, también ha sido conferencia, pieza escénica, collage, calendario, *post*, *podcast*, concierto, taller, laboratorio, largometraje, cortometraje, vídeo, canción, colaboraciones con artistas e instituciones, clases y talleres. Mejor dicho, esta tesis forma parte de ese proyecto de investigación, pero no lo culmina ni lo contiene, sería imposible. Es un relato que recoge momentos, destellos, ideas, .... de un recorrido que no puede caber dentro de unas páginas ni en la duración de una pieza.

Evitando una escritura cerrada y definitiva, quería que mi tesis fuera un generador de preguntas y movimientos, unas letras y unos papeles bailando. No pretendía que esto fuese un estudio histórico exhaustivo de la autobiografía escénica contemporánea ni un catálogo de metodologías para la disidencia artística y política a través de la primera persona, la dialéctica y el troleo. Tampoco me gustaba imaginarla como una recopilación de mis trabajos y una reflexión sobre ellos porque las ideas, lecturas y pensamientos que recojo aquí no son externos y posteriores a mi investigación artística, sino que han estado totalmente entrelazados desde el principio.

Estas páginas han sido mi reacción a numerosas dudas e incomodidades que han ido apareciendo a lo largo de este proceso. Desde 2012, me meneé por la autobiografía como dispositivo para la disidencia en la escena y acabé encontrando otras vibrantes hipótesis: ¿Cómo podemos hacer lo que hacemos hoy? ¿Cómo podemos gestionar todo lo que llevamos encima? ¿Cuál es la responsabilidad de los procesos artísticos en relación a la historia y a mi contexto? ¿Cuál es mi camino como artista? ¿Cómo podemos mantenernos en la pregunta y alejarnos de lanzar respuestas? ¿Cómo podemos encontrar el arte en la academia y la academia en el arte? ¿Cómo podemos relacionarnos en el arte y la universidad de la era postinternet? ¿Cómo se relacionan las formas de hacer con los contenidos y el contexto? ¿Cómo podemos ser éticos en el trabajo y en la vida?

Cada uno de los resultados de esta investigación era autónomo y podía funcionar de manera independiente. Sin embargo, todos nacieron meticulosamente imbricados y cada uno incluía a todos los otros.

No he escrito esta tesis a posteriori del trabajo práctico de la investigación, sino que la escritura ha ido acompañándolo de forma paralela, en algunos momentos adelantándose y en otros

retrasándose respecto a la práctica, pero nunca con la intención de que fuera un registro. Mi trabajo artístico práctico mantenía una trayectoria causal entre unas y otras obras ya que dentro de unas se abrían contenidos o formas que continuaba desarrollando en otras. En ese proceso, cuando retomaba alguno de los trabajos anteriores lo hacía para revisarlo desde las nuevas cuestiones que habían aparecido en los trabajos siguientes. Por ello, el proceso ha consistido en ir y venir entre los trabajos y reescribir constantemente lo ya escrito para seguir dudando de ello y de mí. La tesis, que he escrito a lo largo de cinco años simultáneamente a las producciones artísticas, es el resultado de reescrituras constantes.

Por ejemplo, mi pieza *Lo otro: el concierto* se estrenó en 2013. En ese momento su contenido era la dicotomía de las dos culturas, la erudita y la popular, al que el público accedía a través del relato de mis anécdotas. Inmediatamente a partir de estas narraciones encontré un interés por la memoria y la acción de recordar, lo cual me llevó a nuevas dudas: ¿Puede generar la memoria algún tipo de relación interesante? ¿Puede la memoria crear más espacios que los de la añoranza y la arqueología? ¿Qué pasa cuando recordamos juntos? ¿Cómo me provoca recuerdos? ¿Es tóxico el gesto de generar o evocar recuerdos en el otro? Y, de ahí salté a la creación de nuevas piezas para tratar de profundizar en estas nuevas cuestiones. Cuando volví a hacer *Lo otro: el concierto* después de este recorrido, quise ocuparme de potenciar el recuerdo y el ejercicio autobiográfico en los espectadores. Mi interés por la escritura autobiográfica despertó nuevos resultados y nuevos procedimientos que apliqué al concierto en su reposición años después. La reflexión sobre esta pieza en diálogo con otros contenidos, que habían surgido en otros resultados de los que hablaré a continuación y en la metodología de escritura de la tesis, despertó mi interés por las artes escénicas como artes de la relación. El concierto, entonces, fue separándose de la dicotomía entre las dos culturas para acercarse al ejercicio de estar juntos y recordar y algunos materiales de este trabajo que había descartado, como la canción “La Lirio”, de la que volveremos a hablar, los reutilicé de maneras diferentes en otras piezas.

## **1.2. Una metodología propia de la escritura en sus contenidos, formas y fuerzas.**

*Teoría y práctica imbricadas.*

La experimentación, la acción y la reflexión han estado constantemente imbricados e interconectados en mi trabajo y, por tanto, en esta tesis. Al operar desde el diálogo y la hiperconexión de mis materiales e intereses, la riqueza de las posibilidades se multiplicaba y los referentes de cómo debía hacer la investigación se difuminaban. Acepté que la evolución de mi

proceso no se fundamentaba en la diferenciación de unos conceptos y prácticas frente a otras, sino en su encuentro: en el equilibrio, conflicto y diálogo de teoría y práctica, de arte y vida, de lo alto y lo bajo, de mí y de los otros.

Los procedimientos que he desarrollado para avanzar en mi investigación, tanto para los resultados escénicos o artísticos como los que he utilizado en la escritura de esta tesis, han sido muy parecidos porque nunca he distinguido entre metodología para la teoría y para la práctica. No obstante, veo con distancia algunas diferencias cuestionables en lo que se refiere a los contextos y a los tiempos. Por un lado, la escritura para la escena y la escritura para esta tesis se separan en la distancia espaciotemporal respecto al lector-espectador y en relación al dispositivo. El contexto académico de la tesis no era el mismo que el contexto de exhibición artística y sus códigos implicaban también una escritura diferente. Mientras que los diferentes resultados artísticos de esta investigación han sido puntuales o parpadeantes, el proceso de reflexión y escritura de la tesis doctoral ha sido un proceso continuado y constante. La tesis ha sido porosa a los cambios y se ha ido transformando también en todo el proceso.

Empecé definiendo un marco como la autobiografía pensando en cómo tiene que ser una tesis ortodoxa y cómo reivindicar mi lugar de artista en la academia. Después, las diferentes piezas, experimentos, ejercicios, conversaciones, lecturas y reflexiones me hicieron darme cuenta de lo que verdaderamente me importaba y que era definitorio de mi práctica en la escena: el encuentro, la ética y la relación, la dialéctica, internet y la tele, la producción artística en diálogo con lo real... La autobiografía comenzó siendo el tema de mi investigación y ha acabado conformando el formato de la tesis. Hablo de autobiografía porque esta tesis es una autobiografía investigadora, de alguna manera, más que cualquier otra cosa.

#### *Mi relación con el mito de la academia.*

He escrito esta tesis en Times New Roman 11. Pero no me refiero a que la he escrito así en su versión definitiva, antes de imprimir. No, he anotado cada idea de esta tesis desde el primerísimo primer día en Times New Roman 11. A doble espacio. Así me sentía más cerca de la academia que siempre soñé: una academia que me daría un maletín de piel y una placa de bronce para poner en mi portal cuando me titulase.

Dr. Rodríguez Velasco / Artes escénicas contemporáneas / 1º Izda.

Siempre he querido ser un tipo de académico: canoso, atractivo, jovial, respetado, un poco cascarrabias, con mi bata blanca cruzando la facultad. Como todos los estudios que he cursado fueron en el ámbito universitario de las artes nunca he podido experimentar esa idea de universidad de serie de la televisión, la que mis profesores del colegio me prometían cuando veían que podía estudiar mucho y llegar muy lejos.

Me ha costado mucho tiempo deshacerme del mito de la academia, una academia que yo imaginaba y, en cierta manera, soñaba. Al principio estuve muy preocupado por adaptarme a esa academia que me había inventado, basada en parámetros objetivos, en la que no cabía la expresión de mi singularidad, en la que tenía que tomar distancia respecto al objeto de estudio. Algunos programas de doctorado en artes y humanidades surgidos después del Plan Bolonia, como en el que se enmarca esta tesis, exploraban otras posibilidades para la investigación diferentes a los que yo proyectaba en mi universidad imaginada romántica, exigente y casposa. Estos estudios y mis directores pidiéndome que dejara de escribir en Times New Roman me desgastaron el mito de la academia y me hicieron entender la universidad como espacio para el conocimiento en todas sus formas.

La investigación en artes que defiendo, a la que he llegado a partir de las ideas de Investigación, Arte, Universidad. Documentos Para un debate (970772), grupo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, así como desde mi trabajo con la asociación Artea, acepta que el objeto de estudio puede ser muy cercano al propio investigador, que puede ser incluso inseparable. Como investigador me comprometo a explorar esa distancia y a cuestionar los criterios de objetividad-subjetividad, intercambio de conocimiento y afectos. Me investigo a mí mismo y me comprometo éticamente a configurar unos nuevos criterios de evaluación o lectura a la escucha también de la comunidad investigadora.

Mi proceso de investigación dentro del que se enmarca la tesis ha sufrido una evolución en este sentido a lo largo del tiempo. A pesar de que todos los contenidos e intereses nacían de mi subjetividad como investigador-artista, la relación de cercanía o distancia con ella ha terminado desembocando en una identificación total. Esta identificación se deslizaba entre los contenidos y las formas: el proceso ha pasado de ser una investigación sobre cosas concretas de mi interés a ser una búsqueda de unos supuestos éticos para mi vida (individual y colectiva). Pasé de preocuparme por cómo podía defenderme de las críticas que recibía por consumir música pop, por ejemplo, a pensar en cómo debía seguir trabajando en escena, produciendo mis piezas, relacionándome con el espectador. Pasé, por ejemplo, de ocuparme de mi relación con Franco a ocuparme de la manera en que debía compartir mi relación sobre Franco.

Estuve un par de años deseando escribir esta tesis con la tipografía *Comic Sans* (cuando fui a actuar a México me tatué “*Comic Sans*” en una pierna) porque me parecía que era lo más consecuente con el contenido de mi investigación y con mi posición en la academia. Esa tipografía era para mí la imagen misma del contenido y proceso ético de la tesis. Pero lo que sentía en relación a ella era justamente lo que me hizo darme cuenta de que escribir la tesis en Times New Roman también tendría mucho sentido. No escribo en *Comic Sans* porque me da vergüenza que se malinterprete, me da miedo que me suspendan por no escribirla en Times New Roman o tipografías semejantes y, en el fondo, a mí tampoco me gusta *Comic Sans*. Escribo en Times New Roman mi autobiografía investigadora porque creo que así hago dialogar sin ironía las normas APA con mi fanatismo hacia el grupo musical Camela. Quiero así probar otras relaciones, otras maneras de pensar la investigación y de pensarme a mí en la academia, contándome a mí mismo y compartiendo y cuestionando mis hallazgos.

### *Proposiciones y posiciones.*

Reivindicando que la academia no era un lugar inmune a los cuerpos y a los afectos<sup>1</sup>, Bruno Latour proponía articular el discurso en *proposiciones* frente a *posiciones* en su texto *How to talk about the body. The Normative Dimension of Science Studies* (Latour, 2004). El autor identificaba las *posiciones* como la escritura científica convencional fundamentada en afirmaciones que respondían a los criterios de verdadero o falso. En el lado opuesto, definía las *proposiciones* como los argumentos que estaban articulados, denotaban vehemencia (posición), pero no eran definitivos, y aceptaban la negociación sin perder su solidez.

I have acquired the habit of using the word *propositions* to describe what is articulated. The word ‘*proposition*’ conjugates three crucial elements: (a) it denotes obstinacy (position), that (b) has no definitive authority (it is a pro-position only) and (c) it may accept negotiating itself into a com-position without losing its solidity. (Latour, 2004: 212).

---

<sup>1</sup> Esta es una idea que no ha dejado de rondarme desde que la descubrí en las clases de Isabel de Naverán y Victoria Pérez Royo en el MPECV de Artea y la UCLM y la respiré en el cuaderno de danza Cairon 13 dedicado a “Práctica e investigación” (2010); y en el Cairon 14 titulado “To be continued. 10 textos en cadena y unas páginas en blanco” (2012). También, en el libro *Investigación artística y universidad: materiales para un debate* (2013) editado por Selina Blasco dentro del proyecto Arte, Investigación, Universidad de la UCLM.

Esta definición de las proposiciones me fue muy útil para delimitar la metodología de mi trabajo sobre todo en relación a la investigación como un proceso abierto. Los resultados de mi investigación siempre han estado abiertos para ser cuestionados; de hecho, el proceso se enfocaba más bien a la creación de dispositivos con los que reelaborar los hallazgos que me encontraba, que a la búsqueda de verdades finales. La idea de las *pro-posiciones* me ayudó a entender un proceso de investigación en el que los resultados no debían ser logros sólidos e inamovibles que se impusieran de una vez por todas, sino pequeñas intervenciones en una constelación.

Georges Didi-Huberman planteaba en su libro *Cuando las imágenes toman posición* (2013a) una diferencia entre tomar partido y tomar posición, basándose en observaciones sobre el *Diario de trabajo* y *El ABC o Abecedario de la guerra* de Bertolt Brecht (Didi-Huberman, 2013a: 108-117). La diferencia entre estas dos actitudes partía del gesto de tomar partido equivaldría a aquella postura en la que el discurso se presenta como verdadero, final y cerrado. Este sería el lugar de la literatura política que asumía que existía un lugar ajeno al autor que había que juzgar o cambiar desde afuera. Walter Benjamin también hablaba de ello en 1934 en la conferencia *El autor como productor* proyectando una literatura política que solo tendría sentido cuando los autores asumieran que no existía un afuera y que ellos también estaban implicados en los lugares que les creaban incomodidad y que querían cambiar (Benjamin, 2015b: 10-11). Frente a la idea de tomar partido, Didi-Huberman (2013a) observaba en el trabajo no escénico de Brecht una escritura agrietada y frágil, con la que no dictaba sentencia ni ejercía una pedagogía unidireccional.

Este tomar posición se tradujo para mí en el gesto de una sospecha constante que no se resolvía en una respuesta definitiva y estática, en la propuesta concreta dispuesta a ser cuestionada: en definitiva, en algo cercano a lo que Latour definía como pro-posición. A partir de esta idea de elaborar pro-posiciones frente a las tomas de partido fui definiendo la metodología de esta tesis y una ética para relacionarme con lo que me rodeaba.

Así, cada uno de los materiales de esta tesis y la tesis misma continuaban desarrollándose y pretendían estar tan abiertos que pudieran cuestionarse a sí mismos. Cada uno de los resultados de la investigación, así como esta tesis, proponían una posición: no tenían una autoridad definitiva y estaban abiertas al diálogo.

### **1.3. Entender los materiales y contenidos como pregunta abierta y activa del proceso y no como hallazgos finales.**

Construí la tesis mientras descubría su metodología como parte del proceso. La investigación me situaba en el lugar de la pregunta: una pregunta sobre aquellas cosas que estaban fuera de mí, pero, sobre todo, una pregunta sobre mí, hacia mí. Me convertí inmediatamente en objeto de la investigación porque no situaba el foco sobre contenidos teóricos o prácticos aislados, fenómenos culturales que observaba desde fuera, sino que me asumía como agente implicado y, por tanto, me cuestionaba a mí mismo en la investigación<sup>2</sup>. Supongo que esto también surgía de mi urgencia: mi interés no estaba afuera, para resolver conflictos sobre la cultura, sino que estaba directamente en mí para resolver mi malestar con estos temas. Implicarme activamente en las preguntas me producía definitivamente un conocimiento diferente al de la investigación de un objeto de estudio externo, que, como contaba antes, también experimenté y abandoné rápidamente.

Al cuestionarme a mí mismo en cada uno de los pasos de esta investigación me resultaba imposible dictar sentencia o plantear más respuestas que aquellas que afirmaban que no había respuestas. Honestamente, no podía imponer nada y dar resultados cuando ni siquiera yo sabía cuáles eran las respuestas para mí. Cinco años después, sigo sin tener las certezas, pero he conseguido reelaborar las preguntas y complejizar mucho más mis dudas hasta convertirlas en acciones y activadores de nuevos interrogantes en diversos ámbitos.

He podido poner a prueba también estas preguntas como entornos para que otras personas planteasen las suyas, para que desarrollasen sus propias investigaciones, etc. En los talleres que he impartido con artistas, dentro del MPECV de Madrid, en la MITAV de Bogotá o en el Programa Sin Créditos coordinado por Selina Blasco y Lila Insúa, he puesto a prueba las herramientas que iba desarrollando. Las preguntas me llevaron a crear una metodología del preguntar que nació de mi investigación personal, pero que he podido compartir con otros. He podido ver cómo esta metodología servía a otros artistas para desarrollar sus proyectos y diseñar a partir de mis herramientas, nuevos dispositivos de creación y cuestionamiento ético.

---

<sup>2</sup> En esta línea, fue una inspiración el coreógrafo Xavier Le Roy cuando reflexionaba sobre la distancia entre el objeto de estudio y el investigador en su pieza *Product of circumstances* (1999). Su doctorado en biología molecular y su trabajo en la danza entraban en diálogo proponiendo la biografía como teoría (Le Roy, s.f.). En paralelo a esto, veremos en los primeros apartados de la tesis la forma de trabajar de Rabih Mroué en su obra *The inhabitants of images* (2008) que me ayudó a entender desde la práctica la idea de implicarse en las preguntas, en su caso, sobre su país, Líbano.

En definitiva, he destilado una ética del trabajo artístico, una metodología de trabajo propia y una forma de reflexionar sobre mi producción artística y la de otros basadas en la idea de *mantener la pregunta*. Así, he descubierto en el camino formas de conocimiento que me desplazaron de las categorías de teoría y práctica y con las que vi diferentes medios para compartir los contenidos y dispositivos de la investigación.

Cuando hablo de trabajar en la pregunta me refiero a cuestionar honestamente el trabajo y los materiales que se desplegaban en él y mi disposición hacia ellos. Aceptaba la pregunta como activadora de la acción y la reflexión, asumiendo el riesgo de caer en el estatismo de las respuestas, como Poderío Vital anuncia en su propuesta escénica *1000 preguntas antes de cantar una canción* (2016):

Antes siempre estuvo la pregunta, y antes de la primera pregunta, probablemente existía otra pregunta. O existía un silencio que permitía que las ganas de querer cuestionar y cuestionarse aparecieran. Preguntar sin tener la respuesta o la solución preparada en la recamara para ser disparada.

[...] La pregunta es, fundamentalmente, una manera de acercarse a lo otro y a los otros desde la escucha y la curiosidad, generando una comunidad viva, llena de las ganas del descubrimiento. La pregunta nos sirve como catalizador de nuevas situaciones, de nuevas visiones y de nuevos posibles. La pregunta permite la apertura porque replantea la situación, siempre está en constante movimiento, en constante búsqueda. Facilita la exploración de una realidad más compleja y rica, más porosa, que nos deja entrever múltiples visiones de un mismo problema y múltiples soluciones a un mismo problema.

La pregunta no es sólo un facilitador de respuestas, sino que funciona a un nivel más profundo permitiendo que a cada pregunta le suceda otra, y esta última, una más, y así sucesivamente. Esta concatenación expande la focalización dándonos la oportunidad de observar pequeñas aberturas en la percepción de la realidad. Nos permite viajar por infinitos puntos de vista que hacen de la singularidad, multiplicidad. De lo estático, lo móvil. De lo anclado, lo flotante. (Poderío Vital, 2016).

#### **1.4. Abandonar las jerarquías entre los formatos y los procedimientos.**

Esta fue una norma que tuve en cuenta intensamente y que surgió y se mantuvo de forma natural para acoger los contenidos de la investigación: seleccionaba los materiales por mi interés subjetivo y su contenido afectivo para cuestionarme con ellos al ponernos a dialogar. Acogía, así, los formatos de resultado (una pieza, un vídeo o la defensa de esta tesis) con el mismo cuidado y respeto y con la misma apertura y flexibilidad sin priorizar unos por encima de otros.

Hablaré en estas páginas de las obras de otros artistas y de las mías de forma similar (aunque de las mías conozca otras cosas y pueda dedicar más espacio a ellas). También estarán al mismo nivel de estas piezas las referencias teóricas o de otras disciplinas. Me propuse observar mis piezas, las de otros y otras cosas, no para reflexionar sobre ellas, sino para hacerlo con ellas, desde ellas y en ellas. Entonces, mi mirada tomaba estos fenómenos en movimiento, en presente y como incitadores a la acción y a nuevos y más complejos ejercicios.

Esta decisión de mantener todo lo que aparecía en la investigación al mismo nivel me permitía abrir interrogantes que no estuvieran posicionados de antemano y venía provocado por mi contacto con la dialéctica de Walter Benjamin, Didi-Huberman o los atlas de Aby Warburg.

### **1.5. Dialéctica y atlas: poner cosas juntas.**

Escribí la tesis siguiendo una metodología de atlas a partir de la cual pude escribir este relato autobiográfico. Mi propia autobiografía es, también, un atlas de materiales, recuerdos, hallazgos y anécdotas sobre el que dialogan mis fragmentos. Me apoyé también en el relato autobiográfico, con su potencia en la generación de recuerdos y en su apertura a la subjetividad y los afectos, para imaginar una escritura de la tesis que invitase al diálogo y que nos permitiera encontrarnos (a ti que lees y a mí que escribo) en esta relación de atlas.

Al principio de mi proceso de investigación no conocía qué era la dialéctica ni quiénes eran Walter Benjamin o Aby Warburg. Por intuición, para comenzar a cuestionar la dicotomía entre la alta cultura y la baja, empecé a jugar poniendo cosas juntas, cosas que se suponía que formaban parte de bandos opuestos: imágenes, canciones, objetos... Mejorando la metodología para poner cosas juntas y encontrando que los resultados no correspondían con una respuesta definitiva sino con una riquísima complejidad de nuevas dudas, me propuse implicarme a mí mismo como agente en las preguntas. Así acabé abordando mi autobiografía como escritura histórica.

Mi interés por fragmentarme para jugar a la dialéctica con mis pedazos se apoyó en la escritura de lo infraordinario (Perec, 2008a: 10). Allí observaba cómo la autobiografía podía devenir una nueva forma de escritura histórica con la que poner juntos momentos de la historia oficial con momentos de mi propia historia. Georges Perec en su libro *Lo infraordinario* (2008a) se ocupaba de aquellos relatos diminutos, detalles e imágenes que no solo estaban fuera de la historia hegemónica, sino que eran más pequeños incluso que las anécdotas. Detenerme en esos detalles

me abría una ventana a una nueva escritura subjetiva, íntima y cuidadosa por montaje que a me excitaba. Mauricio Jalón (2009) concluía así su reseña sobre el libro de Perec:

Nada es trivial. Nada es fútil, ni superfluo, es una secuencia de cosas comunes, lo contrario de lo extraordinario, pero no menos atractivo o inquietante que lo raro. (Jalón, 2009: 274-275).

Legitimando lo infraordinario, acogía en mi proceso la idea de un montaje que abarcara ideas, evidencias e intuiciones para crear una metodología con la que pudiera diseñar nuevos dispositivos para la dialéctica como reescritura de mi mismo y de mi entorno.

La idea de fragmentos en Roland Barthes (2004: 126) como piezas para una escritura abierta y expansiva, en la que ningún relato era excluido, me invitó a pensar más montajes para un pensamiento histórico activo. Iniciado por Barthes, me derretí cuando me encontré en este listado y en la forma de escribir de Aurora Fernández Polanco nuevas maneras de pensar el gesto de poner cosas juntas, de acercar los trozos para pensar. ¡Cuántos ánimos para seguir trabajando!

Montaje y remontaje de elementos lingüísticos y figurativos: Texto/Tejido, Patchwork, metáfora también retomada por Deleuze y Guattari; el rebus, el jeroglífico, acertijo de imágenes en Freud, otras imágenes, las del campo onírico; el mosaico en Walter Benjamin, las teselas donde brilla la magnificencia del Pantocrator, el trapero que colecciona todo aquello que la gran ciudad perdió, rechazó y desdeñó, las citas tomadas de tantísimas lecturas, ahora como “salteadores al borde de camino”, el montaje inevitable aprendido de sus amigos de Dada Berlin, de Eisenstein, de Brecht, afición de algunos antropólogos por el collage surrealista (surrealismo etnográfico de James Clifford), la revolución de la escritura etnográfica a través del montaje de Michael Taussing; los paneles del Mnemosine Atlas de Aby Warburg, forrados de tela de yuca negra y manipulados con alfileres, con el orden cambiado según el discurso de la conferencia a impartir, si conciencia al mismo tiempo de las imágenes como elementos migrantes, que pasan las fronteras, una forma visual de conocimiento, un cruce a su vez de límites entre el saber puramente argumentativo y la obra de arte; el cosmos de Gombrowicz; el mundo de “secretas afinidades entre las cosas” de Goethe. En todas estas metáforas prima la palabra “relación” y eso no se expone; la explicación cartesiana no tiene lugar. No hay causas, consecuencias, ni demostraciones posibles, sólo pensamiento en imagen, que tiene afinidad con ellas. En el ensayo como forma, Adorno dice: “el pensamiento no procede linealmente y en un solo sentido, sino que los momentos se entrelazan como hilos de una tapicería”. (Fernández Polanco, 2013: 108-109).

Mi interés por las escrituras en atlas que ya había experimentado en la práctica encontraba ahora muchas referencias para la escritura de esta tesis y para el diseño de nuevas prácticas. A partir de estas referencias seguí diseñando nuevos dispositivos para la práctica escénica y para la escritura de la tesis.

La apertura de esta escritura me pedía un atlas en movimiento que agitara las combinaciones de sus materiales. Por esto, me propuse experimentar el movimiento constante en el gesto de poner juntas las ideas que iban apareciendo en mi práctica y diferentes referencias de artistas y profesionales de otros ámbitos. Con estos experimentos busqué una escritura que invitara al movimiento de las proposiciones frente al estatismo de las posiciones. En ese momento, mi escritura pretendía ordenar, complejizar y agitar las ideas revelando un universo estético y ético alrededor y desde el trabajo.

La capacidad de movimiento y creación a partir de fragmentos del atlas como un caleidoscopio (Ruiz Martínez, 2006: 198) se acercaba a la idea del montaje en constante movimiento que yo buscaba para escribir estas páginas. Por otro lado, imaginar el montaje del caleidoscopio como un proceso de destrucción y creación que no se detenía, me arrimaba a las ideas de imagen dialéctica relampagueante de Benjamin (2008: 291), a los destellos de las luciérnagas de la disidencia de Didi-Huberman (2012) y a la autobiografía fragmentada de Barthes (2004: 95) que he tenido siempre presentes como acompañantes.

En el caleidoscopio de mi tesis yo tampoco fijaba los materiales de forma permanente, sino que los situaba en constante movimiento, como la escena misma y como la duda que nunca se resolvía. El caleidoscopio configuraba, agitaba, fragmentaba y reconfiguraba los materiales en su diálogo con el entorno, con el contexto, la historia y las relaciones. Las pausas, las imágenes sujetas con alfileres de Warburg, para no convertirse en estáticas, en respuestas, las activaba aquí moviéndose como preguntas. Las combinaciones espontáneas entre los materiales sin proyectar combinaciones posibles o causales en todos sus formatos hacían aparecer nuevos dispositivos para el diálogo, nuevas maneras de configurar los materiales para seguir dudando de ellos.

En mis piezas escénicas, este movimiento aparecía en la permeabilidad de los materiales a la interacción con el público y a la escena como espacio vivo. En la redacción de esta tesis monté los materiales en busca de una escritura y los volví a montar una y otra vez en varias configuraciones para reformar este relato, el contenido y el proceso, y cuestionarlo. Siguiendo

este procedimiento repetidas veces, la escritura se complejizaba y los temas se entrelazaban en relaciones inesperadas entre los materiales. La narración final tomó la forma de esta autobiografía investigadora en la que se condensan todas las escrituras en atlas con el movimiento del caleidoscopio del proceso.

El relato final de esta tesis se propone por esto como una escritura provisional: un relato autobiográfico que en otro momento podría haber sido un libro de partituras para realizar acciones, una secuencia de imágenes o una larga serenata. El atlas, en la tesis final, no solo aparece en el diálogo entre los diversos materiales de sus páginas. Para mí, una de sus presencias más interesantes es la del relato autobiográfico dialéctico capaz de establecer diferentes, complejas y afectivas relaciones entre estos materiales, tú y yo. Por ello, centré mi escritura autobiográfica en la apertura de las ideas, en el diálogo contigo que me estás leyendo y en el montaje y juego entre los diferentes formatos de escrituras de estas páginas.

### **1.6. Algunos descubrimientos de la metodología o reflexiones sobre la investigación en artes.**

La metodología en atlas para la dialéctica de los materiales derivó en una profundización horizontal donde los contenidos se expandían y los estudiaba en sus conexiones, en sus derivas, en sus límites y en sus desbordamientos.

Al cuestionar si era necesario definir unas hipótesis centrales para mi tesis, la autobiografía en un primer momento, por ejemplo, aparecieron múltiples intereses paralelos con los que fui configurando la compleja red de objetivos de esta investigación. En mi práctica artística era fácil encontrar nuevos intereses dispares ya que iban surgiendo en las diferentes obras. En la redacción de esta tesis, la metodología en atlas me abrió la puerta a una escritura porosa y tranquila dispuesta a la escucha permisiva sobre lo que en el proceso iba encontrando.

La metodología de trabajo horizontal frente a la profundización vertical sobre las hipótesis me llevaba a estudiar todos mis intereses al mismo nivel. Iba conduciendo así la tesis hacia nuevos objetivos generativos y en movimiento que se presentaban como procesos y detonadores de nuevas investigaciones: la historia, la dialéctica, la cultura en toda su complejidad, los medios de comunicación, la representación y, en definitiva, la relación y las relaciones.

El desarrollo de mi tesis doctoral en expansión horizontal me llevó a nuevos campos de estudio entrelazados entre sí, conectados unos con otros en torno a la idea de representación, de encuentro y de gestión de lo que ya hay (de la historia, del tiempo, del presente y del sistema económico y de representación). Por ello, este proceso ha sido un camino constante de sorpresas y de encontrar ideas, prácticas y referencias dispersas que, al observar con perspectiva, constituyen una dramaturgia causal.

A partir de este alejamiento y flexibilidad de las hipótesis principales encontré una serie de guías para continuar con el desarrollo de la investigación. Ese marco ético para el trabajo derivó de la metodología y la condicionaba a su vez tanto en la gestión del contenido como en la generación de nuevos dispositivos de investigación y escritura. El marco ético, que no solo aparecía en la escritura sino en el desarrollo de todos los bloques de la investigación en sus múltiples formatos, se podría resumir en:

- Mantenerme en el territorio frágil de la pregunta esforzándome por generar nuevos interrogantes desde nuevas perspectivas, pero no tratando de alcanzar una respuesta certera y sólida sobre el diálogo entre los contenidos.
- Explorar las posibilidades flexibles de la toma de posición en muchas formas sobre los materiales, su ordenación y su comunicación.
- Aceptar que no existe un afuera de los materiales, del contexto, de la disidencia, del sistema, de la historia. Asumir que el adentro es inevitable.
- Equilibrar los contenidos con los dispositivos escuchando atentamente sin proyectar para que la investigación tenga lugar desplegándose en el tiempo.
- Dar espacio y tiempo a las ideas, prácticas y referencias tratando de huir de herramientas, dispositivos y metodologías ya conocidas sino para reformularlas.

En la metodología de mi trabajo artístico anterior a la tesis ya me preocupaba por no proyectar los resultados de los procesos, es decir, jugaba a no saber cuál iba a ser el formato ni el contenido completo del resultado. Aunque partía de una idea concreta a explorar no sabía de antemano cuáles iban a ser los procedimientos para resolver el trabajo. De esta forma, en el proceso iba desentrañando la complejidad de contenidos y conexiones y cuál debía ser la metodología para

esos materiales en ese contexto. Así, la metodología se configuraba como un hallazgo tan importante como el de los propios materiales.

Sin proyectar los resultados y los procedimientos de la investigación liberaba el espacio para que la metodología naciera a partir de los intereses, los materiales y las referencias y no se presupusiera previamente como marco. De esta forma, la metodología siempre era nueva y necesaria y el contexto de la investigación generaba una gran flexibilidad y potencia para que esta se desarrollara con libertad.

Las formas de hacer nacían de las necesidades o las inquietudes de la investigación, los contenidos y el contexto tanto en el ámbito del arte como de la academia. La riqueza de esta búsqueda constante residía en la potencia de una investigación que estaba en constante renovación y que era atravesada por mi subjetividad como investigador y mi contexto.

Para mí, concebir así la investigación en artes me hacía pensar que existían muchas maneras de hacer y que esta multiplicidad en los procedimientos generaba un espacio más rico de creación. Además, la investigación sin moldes se comprometía consigo misma más allá de los materiales y se redefinía en cada proyecto para cuestionar la propia investigación como ámbito. La investigación en artes no era, entonces, solo un espacio para la creatividad sino un marco ético para la investigación y el conocimiento.

Imaginé así la investigación en artes como un espacio ajeno a las proyecciones en los resultados que no partía de una hipótesis cerrada e inflexible ni proponía una metodología conocida para desarrollar el proceso. Las metodologías o herramientas ya conocidas se repensarían para reescribirlas y concebirlas como espacios de código abierto. La investigación en artes era un espacio flexible que se podía diseñar en cada proceso y, con ello, sus procedimientos de evaluación, juicio y desarrollo.

El espacio incómodo de la investigación en artes en la academia desviaría su mirada de los materiales y las metodologías predefinidas y se enfocaría en el cuestionamiento de las formas de hacer en la investigación en humanidades. Para esto, me gustaba imaginar que se basaba en la premisa compartida con la práctica artística contemporánea en la que las formas no negaban los contenidos y por ello, las formas debían surgir del proceso y no proyectarse como hipótesis o resultado.

Esta idea partía de mis intereses personales y del camino que había ido abriendo a lo largo de mi investigación acompañado por artistas como Cuqui Jerez o Carlos Marquerie. En otro

momento anterior de mi práctica artística, años atrás, tal vez habría definido el procedimiento y los resultados, el formato final, a priori y en el proceso habría dado con otras cuestiones de la investigación desde la práctica. Por ejemplo, en uno de mis proyectos anteriores a esta investigación, *Seré la lluvia y tus orgasmos* (2011), trabajé en busca de un resultado en concreto: una pieza escénica. En esa pieza cuestionaba las ideas del amor romántico, la soledad compartida, la amistad y la materialidad de los bloques de viviendas. Pero ese proceso no me encaminaba a la idea abierta de la investigación en artes que yo intuía, sino que me ofrecía un espacio para poner a prueba otra manera de hacer teatro en el aspecto formal. Yo quería profundizar en aspectos éticos de la investigación en artes más allá de lo creativo de resultados no convencionales y por eso hice girar mi proceso. A partir de mis nuevas proyecciones y hallazgos pude definir nuevas guías que se basaban en:

- El cuestionamiento constante de mi investigación y de la idea de investigación.
- El cuestionamiento del diálogo entre modos de hacer, contenidos y relaciones con los receptores.
- El cuestionamiento de la relación entre arte y academia y entre práctica artística propia y ámbito del arte o ámbito académico.
- El proyecto de investigación como proceso abierto a los descubrimientos y tratando de evitar las proyecciones hacia lugares reconocibles y de confort.

En esta investigación me ocupé de discursos híbridos en los que no dominaba solamente un modo de hacer. Yo tomaba las artes escénicas como artes multidisciplinares, como ámbito en el que la especialización se encontraba con la dificultad de la complejidad de las formas, los materiales y los dispositivos y, sobre todo, en el movimiento. Las manifestaciones artísticas que yo estudié fundamentaban su integridad en lo poroso y lo procesual y nunca se presentaban como resultados cerrados de un proceso de creación o investigación, como una gran conclusión, un *tachán*. Por ello me propuse respetar una escritura acorde a los contenidos que me habían acogido.

Mi metodología se mantenía siempre en el proceso y mostraba paradas, fragmentos, momentos. Escribía en fragmentos para acercar el pensamiento a la imagen, para poder tocarlo y colocarlo al lado de otros con libertad de movimiento, sin que se ciñera a la linealidad del discurso salvo

cuando lo necesitaba. Situar la imagen de un pensamiento, sus fragmentos, junto a otros permitía que esos pensamientos vibrasen en el diálogo, así como sucedía con las imágenes dialécticas de Benjamin, los Atlas de Warburg, las alegorías de Brecht o la autobiografía expandida de Roland Barthes en *Roland Barthes por Roland Barthes* (2004):

Gusto por la división: las parcelas, las miniaturas, los cercos, las precisiones brillantes (como el efecto producido por hachís según Baudelaire), la vista de los campos, las ventanas, el haiku, el rasgo, la escritura, el fragmento, la fotografía, la escena a la italiana, en suma, según se elija, todo lo articulado del semántico o todo el material del fetichista. A este gusto se le declara progresista: el arte de las clases en ascenso procede por encuadramientos (Brecht, Diderot, Eisenstein). (Barthes, 2004: 95-96).

Al igual que las imágenes, acciones, sonidos y textos se desplazaban por la escena haciéndola y haciéndose vibrar, yo deseaba que los conceptos se desplazasen sobre este texto estableciendo nuevas formas que se alejasen de la descripción lineal para presentar escrituras desbordadas, en las que las referencias y los referentes se desplegasen rizomáticamente. Quería dar espacio a aquellas ideas que no podía verbalizar, que eran complejas redes de afectos, secretos o fragilidades. La palabra derivaba por múltiples territorios haciendo surgir conexiones inesperadas. El texto no se formaba solamente de palabras e ideas, sino que se explayaba en acciones, imágenes, partituras o gestos.

Además, no realizaba este montaje de una manera unívoca y exclusiva ya que cada una de las dramaturgias posibles se veía condicionada por las diferentes conexiones y por la subjetividad de quien montaba y fragmentaba. Este ha sido un juego de combinaciones infinitas y generativas entre todos los elementos que lo conformaban y los dispositivos en los que se articulaba.

Este tipo de escritura me hizo entender una metodología con múltiples resultados:

- Desarrollar la escritura como proceso y no solo como registro.
- Resolver conflictos como procesos y no resolverlos para concluir basándome en métodos ya conocidos.
- Desplegar la escritura hacia diferentes campos y evitar recluirse sobre sí misma o sobre su disciplina.
- Fragmentar el discurso para dejar aire entre las ideas y entre el texto y quien lee. Dar espacio para que pueda surgir movimiento y acción en las ideas

### **1.7. Sobre las referencias como amigas acompañantes.**

Durante el seminario internacional *Habitar la Dispersión* organizado por la asociación Artea: investigación y creación escénica en el MNCARS en 2014, la teórica brasileña Suely Rolnik compartía en un taller su manera de entender la relación con las referencias en las investigaciones predoctorales y doctorales. Para ella, los vínculos que se establecen con los autores y artistas que se mencionan en una tesis no deben servir para validar el trabajo ni legitimar investigaciones que no se ciñen a la academia de un modo clásico.

Suely Rolnik proponía concebir a esos autores, referentes y artistas como acompañantes, es decir, como amigos que van a nuestro lado a la hora de investigar, escribir y pensar. Ella imaginaba el proceso investigador como un camino en el que los amigos dialogan con los materiales y dispositivos del trabajo para cuestionarlos, ampliarlos o rebatirlos. Así, una cita de Deleuze no sería un sello de calidad que validaría el trabajo en cuestión sino otra mirada subjetiva que invitaría a imaginar la investigación como proceso y no como fin.

Lejos de la idea de las referencias como legitimadoras de las investigaciones o como sello de calidad erudito para las ideas que brotaban de la práctica en el campo artístico, Rolnik imaginaba el proceso con los acompañantes de una manera bidireccional: por un lado, el doctorando encontraba en la referencia un detonante para generar nuevas ideas o dar forma a las que ya tenía; por otro lado, el doctorando invitaba a la referencia a observar sus materiales de trabajo y sus avances, transformándola siguiendo la metáfora del acompañante amigo. Así, la referencia atravesaría el trabajo del doctorando y viceversa para que la contaminación produjera una interferencia realmente activa y sin estatus de superioridad ni de revisión. La referencia no se recuperaba para validar el discurso anterior o contradecirlo y proponer uno nuevo, sino para atravesarla con la subjetividad de la nueva propuesta y continuar desarrollándola.

En la bibliografía de la tesis he incluido las referencias que he utilizado en la investigación y que han atravesado y se han encarnado en mis prácticas escénicas. Para ser coherente con el carácter práctico de esta tesis he decidido no discutir en estas páginas a los referentes teóricos que he escuchado, considerando que la discusión aparece en mi trabajo artístico y que, en definitiva, el proceso de la investigación y sus resultados son otros formatos válidos de discusión.

En mi tesis doctoral, los acompañantes no se ciñeron a un solo campo del conocimiento, sino que, por la complejidad de la investigación, venían de ámbitos muy diferentes de la cultura. En la siguiente lista expongo un batiburrillo de algunos nombres propios de estos acompañantes:

Suely Rolnik, Gilles Deleuze, Walter Benjamin, Georges Perec, Georges Didi-Huberman, Aurora Fernández Polanco, Victoria Pérez Royo, José Antonio Sánchez, Selina Blasco, Roland Barthes, Sonia Gómez, Sandra Gómez, Poderío Vital, Leonor Leal, María Jerez, Juan Domínguez, Encarni19691, Ter, ForoCoches, Estrella de Diego, Aby Warburg, Aristóteles, Itxaso Corral, La fábrica de la tele, Derrida, Élan d'Orphium, Rancière, Byung-Chul Han, Maral Kekejian, Cuqui Jerez, Cris Arias, Isabel de Naverán, Lila Insúa, Felix Guattari, Jérôme Bel, Bad Gyal, Pedro Almodóvar, Patrick Diphuso, Instagram, Silvia Zayas, Jose Velasco, Teatro Pradillo, Carlos Marquerie, Rodrigo García, Angélica Liddell, Elena Córdoba, Amalia Fernández, Amaia Romero, Fernando Quesada, Isis Saz, Rubius OMG, Antonio Ferreira, Xavier Le Roy, mi sobrina Celia, mi profesora de lengua y literatura Montserrat Garnacho, Antia Otero, Héctor Bourges, Paco León, Beyoncé, Lola Flores, Miguel de Cervantes, Nuria Marín, Javier Vaquero, Óscar Bueno, Mateo Feijoo, etc.

## 1.8. Lista de canciones del MP3 que acompaña esta lectura.

- 1- “A través del inmenso ventanal” (Composición propia. Aparece en mi pieza *La nada más absoluta*, 2018).
- 2- “La Lirio” (1944: 1). (Composición original de León, Ochaita y Quiroga. Aparece en mi pieza *Lo otro: el concierto*, 2013. Letra: Estrella de Diego, 2011: 45-47).
- 3- “El ángel de la historia”. (Composición original: “Angels” (1997: 4) de Robbie Williams y Guy Chambers. Aparece en mi pieza: *Vinilismos Vol.1*, 2015 Letra: Walter Benjamin).
- 4- “Mira esa ciudad”. (Composición propia. Aparece en mi pieza *Concierto #1*, 2017).
- 5- “Amapola” (1941). (Composición original: José Lacalle y Luis Roldán. Aparece en mi pieza *Vivir en videoclip*, 2018).
- 6- “É strano” (1853). (Composición original: Giuseppe Verdi. Aparece en mi pieza *La Traviata*, 2018).
- 7- “El antro”. (Composición propia. Aparece en mi pieza *Concierto #1*. Letra Georges Didi-Huberman, 1997: 47).
- 8- “Teatralidad”. (Composición propia. Aparece en mi pieza *Concierto #1*. Letra José Antonio Sánchez y Zara Prieto, 2010: 11-12).
- 9- “Veme” (Poderío Vital, 2014: 9). (Canción de Poderío Vital de su *Libro-disco Poderío Vital #1*).
- 10- “La bailarina del futuro” (Composición propia. Aparece en mi pieza *Lo otro: el concierto*. Letra: Isadora Duncan, 2008: 63).
- 11- “Mano de azabache”. (Composición original: “Diamonds” (2012: 2) de Sia Furler. Aparece en mi pieza *Concierto #1*. Letra propia).

Si estás leyendo la tesis en formato digital,  
podrás acceder a las canciones a través de este  
enlace:

<https://soundcloud.com/antoniovelasco/sets/el-disco-de-la-tesis/s-t4IQp>

### **1.9. Pensar la ética con un manifiesto revisable.**

Aquí, unas notas de mi toma de posición artística a partir de mi investigación doctoral. Estos años de investigación he cambiado mi forma de producir y de generar pensamiento sobre mi trabajo y el de otros. Esta investigación que ahora continúa y cambia deja tras de sí un proceso de cinco años de relación con unos conceptos e intereses y unas líneas metodológicas que se pueden aplicar a otros ámbitos.

Algunas de estas líneas éticas también están presentes en mi vida y las registro a continuación a modo de listado de dudas sobre la ética de mi trabajo y de mi relación con lo que me rodea.

Es el primer manifiesto que hago en mi vida y sueño con que sea revisable. Vamos, que sería posible que mañana lo volviera a leer y no estuviera de acuerdo ni con una sola de sus líneas. ¡Qué difícil es revisar lo que ya has escrito y no querer cambiarlo todo, detener el caleidoscopio!:

1. Como no tengo nada que enseñar o decir y no quiero tenerlo, como no tengo claro casi nada de lo que me rodea y soy, decidí mantenerme en las preguntas y tratar de no responder nada.
2. Como no quiero dejar ninguna sentencia cuando me muera, prefiero tomar posición que tomar partido, a saco.
3. Como no tengo nada claro, me llevo la contraria y dudo sobre por qué hago cada cosa.
4. Como no quiero arrastrar expectativas ni necesidades, me esfuerzo por aceptar y no proyectar. Cuando acepto y no estoy cómodo, me pregunto. Cuando acepto y estoy cómodo y me doy cuenta de estar aceptando, me pregunto.
5. Como no quiero reforzar mis ideas sobre las cosas sino dudar sobre ellas, trato de que todas estén a la misma altura, al mismo nivel, en el mismo código, con el mismo juicio.
6. Si quiero que no haya jerarquías tengo que tener cuidado con situarme en un lugar que las potencie con el espectador, público, lector, alumno, compañero, amigo, receptor, novio, padre, madre, hermana, sobrinos, jefes, profesores, evaluadores, decanos, ídolos, autores, *youtubers*, exnovios, examigos.
7. Como las respuestas que tengo sobre mi entorno y sobre mí mismo no me hacen estar más tranquilo, decidí mantenerme en movimiento.

8. Si la canción de Camilo Sesto que me atraviesa produce en mí algo tan intenso (pensamiento, emoción, acción, recuerdo) como cuando me atraviesa la cita de Deleuze, acepto relacionarme con las referencias sin discriminarlas por su origen.
9. Si la historia escrita por unos pocos potencia jerarquías y respuestas estáticas, me pregunto cómo hacer otra historia.
10. Si todos tenemos voz en la historia no debo discriminar a unos ni a otros.
11. Como escribo en este Macbook pro, participo en las iniciativas ciudadanas digitales, compro ropa en Inditex y veo la tele, me acepto dentro de un sistema que no puedo nombrar con mucha claridad.
12. Si, como el Ángel de la historia de Benjamin (2008: 310), estoy preguntándome entre las cosas, entonces quiero dejar que las cosas sucedan, formar parte de ellas, pero no bloquearlas.
13. Si acepto que las cosas son como son y no son de otra manera, puedo sumergirme en ellas y llenarlas de preguntas.
14. Si no quiero decir cómo tienen que ser las cosas, dejo de proyectar futuros, resultados o formatos para mi trabajo.
15. Si no proyecto lo que va a pasar, me esfuerzo por ser activo dentro de que va pasando y celebrarlo.
16. Las cosas son como son y no sé cómo deberían ser, pero tengo derecho a estar incómodo con que sean como son.
17. Como no quiero saber cómo deben ser las cosas, nunca falta nada y siempre trabajo con lo que hay, con lo que es.

## **1.10. Listado de resultados prácticos de la investigación.**

Como el relato del desarrollo de mi investigación va y viene en el tiempo, este listado puede resultarte útil al leer, tal vez como guía o mapa de todos los resultados prácticos que han ido saliendo en este proceso de 5 años. De algunos hablaré profundamente en las siguientes páginas y otros, los que aparecen al final de la lista, son nuevas ramas que continúan más allá de esta tesis, que acaban de nacer, pero que ayudan a entender la continua expansión horizontal del proceso.

*Podcast.* (MPECV, Matadero, Madrid, 2012).

Grabación de un programa de radio en el que escuchábamos y comentábamos canciones vinculadas al recuerdo de los participantes en la sesión.

*Camplendario.* (Autoedición, 2013).

Calendario impreso en cartulina con frases de personajes populares habitualmente vinculados a la denominada cultura popular comparadas con frases parecidas de personajes habitualmente vinculados a la cultura erudita.

*Varietés: un encuentro musical extraordinario.* (MPECV, 2013).

Concierto para un solo espectador en el que planteaba desde la autobiografía la idea del recuerdo generativo, así como el cuestionamiento de la dicotomía entre baja y alta cultura a través de canciones, acciones y juegos con imágenes en movimiento.

*Frankenstein.* (51º FICX, Gijón, 2013. Premio a Mejor largometraje asturiano del Festival Internacional de Cine de Gijón).

Largometraje en el que tres amigos realizaban una serie de juegos con el fin de crear la autobiografía de un Frankenstein llamado Anto. Para ello, calculaban la media aritmética de sus pasados y montaban la biografía del monstruo. Era esta una autobiografía dispersa y accidental, un juego con el dispositivo autobiográfico.

*Lo otro: el concierto.* (Teatro Pradillo, Madrid, 2013).

Concierto performativo en el que exponía una anécdota relacionada con mis conflictos sobre la división de las dos culturas a través de canciones, narración de relatos autobiográficos y acciones.

*Ejercicios para recordar N°2: cápsulas para recordar.* (MPECV, 2013).

Grabaciones sonoras de canciones de una duración máxima de 5 segundos acompañadas de un prospecto en el que indicaba que estas cápsulas de sonido pretendían detonar recuerdos en quién los escuchaba.

*Say you'll be there* (vídeo). (Exposición Cuerpo|Identidad, CMAE, Avilés, 2013).

Vídeo dividido en tres pantallas en las que se veía un karaoke, un carrusel y mi cuerpo desnudo rodeado de mantas y jarrones. Este vídeo fue un encargo para la exposición Cuerpo | Identidad que tuvo lugar en el CMAE de Avilés en junio de 2013.

*Say you'll be there* (performance). (Exposición Cuerpo | Identidad, CMAE, Avilés, 2013).

Performance en la que mostraba unas fotografías más en movimiento con la intención de crear un efecto de videoclip que activase el recuerdo del espectador.

*Arif: the shortfilm.* (Autoproducción, 2013).

Cortometraje en el que un actor reproducía un texto autobiográfico mío en el que se evidenciaba que quien hablaba no era quien se mostraba en la pantalla sino yo como autor.

*Mapa sentimental sonoro* con Aristeo Mora de Anda. (Jornadas Explorar los Procesos de Creación, Madrid, 2013).

Dispositivo participativo en el que los asistentes creaban un mapa de anécdotas que surgían a través de los relatos de los otros de forma entrelazada. El relato de la anécdota iba acompañado de la escucha de una canción vinculada a ese recuerdo y del registro por medio de dibujos y textos de quienes escuchaban para, a partir de ese registro, configurar un mapa y jugar con sus posibles montajes.

*Só se derivas, arribas* con Antía Otero. (Festival Incoruña, A Coruña, 2013).

Performance individual en la que los espectadores acudían por separado a un contenedor industrial situado en el puerto marítimo de A Coruña para asistir a un paseo virtual que dirigíamos Antía Otero y yo a través de Google Street View. Allí recorriámos los recuerdos del espectador en la ciudad a la vez que los interveníamos.

*Tiernas terneras.* (Festival La Xata La Rifa, Asturias, 2013).

Proyecto de comisariado enfocado en las artes de la relación y los afectos dentro del festival La Xata La Rifa. Los artistas programados fueron Poderío Vital, Las lobas y Arif Alfaraz.

*Actos íntimos.* (Festival Internacional de Cine de Avilés, Asturias, 2013).

Proyecto de comisariado de videoperformances para el Festival Internacional de Cine de Avilés. La línea de comisariado seguía una trayectoria que partía de obras en las que los artistas trabajaban con lo cotidiano y lo íntimo en el hogar y el autorretrato para acabar en proyectos que exploraban lo íntimo y lo autobiográfico en conceptos generales como la luz, el espacio o el futuro.

*Autovideobioclip.* (Encuentro: Espacio Abierto, Lima, Perú, 2014).

Vídeo en el que enuncio el título de una anécdota mía para dar paso a un recorrido en Google Street View acompañado de una canción que activa el recuerdo del espectador a través de imágenes de localizaciones.

*Inventario nº1: calle.* (Autoproducción, 2014).

Vídeo en el que montaba los mismos fragmentos grabados de una calle de Barcelona en tres diferentes versiones: una, acompañada de subtítulos en los que recogía anécdotas de una calle de mi infancia; otra, con subtítulos sobre recuerdos de la calle que se veía en el vídeo y de la grabación de ese vídeo; y una última, acompañada de subtítulos sobre el momento presente y la calle en que estaba editando el vídeo.

*Ejercicios para recordar Nº1: Devolver Rebobinada.* (Seminario Habitar la Dispersión, Madrid, 2014).

Juego participativo en el que los espectadores anotaban unos recuerdos en unas cuartillas para luego montarlas y remontarlas creando una película con sus recuerdos.

*Ejercicios para recordar Nº3: juguetes cinematográficos.* (Autoedición, 2014).

Dispositivos recortables en papel en los que se anotaban recuerdos para leerlos a través de diferentes juguetes que recreaban movimientos de la cámara y el montaje en el cine.

*Ejercicios para recordar Nº4: autopapirobiograflexia.* (CA2M, Madrid, 2014).

Dispositivo participativo en el que dos personas compartían recuerdos mientras construían con sus manos un cuaderno de papel en el que registraban sus relatos para dejarlos escondidos en la ciudad.

*Tentativas de sintaxis: La salita y Los libros.* (Producción propia, 2014).

Pieza escénica para dos espectadores que tenía lugar en el salón de mi casa. En la primera parte, un juego de luces y músicas creaban atmósferas en busca de una generación de recuerdos y de escritura autobiográfica del espectador sin indicios claros de autobiografía del autor. En la segunda parte, los espectadores hojeaban unos libros que habían sido intervenidos por mí para cuestionar mi escritura autobiográfica en diálogo con la historia y la experiencia de la relación íntima que se generaba en ese dispositivo.

*Etimologías autobiográficas.* (Autoedición, 2014).

Publicación en la que exponía conceptos relativos al ámbito de la autobiografía, la memoria y el recuerdo a través de la etimología de esos términos y el relato de anécdotas autobiográficas.

*¡Fran! ¡Kens! ¡Tein!* (CA2M, 2014).

Reelaboración de mi largometraje *Frankenstein* por parte de adolescentes de 13 a 18 años durante un taller impartido en el Ca2M de Móstoles.

*Anamnesias colectivas.* (El Apeadero Teatro, Granada, 2014).

Taller en el que ponía a prueba los ejercicios del recuerdo experimentados en mi investigación, así como otras herramientas de generación del recuerdo y de activación de la escritura autobiográfica de los espectadores.

*Fanlendario.* (Autoedición, 2014).

Calendario con ilustraciones de personajes inspiradores para mí junto a los que cuestionar la dicotomía entre cultura popular y cultura erudita.

*Videoplaylist para tea-tron.com* (Tea-tron.com, 2014).

Comisariado de un listado de vídeos de la red social Youtube en los que cuestionaba la escritura histórica a partir de las diferentes personas del verbo.

*Videoclip para una obertura* (autobiográfica) de *La Traviata*. (Autoedición, 2014).

Acumulación de imágenes aleatorias de internet y de mi autobiografía con las que acompañaba el inicio de la ópera *La Traviata* de G. Verdi (1853).

*La casa que está y que no está*. (Tea-tron.com, 2015).

Vídeo en el que registraba un glitch de Google Street View por el que la primera casa en que viví aparecía y desaparecía según el plano desde el que se hiciera el recorrido virtual.

*Videoclip para entender la historia de España N°1* y *Videoclip para entender la historia de España N°2*. (Tea-tron.com, 2015).

Vídeos en los que intervenía el inicio del mensaje de Carlos Arias Navarro en el momento de la muerte de Franco y que continuaban con una canción pop para acompañar el discurso.

*Villancico conceptual*. (Autoedición, 2015).

Vídeo con subtítulos sobre negro que reproducían el villancico “El tamborilero” de Raphael (1965: 1) a tiempo real a modo de karaoke y en silencio.

*Blanca*. (Tea-tron.com, 2015).

Vídeo en el que experimentaba con la idea de poner cosas juntas llevadándola al límite en la abstracción porque las imágenes que utilizaba no eran referencias claras, como en otros de mis trabajos, sino dos paneles plateados y un papel blanco.

*Prueba sobre los planos de mi casa*. (Tea-tron.com, 2015).

Vídeo en el que registraba la acción costosa de llenar el suelo del salón de mi casa de libros hasta crear un espacio diferente al original y terminar volviendo al punto de partida.

*Karaoke ¿Por qué te vas sin tomar posición?* (Autoedición, 2015).

Karaoke sobre la base musical de la canción “¿Por qué te vas?” (1976: 2) de Jeanette con un texto del pensador Georges Didi-Huberman.

*Vinilismos vol. 1: la habitación, María y Olga.* (Jäääl Photo, Madrid, 2015).

Site-specific durante la exposición de las fotografías Maöl and I en la feria de arte Jäääl Photo en una habitación de hotel. Planteaba diferentes preguntas sobre la escritura histórica y la autobiografía en el contexto de una feria de arte.

*Vinilismos vol. 2: el aula de experimentación sonora.* (Seminario Hacer, Sumar, Desaprender, UCLM, Cuenca, 2015).

Site-specific durante el Seminario Hacer, Sumar, Desaprender organizado por la asociación de investigadores en artes escénicas Artea en la Facultad de Bellas Artes de la UCLM. En esta ocasión proponía el diálogo de la autobiografía y la historia en el contexto de la universidad

*Vinilismos vol. 3: el Foro Periplo.* (MET Jalisco, Guadalajara, México, 2015).

Site-specific durante la muestra estatal de teatro de Jalisco después de la presentación de mis obras *Lo otro: el concierto y Mamá Patria*. En el Foro Periplo expuse nuevamente las ideas de autobiografía e historia en el contexto del teatro jalisciense.

*Oñón: la historia de la primera casa en que viví.* (Seminario Ser o No Ser Un Cuerpo, MNCARS, Madrid, 2015).

Pieza escénica para dos espectadores en la que mostraba capítulos de la historia (real, inventada y autobiográfica) del solar sobre el que se construyó la primera casa en que viví.

*Mamá Patria.* (Festival Qué Puede un Cuerpo, Madrid, 2015).

Pieza escénica en la que disponía juntas imágenes impresas y carteles de la historia reciente en una dramaturgia de acumulación que comenzaba con un escenario desnudo ocupado por dos cuerpos que terminaba por llenarse por completo de imágenes, objetos y acciones.

*Anto va a l'école* de María Jerez. (Centro Coreográfico de Montpellier, Francia, 2015).

Colaboración con la artista María Jerez dentro de su proyecto *What is third*. Esta colaboración consistió en desarrollar un proyecto de tres semanas de duración en las que un grupo de alumnos de la École maternelle publique Florian de Montpellier me enseñaban a hablar francés.

*Acción, transdisciplinariedad, historia, autobiografía y dialéctica.* (Paraíso Local Creativo, Oviedo, 2015).

Laboratorio en el que explorábamos la dialéctica y la autobiografía a través de dispositivos escénicos extraídos de mi investigación doctoral y de los intereses de los participantes y sus proyectos personales.

*Jornadas Encuentro de Puntos* (Artea y CND, Madrid, 2015).

Organización de las jornadas de educación, danza e investigación en artes con artistas de diferentes disciplinas, bailarines, profesores de educación primaria y estudiantes de arte.

*Atlas y caleidoscopios.* (Encuentro de Puntos, CND, Madrid, 2015).

Taller teórico-práctico en el que exponía la metodología de creación en atlas en diferentes contextos: artistas de diferentes disciplinas, bailarines, profesores de educación primaria y estudiantes de arte.

*Visita guiada a la exposición Especies de espacios* comisariada por Frederic Montornés en el MACBA. (MACBA, Barcelona, 2015).

Recorrido performativo por la exposición en el que trataba de poner a dialogar los materiales allí expuestos con mi lectura personal creando un espacio para el cuestionamiento de la historia desde lo infraordinario y lo cotidiano.

*Vinilismos. vol. 4: Txoriac de Idoia Zabaleta.* (Jornadas CAAC, UCLM, Cuenca, 2016).

Site-specific creado para las jornadas CAAC (Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo de la UCLM). En esta ocasión, enfoqué el dispositivo a la reconstrucción *in situ* de la pieza *Fisura N°3: txoriac* de la coreógrafa Idoia Zabaleta registrada en el Archivo Virtual de Artes Escénicas de Artea (albergado en el Archivo CAAC).

*Notas para una conferencia troll.* (Seminario La Situación, UCLM, Cuenca, 2016).

Pieza escénica que consistía en exponer una serie de ejercicios para tratar de mirar de otra forma imágenes de la historia que ya conocemos y sobre las que ya tenemos una opinión, véase la imagen de Mariano Rajoy o del expresidente de México Enrique Peña Nieto.

Entradas periódicas en el blog [tea-tron.com/antorodriguez/blog](http://tea-tron.com/antorodriguez/blog).

Diferentes entradas de crítica de obras de otros artistas, propuestas de dispositivos para el recuerdo, la autobiografía y la memoria como herramientas para la reescritura histórica y registro de obras propias. En mi blog he pensado en voz alta y en público sobre las cosas que iba trabajando en la tesis y que quería cuestionar desde la práctica compartida.

*.Jpg con Jose Velasco. (Festival Surge Madrid, 2017).*

Pieza que se fundamentaba en el trabajo con la imagen en la escena después de internet y con los dispositivos de gestión de imágenes que nos ofrece la red (webcams en directo, buscadores de imágenes, gestores de archivos, redes sociales, etc.).

*La Traviata* (Teatro Pradillo y Teatro Español, Madrid, 2018).

Monólogo en el que cantaba solo *La Traviata* de G. Verdi. Invitaba a los espectadores a recorrer espacios del teatro y practicaba pequeñas intervenciones en el espacio vacío de la escena para cuestionar las convenciones de la disposición a la italiana con los mínimos elementos: luz, espacio y sonido.

*Autoayuda* (Festival Surge Madrid, 2018).

Instalación en los baños de varias salas alternativas de teatro de Madrid. Allí había esquemas y libros distribuidos por el espacio del aseo sobre la autoayuda, la psicología cognitiva y el pensamiento positivo con reflexiones sobre su aplicación práctica en mi vida. Un ejercicio de troleo de la autoayuda y de mis prejuicios hacia ella.

*Vivir en videoclip: tú, yo, 'nosotris' y un karaoke.* (Festival Veranos de la Villa, Madrid, 2018).

Concierto-karaoke participativo para gran público. Los espectadores subían al escenario a cantar mientras Óscar Bueno y yo recreábamos los efectos audiovisuales de un videoclip de manera casera.

*La nada más absoluta* (Ciclo Dame Cuartelillo, Conde Duque, Madrid, 2018).

Un concierto desfigurado en el que trabajaba más allá de las referencias, con el espacio mismo como en un site-specific. Cantaba y llevaba a cabo acciones sobre el espacio del centro cultural y su historia y planteaba situaciones que nunca llegaban a instalarse en algo identificable, sino que se desfiguraban en otra acción que acababa construyendo una suerte de visita guiada sin referencia. Buscaba trabajar con aquello que no se puede nombrar ni aprehender.

*Concierto #1, #2 y #3* (Living Room Festival, Madrid y otros espacios, 2017).

Pieza escénica en la que canto canciones nuevas y de mis otros trabajos para desbordar el dispositivo del concierto. Rehago y manoseo pedazos y materiales de mis trabajos descontextualizándolos y probando con ellos cosas nuevas.

Y aquí empieza (o continúa) el cuerpo  
de la tesis.  
Espero que la disfrutes (que la estés  
disfrutando) mucho.  
Un abrazo grande.  
Anto

En la versión en papel, esta página va escrita a mano por mí.



## 2. Una invocación para empezar. De mi obsesión con la alegoría del Ángel de la historia de Walter Benjamin.

Para empezar, reescribo la alegoría del Ángel de la historia que Walter Benjamin (2008: 310) escribió inspirado en el *Angelus Novus* de Klee (1920). La reescribo varias veces cambiando solo la identidad del protagonista del relato. Así como Paul Klee dibujaba y dibujaba ángeles, yo escribí varias veces y en bucle, como un mantra, la alegoría de Benjamin con diferentes protagonistas. Quería y quiero activar así, desde una práctica de re-imaginación, la entidad del ángel que se debate en la tormenta de la historia, tan presente en toda la tesis y en mi trabajo artístico.

Con este juego de escritura repetida,

invoco al ángel de Benjamin

para que sobrevuele la tesis

transformado en mis dudas sobre la historia, la cultura o el progreso;

con la forma de la youtuber Encarni19691 protagonista del capítulo sobre el troleo;

como los recorridos-interrogantes

que Sandra Gómez dibujaba en el suelo en su pieza *Tentativa* (2012),

o en cualquiera de sus formas.

¡Bienvenido, Ángel de la historia!



Klee, P. (1920) Angelus Novus [Pintura].

Jerusalén: Museo de Israel.

En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que está mirando fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, la boca abierta y las alas desplegadas. [...] Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona ruina tras ruina y las va arrojando ante sus pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, la tempestad se enreda entre sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. La tempestad lo empuja, inconteniblemente, hacia el futuro, al cual vuelve la espalda, mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad.

Benjamin, W. (2008). ‘Sobre el concepto de historia’ en *Obras I*, p. 310. Madrid: Abada Editores.



La youtuber Encarni19691,  
protagonista del apartado de esta tesis sobre el troleo,  
en uno de sus vídeos.

En ese cuadro se representa a una ama de casa que parece a punto de alejarse de algo a lo que está mirando fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, la boca abierta y los brazos desplegados. [...] Ella ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, ella ve una única catástrofe que amontona ruina tras ruina y las va arrojando ante sus pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, la tempestad se enreda entre sus brazos, y es tan fuerte que el ama de casa no puede cerrarlos. La tempestad la empuja, inconteniblemente, hacia el futuro, al cual vuelve la espalda, mientras el cúmulo de ruinas ante ella va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad.



Óscar Bueno e Itxaso Corral (Poderío Vital),  
amigos míos y artistas presentes en varias partes de esta tesis.

En ese cuadro se representa a dos artistas que parecen a punto de alejarse de algo a lo que están mirando fijamente. Los ojos se les ven desorbitados, las bocas abiertas y los brazos desplegados. [...] Ellos han vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, ellos ven una única catástrofe que amontona ruina tras ruina y las va arrojando ante sus pies. Bien les gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, la tempestad se enreda entre sus brazos, y es tan fuerte que los artistas no pueden cerrarlos. La tempestad los empuja, inconteniblemente, hacia el futuro, al cual vuelven la espalda, mientras el cúmulo de ruinas ante ellos va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad.



Imagen de inicio de Windows 95.

Mi tío tenía instalado este sistema operativo en su ordenador  
y yo de pequeño me pasaba las tardes sentado en la trastienda  
de su herbolario haciendo presentaciones artísticas de Power Point.

En ese cuadro se representa a una cibernauta que parece a punto de alejarse de algo a lo que está mirando fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, la boca abierta y los brazos desplegados. [...] Ella ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, ella ve una única catástrofe que amontona ruina tras ruina y las va arrojando ante sus pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, la tempestad se enreda entre sus brazos, y es tan fuerte que la cibernauta no puede cerrarlos. La tempestad la empuja, inconteniblemente, hacia el futuro, al cual vuelve la espalda, mientras el cúmulo de ruinas ante ella va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad.



Cachorro de pinscher miniatura.

Raza mezclada de chihuahua de las más vendidas  
en el mercado de mascotas en los últimos años.

En ese cuadro se representa a un cachorro de pinscher miniatura que parece a punto de alejarse de algo a lo que está mirando fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, la boca abierta y las orejas desplegadas. [...] Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona ruina tras ruina y las va arrojando ante sus patas. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, la tempestad se enreda en su cola, y es tan fuerte que el cachorro de pinscher miniatura no puede soltarse. La tempestad lo empuja, inconteniblemente, hacia el futuro, al cual vuelve la espalda, mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad.



Esperanza Aguirre.

Aristócrata y política española del Partido Popular. Expresidenta de la  
Comunidad Autónoma de Madrid entre 2003 y 2012.

Superviviente de varios accidentes.

En ese cuadro se representa a una política que parece a punto de alejarse de algo a lo que está mirando fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, la boca abierta y los brazos desplegados. [...] Ella ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, ella ve una única catástrofe que amontona ruina tras ruina y las va arrojando ante sus pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, la tempestad se enreda entre sus brazos, y es tan fuerte que la política no puede cerrarlos. La tempestad la empuja, inconteniblemente, hacia el futuro, al cual vuelve la espalda, mientras el cúmulo de ruinas ante ella va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad.

Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso.

Página escaneada de *Sobre el concepto de historia* de W. Benjamin.

Es la correspondiente a la alegoría del ángel de la historia, la misma que reescribo en estas páginas.

<https://crucecontemporaneo.files.wordpress.com/2015/05/sobre-el-concepto-de-historia.pdf> (última consulta: 3 de junio de 2019).

En ese cuadro se representa un texto de Walter Benjamin que parece a punto de alejarse de algo a lo que está mirando fijamente. Las palabras se le ven desorbitadas, los espacios abiertos y los renglones desplegados. [...] El texto ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona ruina tras ruina y las va arrojando ante sus líneas. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, la tempestad se enreda entre sus oraciones, y es tan fuerte que el texto de Walter Benjamin no puede cerrarlas. La tempestad lo empuja, inconteniblemente, hacia el futuro, al cual vuelve la espalda, mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad.

Versión<sup>3</sup> de la alegoría de Benjamin para ser cantada sobre la base instrumental de la balada *Angels* (1997: 4) del cantante pop Robbie Williams.

**Versión orginial**

I sit and wait  
Does an angel  
contemplate my fate  
And do they know  
The places where we go  
When we're grey and old  
'Cause I have been told  
That salvation  
lets their wings unfold.

**Adaptación del texto de Benjamin**

“Tesis IX [...]”  
Hay un cuadro  
de Klee que se llama  
Angelus Novus.  
En él se muestra a un ángel  
que parece a punto  
de alejarse de algo  
que lo tiene  
paralizado- oh.

So when I'm lying in my bed  
Thoughts running through my head

Sus ojos miran fijamente,  
tiene la boca abierta

And I feel the love is dead  
I'm loving angels instead.

y las alas extendidas;  
(bis)

And through it all  
she offers me protection  
A lot of love and affection

Así es cómo  
uno se imagina  
al ángel de la historia.

---

<sup>3</sup> Formó parte de mi pieza *Vinilismos vol. I: la habitación, María y Olga* (2015).

Whether I'm right or wrong	<i>History Angel.</i>
And down the waterfall	Su rostro está
Wherever it may take me	vuelto hacia el pasado.
I know that life won't break me	Donde nosotros vemos
When I come to call, she won't forsake me	una cadena de acontecimientos,
I'm loving angels instead.	él ve una catástrofe
When I'm feeling weak	una catástrofe
And my pain walks down a one way street	única que amontona ruina
I look above	sobre ruina
And I know I'll always be blessed with love	y la arroja a sus pieees.
And as the feeling grows	Bien quisiera él
She breathes flesh to my bones	detenerse, despertar
And when love is dead	a los muertos y recomponer
I'm loving angels instead	lo despedazado,
And through it all	pero desde
she offers me protection	el Paraíso soooopla
A lot of love and affection	un huracán que se enreda
Whether I'm right or wrong	en sus alas,
And down the waterfall	y que es tan fuerte
Wherever it may take me	que el ángel ya no,

I know that life won't break me	ya no puede cerrarlas.
When I come to call,	Este huracán
she won't forsake me	le empuja irrete-
I'm loving angels instead	-niblemente hacia el futuro,
And through it all	pero desde
she offers me protection	el Paraíso soooopla
A lot of love and affection	un huracán que se enreda
Whether I'm right or wrong	en sus alas,
And down the waterfall	y que es tan fuerte
Wherever it may take me	que el ángel ya no
I know that life won't break me	ya no puede cerrarlas.
When I come to call,	Este huracán
she won't forsake me	le empuja irrete-
I'm loving angels instead	irreteniblemente hacia el futuro

### **3. De mi llegada accidental a la autobiografía escénica como escritura disidente: historia, presente y primeras personas.**

#### **3.1. Cuando descubrí que con mis anécdotas acercaba mis preguntas sobre lo pop a los espectadores y me di cuenta de que estaba usando la autobiografía como herramienta escénica.**

La autobiografía apareció pronto en mi investigación como una herramienta de filtro para hablar de mi conflicto personal con la cultura popular. El relato autobiográfico y las anécdotas sin importancia me servían para acercar al espectador unos conflictos muy íntimos sobre, por ejemplo, mi dificultad por apreciar la diferencia entre cultura popular y cultura erudita.

De esta manera la autobiografía se convirtió en un eje central de mi práctica artística a pesar de mis prejuicios hacia ella por el miedo a alimentar mi egolatría. Entendí pronto que la autobiografía podía ser algo más que el relato de los acontecimientos de mi vida, algo más que la construcción de una fábula literaria en torno a mi pasado. La autobiografía como un filtro<sup>4</sup> para mis preguntas disparó rápidamente mi relación inmediata con el espectador, una forma de compartir sin imponer mis referencias y experiencias para dialogar con ellas. Finalmente, entendía la reescritura de mí mismo como un dispositivo escénico en el que tanto los espectadores como yo podíamos poner nuestras imágenes y relatos al mismo nivel para reescribir nuestra historia.

Al descubrir que la autobiografía como herramienta era el centro de la metodología de mi proceso en un primer momento, decidí poner a prueba diferentes aspectos de este dispositivo. Intuía que mi búsqueda debía continuar más allá de la narración de mi pasado, rastreando el motor íntimo de mi investigación, aquello que movía en lo profundo mi exploración pero que todavía no podía nombrar porque no lo conocía (y sigo sin conocerlo).

Como ya he dicho, mi proceso de investigación fue un constante ir y venir entre prácticas y reflexiones. Mis tentativas sobre la autobiografía como dispositivo se fueron disolviendo poco a poco en otros intereses. Revisadas a lo largo del proceso, con distancia, me revelaron que ya había estado utilizando inconscientemente herramientas que identifico con este tipo de escritura:

---

<sup>4</sup> Desarrollaré el concepto de filtro en mi relación con los espectadores al hablar más adelante de mi pieza *Lo otro: el concierto* (2013).

la noción de fragmento que luego desarrollé para pensar la dialéctica, la idea de una escritura desde dentro, la disidencia suave y, sobre todo, la imagen de una pregunta abierta y mantenida que convertí en mi forma de vida.

Antes de hablar de alguna de mis piezas, voy a contarte lo que supusieron en el primer año de mi investigación Roland Barthes, Philippe Lejeune, Estrella de Diego, Itxaso Corral, Rabih Mroué y Sandra Gómez.

### **3.2. Cuando me enamoré de Barthes: la autobiografía como reescritura en fragmentos.**

En los primeros ejercicios de esta investigación, cuando estaba estudiando el MPECV<sup>5</sup> en el curso 2012-2013, viví un momento de fiebre por definir cuál era “mi proyecto”. Cada vez que aparecía la oportunidad, decía, casi con un soniquete aprendido: estoy trabajando sobre la cultura popular y la cultura erudita, sobre la estética kitsch, camp, sobre lo cotidiano, la tele, sobre lo que me rodea día a día.

Fue ese el mismo momento en que me reconcilié con Andy Warhol y entendí que había cosas que me interesaban mucho bajo su capa de superficialidad (la capa sintética de un superhéroe que lo hace más mezquino cuando salva el mundo que cuando trabaja en el periódico local). En ese momento, Isabel de Naverán, profesora del máster, me preguntó: ¿Andy Warhol o Jeff Koons?

No tardaron en recomendarme, casi obligatoriamente, que leyera a Barthes: que, si hablaba de las dos culturas, tenía que leer los *Apocalípticos e integrados* (1984) de Eco; y que, si hablaba de lo popular, tenía que leer las *Mitologías* (2012) de Barthes.

En la librería La Central del Reina Sofía, frente a la estantería de teoría de la literatura, tenía que decidir si gastarme lo que me quedaba de dinero para el mes en *Diario de duelo* (2009), *Mitologías* o la autobiografía de Barthes que ya me había recomendado mi tutora y que parecía que tenía mucho que ver con lo que yo andaba pensando. Leí unas páginas de *Diario de duelo* y me puse a llorar en la librería. Por aquellos meses yo andaba obsesionado con que no iba a llegar vivo a los 40 y pensé que sería mejor acompañar a Roland en el duelo por su madre en otro

---

<sup>5</sup> Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual de Artea, UCLM, UAH.

momento. Las *Mitologías* me excitaron un montón por sus temas, pero la portada de la autobiografía era roja (de un rojo eléctrico casi rosa fosforito) y cada vez que abría una página aparecía Barthes enamorándome y hablando de sí mismo.

*Roland Barthes por Roland Barthes* (2004) me ayudó a aclarar unas ideas que ya había probado en mi práctica: lo pequeño y frágil del recuerdo y su poca importancia en los grandes relatos. Esto encajaba muy bien también con los relatos infraordinarios de Georges Perec (2008), que aún no conocía pero que me arrebatarían y que yo nombraba todavía en aquel momento como “anécdotas sin importancia”. Las ideas de Barthes sobre la autobiografía fueron mis acompañantes para pensar la reescritura como montaje de fragmentos y como potencial escritura histórica disidente.

Así como ya había pensado leyendo *No soy yo* (2011) de Estrella de Diego, Roland Barthes volvía a explicarme la autobiografía que él escribía y que yo estaba probando sobre la escena como el ejercicio a través del cual el sujeto narrador y narrado se reescribía a sí mismo en busca de un remontaje de fragmentos y no en busca de una relectura de lo vivido (2004:77-79). Esta reescritura no solo implicaba a los sujetos narradores, sino que acogía a todo aquello que los rodeaba, su entorno, y que ahora también se reescribía en ese ejercicio de recolocación, reencuentro y descubrimiento.

En Barthes encontré apoyo para imaginar la autobiografía como un ejercicio de empoderamiento de la escritura personal, del puzzle abierto y subjetivo de los propios fragmentos, del entorno, de la historia, de otros pasados y de otras personas como probé en *Lo otro: el concierto* (2013) o en *Mapa sentimental sonoro* (2013). Entendí junto a él, a partir de mi práctica artística, esta reescritura como una autonarración de descubrimiento y cuestionamiento que partía de los afectos, lo subjetivo y lo íntimo, y afectaba a otros, al plural. A partir de ella, pude imaginar el ejercicio de la autobiografía como un gesto que desvelaba otra escritura histórica basada en las preguntas, el proceso y el montaje y remontaje.

### **3.3. Cuando la autobiografía me empujó a pensar la escena como espacio para las relaciones. La autobiografía literaria académica de Philippe Lejeune transformada por la copresencia de la escena.**

En Bogotá, una alumna me preguntó que de dónde venía mi afán por citar a Lejeune, teórico literario francés, para hablar de mis prácticas autobiográficas. Julia era profesora de literatura y

estaba harta de haber tenido que aguantar al fantasma de aquel señor en sus clases de la universidad. Le parecía raro que yo lo nombrara después de haber propuesto unos ejercicios que a ella le habían interesado tanto y que le ayudaban a imaginar otra manera de pensar la autobiografía. Le dije que yo había querido ser filólogo desde pequeño y que había hecho un par de años de la carrera de Filología Hispánica por puro vicio. Que para mí citar a Lejeune representaba la posibilidad de imaginarme como un erudito, de justificar lo que hacía ante mis padres (“oye, papá, que cito a Lejeune”). A ella no le convencía nada de eso (“deja de citar ya a ese señor...”).

Para mí, encontrarme repetidamente en conflicto con la referencia de este teórico de la literatura me ayudaba a dar vueltas, a partir de sus análisis y definiciones, a las interacciones de la escena en diálogo con la autobiografía. Hasta el punto, por ejemplo, de empezar a definir mi idea de las artes de la relación a partir de las diferencias de la autobiografía en la escena que a mí me interesaba con su autobiografía literaria. Su acompañamiento me ayudó a empezar a pensar las distancias con el espectador que después desarrollaría a partir de las ideas de André Lepecki (2012) para acabar proponiendo el concepto de unas artes de la relación.

Por ejemplo, en mis prácticas antes de leer a Lejeune y acompañado por el libro *No soy yo* (2011) de Estrella de Diego, había comprobado que la escritura de uno mismo remitía inevitablemente a un contexto, a una ideología, a un entorno familiar, social, político y económico que condicionaba la narración: la autobiografía hacía referencia inevitablemente a los otros sujetos que componían el común. También Lejeune había comprendido que los relatos de uno mismo siempre rozaban el retrato más o menos poético, la observación y el análisis social, la atención a lo que había fuera del sujeto. Pero él, para poner los límites a su definición de autobiografía, había hecho hincapié en que en este género literario debíamos cuidar su relación con las redes de los relatos circundantes y tratar de limitarnos a los que atañían a uno mismo en una narración del pasado con presunción de verdad y de inocencia en las ficciones.

El texto debe ser *fundamentalmente* una narración, pero sabemos el lugar que ocupa el *discurso* en la narración autobiográfica; la perspectiva debe ser *fundamentalmente retrospectiva*, pero eso no excluye secciones de autorretrato, un diario de la obra o del presente contemporáneo a la redacción y construcciones temporales muy complejas; el tema debe ser *fundamentalmente* la vida individual, la génesis de la personalidad; pero la crónica y la historia social o política pueden ocupar algún lugar. Se trata de una cuestión de proporción o, más bien, de jerarquía. (Lejeune, 1994: 51).

Su solución por el diálogo entre el relato retrospectivo de uno mismo y el relato de lo externo me hizo cuestionarme la fragmentación de mis reescrituras, la amplitud de contenidos y formas de los fragmentos del puzzle de mi autobiografía. Podríamos decir que me animó a implicar fragmentos más distantes de mi propio relato si cabe en el montaje por dudar sobre las jerarquías entre estos. Entonces quise darle más flexibilidad a la autobiografía que me interesaba para ver hasta qué punto mi narración podía llegar a desaparecer, como probé en mi pieza *Tentativas de sintaxis* (2014), en la que mi relato se convertía en imágenes abstractas desplazándose por mi casa.

Leyendo a Lejeune empecé a pensar en los pactos autobiográficos de los que hablaba en su libro y a relacionarlos con los pactos de la escena contemporánea sobre la ficción y lo real. El pacto autobiográfico en la literatura se centraba en que el lector indentificara al autor con el protagonista y el narrador y que asumiera así la verdad de lo relatado (Lejeune, 1994: 52-54). En la escena contemporánea autobiográfica, yo firmaba ese pacto al identificar que quien estaba hablando no lo hacía por boca de terceros, como en el teatro textual convencional de ficción, sino que se estaba encargando de gestionar su propio relato en presente. Este pacto se complejizaba en el encuentro escénico al aparecer acompañado de otras convenciones sobre la ficción, la posición del espectador y la invitación directa a formar parte de un modo u otro en la reescritura de quien hablaba.

A partir de esta dilatación de los pactos, asumí que la cita entre los cuerpos de autor y lector en las dramaturgias autobiográficas desbordaba el sujeto único, al lector aislado. En el tiempo del encuentro escénico, quien escuchaba también estaba siendo narrado y escrito y yo, que me escribía, me reescribía una y otra vez en la interacción con los espectadores. Los relatos que nos englobaban se realizaban desde esta perspectiva como un estado provisional de montaje de unos pocos materiales que conformaban el pasado, el presente y las posibilidades de futuro. Como contaré al hablar de mi pieza *Lo otro: el concierto*, con mis anécdotas superficiales, banales, infraordinarias de esa obra, y en mi producción en general, quería generar un espacio para la escritura del espectador. Así, yo convertía el relato retrospectivo de mi vida en un detonante para la escritura del relato de la vida del otro (no como sucede al leer cualquier tipo de ficción, sino directamente provocándolo por la forma de mi escritura mediada por lo real de mi presencia). Con los afectos despertados a través del relato autorreferencial y a través de las referencias comunes, por ejemplo, se nos revelaba esa situación del ejercicio de escritura compartida como un encuentro para la relación entre yo como artista y los espectadores. Ahí yo no identificaba ese encuentro únicamente con el modelo de autor – receptor, sino que lo proponía como otro tipo de relación (que tal vez podría nombrar como una entre *autorespectadorartistaautores*).

En definitiva, jugar con las convenciones que planteaba Lejeune me ayudó a pensar la distancia entre la lectura, la escritura y la situación del presente de la escena y, por tanto, la relación entre los espectadores y los autores. A partir del dialogo con él comprendí que la autobiografía escénica que a mí me interesaba era una escritura abierta y flexible en la que entraban relatos con muchos contenidos y formatos. Entender que la autobiografía, acompañándome de Roland, mi amiga Itxaso Corral (a la que os presentaré enseguida) o Perec, podía ser algo más allá que el relato definido por Lejeune me hacía plantearme cómo funcionaba este dispositivo sobre la escena. Pensando el funcionamiento de esta escritura, reflexioné sobre el funcionamiento de la escena misma, y empecé a cuestionarme desde la práctica los pactos de la escena, la ética de la creación escénica, la disidencia en el arte y las relaciones.

### **3.4. Cuando entendí que con la herramienta de la autobiografía podía practicar el presente de la escena estudiando el trabajo de Itxaso Corral.**

En la dramaturgia de mi amiga Itxaso Corral encontré una evolución de lo autorreferencial, del hablar de los acontecimientos de la vida de una misma, del releerse, a lo autobiográfico como herramienta de reescritura y dispositivo. A través de su transformación pensé en la transición de la narración de un misma como descripción de hechos pasados (al modo Lejeuniano) a una escritura textual, espacial, corporal para la experiencia que el sujeto actante y el sujeto expectante atravesábamos durante el tiempo compartido. En su autobiografía, ella reescribía sus relatos retrospectivos como manifiestos, advertencias o reflexiones plurales en una escucha directa de la interacción con el espectador, celebrando así el presente compartido.

En 2013, durante la presentación pública de su residencia en Azala, Vitoria, Corral introducía así sus acciones:

(Sacando una maraña de cabellos de un bote). Esto es el pelo que se me ha ido quedando en el cepillo desde el día uno de enero. Desde el día uno de enero hasta ahora yo vivo un proceso de ruptura amorosa muy doloroso y muy complicado. En mi opinión muy mal hecho por la otra parte, pero bueno... (Azala, 2013).

10 meses después, en la última presentación que realizó en Teatro Pradillo en diciembre del mismo año, *Ecología del pensamiento. Insistencia escénica nº 2013 (el año en el que aprendí la traición)* (2013), ya había comenzado a resquebrajar su autorreferencialidad dejando paso a una nueva escritura de sí misma. En ese momento leyó:

No hay que tener miedo a que te rompan el corazón porque el corazón no se rompe como mucho se desgarra, explota, revienta, pero para eso hace falta que te claven una lanza o algo parecido así que lo de que te rompan el corazón es una metáfora, no hay que preocuparse tanto lo que pasa es que nos lo han repetido tantas veces que tenemos miles de imágenes registradas en el cerebro y nos acongojamos mucho cuando nos rompen el corazón porque lo vemos romperse literalmente, sangre por todas las esquinas [...]. (Azala, 2013).

Itxaso ya había difuminado la descripción de los hechos y había dejado paso al diario de lo cotidiano (cocinar el marmitako), lo infraordinario (su cepillo del pelo) y a la utilización de la narración de su vivencia para desarrollar un discurso de pensamiento que tendía al manifiesto. En estos manifiestos no se refería solamente a aspectos personales, como la gestión del desamor o el cuidado del propio cuerpo, sino que los desbordaba hacia la escena y hacia las preguntas sobre nuestra posición en aquel encuentro escénico y nuestra implicación en él.

[...] por eso hay que tomarse el tiempo de entender de pensar qué se dice y entenderlo y dejar de ser ursulinas de misma calle para arriba misma calle para abajo cuidar nuestras vértebras amar nuestras mandíbulas mirar al cielo meterse en el río mojarse el culo relajar los esfínteres y cantar. (Corral, 2013a: 27).

Comprobé así, con ella, lo que ya había empezado a probar en mi práctica: que la escritura autobiográfica potenciaba fácilmente una metarreferencialidad sobre la escena misma y que podía aparecer como herramienta para alcanzar otros objetivos. Por ejemplo, Jérôme Bel en *Veronique Doisneau* (2004) se apropiaba de las herramientas de la autobiografía para dar voz a una bailarina de coro de L'Opera de Paris y cuestionar la danza como institución. Sandra Gómez en *Tentativa* (2012), utilizaba la autobiografía para cuestionar la historia de la danza.

En el caso de Itxaso Corral, la autobiografía era una herramienta para potenciar el encuentro entre su cuerpo y los cuerpos de los espectadores creando un estado de vulnerabilidad (por la intimidad y los afectos) tanto en quien contaba como en quien escuchaba. Itxaso acababa por abandonar así el carácter literario autobiográfico en sus relatos para ocuparse de una ética del cuerpo en el encuentro escénico: el frágil abrazo entre los cuerpos que vibraban en la escena.

- no tenemos mucho tiempo que perder, mejor dicho, tomarse el tiempo para pensar dónde está realmente la pérdida de tiempo.
- poner atención en no domesticar lo incontable a través del proceso de contar.

- encontrar el cuerpo del otro en temporalidad larga, en copresencia.
- variación y cambio no son lo mismo, para cambiar hay que dejar una cosa, desprenderse, literalmente, no valen las metáforas, dejar hueco, decimos, “que comience el espectáculo”, bien, entonces deberíamos estar dejando que algo termine para permitir que otro algo comience, el espectáculo, la obra, a mí me da igual, a mí me importa el hecho de la posibilidad de dejar que algo termine para dejar que algo comience.
- a mí me importa lo que se quiere decir con lo que se dice, me importa lo que se quiere hacer con lo que se dice, me importa el tiempo que nos dedicamos, me importa la atención que nos dedicamos. (Corral, 2013b).

Itxaso ponía en evidencia que ese grupo de personas, el público, éramos cuerpos que se encontraban con otros cuerpos en la vulnerable situación de estar siendo expuestos en el tiempo extracotidiano de la escena. En las acciones, en sus textos y en su forma de exponerse como sujeto no ficcionado, des-representado (sin interpretaciones ni máscaras), revelaba una escena desnuda en la que florecía el presente total del encuentro de los cuerpos, la vibración de aquellas cosas empoderadas para escribirse juntas.

Estudiando el trabajo de Itxaso Corral imaginé que la capacidad del dispositivo autobiográfico en el presente carnal de la escena podía trascender la escritura histórica o de otros aspectos paralelos al relato autorreferencial y que el relato de una misma podía funcionar como generador de otro tipo de relaciones escénicas. Siempre he recurrido al trabajo de Itxaso para imaginar que las artes escénicas pudieran ser las artes de la relación: el espacio en el que articularíamos posibles relaciones basadas en los presentes desrepresentados (Derrida, 1969:11).

### **3.5. Cuando encontré cómo otros artistas habían pensado la escritura autobiográfica compartida, sobre el presente de la escena.**

Leer a Lejeune y estudiar en profundidad el trabajo de Itxaso me ayudó a articular la intuición de que la relación de la autobiografía con el presente de la escena dilataba la herramienta de la escritura de uno mismo por el espacio compartido entre el cuerpo que se reescribía y el cuerpo que asistía a esa reescritura. Pensaba que la lectura diferida de una autobiografía literaria activaba la reescritura del espectador sin una repercusión directa de este ejercicio sobre el trabajo del autor. Cuando la autobiografía se encontraba en la escena con una retroalimentación directa entre autor y espectador la reescritura se veía directamente alterada por la reacción de quien miraba y también estaba siendo implicado en ese relato. En ese proceso, que podía tener

diferentes niveles de intensidad de interacción, la herramienta de la reescritura se complejizaba y enriquecía en la gestión de los fragmentos que estaban fuera del relato principal.

Estrella de Diego me ayudó a resumir esto, pensando en los autorretratos de la pintura y el arte de acción, cuando dijo que “escribir sobre uno mismo es cada vez desdoblarse y hablar de los otros, de los que están dentro y fuera del sujeto”. (De Diego, 2011: 45). Entonces encontré asideros para investigar la potencia de generar una escritura del recuerdo en el espectador, de lo que hablaré más adelante al pensar en piezas más como *Tentativas de sintaxis*, y para probar otras escrituras autobiográficas colectivas, como comentaré con mi *Mapa sentimental sonoro*. Por un lado, había alcanzado a entender que podíamos escribir otro tipo de historia con la herramienta de la autobiografía: dispositivos para una escritura disidente. Y, por otro lado, algunas artistas me habían enseñado prácticas colaborativas de escritura autobiográfica: dispositivos para una escritura histórica colectiva, en común.

El coreógrafo Xavier Le Roy pasaba de su monólogo autobiográfico *Product of circumstances* (1999) a escribir su *Retrospectiva* (2012) con los recuerdos reales de varios intérpretes sobre la trayectoria del coreógrafo. La *Tentativa* autobiográfica de Sandra Gómez jugaba con la objetividad estadística de la autobiografía y hablaba de ella misma y de todos los cuerpos. Causalmente, *Tentativa* derivó en su pieza *Tentativa & guests* (2014), autobiografía estadística colectiva escrita entre 6 intérpretes. La Compañía Opcional abandonaba la escritura autobiográfica de los creadores de *Como título elegimos: Los perdedores* (2013) para escribir la historia de su ciudad montando los relatos de los espectadores en *Ciudades imposibles* (2013). Le Roy, Sandra Gómez y la Compañía Opcional, mis acompañantes en este camino, atravesaron la evolución de una autobiografía individual a una escritura autobiográfica compartida con varios autores que a mi me inspiró a imaginar otras reescrituras colectivas.



Itxaso Corral en su residencia en Azala, Vitoria (2013).



*The Inhabitants of Images* de Rabih Mroué (2008).

### **3.6. Cuando pensé en escribirme como pregunta constante y en diálogo con mi entorno asumiéndome dentro después de ver *The Inhabitants of Images* de Rabih Mroué (2008).**

Trabajar en la práctica de la autobiografía como dispositivo y observar los proyectos de otros artistas con estas herramientas, me puso a reflexionar sobre otra escritura histórica, aquella en la que, en palabras de Didi-Huberman, “el historiador renuncia a contar <<una historia>>, pero al hacerlo consigue mostrar que la historia no es sino todas las complejidades del tiempo, todos los estratos de la arqueología, todos los punteados del destino” (2013: 21).

Pensé y puse a prueba que la autobiografía devenía escritura histórica disidente por dar voz a los sujetos en singular y por la subjetividad de los afectos que desvelaban historias no oficiales enmudecidas bajo el relato histórico general. Los autores de las realidades subjetivas, frágiles, aisladas, soterradas, plurales escapaban del relato histórico hegemónico en el que se disolvían las memorias de sus cuerpos, las realidades íntimas tapadas por las estadísticas.

Cuando Victoria, mi tutora, me recomendó que leyera a Georges Perec, me hizo el regalo más grande del mundo. Él tenía todo lo que me gustaba: una manera de escribir pensando en lo pequeño, un interés por los dispositivos de escritura y una sonrisa de niño que vuelve loco a cualquiera y que se puede leer en sus textos. Me enamoré de Perec y, de pronto, con muchísima suerte, me invitaron a hacer una visita guiada por la exposición temporal “Especies de espacios” (2015) comisariada por Frederic Montornés en el MACBA e inspirada en el libro homónimo de Georges así que lo empecé a estudiar a fondo. Me sentí muy acompañado por él. La mirada detallada, pequeña y abierta sobre mí mismo y mi entorno me pedía una reescritura de la historia basada en el fragmento, en la pluralidad y en lo que Perec definía en su texto *Lo infraordinario* como “los relatos pequeños, ínfimos, las estrechas rendijas por las que se vislumbra la realidad entre tantos grandes relatos” (Perec, 2008: 10). Mi escritura pequeña me hacía sentir que mis relatos formaban una nueva manera de escribir historia, sin ansias de distancia y objetividad si no desde dentro, como un ejercicio de autoconstrucción y cuestionamiento.

Empecé a cuestionarme la idea de una historia escrita desde dentro a partir de la autobiografía después de ver la exposición del artista libanés Rabih Mroué que tuvo lugar en el CA2M comisariada por Aurora Fernández Polanco en 2013, “Rabih Mroué. Image(s), mon amour”. Hasta ese momento mis tentativas autobiográficas eran ejercicios para poner en diálogo cuestiones de la cultura popular o de mi entorno con el ámbito académico y artístico, pero no me había parado a pensar la posibilidad de una historia en la que asumir la complejidad de las autonarraciones. Para mí, pensar en disidencia, historia o política en mi trabajo me quedaba muy lejos y me sentía incapacitado para cuestionarme estas cosas. La práctica de mi pieza *Mapa*

*Sentimental Sonoro* creada en colaboración con Aristeo Mora me abrió el espacio para pensar en una escritura común, múltiple, en la que no existe un solo autor sino varios: una pieza que es construida montando un puzzle de relatos subjetivos e infraordinarios. Por coincidencia, estrenamos esta pieza entre el cierre de la exposición de Rabih en el CA2M y la presentación de su pieza *The inhabitants of images* en el MNCARS. A partir de este momento revelador, mi proceso se bifurcó entre la reflexión sobre las dos culturas y la creación de dispositivos de escritura compartida, así como a las tentativas de escritura histórica disidente.

Para el teatro o el museo, Rabih construía sus piezas poniendo en diálogo sus registros autobiográficos retrospectivos (retratos, cartas, objetos, grabaciones) con registros del presente (vídeos de Youtube, carteles publicitarios) y el contexto sociopolítico de su país. Su trabajo de investigación artística dio cuerpo en mi cabeza a la idea benjaminiana de ‘sacudirse el pasado de encima y tomarlo con las manos’ (Benjamin, 1989: 102). Esta cita de Walter Benjamin fue el título de un artículo en el que Victoria Pérez Royo (2011) proponía la reflexión histórica desde la escena como una forma de atravesar la historia con el presente, en definitiva, de poner en vibración las diferentes combinaciones temporales. Tomar el pasado con las manos, de forma parecida al salto sobre el pasado de Bergson (2012: 57), fue una imagen clara que apliqué a mi práctica artística para probar a hacerme cargo de la historia con decisión. Esta dejaba de ser un relato que mis oídos y ojos recibían de manera pasiva y se convertía en material de trabajo, en elementos que debía volver a montar y sobre los que no existía autoría ni propiedad.

Imaginar no es acomodarse. Indudablemente, un recuerdo, a medida que se actualiza, tiende a vivir en una imagen; pero lo recíproco no es cierto, y la imagen pura y simple no me llevará al pasado más que si he ido efectivamente a buscarlo en el pasado, siguiendo así el progreso continuo que le ha llevado de la oscuridad a la luz. (Bergson, 2012: 57).

Mroué, bajo mi punto de vista, ponía en práctica la idea de troleo que desarrollaré más adelante: manoseando<sup>6</sup> las imágenes de su entorno, comparándolas con las imágenes de occidente, con textos y acciones que me despertaban preguntas activas hacia ellas, me dejaba ver los

---

<sup>6</sup> El manoseo sería el principal gesto del *troleo*, concepto del que hablaré más adelante. Consistía, brevemente, en usar las herramientas de construcción de representaciones que nos dan los dispositivos de autoridad y poder (Youtube, el retoque fotográfico, las redes sociales...) desde una perspectiva diferente a la que les dio origen para acabar por desgastarlas y desvelar los intereses que las habían hecho surgir. Eso era justamente lo que hacía Mroué, a mi modo de ver, sobando y desmenuzando las imágenes que lo rodeaban y contando cuál era la manipulación de la información que se escondía tras ellas.

mecanismos de control que mueven su difusión y uso. El análisis de las herramientas de representación que Mroué hacía en su entorno desvelaba la gestión de las representaciones y de los sistemas de poder económico y político que operaban en ellas. Con su autobiografía desgastaba el discurso hegemónico para mostrar lo real que se escondía tras las ficciones.

Por ejemplo, en *The inhabitants of images* (2008) detallaba las intervenciones digitales que el gobierno libanés había realizado sobre fotografías de mártires militares para convertirlas en imágenes limpias que condicionaran la mirada del espectador divinizándolos. Los rostros de los muertos no tenían ningún rastro de temporalidad (arrugas, manchas, ojeras), todos aparecían con el mismo cuerpo y los fondos estaban difuminados para convertir las banderolas en las que lucían las fotografías en una especie de serie repetida de la misma imagen con sutiles variaciones.

Simpaticé también con Rabih por su posición ante el tema que trataba: el artista no pretendía dictar sentencia sobre su incomodidad ante la situación de su país, sino que se cuestionaba a sí mismo como sujeto implicado en los conflictos. Mroué era un ejemplo de mi idea de agitar las preguntas al cuestionar su realidad desde dentro, negando que hubiera un afuera desde el que juzgar. En él me encontré con un tipo de disidencia suave, subjetiva e implicada con la que me identifiqué. Por un lado, su trabajo me daba la sensación de no que partía de una noción preconcebida sobre la que afirmar, sino un terreno abierto a la duda. Por otro lado, encontraba que él se integraba en sus preguntas para provocar un cambio desde sí mismo o sobre sí mismo y no solo una posición crítica hacia su país como algo externo y abstracto.

Las dudas que planteaba en su obra *The inhabitants of images* giraban en torno a la relación del poder con la imagen y la representación y yo sentí que me regalaba el dispositivo para cuestionar así mi entorno. Como si fuera una conferencia sobre el tratamiento de imágenes digitales, analizaba, como he dicho, una serie de retratos de mártires libaneses que habían muerto en servicio militar y que el gobierno de su país utilizaba como publicidad. El artista estudiaba estas imágenes poniéndolas a dialogar con su experiencia y conocimiento sobre ellas, con la presencia de estas en el espacio público y con relatos autobiográficos. En el gesto de poner esas cosas juntas Mroué se implicaba en la escritura histórica agrietando las estructuras de la representación y la ficción sin juicio. Esta intención de encontrarse en las preguntas como agente activo para cuestionar desde dentro el conflicto y a él mismo se reiteraba en su texto de disculpa de la obra *I, the Undersigned* (2006) que me ayudó a entender la autobiografía y la primera persona como herramientas para la disidencia:

Como tantos ciudadanos libaneses, he esperado las disculpas de muchos de aquellos responsables, pero en realidad no ha sucedido nada. Este es el motivo por el que decidí

dar cuenta de este paso y disculparme por lo que hice durante la guerra civil. Y para evitar confusiones, esto no es una confesión, de hecho, existe una gran diferencia entre una confesión y una disculpa. A mí, personalmente no me interesan las confesiones. (Mroue, 2013).

### **3.7. De cuando vi la primera pieza en la que encontré literalmente el dispositivo autobiográfico para escribir la historia de los cuerpos: *Tentativa* de Sandra Gómez (2012).**

La compañía valenciana de danza Losquequedan presentaba en su obra *Tentativa* una autobiografía de la bailarina Sandra Gómez, autora de la pieza. Ella formalizaba la fragmentación de su autobiografía en listados, estadísticas y diagramas, recorridos, estiramientos y pasos sobre el escenario, que constituyan un inventario de datos cuantitativos de la vida de la coreógrafa en la danza.

Su foco en la profesión de la danza me dejaba ver cómo la bailarina deconstruía su historia, sus conceptos y sus fantasmas de un modo muy directo. Sobre el escenario, movía su cuerpo frente a las proyecciones de audio e imagen de listados de títulos de canciones, películas de baile, nombres de profesores, horas empleadas en ensayos, horas cobradas, horas trabajadas gratis, estilos estudiados, etc. Su movimiento activaba para mí el diálogo con esa información y convertía la escena en un tapiz sobre el que datos y cuerpos se reencontraban.

Conocí esta pieza de Sandra Gómez después de haber visto varias veces su *The love thing piece* (2013), una de las obras con las que ella continuaba su investigación sobre la autobiografía desdibujada progresivamente. Su acompañamiento me ayudó a imaginar un dispositivo autobiográfico en el que la autora propondría detonadores sobre los que yo como espectador construiría mi propio autorrelato. Su pieza me ayudó a desarrollar este aspecto que ya me había llamado la atención al pensar en las anécdotas infraordinarias de *Lo otro: el concierto*, mis *Ejercicios para recordar* y que probé directamente en *Tentativas de sintaxis*, *Devolver rebobinada* (2014) o *Mamá Patria* (2015).

En *Tentativa* la pantalla de proyección arrancaba la pieza alumbrando la oscuridad de la escena. Unas letras azules escribían: “1975 ¿?, 1976 ¿?, 1977 ¿?, 1978 ¿?, 1979 ¿?, 1980 ¿?”. Esta enumeración era una suerte de cuenta atrás que me situaba como espectador en una línea cronológica enigmática en la que solo podía descifrar que estaba asistiendo a una historia escrita a partir de 1975.

La proyección del número 1981 sorprendía con una nueva información: “91 h.” y mantenía el misterio del listado. Las cifras de las horas continuaban fluctuando hasta detenerse en el año 2011, fecha del estreno de la pieza, con 655 horas. La luz subía lentamente para mostrar un escenario vacío que la coreógrafa ocupaba caminando en diversas trayectorias. Finalmente, esta proyección:



Primera gráfica proyectada  
en *Tentativa* de Sandra Gómez.

Con lo literal de esta última proyección y su cuerpo sobre la escena, la coreógrafa me descubría el misterio que había planteado al comienzo: ahora, atando cabos, supongo que la cronología se refiere a ella. Las cifras que hemos leído podrían ser los años vividos por ella. Las horas podrían haber sido las bailadas por ella. ¡Esta pieza es una autobiografía!

Sin embargo, la forma de escribir en la fragmentariedad y vinculando la autoría al cuerpo se desarrollaba en la grieta entre el reescribirse a una misma y reescribir la historia de la danza. Este abismo, que en una autobiografía convencional se habría resuelto con el pacto de la nominación del autor como una primera persona del singular, lo generaba Sandra aquí sobre la despersonalización. De esta forma, la escritura parecía incompleta porque no podíamos localizar a un único autor. Nos presentaba la autobiografía como una escritura histórica y viceversa y, en esas intersecciones, público y autora dudábamos juntos sobre la idea de historia y sobre la historia de la danza en España y en nuestros cuerpos.

Sandra me abría el formato de esta autobiografía con los datos cuantitativos a mi escritura como espectador. Con las gráficas no me decía directamente que esos porcentajes que recogían eran los suyos, sino que los mostraba sin firmar. De ese modo, el peso de los datos autorreferenciales

quedaba sometido al dispositivo de escritura en estadísticas y listados. Los espectadores éramos invitados a incluir así nuestros datos en las gráficas, a compararlos con los de la autora y, en definitiva, a escribir juntas la historia de esos cuerpos que bailan. La coreógrafa también nos implicaba a los espectadores en la historia de la danza porque en el recuento de datos registraba incluso el baile de entretenimiento al mismo nivel que el académico o profesional, entre otras cuestiones. La bailarina nos invitaba a desvelar, escribiéndonos con ella, cuáles eran los relatos reales de la danza, qué había más allá de los datos cuantitativos de las estadísticas, de la formación, de la cultura, cuál era nuestro lugar en esa historia y de esa historia en nosotros.

En esta propuesta, Sandra desbordaba la definición de autobiografía de Lejeune: no solo la autobiografía no era un relato de hechos de la vida de la bailarina, sino que los espectadores, los plurales que no deberíamos entrar en la escritura, estábamos directamente implicados en ella. Así yo pude entender la autobiografía como un dispositivo para las escrituras históricas en singular en las que todos teníamos voz. La coreógrafa nos invitaba a los espectadores a su pieza no para completar su propia autobiografía sino para compartir con nosotros esa forma de escritura. Sandra atentaba así contra la escritura histórica hegemónica en la que solo unos pocos podían participar y compartía sus herramientas.

Cuando la compañía presentaba *Tentativa*, describían el proyecto como una investigación fundamentada sobre las siguientes preguntas:

¿Qué revela la experiencia personal sobre la danza? Esta experiencia personal ¿Puede ser tomada como ejemplo paradigmático de toda una generación? ¿Es posible con detalles personales reflejar una experiencia común en danza? [...] ¿Cómo se posiciona este cuerpo en torno a la autobiografía? ¿Puede (des)subjetivarse? ¿Puede llegar a ser impersonal? (Losquequedan, s/f).

Me hizo mucha ilusión encontrar en esta pieza que la mirada/escritura a-personal permitía referir a los sujetos que no estábamos hablando, a los que estábamos más allá de la primera persona, como en un quiebro que la coreógrafa hacía a la escritura histórica. Viendo tantas veces la pieza de Sandra como un fan, empecé a imaginar una nueva historia de escrituras subjetivas, personales, que hacíamos aparecer en un territorio compartido a través de los fragmentos que no tomaban partido en lo afectivo, sino que los abríamos a las lecturas y escrituras potenciales.

¡Qué emocionante encontrar así la posibilidad de escribir una historia desde los cuerpos que, por tanto, desterrase la historia hegemónica a favor de historias compartidas, de una multiplicidad de historias que se encontraban y dialogaban!

Sandra Gómez continuó su investigación posterior a esta pieza experimentando con la desaparición del autor en diversas prácticas escénicas: de la *Tentativa* individual pasó a la escritura autobiográfica compartida de *Tentativa & guests* (2014) para llegar a explorar la abstracción del yo del autor en *The love thing piece* (2013) y el cuestionamiento del relato que quedaba fuera de las escrituras de sí misma en *No soy yo* (2016).

En su página web, la compañía Losquequeda describía de esta manera la continuación de la pieza *Tentativa* en *Tentativa & guests*: las mismas herramientas, pero utilizadas ahora en colaboración con seis bailarines.

En *Tentativa and Guests* el uso de la memoria es un instrumento de construcción y el cuerpo y su presencia son tratados como un archivo orgánico.

Los cuerpos yuxtapuestos se mueven simultáneamente. ¿Cuál es el pasado de estos cuerpos? ¿Cuáles son sus historias? ¿Qué es lo que tienen en común y qué es lo que les diferencia? Asemejar, igualar, copiar, oponer, contrastar, acercar y alejar son acciones que pueden realizar estos cuerpos.

¿Qué entendemos o definimos como danza? ¿Qué límites ponemos a la danza? ¿Qué cuerpos tienen derecho a formar parte de la historia de la danza? (Losquequedan, s/f).

Sandra, en secreto, ha sido mi acompañante durante todo el proceso de escritura de esta tesis porque siempre he visto sus dispositivos autobiográficos como un cuestionamiento práctico y directo de la escritura histórica. Y, también, porque en su trabajo había muchas cosas que no podía abarcar como espectador, que me llevaban más allá de mis límites, y siempre me he sentido atraído por lo que no se puede nombrar. En la dramaturgia de sus piezas me sentía acompañado porque me encontraba con algo que ya había probado en mis prácticas antes de conocer su trabajo: el contenido estaba al servicio del dispositivo, el dato autobiográfico de la autora era menos importante que la herramienta que ofrecía. Su forma de relatarse me dejó imaginar la autobiografía como un código abierto que compartíamos con los espectadores y que ampliaba la autonomía para otra escritura histórica. Los cuerpos, directamente implicados en la historia, y específicamente en este caso en la historia de la danza, tenían la capacidad y las herramientas para ejercer como escritores y dejar de estar a la espera de un autor superior o especializado en cualquier aspecto que les de voz.

Hace un par de meses conocí a Sandra en persona. Vino a ver una pieza mía en el centro Conde Duque de Madrid y esa misma tarde yo fui a ver su estreno de *Todo por los aires* (2018) en Teatro Pradillo. Cuando se vino a presentar le dije que me hacía mucha ilusión conocerla pero que no sabía qué decirle porque era muy fan y me ponía muy nervioso con ella delante. Cada vez que he ido a ver sus piezas he salido corriendo emocionadísimo. He escrito sobre ella, la hemos invitado a Teatro Pradillo dentro de la programación de la que he sido comisario con Silvia Zayas y Sabela Mendoza, pero nunca nos habíamos hablado directamente. Soy un mal fan.

¡Qué suerte haberla conocido! Siempre que veo su trabajo pienso y siento que esto que hacemos tiene mucho sentido, que ya existen otras formas de escribir la historia y las artes de la relación.

#### **4. De la primera vez que trabajé a posta sobre la autobiografía y el encuentro. Recordar para estar juntos. Mi pieza *Lo otro: el concierto*.**

En esa tensión entre quienes somos, quienes fuimos, quienes debimos ser y debieron ser los demás, surgen las afinidades con el discurso autobiográfico [...] Si todas las verdades son parciales, lo único importante es la eficacia del relato. (De Diego, 2011: 47).

Mi propuesta escénica sobre la que escribo a continuación fue la consecuencia de varios trabajos artísticos en torno a la dicotomía alta cultura / baja cultura y la memoria que arrancaron en el año 2012. El marco conceptual de las dos culturas y la memoria fue el inicio de la investigación teórico-práctica para la escritura de mi tesis doctoral. Como apuntaba antes, con el desarrollo de estos trabajos [*Camplendario* (2013), *Podcast* (2012), *Say you'll be there* (2013) y *Varietés: un encuentro musical extraordinario* (2013)] fui acercando mi investigación al dispositivo autobiográfico. Con la autobiografía como filtro creaba unos vínculos con el espectador para que todos nos enfrentáramos a las preguntas que surgían de los materiales lejos de nuestros prejuicios y compartiendo un lugar común. El motor de esta investigación fue la incomodidad que me encontraba al ver juzgada mi relación con la cultura popular por parte de las instituciones artísticas, académicas, profes y artistas. A partir de esta motivación personal, el proceso evolucionó rápidamente hacia la exploración de la memoria como espacio de encuentro restando intensidad poco a poco al foco sobre las dos culturas.

Empecé a diferenciar entre contenido y dispositivo autobiográfico durante la producción del concierto unipersonal *Varietés: un encuentro musical extraordinario*. Allí la autobiografía aparecía como detonante para la escritura del espectador a través de referencias más o menos concretas y generaba un encuentro afectivo con el público, una relación cercana y cuidadosa. Encontraba herramientas en la autobiografía con las que me acercaba a otras formas de relación con el público: referentes compartidos, pactos, encuentro, afectos, escritura histórica-plural infraordinaria. Esta escritura del pasado permitía al espectador apropiarse de los materiales del encuentro escénico y relacionarse con ellos desde un espacio de diálogo: no como exposición de mi vida, sino como intervención práctica. El espectador no partía de mi toma de partido como artista que enfocaba su mirada y la del público hacia un punto. Al contrario, asistía a la presentación de diferentes materiales sobre los que tanto yo como artista como los espectadores

teníamos responsabilidad y preguntas y trabajábamos para cuestionarlos y cuestionarnos en ellos. Para crear ese concierto individual y su gemelo gigante, *Lo otro: el concierto*, encontraba una gran inspiración en lo que Roland Barthes pensaba sobre el ejercicio de montaje al escribir su propia autobiografía:

¿Comentarme? ¡Qué aburrimiento! No me quedaba otra solución que la de reescribirme- de lejos, de muy lejos- ahora: añadir a los libros, los temas, los recuerdos, los textos, otra enunciación, sin llegar a saber nunca si es de mi pasado o de mi presente de lo que hablo. Arrojo así sobre la obra escrita, sobre el cuerpo y el corpus pasado, rozándolos apenas, una especie de patch-work, una manta rapsódica hecha de retazos cosidos. En vez de profundizar, me quedo en la superficie, porque esta vez se trata de mi <<yo>> (del Yo) y la profundidad pertenece a los otros. (Barthes, 2004: 191).



Mi mano cantando sobre el álbum de recortes en *Varietés...*

#### **4.1. Cuando llegué al concierto después de dar unos cuantos pasos. Antecedentes de *Lo otro: el concierto*. Mis trabajos *Camplendario, Podcast* y *Varietés: un encuentro musical extraordinario*.**

Si tuviera que poner una fecha de comienzo de la investigación de la tesis, tendría que decir que esta nació en 2012/2013 con *Camplendario, Podcast* y *Varietés: un encuentro musical extraordinario*.

Algunos profesores y compañeros artistas criticaban mis referencias de la cultura popular y no pasaban por el aro cuando yo quería relacionar, por ejemplo, la relación entre la teoría y la práctica con la canción “Carmen de España” (1967: 1) de Carmen Sevilla. Yo había pasado mi vida relacionándome con ese tipo de cultura y construyéndome en diálogo con ella y siempre contaba para explicarme y entenderme que, cuando era pequeño, leía obsesionado a Quevedo mientras veía la primera edición del programa de televisión *Gran Hermano*. Para mí la diferencia entre las dos culturas nunca ha estado clara y solo se ha hecho patente al sentir el dolor de ver que alguien denostaba una de ellas a favor de la otra. No podía decir que defendía el programa de televisión *Sálvame* porque no lo tenía claro, pero creía que eran responsables de muchos cambios en aspectos culturales importantes de mi entorno y, por tanto, me parecía que darle la espalda era negar una realidad importante y apostar por la ignorancia. Estos conflictos, en cualquiera de los bandos, para mí siempre fueron muy intensos porque sentía que no eran justos con elementos que me construían en lo más íntimo. No se trataba de estar a favor o en contra de algo, si no de reconocer su impacto en nuestra realidad.

La primera de las pruebas que hice para dudar de la diferencia entre lo alto y lo bajo fue el *Camplendario*: un calendario de papel en el que dividía cada mes en dos bloques. En el primero de ellos aparecía un collage de imágenes de internet con una cita de un personaje famoso de la supuesta cultura popular. En el otro, la cuadrícula de los días del mes se veía acompañada de una cita de un personaje famoso relacionado con la alta cultura o cultura seria, el pop erudito, la política o la historia.

En la búsqueda de las citas semejantes del *Camplendario* me encontré con la dificultad para diferenciar las dos culturas como algo separado por varias razones. Por un lado, porque los personajes populares de cualquier ámbito formaban parte de cierto *Star-system* a pesar de sus disciplinas (por ejemplo, Slavoj Žižek como magnate de la filosofía). Esto podía darse por decisión propia (Marina Abramovic y Lady Gaga) o por entrar a formar parte de los medios de comunicación de masas de una forma u otra (memes, políticos, arte erudito comercial). Por otro lado, porque el espacio pop podía ser convertido ocasionalmente en erudito (The Beatles) o

viceversa (Anne Teresa de Keersmaeker coreografiando los desfiles de H&M). También era fácil para mí encontrar que la dicotomía de las dos culturas solíamos hacerla bajo el prisma subjetivo de la cultura a la que teníamos acceso y con la que nos relacionábamos y que, por tanto, limitábamos la amplia y compleja red de las manifestaciones culturales. Los criterios que empleaban algunos para dividir las culturas discriminaban basándose en la relación con la economía, el tipo de público, la forma y el entretenimiento, el contenido y la profundidad, etc. Y, en definitiva, el que una manifestación formase parte de uno u otro ámbito se debía también a los modos de recepción y a los tiempos en muchos casos (las múltiples posibles lecturas de Miguel de Cervantes o de Lola Flores).



El juego que yo proponía en el calendario era el de comparar la semejanza de las citas de ambos personajes y construir con ellas un objeto de consumo: vendía el calendario para decorar. Esto venía condicionado porque en el arranque de mi investigación me había excitado con el estudio sobre las culturas erudita, pop, kitsch y camp desde el ámbito teórico. Había abarcado entonces a autores como Andy Warhol, Benjamin, De Diego o Celeste Olalquiaga y su estudio de lo kitsch que continuarían presentes en el proceso por diferentes intereses y en diferentes formas.

Con el *Camplendario* y su aspecto lúdico y reflexivo liberé mi investigación en cuanto a los formatos y la metodología de la concreción en un ámbito, pop o erudito. A partir de ese momento de la investigación, empecé a desplazar los resultados prácticos a varios formatos en busca de una mayor expansión y nuevos diálogos con los contextos. Por el encuentro con la cultura pop y el diálogo de esta con otras manifestaciones de la cultura intenté experimentar con muy diversos dispositivos: canciones, calendarios, conferencias, conciertos, videoclips, largometraje

documental, vídeos de creación, performances, tutoriales, entradas de blog, etc. Empecé a preguntarme entonces, por ejemplo, por el aburrimiento y el entretenimiento en mi trabajo.

Tomé la decisión de convertir las pruebas de la comparativa en un calendario al final del proceso. Antes de que tomara esta forma, había diseñado dos dispositivos para probar el ejercicio de montaje de las imágenes con las citas: por un lado, *Podcast* y por otro, *Varietés: un encuentro musical extraordinario*.

*Podcast* fue una práctica que presenté en cuatro ocasiones siguiendo el formato de un programa de radio. A lo largo de una hora, invitaba a los miembros del público a que expusieran una serie de canciones de su pasado para escucharlas, comentarlas juntos y ponerlas al lado de las mías. Para mí era importante mantener como eje temático de ese recuerdo la dicotomía entre las dos culturas y, en especial, el encuentro con las referencias compartidas de la cultura popular a través de relatos. Con la música pop creaba un espacio común para el recuerdo compartido entre los participantes (presentador, invitados y oyentes).

En estos encuentros, aparecieron en forma de semilla algunos de los elementos que desarrollé más adelante en *Lo otro: el concierto*: la referencia compartida, la música, el ejercicio del recuerdo y la autobiografía.

En *Podcast*, yo proponía unas líneas de narración que invitaban a crear una deriva del recuerdo en la que las canciones de unos detonaban el recuerdo de las canciones de otros. Construía así un entorno musical compartido semejante al que expandiríamos Aristeo Mora y yo en *Mapa sentimental sonoro* (2013). Sin embargo, *Podcast* se desarrollaba en un espacio íntimo que yo acompañaba de acciones, imágenes y visionados de vídeos con un gran peso de mí como intérprete y filtro. Presencia o mediación mía que desaparecería en *Mapa sentimental...* y que potenciaría en *Lo otro...*

Con *Podcast* reconocí las herramientas de la autobiografía y la referencia compartida y su articulación como encuentro para compartir. Desarrollé este dispositivo para 3 espectadores, pero llegué a hacerlo hasta con 30 participantes y dio pie finalmente, con los materiales más ordenados y la dramaturgia enfocada en mi vinculación afectiva con la cultura pop, al concierto individual *Varietés...* Además de por el dispositivo íntimo para pocos espectadores, dos materiales hicieron de puente hacia el concierto individual: los videoclips *Jukebox* y el visionado de un álbum de recortes.

La práctica de los videoclips *jukebox* consistía en una serie de fotografías de mi infancia y adolescencia barajadas al azar que yo recolocaba, movía, enmarcaba y creaba con ellas la ilusión

del movimiento de la imagen estática sobre una mesa siguiendo el ritmo de una canción elegida de una lista por el espectador. Cuando el espectador escogía su canción, yo contaba una anécdota relacionada con ella y a continuación, desplazando las fotografías frente a sus ojos, creaba la ilusión del videoclip: imágenes en movimiento que acompañaban una música. Volveremos a comentar esta práctica en el apartado de la tesis en el que hablo sobre videoclips.

El *álbum de recortes* era una carpeta que me encontré en un mercadillo de mi pueblo, Mieres, en la que un adolescente había recogido recortes de revistas de los años 90 (*Superpop, Nuevo Vale, Teleindiscreta*) sin orden ni jerarquía determinados. En sus páginas había imágenes de personajes famosos de la televisión, cantantes, noticias relacionadas con películas, videoclips fotograma a fotograma, etc. Este álbum, fue más tarde el tercer libro de mi pieza *Tentativas de sintaxis*, de la que hablaré después, y también una escena de mi película *Frankenstein* (2013).

El álbum y los videoclips exigían una mirada atenta, concentrada y cómoda para poder acceder a sus detonadores de recuerdos, de escritura autobiográfica del espectador. Por ello, con el fin de facilitar esta mirada y explorar la relación que establecíamos entre los materiales y los afectos, surgió la idea de proponer un encuentro con un máximo de dos espectadores. En *Varietés...*, desplegaba los materiales sobre la mesa del salón del espectador y la comunicación entre nosotros se producía a través de unos auriculares con micrófono conectados a un ordenador que aislaban nuestro concierto del espacio cotidiano en el que nos encontrábamos.

Todos los textos que cosían la dramaturgia de las acciones eran leídos por mí, activando así el filtro de mi autobiografía sobre los materiales y no había ningún momento abierto a la expresión hablada espontánea como sucedería posteriormente en *Lo otro: el concierto*. Algunas de las canciones del concierto individual las canté después en *Lo otro: el concierto*, como “Lo otro: la canción”, “Heráclito” o “La bailarina del futuro”. Pero también había una serie de canciones que fueron cantadas o escuchadas exclusivamente en el concierto individual de *Varietés...*: “La parodia seria”, texto de Giorgio Agamben (2005b: 51) con música de José Luis Perales; “Atchevo eta prezhe ne znala” de la ópera *Iolanta* (1892) de Tchaikovski; y “La gata bajo la lluvia” (1981: 6) de Rocío Durcal.

*Varietés* fue, casi, un monólogo en el que yo me quejaba de mi relación incómoda entre las dos culturas a la vez que cantaba canciones y compartía materiales de mis recuerdos.

#### **4.2. Cuando intenté hacer un concierto como Raphael o Víctor Manuel para recordar. Breve descripción de mi pieza.**

El mismo año que yo empecé a hacer *Lo otro: el concierto*, Víctor Manuel, cantante mierense, como yo, sacó su disco *Vivir para cantarlo* (2012). Mi madre era muy fan de Víctor hasta que este empezó a saltar del comunismo al socialismo. Hasta que cumplí 5 años yo pensaba que Víctor Manuel era mi padre porque cada vez que él salía en la tele mi madre me decía bromeando: <<mira, nene, papá>>. Víctor por tanto ha sido para mí una gran referencia en lo bueno y en lo malo. Ana Belén, su mujer, no, porque estaba vetada en mi casa hasta que en mi adolescencia empecé a pedir sus discos...

Lo que ahora quiero contar es que a la vez que yo hacía *Lo otro...*, este concierto mío de recuerdos, Víctor Manuel hacía su gira *Vivir para cantarlo* y recorría los escenarios recordando su infancia en Mieres y sus primeros años en Madrid, contando las anécdotas que rodeaban a sus canciones. Padre e hijo, unidos en unas vidas paralelas. Siempre he pensado que llegaré al motor íntimo de mi trabajo el día que entreviste a Víctor Manuel y le pueda preguntar por la transición democrática española y la huelga de actores del 75, cuando metieron presa a Rocío Durcal.

El espacio escénico de mi pieza *Lo otro: el concierto* era un escenario desnudo con una gran alfombra persa vieja en el centro, un piano en el fondo a la izquierda con un taburete alto a su lado, una silla y una mesa con una plancha de cocina e ingredientes para cocinar a la derecha. Un pie de micrófono, a un lado. Al fondo, una gran pantalla blanca. Unas candilejas rodean del espacio central.

La pieza comenzaba con la canción “Jardín Prohibido” (1975: 5) del cantante italiano Sandro Giacobbe versionada por el español Junco en el año 1992 y cantada por mí como acompañamiento a la entrada del público. Cuando terminaba de cantar, contaba una anécdota que contextualizaba esta canción en su historia y en mi biografía. Para concluir la introducción al concierto, cantaba una versión de la copla “La Lirio” de León, Ochaíta y Quiroga a piano con la sustitución de su letra original por la siguiente cita de Estrella de Diego:

Escribir sobre uno mismo  
es cada vez desdoblarse  
y hablar de los otros:  
los que viven dentro y fuera del sujeto. [...]

Entre las muchas razones  
que incitan a plantear  
la propia autobiografía  
aquellas que podrían  
leerse como más frecuentes  
desembocan sin remedio en idéntica imposibilidad.

En esa tensión entre quienes  
somos y quienes fuimos,  
quienes debimos ser  
y debieron ser los demás,  
surgen las afinidades  
con el discurso autobiográfico [...]  
Si las verdades son parciales lo único importante es la eficacia del relato.  
Por eso la búsqueda de uno mismo  
es una búsqueda desplegada  
siempre en la ficción. [...]

Lo mismo ocurre con  
la memoria y con el pasado  
parte esencial de la autobiografía:  
no solo porque se recuerda  
lo que se puede y hasta  
donde se puede  
sino porque narrarse  
es distanciarse,  
ser autor de la propia vida como decía Roland Barthes. (De Diego, 2011: 45-47).

Y, a través de la narración de una nueva anécdota, enunciaba la cuestión central del concierto:

He pasado toda mi vida relacionándome con la cultura popular y la cultura erudita sin saber que estaban diferenciadas. Cuando llegué a la universidad y al ámbito del arte profesional me encontré con que mucha gente denostaba la cultura popular a favor de la cultura erudita y las nombraban como baja y alta cultura.

¿Existen realmente dos culturas diferenciadas, una alta y una baja, apocalíptica o integrada? ¿Tienen unos límites claros? ¿Cómo se define alguien que se mueve en ese espacio sin diferencias?

De forma paralela, exponía que siempre me había gustado mucho contar anécdotas propias y ajenas y cosas sin importancia pero que al convertirlas en relatos dejaban muchas cosas fuera que casi no podía nombrar y que eran los motores que me hacían contarlas.

En busca de la reformulación de estas cuestiones, anunciaba con una nueva canción que la finalidad del concierto sería tratar de encontrar “lo otro” de una anécdota determinada: la decisión más importante de mi vida en relación con las dos culturas. Llamaba “lo otro” al aura de la anécdota, a aquello que le daba un sentido más complejo y completo al relato pero que nunca podía recuperar. “Lo otro” se constituía por el pasado de la anécdota, su presente y su futuro, que llegaba hasta hoy y se ponía a vibrar cuando entraba en conexión con los “lo otro” de los anecdotarios de los espectadores y con toda la complejidad de relatos que se desplegaban en nuestro encuentro. “Lo otro” también era aquella relación intangible, frágil, temblorosa que mantengo con la cultura popular y la cultura erudita. Por ello, para narrar el relato del día más importante de mi vida en relación con las culturas, el día en que descubrí que existen dos tipos, uno bueno y uno malo, uno alto y uno bajo, tenía que contar otras muchas anécdotas y recuerdos.

Tras *Lo otro: la canción*, que había sido la primera después de la introducción y que acompañaba de una videoproyección y coreografía mientras que las anteriores las había cantado al pie del piano, comenzaba la retahíla de anécdotas en busca de “lo otro”.

La estructura del anecdotario del concierto era un fractal de breves relatos infraordinarios, datos sin importancia o referencias más o menos concretas, que seguían este orden inverso: el relato principal de la decisión más importante de mi vida como esqueleto del concierto; el anecdotario infraordinario de relatos que acompañaba este esqueleto; por último, los breves datos, subanécdotas, referencias y recuerdos espontáneos que me iba encontrando en el presente de la escena por cada uno de los relatos anteriores. En mis anécdotas o capítulos relataba momentos no cronológicos de mi vida, o bien relatos robados a otras personas, siempre relacionados con

la imposible división de las dos culturas: por contaminación de una en la otra o por relatar momentos vitales importantes en los que la cultura popular estaba presente.

Como intérprete del concierto, trataba de evidenciar la construcción en directo de la experiencia del recuerdo a pesar de la escaleta previa que funcionaba como base. Para ello, uno de los planos más activos durante la pieza era el del recuerdo en directo, es decir, los recuerdos que brotaban del propio relato o la situación y que no estaban previstos. Cuando aparecían estos recuerdos, los contaba subrayando la sorpresa y comentando cómo habían cambiado mis acciones y mis recuerdos desde el estreno del concierto hasta ese día.

La anécdota que quería contar hoy, la del día más importante de mi vida, tuvo lugar también en las fiestas de San Mateo de Oviedo. Mis padres me dijeron: ¿Vas con mamá o vas con papá? Me dieron a elegir: ¿Vas con papá al campo de fútbol o vas con mamá a la plaza de la catedral?

¿Vas con papá a ver a Deep Purple o vas con mamá a ver a Raphael?



Yo recordando contrarreloj en *Lo otro: el concierto*.

#### **4.3. Cuando pensé en qué había hecho después de haber hecho *Lo otro: el concierto*. Análisis de las herramientas del dispositivo: el ejercicio del recuerdo en el espectador.**

Al final de este apartado, por lo imposible de registrar la experiencia del presente de la pieza en vídeo, adjunto el texto de la obra. Sobre el papel encontré algunas de las referencias presentes en el concierto y observé con distancia cómo las hacía funcionar como conectores entre la propuesta y la escritura autobiográfica de los espectadores.

En la búsqueda de una dramaturgia que potenciara la reescritura de los espectadores quería evitar la lectura detenida sobre mi vida y esto me pedía una atención sobre el contenido y la forma del relato infraordinario. Esta atención desplegaba tres niveles: por un lado, una escritura referencial concreta en la que con las palabras exactas se desatase la conexión con los recuerdos de los espectadores; por otro lado, una escritura abierta con precisión para que los datos que exponía no fueran excluyentes o, al menos, pudieran ser sustituidos fácilmente por los datos concretos de los espectadores (por ejemplo, con nombres propios de personas, lugares, etc.) e incitar a su montaje; por último, la atmósfera para el recuerdo y la relación en la que nuestros relatos generarían un espacio de encuentro y no un espacio de exposición. En *Lo otro: el concierto* yo firmaba el pacto autobiográfico sobre las referencias comprometiéndome a que ninguna de las narraciones que allí compartía tuviera la relevancia argumental suficiente como para ocupar el foco central de la escena. Por ejemplo, del concierto de Mónica Naranjo al que fui con 12 años con mi padre contaba mis recuerdos de los movimientos de los técnicos de sonido por el escenario, pero ningún momento especialmente espectacular de lo que allí pasó. A pesar de la poca relevancia de lo narrado, estos relatos infraordinarios verdaderos componían una atmósfera sobre la que podía menear las referencias con fluidez creando el espacio para que el espectador se comprometiera a firmar el pacto de su autoescritura.

Estuve trabajando y pensando mucho en lo que llamé "detonadores del recuerdo". En esa categoría colocaba las canciones y referencias que funcionaban como explosivos de los recuerdos del otro y con los que activaba, por el dato concreto, la sorpresa y la identificación, la memoria del espectador. La nube de recuerdos creaba una atmósfera en la puesta en escena sobre la que yo desplegaba la dramaturgia y la relación entre quienes recordamos juntos (estilo, género, forma, etc.).

Esta atmósfera era una cuestión fundamental porque se desplegaba como un "tapete" sobre el que el recuerdo se podía desplazar con facilidad. Era también un detonador con el que dibujaba una dramaturgia posible, abierta, colectiva y casual de la propia autobiografía en su relación con la historia y con los otros. Por tanto, mediante los saltos temporales del relato y la creación de

una atmósfera a través del caleidoscopio de recuerdos yo invitaba al espectador a que se tomara la libertad de viajar durante el concierto. Después de la pieza, como me contaban, el viaje del espectador continuaba por sus recuerdos. Esto también me sucedía a mí cada vez que hacía la pieza: como durante los ensayos ejercitaba en mi cabeza la capacidad de recordar, los días antes de presentar la obra y los días de después me asaltaban viejos y nuevos recuerdos todo el rato, como en una película llena de flashbacks.

Los detonantes funcionaban, por tanto: en el plano del recuerdo que invocaba un nuevo recuerdo y, por otro lado, en el plano de la escritura autobiográfica del espectador. En *Lo otro: el concierto* no solo pretendía que el espectador recordase cosas que tenía olvidadas o se reencontrase con ellas, sino que construyera a través de sus recuerdos una dramaturgia abierta al cambio, una manera de recordar que pudiera ampliar o corregir con soltura, dilatar fácilmente y aceptar otros relatos dentro de su propia memoria, de su puzzle. En esa reescritura yo comprendía el anecdotario como una escritura histórica legitimada y relevante en diálogo con la historia hegemónica, las escrituras eruditas y los relatos ajenos.

La reescritura del anecdotario de cada espectador generaba, en mi marco para el cuestionamiento de las dos culturas, un territorio dialéctico sobre el que surgían nuevos conflictos esquivando prejuicios y presupuestos. Para ello, el remontaje y la reescritura subjetivos por parte de los espectadores agitaban desde lo afectivo y desde el descubrimiento de nuevos territorios del recuerdo estas dudas y posibles posturas preconcebidas sobre la cultura.

Expuesta la autobiografía como dispositivo colectivo para la relación, imaginaba esta dramaturgia como una escritura histórica, uno de los posibles montajes de múltiples fragmentos del pasado. El juego dialéctico estaba planteado por primera vez para mí: los fragmentos, si los escribía al mismo nivel, dialogaban y hacían vibrar las estructuras previas (preconcepciones, escrituras en común e historia) y creaban nuevas relaciones. Por ello, los fragmentos del pasado que exponía al mismo nivel en este concierto no formaban parte del mismo ámbito cultural o de código, sino que los intercalaba para provocar un diálogo complejo, desconocido y rizomático. La complejidad de los montajes me incitaba a una escritura desestabilizadora que me sacaba de las ideas preconcebidas sobre mi posición en la cultura para agitarlas como nuevas preguntas sin respuesta. Si bien el planteamiento central del concierto era la búsqueda de una posible dialéctica en la idea de las dos culturas, los diálogos que establecía a partir de esta posición iban más allá de este ejercicio y cuestionaban nuestra posición y nuestra responsabilidad en ello. Con el marco autobiográfico que proponía al principio de la pieza como espacio de cuestionamiento, activaba una vibración dialéctica que implicaba nuestra memoria, nuestra relación con los relatos, con la historia, con los otros y con cómo construimos nuestras relaciones y nuestra imagen.

Como ya he dicho, construí la dramaturgia de *Lo otro: el concierto* sobre la idea de recuperar la anécdota más allá de su contenido narrativo. Pretendía encontrar en el relato el espacio que las palabras escondían en la realidad efímera y subjetiva del recuerdo: atmósfera, referencias personales y compartidas y complejidad temporal del relato. Hablaba de realidad o complejidad del recuerdo para referirme al entramado de la vivencia antes de ser verbalizada, concretada y simplificada en la narración. Con la calificación de esta realidad como efímera y subjetiva entendía que la complejidad del recuerdo nunca era estática, sino que el espacio referencial de ese recuerdo siempre continuaba ampliándose a través de la evolución temporal y referencial de los nuevos recuerdos y vivencias.

Yo quería potenciar que la escritura de los espectadores fuera un montaje de fragmentos de recuerdos vividos, de otros, míos como interlocutor y de ficciones e invenciones para hilar el relato. Finalmente, la ficción convivía con el recuerdo y activaba la duda sobre la veracidad de lo vivido, del pasado, del autorrelato y de la historia. Con esta pieza yo proponía, en definitiva, un dispositivo para el recuerdo por montaje, para la escritura del pasado compartida aceptando los fragmentos, para las escrituras que se salían de las escrituras oficiales y de las verdades de lo recordado y para una relación afectiva amistosa no productiva: recordar juntos y dejar a nuestros afectos encontrarse y dialogar.

Conocí a Estrella de Diego por su libro *Tristítismo Warhol* (1999) y pronto me sentí identificado con su forma de escribir y empezó a acompañarme en la tesis desde sus textos. Un día cotilleando con mi amigo Jaime Conde-Salazar, empezamos a pensar que Estrella escribía como una folclórica y que, claro, cómo no nos íbamos a entender tan bien con ella. Rápido me encontré con que el relato y la construcción de la arqueología de una memoria compartida dialogaba o combatía entre la ficción y el presente de la escena. Con Estrella de Diego me acerqué a pensar sobre el conflicto con la ficción en su texto *No soy yo*: “La búsqueda de uno mismo entre los demás, incluso entre los que habitaron al sujeto, es una búsqueda desplegada siempre en la ficción [...]”. (De Diego, 2011: 47).

En *Lo otro: el concierto* probé a hacer que los pactos autobiográficos se ocuparan de evitar la ficción directa, la mentira de quien narraba. Los pactos autobiográficos daban pie en el concierto a los pactos escénicos con los que establecía la relación con los espectadores. Era en este contexto donde veía la imposibilidad de un recuerdo veraz. Este ejercicio utópico compartido desvelaba sin embargo un dispositivo de recuerdo común, incluso de reformulación de la ficción en colectivo. Y así me acercaba más a lo que seguía intuyendo que podría ser el motor íntimo de mi trabajo: el estar juntas. Como se refleja en el texto de la obra que aparece a continuación, en la anécdota de La Paca no puedo mantener la mentira y cuento cómo fue el proceso por el

que me di cuenta de que el relato que estaba contando no era veraz. Mi madre me había contado una anécdota y yo la había ido deformando hasta convertirla en otra. Cuando mi madre me corrigió, no pude seguir engañando al público y empecé a contar las dos versiones, la nueva y la vieja.

Cada vez estaba más cerca de pensar en las artes de la relación, de seguir hurgando en busca del motor íntimo de mi investigación. Al replantearme la relación escénica teniendo en cuenta estas cuestiones empecé a pensar en el espacio compartido, los ejes esenciales del encuentro escénico y la complejidad temporal de la memoria a través de los pactos autobiográficos y de la escena: pacto de la escena como presente, pacto de la escena como espacio de presencia, pacto de la escena como espacio de relación, pacto de veracidad de la referencia.

Firmaba el *pacto de la escena como presente (estamos aquí)* con el ejercicio paradójico e imposible de habitar el pasado desde el presente. Ponía así a dialogar el tiempo de la autobiografía con el tiempo de la escena. Asumía la escena como presente y aclamaba la relación directa con los espectadores y con la metarreferencia narrada del argumento de la obra y el proceso de creación sobre el encuentro escénico.

El *pacto de la escena como espacio de presencia (él está aquí)* lo realizaba con mi forma de estar en escena y con una dramaturgia que yo no ceñía a un texto a priori y que me permitía viajar y desplazarme más allá de lo que había previsto. De esta forma, quería que el espectador se acercara al pacto de veracidad al comprender que yo sobre la escena no estaba representando y montando fragmentos de ficciones sino compartiendo materiales en el mismo código de realidad que él.

Indicaba el *pacto de la escena como espacio de relación (estamos juntas)* en la comunicación directa y desnuda con los espectadores por separado y en conjunto. También lo subrayaba con un espacio escénico aparentemente diferenciado de la sala por la disposición, pero con lo que jugaba para que el público formase parte de la escena sutilmente. Para ello, disponía la platea en una ligera semicircunferencia y con una iluminación sutil que iba en aumento a medida que transcurría el concierto y que homogeneizaba el espacio de actuación y el lugar del público.

Por último, proponía un *pacto de veracidad de la referencia (esto es verdad)* basado en el pacto autobiográfico de Lejeune para la autobiografía literaria. Todo el contenido de mi autobiografía tenía que ser verdadero o, al menos, debía haber sido escrito con intención de veracidad. El

espectador tomaba mi relato como verdadero porque confiaba en la primera persona que yo exponía en las narraciones y en la relación directa que se establecía entre ambos. El recuerdo inmediato que yo improvisaba, así como las referencias directas a lo que sucedía en el presente, reflejaban esa presunción de verdad sobre lo que sucedía en la escena. El pacto de veracidad afectaba también al reparto de roles: yo como intérprete trataba de no convertir la pieza en una mera exhibición y para ello exponía que este concierto era un ejercicio del recuerdo; así, casi directamente, le pedía al espectador que se comprometiese a hacer lo mismo enfrentándose a los materiales como ejercicios.

A continuación, el texto de la pieza.

Es un texto especial porque es difícil atrapar la improvisación del recuerdo sobre el papel. En cada representación, los recuerdos cambiaban. En este texto, trato de recordar la pieza con mi escritura para que mientras lees puedas hacerte una idea de las referencias, anécdotas y herramientas de la pieza. Es un registro de la escaleta básica de recuerdos del concierto: a partir de cada palabra, de cada renglón y de cada idea, en la actuación, iba contando en voz alta los recuerdos que me asaltaban en ese momento. Como, por ejemplo, ahora mismo que he escrito *renglón* y he recordado a mi novio de cuando tenía 4 o 5 años, Óscar, asomado a la ventana de su casa diciéndome que bajaba enseguida en cuanto terminara los tres *renglones* que le faltaban por hacer de la tarea.

Esta es una invitación para jugar juntos a recordar lo que la pieza pudo haber sido y en lo que se puede convertir una propuesta escénica sobre el papel, en este caso, como si de una obra dramática se tratara.

Prefiero compartir así la pieza mejor que con un vídeo de su registro, como decía en la introducción, para dejar más huecos en el dispositivo del papel a la interacción con el espectador/lector y que la propuesta siga siendo porosa.

#### **4.4. Lo otro: el concierto. (El texto).**

## PRÓLOGO

“Jardín Prohibido” de Sandro Giacobbe.

“Esta tarde vengo triste y tengo que decirte  
que tu mejor amiga ha estado entre mis brazos.  
Sus ojos me llamaban pidiendo mis caricias.  
Su cuerpo me rogaba que le diera vida.

Comí del fruto prohibido dejando el vestido  
colgado de nuestra inconsciencia.  
Mi cuerpo fue gozo durante un minuto.  
Mi mente lloraba tu ausencia.  
No lo volveré a hacer más. (bis).

[Estríbillo].

Pues, mi alma volaba a tu lado y mis ojos  
decían cansados que eras tú, que eras tú,  
que siempre serás tú.

Lo siento mucho. La vida es así...  
No la he inventado yo.

Si el placer me ha mirado a los ojos  
y cogido por mano, yo me he dejado llevar por mi cuerpo  
y me he comportado como un ser humano.

Lo siento mucho. La vida es así...  
No la he inventado yo.

Sus besos no me permitieron repetir tu nombre, y el suyo, sí.

Por eso, cuando la abrazaba me acordé de tí.

[Estríbillo]”.

Mi hermana tenía el pelo muy negro y cortado a media melena y con flequillo y llevaba un jersey de lana a rayas y unos vaqueros rectos de Lee y unas botas Dr. Martens con estampado de rosas. Debajo del jersey podría tener una camiseta interior blanca como la que llevaba el día que le mordí el ombligo hasta hacerle sangre debajo del tendedero. Detrás de su cama había un cartón, un display grande de la tetera de la *Bella y la Bestia* (1991) de Disney que habíamos cogido del videoclub de nuestros tíos. Así, y dejando entrar el sol por las rendijas de la persiana verde, mi hermana lloraba sobre la cama mientras se oía esta canción cantada por Junco a lo lejos. Años más tarde, me enteré de que la original la cantaba Sandro Giacobbe, que es un cantante italiano de los años 70 que le firmó a mi madre una postal en las fiestas de San Mateo de Oviedo y que era guapísimo.

Cuando lloro con las mismas canciones con las que lloraba mi hermana o cuando paso las tardes escribiendo esta tesis mientras veo *Sálvame* en Telecinco, tengo dos sensaciones contradictorias. Una es bastante complicada: tiene que ver con reconocer que ese tipo de cultura no es buena, es peligrosa, dañina. Y otra, es mucho más clara y la puedo definir como una sensación de hogar. Cuando escucho a Camela o a Merche o a Junco o cuando veo las películas *Este chico es un demonio* (1990) o *Todo sobre mi madre* (1999), me siento protegido, y no porque los recuerdos que invocan sean especialmente buenos.

Cuando llegué a la universidad hace unos años y cuando empecé a trabajar profesionalmente en el ámbito del arte, en los museos, los teatros, me encontré con que muchos de mis compañeros, artistas, profesores, no aceptaban mis referencias y pensaban que les estaba tomando el pelo o tratando las cosas con ironía. Yo, rabioso por esto, me propuse empezar cada conferencia, clase o pieza que hiciera en aquellas instituciones cantando una copla.

Esta es una cita de Estrella de Diego, de su libro *No soy yo*, que canto sobre la música de la copla *La Lirio* de Ochaíta, León y Quiroga.

Tiene varias capas: una es que la canción que voy a cantar es una copla; la segunda capa es que lo que voy a cantar es un texto de una teórica del arte, Estrella de Diego; y otra es que la versión de la copla que voy a cantar es una versión elegante a piano.

“La Lirio” de Estrella de Diego.

(*Canto la canción de la que hablé hace unas páginas abanicándome con el libro de Estrella*).

## **LO OTRO ES ESTO**

Una tarde soleada de mayo de 2013, en la que era mi casa en San Cristobal de los Ángeles, Madrid, me senté a ojear unas polaroids desconocidas de Warhol que me acababa de comprar. Mirando durante mucho tiempo una de ellas, Warhol me explicó qué era lo que yo andaba buscando.

En la foto aparecía la cara de Andy retorcida en una sonrisa. Una fotografía instantánea en una fiesta de 1972. La había tomado Pat York, mujer de Michael York, actor de la película *Cabaret* (1972).

La foto me hizo imaginar: ¿Qué pensó Andy mientras posaba para la foto? ¿Qué dijeron Pat y Andy mientras esperaban a que la polaroid se revelara, agitándola para enfriarla? ¿Qué hacía la gente alrededor? ¿Estaban borrachos? Y, mirando mucho, perdiéndome en el fondo de la foto en el que se intuían unas estrellas en un cielo oscuro, me encontré con que Andy podría no estar en Nueva York o en Sicilia. Andy podría estar en Lastres en una de mis noches de amor, o esperando en la puerta de la estación de la Renfe de Oviedo en una tarde fría, o en el pueblo en el que viven mis padres sentado en el parque...

¡Buf! Me encanta contar anécdotas, incluso escribirlas, pero, como ves, no se me da muy bien y me enredo y me enredo y la cosa va perdiendo fuerza.

Warhol me explicó qué es ‘Lo otro’. Su cara no era lo importante de la foto, lo importante era ‘lo otro’: todo lo que hay alrededor de esa imagen y que le da su pleno sentido, sus profundidades.

Cuando le enseñé esta foto a una amiga, ella dijo: “¡Qué careto!”, y se rió. Lo mismo me pasa cuandouento anécdotas: para mí tienen todo el sentido, importan, pero cuando estoy llegando al final de la historia, ya se han desinflado. Lo que me había llevado a contarla ha desaparecido de repente y me ha dejado en calzoncillos.

‘Lo otro’ de las anécdotas se compone del pasado de la anécdota, su presente y su futuro, que llega hasta hoy y sigue más allá, y que ahora tiene sentido cuando lo comparto y se mezcla con otros ‘lo otro’.

“Lo otro: la canción”.

*(Mientras canto bailo una coreografía hecha con trozos de bailes famosos).*

‘Lo otro’ es mi hermana descorpórea, es algo así:

-0-

‘Lo otro’ es el recuerdo que se resquebraja

cuando trato de traerlo aquí.

Es un espacio vacío entre muchas cosas.

Es el objeto perdido que busca Luis ahora.

Cuando lo intento poner aquí

se vuelve pesado y pringoso.

Es el espacio que no hay dentro,

dentro del plato hondo.

Se me escapa entre los dedos,

no lo poseo:

es ‘Lo otro’.

Es la canción que no suena,

“Mysteries of love” en la cama.

[Rap].

Es mi infancia que no suena en Camela;

es el minimalismo y todo lo que conlleva;

es lo que queda de un ramo de flores

en forma de recuerdo aplastado en cajones;

es el olor del armario de mi tía,

que huele como a viejo, pero no es naftalina;

es mi madre en una fotografía a través del columpio cuando yo era una niña.

Pero si ahora

lo hago canción,

se convierte en un éxito

y ‘Lo otro’ se acabó.

Hoy solo quiero contáros una anécdota: la del día más importante de mi vida. La del día en que descubrí que hay una cultura superior y una cultura inferior.

Y para ello tengo que contar algunos otros relatos (que en realidad son el mismo).

## **EL CONCIERTO**

### **(I PARTE)**

Entonces, ahora comienza el concierto...

Mi primer recuerdo aparece en el verano de 1990 más o menos con mis abuelos en un pueblo de Castilla y León que se llama Carrizo de la Ribera. Todos los veranos los pasaba con ellos desde el último día del cole hasta pocos días antes de volver a clase.

Y el primer recuerdo que tengo es el de una tarde con mi abuela, tumbados los dos en un sofá, ella detrás de mí, abrazándome mientras veíamos la telenovela en una televisión pequeñita en blanco y negro.

Otro recuerdo que tengo, y que ahora pienso que fue esa misma tarde, pero no lo sé seguro, es mi hermana y mi abuela diciendo que se iban a poner a hacer gimnasia para adelgazar. Recuerdo a mi abuela haciendo esto.

*(Imito los ejercicios que hacía mi abuela).*

Recuerdo a mi hermana sentada en la ventana del piso de veraneo hablando con la vecina de enfrente de la última canción de Manolo García (o el Último de la Fila, no estoy seguro).

Recuerdo a mi abuela haciéndome frixuelos todas las mañanas antes de despertarme. Los frixuelos son crepes en Asturias. Cuando me levantaba de la cama, me quitaba su camisón y me iba a ver la televisión y a desayunar mis frixuelos mientras mi abuela limpiaba la casa cantando esta canción, la canción de los recuerdos contrareloj.

“Ven, morena, ven”, canción popular asturiana.

*(Aquí dejo que broten recuerdos contrareloj durante el tiempo que dura la canción. Al fondo, se proyecta un vídeo de una actuación de una verbena asturiana con una gaita tocando la canción).*

Cuando yo fui a Covadonga

vine con desilusión

pues me dijo la Santina

que no me tienes

nada de amor.

Como puedes comprender,

tengo el corazón partido.

¡Todo lo que te rondé,

morena mía, tiempo perdido!

¡Ven, morena, ven, bailemos a la gaita!

¡Ven, morena, ven, bailemos al tambor!

¡Que si no me quieres todo podrá arreglarse,

pues la Virgen dijo: -no le guardes rencor!

¡Bailemos a la gaita!

¡Bailemos al tambor!

¡Hoy vuelvo de Covadonga,

traigo alegre el corazón

pues me dijo la Santina

que ya me tienes

algo de amor!

Doy gracias a la Señora

del consejo que me dio:

que aunque tú no me quisieras,

no te guardara ningún rencor.

Recuerdo a mi abuela limpiando y cantando esta canción. Mi madre me contó que hace unos años, antes de que los dos se murieran, mi abuelo estaba llevando a mi abuela al baño y empezó a sonar una canción. Siempre imagino que era esta la canción. Mi abuelo le dijo: Mira, Lolina,

la canción que siempre bailábamos. Y mi abuela empezó a llorar. Mi abuelo le dijo: vamos a bailar. Y ella apoyó la cabeza en su pecho y bailaron.

Al final del verano, mis padres venían a recogerme a Carrizo y nos volvíamos en el coche hacia Asturias.

Para salir de Carrizo hay que pasar un puente.

Recuerdo ir en el asiento de atrás del coche agazapado, y a mis padres preguntándome: ¿Qué te pasa?

- Es que tengo algo en la garganta porque parece que se me queda algo aquí en el pueblo.

La vuelta a casa desde Carrizo, una semana antes de empezar el cole, todos los años coincidía con las fiestas de San Mateo, que antes eran las fiestas más grandes de Asturias. En los conciertos de San Mateo actuaba (en los años 90) gente muy importante. Creo que vinieron Michael Jackson, los Backstreet boys, Isabel Pantoja.

Isabel Pantoja actuaba allí todos los años y las señoras reservaban sus sillas de plástico en la plaza de la catedral para poder verla a gusto. Yo nunca llegué a verla en directo. Hoy ha anulado el concierto que iba a dar este año en Oviedo porque va a entrar en la cárcel. Mi hermana y mi madre fueron a verla actuar un año. Mi madre se enfadó mucho porque dice que se cambió tantas veces de ropa que no le dio tiempo a cantar más que 7 u 8 canciones. Mi hermana llevaba una coleta alta y una señora del público le dio un tirón porque no la dejaba ver.

Empecé a escuchar la música de Isabel Pantoja y a hacerme su fan hace poco tiempo, hará 4 años, aunque siempre me había gustado y la había sentido como una familiar. Mi padre siempre nos decía cuando la veía en la tele: <<Mira, ya verás cómo llora. Esta llora hasta por una lata de bonito>>. Recuerdo que en mi casa solo se escuchaban dos canciones de ella: “Así fue” (1988: 6) y “Caballo de rejoneo” (1993: 1). Mi madre me daba folletos del supermercado para recortarlos y entretenérme. <<Das-y una caja de cartón y ya no hay nenu>>, decía. Recuerdo jugar debajo de la mesa con un Tyrannosaurus Rex de plástico para el que escribía obras de teatro mientras sonaba esta canción.

“Caballo de rejoneo” de Isabel Pantoja.

*(Canto la canción y leo este texto en los huecos musicales).*

<<*Tyrannosaurus rex (del latín Tyranno 'tirano' y saurus 'lagarto', y rex 'rey') es la única especie de Tyrannosaurus, un género monotípico de dinosaurio terópodo tiranosáurido. Vivió a finales del período Cretácico, hace aproximadamente entre 67 y 66 millones de años, en el Maastrichtiano, en lo que es hoy Norteamérica occidental [...]>>.*

Caballo de rejoneo

que a penas tiene tres hierbas

y va castigando yeguas con su alegre contoneo.

Y allá arriba, en la dehesa,

amigo es de un toro negro

y juega y corre con él hasta que llega el encierro.

<<*Hay más de 30 especímenes de [...]>>.*

Caballo de rejoneo, atento siempre a las riendas,

mañana en el redondel quiere presumir de trenza,

de baile y paso ligero,

de trote y de galopar,

Del toro se va a burlar como las hojas del viento.

<<[...] *Tyrannosaurus rex identificados, algunos de los cuales son esqueletos casi completos [...]>>.*

¡Ya está el caballo en la plaza! ¡Caballo de rejoneo!

<<*Comúnmente abreviado como T. rex, es una figura común en la cultura popular [...]>>.*

Caballo de rejoneo,

ya está el caballo en la plaza.

Cabriolas de colores

van dibujando sus patas.

<<[...] *En relación con sus largos y poderosos miembros traseros, los miembros superiores del Tyrannosaurus son muy pequeños [...]>>.* (Tyrannosaurus rex, s.f).

Ya está el caballo en la plaza. Caballo de rejoneo.

¡Cómo repican sus cascós, sus cascós por el alvero!

Y el toro negro,

y el toro bravo, acaricia la cola de mi caballo, de mi caballo. (Bis).

<<Hace unos meses, de visita en casa de mis padres, estaba pensando qué podría hacer en esta escena del concierto porque se quedaba un poco floja>>.

Caballo de rejoneo

que a penas tiene tres hierbas

y va castigando yeguas con su alegre contoneo.

Y allá arriba en la dehesa, amigo es de un toro negro

y juega y corre con él hasta que llega el encierro.

<<Entonces, recordé que cuando iba al colegio... >>.

Caballo de rejoneo, atento siempre a las riendas,

mañana en el redondel quiere presumir de trenza,

de baile y paso ligero,

de trote y de galopar.

Del toro se va a burlar como las hojas del viento.

<<[...] mi mejor amigo me había regalado un libro de dinosaurios>>.

¡Ya esta el caballo en la plaza! ¡Caballo de rejoneo!

<<Entonces, bajé con mi sobrina a la habitación Almodóvar, ...>>.

Caballo de rejoneo,

ya esta el caballo en la plaza,

cabriolas de colores van dibujando sus patas.

<<[...] que es un pequeño despacho que tenía en casa de mis padres con papel pintado y todos mis libros>>.

¡Ya está el caballo en la plaza! ¡Caballo de rejoneo!

¡Cómo repican sus cascos, sus cascos sobre por el alvero!

<<Y, justo cuando levanté el brazo para coger el libro, ...>>.

¡Qué mala suerte! ¡Qué mala suerte!

¡Que en la nalga lo ha herido casi de muerte

(bis).

<<[...] recordé que el libro era de mamíferos y no de dinosaurios>>.

Había dos escenarios grandes durante las fiestas de San Mateo de Oviedo: el Palacio de los Deportes y la Plaza de la Catedral. Y, como a mi tío le regalaban las entradas para las actuaciones de pago, siempre teníamos la oportunidad de ir gratis.

Con unos 11 años fui a ver a Mónica Naranjo con mi padre. Era alucinante. Cantaba como en el disco. Tenía muchísima energía. Recuerdo que cantó una canción recostada en un diván. No volví a ver un virtuosismo semejante hasta que fui a mi primer concierto de Fangoria y Alaska cantó una canción tumbada moviendo las piernas estiradas de arriba a abajo. Siempre me viene a la memoria un momento del concierto de Mónica: estaban de moda los punteros láser y no dejaban de apuntarle a los ojos desde el público. En un momento, dejó de cantar, se apoyó en el pie del micrófono y dijo dándose unas cachetadas en el culo: <<Los que tengan un puntero láser, que se lo guarden en el bolsillo>>. Y justo en ese momento, un técnico se llevó otro pie de micro del escenario, agachado, vestido de negro.

Con 16 años, con el corazón del amor roto y pisoteado, me liberaba un poco escuchar canciones de desamor en mi minicadena de altavoces azules, la misma en la que escuchaba el aria de Mozart “In uomini, in soldati” de *Così fan tutte* (1789) miles de veces. El disco *Chicas Malas* (2001) de Mónica Naranjo tiene una canción que se titula “No voy a llorar”. Totalmente dramático, me ponía los dos altavoces a todo volumen pegados a las orejas y cantaba así.

“No voy a llorar” (2001: 2) de Mónica Naranjo.

(*Canto con unos auriculares a voz en grito para alcanzar los agudos*).

<<Con tu ausencia, llenabas mi soledad.

En tu juego me perdí.

Me enamoré de tus mentiras.

Tu indiferencia hizo huella en mí.

Me costó decidir que yo puedo vivir sin ti.

Te faltó descubrir el amor que una vez yo sentí.

Mejor te vas ya de una vez.

No voy a llorar igual que ayer.

Sé que volverás y no estaré.

Lo nuestro se acabó.

Ahora es tarde para volver atrás.

En tus promesas, ya no creo más.

El misterio, el fuego y la pasión...

todo aquello se acabó.

Como ves, es así:

ahora puedo vivir sin ti.

Te faltó descubrir el amor que por ti yo sentí.

Mejor te vas ya de una vez.

No voy a llorar igual que ayer.

Sé que volverás y no estaré.

Lo nuestro se acabó>>.

En los años 90, la hermana de mi mejor amiga del colegio (que era de la edad que mi hermana) llevó durante un tiempo la mitad del pelo rubia y la otra mitad, morena igual que Mónica Naranjo cuando llegó a España después de triunfar en México. La llamaban la Mónica Naranjo de Mieres. Su hermana, mi amiga, montó con un grupo de compañeras del cole la coreografía de “Everybody” (1997: 1) de los Backstreet boys para la fiesta de navidad del colegio. Su hermana, la Mónica Naranjo, las había ayudado un montón a preparar la actuación, y la coreografía era exactamente igual a la original. La que habíamos montado mi grupo de amigos y yo, movidos por la envidia, era algo así: todos caminaban alrededor de mí, y yo, que hacía de Nick Carter, me colocaba en el centro y me tapaba la oreja simulando sujetar un pinganillo (entendí que ese gesto era por el pinganillo mucho tiempo después) y me agachaba y me levantaba una y otra vez. La profe de música que era la madre de uno de mis compañeros (creo que él hacía de Brian) nos pidió el día antes del festival que le enseñáramos las dos coreografías en clase. Las chicas hicieron *Everybody* y nosotros hicimos lo nuestro. La profe se enfadó mucho por la diferencia, su abuso y nuestra mala ejecución y obligó a las chicas a que nos enseñaran la coreografía. Al día siguiente, en la fiesta, nosotros bailamos los primeros y la gente pensó que ellas nos habían copiado.

“Everybody” de los Backstreet boys.

*(Mientras copio la coreografía del vídeo, voy contando recuerdos del día de la actuación).*

El padre de mi amiga (y la Mónica Naranjo mierense) alquilaba muchas películas en el videoclub de mis tíos. Mi madre siempre ha ejercido en Mieres de amiga de los imposibles: una suerte de Santa o Mártir como la *Celia* (1992) de los libros y la serie de TVE. En el videoclub de mis tíos, donde mi madre trabajó muchos años (la morena del videoclub), recibía a los inmigrantes, maricones, travestis y putas de los alrededores y se hacía su amiga. La Paca fue una de las primeras. La recuerdo muy delgada, caminando por Mieres con una parka roja ajustada a la cintura, unos pantalones de pata de elefante, unas piernas muy delgadas, finas como palos, y unas botas de tacón. Casi calva y con una melena larga atada en una coleta y grandes gafas.

Iba a ver a mi madre al videoclub. Se murió cuando yo era muy pequeño. Mi madre guarda en la vitrina del mueblebar el último regalo que La Paca le hizo por su cumpleaños (¡Qué sé yo, quizás el 36 cumpleaños que es uno que tengo marcado!): es una caja de plástico con unos dados, un vaso estampado con los palos de los naipes y una botellita de alguna bebida alcohólica.

Para celebrar el cumple, mi madre fue a tomar un café al apartamento de Paca. Esta la recibió en bata de raso y le dijo que había alguien más en la casa, que no se asustara. Mi madre lo escuchó toser.

Mi madre: Paca, me voy para que ese hombre pueda salir.

Paca: No, no, que se joda. Si le da vergüenza salir, que se joda.

El chico tosía en el balcón.

Mi madre seguía insistiendo y Paca, que no...

Al final, el chico salió del balcón cubierto, también, con un batín de raso. Era el marido, ahora exmarido, de una de las mejores amigas de mi madre.

El otro día, comiendo con mi madre, le insistí en que me contara una vez más cosas de La Paca. Me re-contó esta anécdota.

Perdón. He mentido. La historia no era tal y cómo yo la recordaba...

Mi madre me dijo que si estaba loco, que la historia de la Paca no era así.

El chico no estaba en batín. Tampoco salió del balcón. La verdad era que mi madre había esperado otro día con mi tío debajo de su balcón, metidos en el coche, y allí pudieron identificar al infiel.

El día del cumpleaños, la Paca también le había llevado una tarta a mi madre. Cocinaba muy bien. Mi madre y su amiga me contaron que La Paca era muy bueno y que lo chulearon mucho por el dinero. Cantaba canciones de Isabel Pantoja, travestida en la plaza en Requejo.

Con la misma minicadena en la que escuchaba a Mónica Naranjo y gritaba, escuché por primera vez las bandas sonoras de Almodóvar. Con 14 años vi *Todo sobre mi madre* (1999). La ponía una vez tras otra en el DVD que me regalaron mis padres para escuchar el efecto de sonido de la cabecera de la productora Filmax. Tenía mucha intensidad, parecía real.

Las películas de Almodóvar las ví unas 100 veces cada una (excepto *Matador* de 1986, el año en que nací, que la habré visto solo 3 o 4 veces).

Me sentía como Amanda Gris casi siempre.

En mi disco de bandas sonoras escuchaba una canción de *Carne Trémula* (1997) cantada por Chavela Vargas (también la cantaba Raphael) que sonaba en la película mientras los dos cuerpos se movían en la cama como un paisaje:

<<Somos dos seres en uno

que amando se mueren

para guardar en secreto

lo mucho que quieren.

Pero ¿Qué importa la vida

con esta separación?

Somos dos gotas de llanto en una canción>> (1996: 1).

Y con la primera que me identifiqué, antes de saber que era un cliché, fue con “Luz de Luna” (1993: 6), de la película *Kika* (1993) que Bibiana Fernández cantaba (con la voz de Chavela) en el balcón, desnuda, justo antes de que la mataran.

“Luz de Luna” de Chavela Vargas.

(*Hago el playback de la canción mientras escondo mis genitales con esparadrapo siguiendo la técnica llamada “tucking”*).

<<Yo quiero luz de Luna para mi noche triste,  
para sentir divina la ilusión que me trajiste;  
para sentirte mía, mía, tú, como ninguna.

Pues desde que te fuiste yo no he tenido luz de luna.

Si ya no vuelves nunca, provincianita mía,  
a mi selva querida, que esta triste y esta fría,  
al menos, tu recuerdo ponga luz sobre mi bruma,  
pues desde que te fuiste, no he tenido luz de luna>>.

Hace menos de un año, entendí la letra de esta canción.

## **DEDICATORIA**

Me gusta dedicar el concierto. Ya se lo he dedicado a Alfredo Landa y a Marifé de Triana cuando se murieron; a Lina Morgan cuando la acababan de ingresar en el hospital; a Rebeca de Bom bom chip (que me mandó un vídeo precioso deseándome mucha mierda y pidiéndome que no me olvidara de comer “Fruta fresca”), a Cuqui Jerez y María Jerez que me han ayudado mucho durante el proceso de creación de este concierto; al actor Carmelo Gómez que estaba como público un día y le conté todas las tardes que pasé en mi casa viendo su Regenta; a Lito el del puesto de discos del mercado de Mieres el día después de su muerte.

Solía cantar una canción diferente dependiendo de las dedicatorias. La última vez que hice el concierto, decidí hacer los homenajes cantando esta canción que tiene música de “Whenever, wherever” (2001: 3) de Shakira y letra del libro *Apocalípticos e integrados* de Umberto Eco.

Este concierto escrito en la tesis quiero dedicárselo a Belén Esteban y Jorge Javier Vázquez que me acompañan desde hace muchos años en mis tardes de estudio y trabajo y que han sido tan criticados y admirados por sus libros. Y a Francisco de Quevedo, Egon Schiele y Federico García Lorca que me acompañaron en las tardes de mi infancia y adolescencia. Y a George Perec, Roland Barthes y Walter Benjamin a los que amo y que me han apoyado siempre que los he necesitado estos últimos años.

“Heráclito” de Shakira y Umberto Eco.

*(Sobre la música de “Whenever, wherever” de Shakira y con un vídeo de Umberto Eco haciendo el lip-sync de mi voz).*

<<Si la cultura es un hecho aristocrático, cultivo celoso, asiduo y solitario de una interioridad refinada, la mera idea de una cultura compartida por todos, producida de modo que se adapte a todos y elaborada a medida de todos es un contrasentido monstruoso.

Heráclito (dice): ¡Por qué queréis arrastrarme a todas partes? ¡Oh, ignorantes! ¡Yo no he escrito para vosotros...’

[Heráclito (dice):]

‘...sino para quien pueda comprenderme.

Para mí,

uno vale-vale por cien mil [...].

En contraste, tenemos la reacción

optimista del integrado.

Que esta cultura surja de lo bajo

o sea confeccionada desde arriba

para consumidores indefensos

es un problema que el integrado

no se plantea, en parte, porque

raramente teorizan.

[‘Uno vale por cien mil y nada la multitud’].

La cultura de masas

es la anticultura.

[Estríbillo].

En parte, es así

porque mientras los apocalípticos

sobreviven precisamente

elaborando teorías sobre la decadencia,

los integrados (raramente teorizan,

sino que) prefieren actuar>>. (1984: 12).

## **EL CONCIERTO (II PARTE)**

En el videoclub de mis tíos, donde alquilaba películas La Paca, pasé la mitad de mi infancia (o más de la mitad). Al lado del videoclub estaba el parque más grande de Mieres (donde íbamos y van a echar gusanitos, Rufinos, a los patos). Y delante del parque, las cafeterías con sus

terrazas. Y una floristería dentro de un portal gigante. Sidrerías. Una tienda de ropa cara que creo que ya ha cerrado. Una tintorería. Una joyería. Y El Árbol (un súper).

Este es otro recuerdo que le he robado a mi madre:

Una amiga suya trabajaba en la cocina de uno de esos bares del Parque de los Patos. Su hijo, desgraciadamente, muy joven, se murió. Al día siguiente de su muerte, la mujer ya estaba trabajando. Mi madre fue a verla a la cocina del bar. Siempre imagino esta escena como en una película española. Mi madre abrió la puerta del bar (imagino que abatible): ¡María! (no recuerdo cómo se llamaba su amiga). 'María' estaba pelando patatas para hacer tortillas para los pinchos. Imagino que dejó el cuchillo en la encimera de la cocina y, mientras se secaba las manos en el delantal, le dijo a mi madre:

- Gema, no hay que llorar. Como dice la canción de Julio Iglesias: "La vida sigue igual".

"La vida sigue igual" (1969: 1) de Julio Iglesias.

*(Toco el piano en el teclado del ordenador sentado en el suelo).*

<<Unos que nacen, otros morirán.

Unos que ríen, otros llorarán.

Aguas sin cauces, ríos sin mar,

penas y glorias, guerras y paz.

Siempre hay por quién vivir, por qué luchar.

Siempre hay por qué sufrir y a quién amar.

Al final, las obras quedan, las gentes, se van.

Otros que vienen las continuarán.

La vida sigue igual.

Pocos amigos que son de verdad.

¡Cuántos te halagan si triunfando estás!

Y, si fracasas, bien comprenderás:  
los buenos quedan, los demás se van.

[Estríbillo]>>.

Cuando escribí esto por primera vez aun no se había muerto nadie de mi familia (de mi familia cercana). Durante el proceso de la tesis se murieron mi abuelo y mi abuela, los que me criaron y con los que veraneaba en Carrizo de la Ribera. Sus funerales fueron preciosos porque nos reencontramos con gente que hacía años que no veíamos, como en un programa de la televisión.

Con 15 años fui al funeral del abuelo de una amiga. Mis amigos y yo nos quedamos en la puerta de la iglesia porque no queríamos escuchar la misa y preferíamos estar con nuestra amiga afuera. Empezamos a oír a lo lejos una música que salía del funeral. Era como si hubiera un coche aparcado dentro de la iglesia con la música a todo trapo. Nuestra amiga nos explicó que era una canción de La Oreja de Van Gogh que le querían dedicar a su abuela como si su abuelo, que acababa de morir, se la cantara.

“Historia de un sueño” (2003: 14) de La Oreja de Van Gogh.

*(Escuchamos la canción original mientras yo camino hacia atrás en el escenario hasta desaparecer en la oscuridad).*

<<Perdona que entre sin llamar.

No es esta la hora y, menos, el lugar.

Tenía que contarte que en el cielo no se está tan mal.

Mañana ni te acordarás.

“Tan solo fue un sueño”, te repetirás.

Y, en forma de respuesta, pasará una estrella fugaz.

Y, cuando me marche, estará, mi vida, la tierra en paz.

Yo solo quería despedirme, darte un beso y verte una vez más.

Promete que serás feliz.

¡Te ponías tan guapa al reír...!

Y así, solo así, quiero recordarte.

Así, como antes.

Así, adelante.

Así, vida mía, mejor será así>>.

*(Aparezco vestido con una camiseta-túnica griega)*

La Oreja de Van Gogh iba a actuar en las fiestas de San Mateo. Era el único concierto que iban a dar en el norte de España y, por eso, decidieron cobrarle al ayuntamiento de Oviedo el doble del caché habitual. El ayuntamiento de Oviedo lo ha llevado siempre el PP. Todos los demás partidos políticos montaron en cólera por el coste tan alto que el ayuntamiento le consentía a LODVG. Cuando llegó el día del concierto, llovió a mares y lo tuvieron que suspender.

Y en Oviedo se termina *Lo otro: el concierto*.

La anécdota del día más importante de mi vida que os quería contar aquí sucedió en Oviedo, en las fiestas de San Mateo, a finales de los 90.

Mi tío nos había dado dos entradas para el concierto de pago.

Mi padre iba a ir a ese concierto y quería que yo fuese con él.

Mi madre se iba a quedar en la plaza de la catedral para ver el otro concierto con una amiga.

Me pidieron que eligiera:

O vas con papá o vas con mamá.

O vas con papá al Palacio de los Deportes. O vas con mamá a la plaza de la catedral. O vas con papá a ver a Deep Purple. O vas con mamá a ver a Raphael.

Mi padre me había regalado una guitarra. Él no sabe tocar ningún instrumento, pero le gustaba enseñarme que sabía puntear la melodía de Deep Purple, aquella que suena: pam, pam, paaaaaum. Pam-pam, pa-paaaaum. Pam, pam, pam, pa-pauuum.

Yo estaba enfermo de faringitis y, aunque me pasé medio concierto agachado, nunca olvidaré el momento en el que se separó el micrófono de la boca, se acercó al borde del escenario y empezó a cantar a gritos:

<< ¿Qué sabe nadie  
lo que me gusta o no me gusta de este mundo?  
¿Qué sabe nadie  
lo que prefiero o no prefiero en el amor? (1981: 1)

Y, en esa canción que el mismo Raphael había compuesto cuando empezaba con Laura, su mujer, y la gente le decía que era maricón, cambió la letra, se vino arriba y dijo:

<< ¿Qué sabe nadie?  
Y, ¿Qué le importa a nadie?>>.

Y toda la plaza empezó a gritar y a aplaudir.

Entonces yo todavía no sabía que ese tipo de cultura que me había acompañado durante toda mi vida, en mis momentos reales, era la cultura inferior, la mala, la corrupta. Y todavía no sabía qué eran los procesos de subjetivación, la manipulación de los sistemas políticos, la opresión económica de lo real.

Aunque ese día me dieron a elegir y elegí, nunca he sabido muy bien dónde posicionarme. Por aquellos años en los que opté por Raphael estaba obsesionado con Quevedo y *La Odisea*, con *Cosí fan tutte* de Mozart y la literatura medieval española, lo que se supone que es también alta cultura. Hace años tomé la determinación de masticar las dos juntas sin la conciencia de sus divisiones.

Ahora, cuando escucho a Lady Gaga, oigo en paralelo las dos líneas. Digo: la línea de la cultura corrompida y el engaño y la obcecación; y la línea del hogar. Escucho a Merche y siento hogar a la vez que siento odio. Me descubro hablando con Jorge Javier y con la gente de *MYHYV* y con Perec y Didi-Huberman.

Dejo de comer en McDonalds y en Burguer King porque devoran el Amazonas y me compro mi nuevo ordenador no queriendo saber qué hace la empresa que lo fabrica a parte de no pagar impuestos en España.

Sigo con las mismas dudas 5 años después, pero cada vez hago con más ganas este concierto de salón de casa de mis abuelos. Aunque no resuelvo las preguntas, cada vez siento con más fuerza que los conflictos en mí se están multiplicando, se van esclareciendo y se están haciendo más puntiagudos, más certeros, que me puedo implicar cada vez con más honestidad en ellos.

## EPÍLOGO

Me habría encantado ser artista, por eso llamé de pequeño al programa de televisión *Menudas Estrellas* para ir a imitar a Ricky Martin. Hoy, me da vergüenza reconocerlo, pero si pasara por debajo de mi ventana un cazatalentos y me escuchara cantar (copla, quizás), a lo mejor, en ese caso querría ser artista. Por eso también, cuando espero en Callao, aprieto la mandíbula, pongo morritos y entrecierro los ojos. Meh... No lo tengo claro.

He intentado componer canciones como las de Raphael o Bustamante y no puedo. Lo único que he podido hacer hasta ahora es robar textos de filósofos, teóricos, eruditos y convertirlos en éxitos Pop. Sigo, tantos años después, haciendo estos conciertos que son igual que los que hacia de pequeño para mis abuelos y mis tíos.

Esto es “La bailarina del futuro”. Isadora Duncan. Muchas gracias.

“La bailarina del futuro” de Isadora Duncan.

*(Bailo sobre unas proyecciones espectaculares agitando mi camiseta-peplum).*

<<La bailarina del futuro será aquella

cuyo cuerpo y alma hayan crecido juntos.

La bailarina no pertenecerá a una nación,

sino a toda la humanidad.

No bailará al modo de una ninfa, como un hada o como una coquette.

Ella dará cuenta de la misión del cuerpo de la mujer.

Bailará la vida cambiante de la naturaleza.

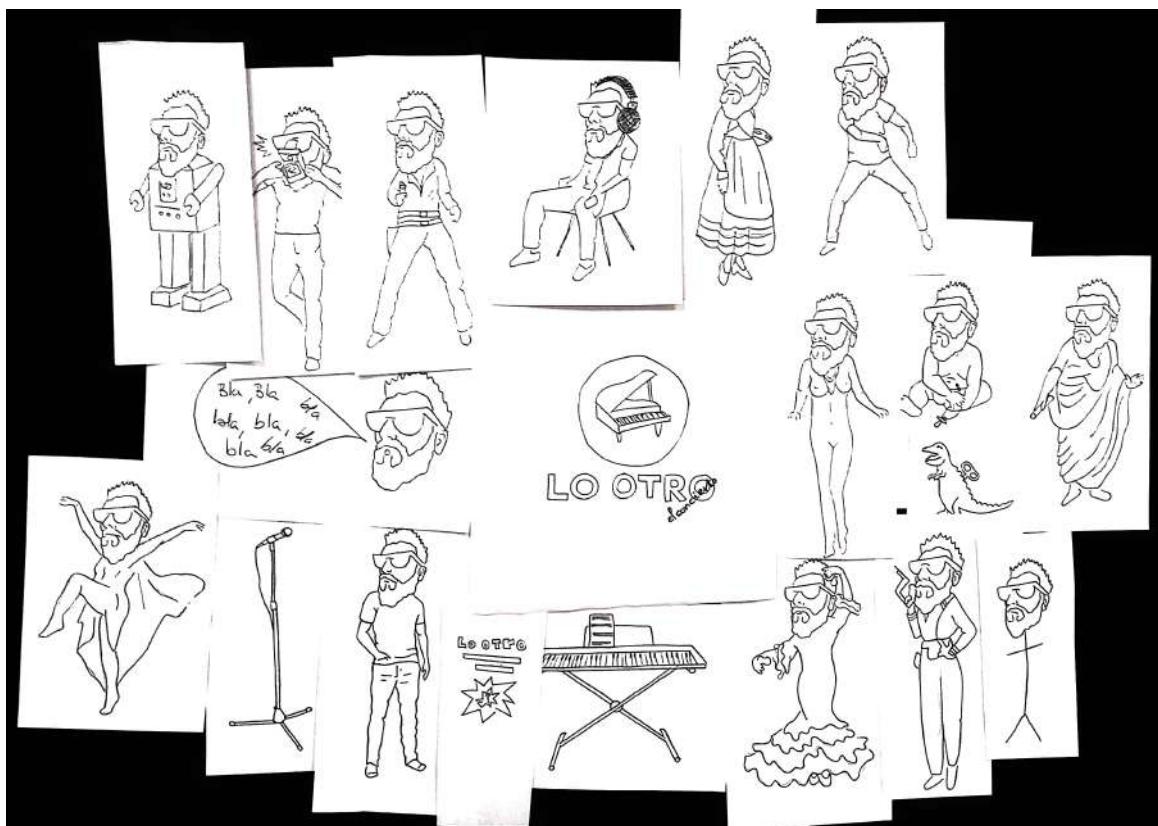
Ella bailará la libertad de la mujer.

¡Oh, qué campo tan amplio la está esperando!

¿No sienten que está cerca,

que está llegando?

La bailarina del futuro>>. (Duncan, 2008: 63).



Diibujos que vendía como merchandising de *Lo otro: el concierto*.

## 5. De mi primer salto práctico del contenido al dispositivo autobiográfico. Mi pieza *Tentativas de sintaxis*.

### 5.1. Cuando me entraron ganas de experimentar con el límite de la autobiografía y los detonadores para que otros jugaran a escribirse: una introducción.

*Tentativas de sintaxis* nació casi dos años después de *Varietés* (2013), la cual dejé de hacer muy pronto porque evolucionó rápidamente hacia *Lo otro: el concierto*. Después de hacer *Varietés* en casa, me habían entrado ganas de probar cómo los contenidos sobre lo popular y mis anécdotas como detonadoras del recuerdo del espectador podían funcionar en un encuentro escénico más convencional con una disposición teatral a la italiana y para más público y por eso hice *Lo otro: el concierto*. Pero tiempo después de haber abandonado *Varietés* empecé echar de menos el dispositivo del cara a cara cercano con el espectador y me entraron ganas de invitar a mis amigos, y a los espectadores convertidos en amigos, a mi casa otra vez para enseñarles cosas que me parecían interesantes, asombrosas. Mi tocadiscos nuevo, unos cuantos *singles* de vinilo alucinantes, un par de libros de segunda mano preciosos, un álbum de recortes que alguien hizo en los años 90 con mucho amor, un cuarto muy curioso de mi casa y la luz de las lámparas más baratas de Ikea filtrándose por las rendijas de las puertas fueron los juguetes que compartí con quienes vinieron a ver *Tentativas de sintaxis*. Con el título me refería a mi interés por el montaje como ejercicio de escritura autobiográfica expandida en la que yo como autor devenía dramaturgo al servicio del ejercicio autobiográfico del espectador. Como si mirando cualquier disposición de cosas pudiéramos desentrañar un relato, en la propuesta disponía objetos, canciones y acciones que el espectador podía montar aplicando su biografía y la mía como filtro, como gramática.

En *Ejercicios para recordar N°1: devolver rebobinada* (2014)<sup>7</sup> había puesto en práctica la relación entre el cine y el recuerdo como montajes de fragmentos y de escrituras en imágenes. En ese juego participativo situaba al sujeto autobiógrafo en el espectador y hacía desaparecer mi figura de narrador. Este dispositivo me generó la inquietud de diseñar, dentro de la convención de una disposición en la que alguien mira y alguien ejecuta, un espacio intermedio entre la desaparición y la narración. Quería probar una escritura con la que desplazara la mirada del espectador del esfuerzo por descifrar lo autorreferencial y de los pactos autobiográficos, hacia

---

<sup>7</sup> Se encuentra más adelante una versión de esta pieza adaptada al formato de esta tesis.

otras estrategias del ejercicio de la reescritura. En *Tentativas de sintaxis* puse a prueba la imagen en movimiento como generadora de atmósferas en las que juntaba cine y recuerdo (con sus ficciones, montajes, reelaboraciones y su dimensión imaginativa e imaginaria) y el desplazamiento de mí como autor/narrador.

### **5.2. Cuando la espectadora entraba en mi salón. Una posible descripción de la pieza.**

*Tentativas de sintaxis* tenía dos partes: *La salita* y *Los libros*, ambas realizadas en una habitación de mi casa para un máximo de dos espectadores.

Para empezar, presentaba cada parte a los espectadores con el título de *Tentativa de sintaxis número 1: la salita* y *Tentativa de sintaxis número 2: los libros*, aclarando que también las podría haber llamado *Tentativas de sintaxis autobiográficas* o *Tentativas de escritura borrosa de unos recuerdos*. Así, aclaraba y contextualizaba la abstracción de las imágenes y el resto de materiales que vendrían, y presentaba un compromiso al espectador con el ejercicio de montaje dirigido hacia un relato enigmático en primera persona. Entre pieza y pieza, los espectadores cambiaban de espacio dentro de mi casa y los invitaba a una merienda.

#### *Relato de Tentativas de sintaxis número 1: La salita.*

Los espectadores cruzaban un pasillo con puertas cerradas y llegaban a una sala vacía en la que solamente había una estantería con libros y un sofá con dos mantas. El sofá y la estantería estaban bajo una ventana y frente a una pared blanca que dibujaba una diagonal en la planta de la habitación. Había tres puertas: la puerta de la derecha, que era por la que acababan de entrar, y dos puertas a la izquierda que, por ahora, estaban cerradas. Cuando llegaban, los recibía yo como anfitrión y les indicaba que lo que lo primero que iban a ver era una tentativa de sintaxis titulada *La salita*. Sin más introducción, apagaba las luces de la sala que quedaba iluminada solamente por la claridad que entraba por la ventana. Pinchaba un disco de vinilo en el tocadiscos que había escondido a la derecha de los espectadores y me colocaba en un lateral del sofá para bajar la persiana a la vez que sonaba la música de introducción, la obertura de *La Traviata* (1853) de Verdi. Se dibujaban sombras entonces en las paredes con las luces que se colaban por las rendijas de la persiana hasta terminar oscureciendo por completo el espacio.

Desde de ese momento, como manipulador de objetos y luces, entraba en la sala solamente para dejar cosas frente a la pared blanca y cambiar los discos. A partir de la introducción, la música y las luces que salían de las salas creaban diferentes atmósferas jugando con las sombras, los colores y el silencio entre canciones, así como con el grano del sonido del tocadiscos. A través de las puertas entreabiertas dejaba que se colaran luces principalmente blancas que creaban ritmos y delimitaban los espacios con sus sombras. Potenciaba estas sombras con los objetos y sus texturas: una silla, una chupa de cuero negro, una bolsa de plástico, un cubo de fregar con una fregona y un ventilador de pie.

La escena creaba la ilusión de un videoclip sustentado en las canciones y rompiendo con la imagen convencional de la ilustración musical por la ausencia de un intérprete y por los tiempos detenidos de la escena. Los materiales propuestos para la sintaxis estaban lo suficientemente abiertos como para que las imágenes dieran espacio al espectador para completarlas. Una chaqueta de cuero sobre una silla que se iba deslizando lentamente. Una bolsa de plástico blanca de la que salía un mendrugo. Un cubo de fregar asomando por la rendija de una puerta... El espectador debía poner los contenidos para llenar los huecos de la imagen sin estar condicionado por el anclaje evidente (narrado) de los materiales en mi autobiografía y sin más narratividad que la de las canciones que sonaban. Presentaba tan abierta esta semiautobiografía imprecisa en cuanto a mi posición como autor y protagonista que podría ser la autobiografía en videoclips de cualquiera, de ellos mismos, así como otros muchos relatos.

A los sonidos emitidos por el tocadiscos, añadía al final de la pieza el ruido del grifo de la cocina que, desde su espacio latente, dibujaba la imagen lejana de alguien que friega los platos. Por último, el ventilador entraba en escena para moverse en su acción de girar y ventilar y filtrar las luces a través de sus rendijas. El ventilador era la última imagen de la tentativa justo antes de desaparecer y dejar paso a un sonido de pájaros y al baile final de las sombras de la persiana levantándose para volver al principio de la acción.

Cuando *La salita* se terminaba, encendía las luces y conducía a los espectadores de nuevo por el pasillo cargando con el tocadiscos. Cuando llegábamos al salón, se sentaban nuevamente en un sofá y yo los invitaba a tomar una merienda. Una vez instalados, comenzaba *Tentativa de sintaxis número 2: Los libros*.

*Relato de Tentativas de sintaxis número 2: Los libros.*

Primer libro.

Encendía el tocadiscos y situaba sobre la mesita de centro del salón un cuento antiguo de *La Cenicienta* (1979) en la versión de Walt Disney. En el tocadiscos comenzaba a sonar el vinilo con el audiolibro del mismo cuento. Los espectadores se acercaban al libro y eran invitados por la voz en off del tocadiscos a pasar de página cada vez que sonaba una campanilla. El cuento comenzaba. La primera página coincidía fielmente con el texto que narraban en el tocadiscos y sus imágenes ilustraban con dibujos de Disney las descripciones del cuento. A partir de la segunda página, unos clips de metal sostenían sobre las ilustraciones originales y los textos del cuento unas fotocopias en blanco y negro de fotografías relacionadas subjetivamente con el contenido del cuento, derivadas a partir de él y que formaban parte de mi biografía y de la historia. Algunas de las imágenes funcionaban como iconos o símbolos mientras que otras representaban claramente personajes famosos o acontecimientos de relevancia histórica. Las imágenes de mi autobiografía eran imposibles de identificar porque les había arrebatado cualquier referencia que facilitara esta conexión y, sin embargo, o bien las proponía como símbolos o bien las lanzaba como referencia de otros aspectos que no remitían a la narración inmediata de mi vida: imágenes que se convertían en referencias de espacios, de entornos, de objetos, de la historia, etc. Así la lectura se acompañaba con un maremoto de imágenes que apuntaban evidentemente hacia un relato borroso en formato de pregunta.



Fotografía del primer libro: *La Cenicienta*.

Segundo libro.

Cuando el audiolibro terminaba, retiraba el tocadiscos y anunciaba que comenzaría la segunda lectura. Para ello, me colocaba de rodillas frente a la mesa de centro que había delante de los espectadores y abría sobre ella un libro antiguo de imágenes de la historia del arte. Cuando los espectadores estaban preparados, empezaba a pasar las páginas del libro mostrando sus ilustraciones. Entre las páginas había unas hojas de papel translúcido sobre las que había dibujadas líneas que subrayaban las siluetas de las ilustraciones o algunos detalles de los cuadros de forma muy sencilla. Las imágenes cubrían las páginas del libro y bajo los papeles translúcidos había escondidas unas pequeñas notas manuscritas en mayúsculas en las que proponía títulos para las imágenes. Iba pasando las páginas y manipulando las hojas translúcidas sobre las imágenes creando la ilusión de movimiento al desplazar las líneas de las siluetas de forma sutil, haciéndolas temblar o colocando hoja sobre hoja para cubrir, en la neblina del papel translúcido, la imagen del libro y el título reescrito. Era como si las vírgenes de Leonardo DaVinci se movieran y abrieran sus labios y se convirtieran en las prostitutas de mi recuerdo de adolescencia.



Fotografía del segundo libro: *H<sup>a</sup> del arte*.

Tercer libro.

El último libro era un álbum de recortes que ya había aparecido en *Varietés...* y en *Só se derivas, arribas* (2013). Se lo daba a los espectadores para que lo ojearan tranquilamente mientras les cantaba sentado en una mecedora. En este álbum, que encontré en un mercado, había una recopilación de recortes de revista de los años 90. Entre ellos, imágenes de la televisión, el cine y la música españolas y latinoamericanas. Cuando los espectadores, sin prisa, decidían que habían terminado de leer el libro, la música cesaba y yo retiraba los libros. En ese momento, anunciaba el final de las *Tentativas de sintaxis* y preguntaba si procedía que charlásemos sobre lo que había sucedido o mejor que lo dejáramos ahí.



Fotografía del tercer libro: *Álbum de recortes*.

### **5.3. Cuando probé a estar de otra forma: yo como anfitrión y ejecutor callado.**

Durante el tiempo que denomino escénico, es decir, el tiempo destinado a mostrar los materiales en la secuencialidad decidida, mantenía la relación entre emisor y receptor en una distancia frágil por la intimidad el espacio doméstico, la cotidianidad del hogar y la disposición cercana y con ofrecimiento de autonomía para con los contenidos. Los espectadores accedían a los materiales, bien a una distancia muy corta y, por tanto, con una capacidad de interacción o implicación alta (*La salita* y el segundo libro), o bien, directamente sobre sus manos para que la gestión del tiempo y del dispositivo dependiera completamente de ellos (primer y tercer libro). Si bien yo enunciaba el dispositivo con un cierto orden y ritmo y unas guías que facilitaban la lectura, su estructura permanecía abierta a la reacción del espectador y a su relación con los materiales tan a mano. Así, alterando las formas de presencia, ponía a prueba otro tipo de relación diferente a la de otras de mis piezas como, por ejemplo, *Lo otro: el concierto*. Con una tensión diferente a la que había experimentado con la práctica del “majismo”, que era mi forma habitual de relacionarme con el público desde la simpatía y la seducción, planteé las tentativas como un espacio de relación cómodo pero lo menos condicionado posible por mi presencia.

Yo, como autor, al borrar cualquier rasgo autobiográfico evidente, me convertía en *Tentativas...* en un ejecutor o manipulador de objetos. En *La salita*, como ejecutor disponía y construía una serie de atmósferas que anclaban mi atención en unos títulos autobiográficos que no desvelaba al espectador. Como intérprete, esas referencias me permitían mantenerme cerca de la línea central de la propuesta para que el espectador pudiera experimentar una sintaxis de toda la experiencia (autobiográfica, histórica, ficticia). Así, como ejecutor no trabajaba creando situaciones abstractas para mí sino ambientes filtrados por mis recuerdos para activar las escrituras de quienes miraban. En la ejecución de las acciones no respondía por tanto a ningún tipo de exhibición visual ni espectacular, sino que me ocupaba de proyectar un espacio para el recuerdo, la escritura y las conexiones entre los diferentes tiempos históricos que destellaban entre los objetos, los discos de vinilo y el entorno.

La escritura de *Tentativas de sintaxis* partía de mis relatos autobiográficos secretos para deshacerse en la imprecisión de los datos, en la atmósfera de un recuerdo que nunca llegaba a concretar. Así, seleccionaba mis recuerdos por mi vinculación afectiva con ellos y el encuentro entre el espectador y yo se producía mediado por lo emocional de los materiales, por la sorpresa de encontrarnos en un recuerdo impreciso y compartido. Podría decir que la referencia autobiográfica de la que partía para elegir las acciones funcionaba como pretexto oculto para la creación y para la ejecución, pero no la desvelaba durante la presentación. Con este juego de

luces y sombras de las referencias quería entregar al espectador la responsabilidad sobre la dramaturgia y la posibilidad de montar sus recuerdos sobre mis imágenes.

En definitiva, escribí *Tentativas de sintaxis* para explorar diferentes intensidades de destellos autobiográficos, históricos y ficticios. En casi todas mis piezas, mi presencia, seducción y juicio hablado (“majismo”) funcionaba como filtro para lo que sucedía en la escena y en el encuentro. Pero aquí, con las herramientas que contaba, invitaba a los espectadores (que miraban y manipulaban) a activar una mirada sobre su propia autoescritura y a no detenerse en mi recuerdo y en la anécdota ni en mí por tantear un nuevo interés sobre el dispositivo por encima del contenido.

Atravesábamos la borrosidad del recuerdo, las atmósferas de una autoescritura dialéctica, en definitiva, la posibilidad de otras formas de escribir la historia. El recuerdo y sus imágenes aparecían como diálogo entre el momento pasado y el presente y todas las complejidades temporales intermedias privadas y públicas. El espectador asistía a un espacio de cuidados y abstracción en la búsqueda de una dialéctica borrosa, íntima y frágil cercana a una escritura histórica abierta y lo menos condicionada posible.

En las siguientes páginas muestro una fotografía de la sala de estar de mi casa donde tenían lugar las piezas *La salita y Oñón: la historia de la primera casa en que viví*.

## 6. De mi infancia en el barrio de Oñón, la historia de la primera casa en que viví<sup>8</sup>.

Mi pieza *Oñón: la historia de la primera casa en que viví* (2015) aparecía sobre un mantel extendido en el suelo que representaba el solar de mi casa. A modo de sedimentos arqueológicos y siguiendo la línea cronológica de la historia de ese solar superponía los capítulos, las capas de objetos, recuerdos y datos con los que construía la dramaturgia. Las acciones en las que anclaba estos datos y recuerdos referían a actividades mínimas, infraordinarias, de juego o manualidad con las que construía una arqueología dialéctica y naif: cantar, hacer papiroflexia, crear representaciones con juguetes para reescribir y entender la historia de mi primera casa. En *Oñón...* pretendía, en definitiva, revisar y completar la historia de un territorio subalterno (un barrio marginal de una villa de provincias de 40.000 habitantes en proceso de reurbanización en el que viví con mi familia rodeados de jeringuillas en los 90 porque mi tío nos cobraba muy poco por la renta) utilizando en la reescritura el montaje de datos históricos, mis recuerdos y los de los vecinos del barrio.

Viví en Oñón desde los pocos meses de nacer hasta los 11 años. Cuando abandonamos la casa seguí bajando a jugar allí con mis amigos. Allí tuve mi primer novio cuando tenía 4 años: se llamaba Óscar y era súpersexy.

Como todavía no han construido en el solar, siempre imagino que si saltara la valla podría encontrar entre los escombros de mi casa algún juguete nuestro: el hipopótamo de la marca de pañales Dodot azul eléctrico de mi primo o nuestro sillón en miniatura.

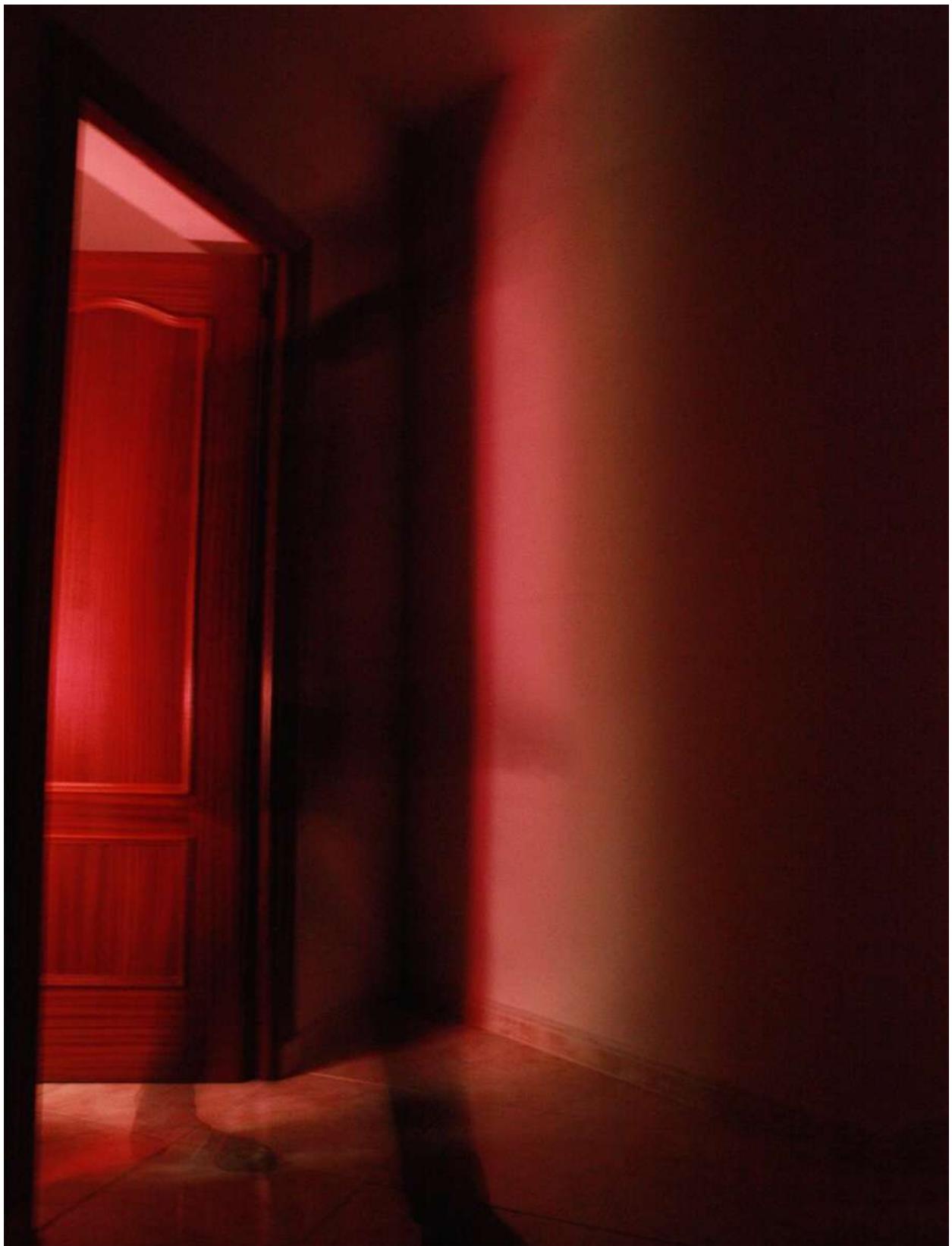
---

<sup>8</sup> *Oñón: la historia de la primera casa en que viví* se estrenó en el contexto del programa “Ser o no ser (un cuerpo)” dirigido por la coreógrafa Amalia Fernández y el filósofo Santiago Alba-Rico y coordinado por la asociación de investigadores en artes escénicas Artea en el departamento de Actividades Públicas del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en junio de 2015. El estreno se produjo en el marco de una presentación simultánea de los trabajos de todos los participantes del programa entre los que se encontraban artistas, profesores de educación primaria y niños y niñas de 8 y 9 años.

El formato de esta muestra consistía en una suerte de mercado en el que los espectadores asistían por turnos a propuestas simultáneas. Se basaba en la idea del *Blackmarket* que hizo Hanna Hurtzig en el Festival In-Presentable (La Casa Encendida, Madrid, 2012): un mercado negro para el conocimiento y no-conocimiento útil, llevaba como subtítulo. Con estos condicionantes, le di a *Oñón...* la forma de intervención para dos espectadores dividida en capítulos de cinco minutos de duración para facilitar el fluir del público por el “mercado”. Por su forma, la mostré también en mi casa acompañada de *Tentativas de Sintaxis*.

En la versión impresa, estas páginas están repletas de imágenes y desplegables a los que podrás acceder a través de este enlace: (contraseña “doctoral”).

<http://antorodriguez.com/wp-content/uploads/2019/06/Oñón-versión-PDF.pdf>







Mi habitación de la casa de Oñón vista desde la ventana después de arder.

## **7. Del feliz día en que Aristeo Mora y yo juntamos trozos para escribir nuestra historia: *Mapa sentimental sonoro*<sup>9</sup>.**

En esta producción, mi amigo Aristeo y yo pusimos en común nuestros procesos de creación: la Compañía Opcional de Aristeo investigaba en ese momento sobre la ficción para producir nuevos prototipos de representación; mi proceso personal, como ya he contado, se acercaba a la memoria y a la anécdota infraordinaria como herramientas para la escritura histórica.

El objetivo de nuestro encuentro fue diseñar un dispositivo desde el que dibujar, a partir del recuerdo individual, un territorio de memoria colectiva infraordinaria desde la que reescribir un pedazo de la historia común.

### **7.1. Cuando Aristeo y yo nos pusimos a pensar juntos por email después de haber hecho la pieza. “Emails afectivos sonoros: reescribir el mapa”<sup>10</sup>.**

**From:** anroves77@hotmail.com

**To:** aristeo.com@hotmail.com

**Subject:** Mapa sentimental sonoro

**Date:** Tue, Apr 22, 2014

Estábamos en una clase del Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual. Recuerdo que estaba sentado solo delante de una mesa pensando qué canción podría ponerles a unas fotos de mi infancia que había encontrado en casa de mis padres. Rebecca Collins y Alison Matthews, que

---

<sup>9</sup> *Mapa sentimental sonoro* surgió del encuentro con el artista mexicano Aristeo Mora, fundador de La Compañía Opcional. La pieza se estrenó dentro de las jornadas Explorar los Procesos de Creación organizadas por Diana Delgado-Ureña en abril de 2013 en Espacio en Blanco de Madrid. Fue este un espacio de intercambio de prácticas escénicas y aprendizaje colectivo a partir de la colaboración entre artistas.

<sup>10</sup> Revisión del artículo escrito en colaboración con Aristeo Mora de Anda publicado en el libro *No hay más poesía que la acción* (pp. 255-269) de Sánchez J. A. y Belvis, E. (ed.) (2015). Ciudad de México: Paso de Gato.

impartían el taller ese día, nos propusieron que trabajáramos juntos. Creo (no sé si esta parte me la invento) que te enseñé mis fotos mientras sonaba una canción en el Spotify. Y (no sé si sigo inventando) tú recordaste una canción y me la pusiste. Nos dimos cuenta: ¡Claro! ¡Si lo que queremos es hacernos recordar el uno al otro! Tú no tenías fotos para compartir y pensamos en usar las cosas que había en nuestras mochilas. Las empezamos a organizar y en seguida nos dimos cuenta de que en ese momento no tenía sentido recordar con un sobre de ibuprofeno o unas llaves. Ahora lo recuerdo como si desde el principio ya supiéramos lo que queríamos hacer y cómo debía ser, pero en realidad no teníamos ni idea...

¡Qué romántico!

Canción: “Stop”, Spice Girls (1997, 2).

**From: aristeo.com@hotmail.com**

**To: anroves77@hotmail.com**

**Subject: RE: Mapa sentimental sonoro**

**Date: Tue, Apr 22, 2014**

Siempre que recuerdo algo, siento como si desde antes de que pasara ya supiera cómo lo iba a contar, como si supiera desde siempre lo que pasaría. Como ahora que escribimos estos mails y me imagino el segundo o el tercero que te escribiré, aunque no tenga ni idea...

¡Qué romántico!

¡Qué miedo!

Recuerdo que entonces estaba pensando en hacer algo con unas notas que había escrito rápidamente en mi cuaderno antes de llegar al taller de Becky y Ali. Recuerdo la sugerencia de ambas para trabajar juntos y recuerdo que tus fotos me parecieron muy familiares. También recuerdo la canción que elegiste para esas fotos.

Después nos pusimos a intercambiar canciones y recuerdos: tú me contabas algo mientras intentabas hacer un boceto rápido en una hoja. Estos dibujos no eran más que un intento de suplir las fotos que no traíamos en la mochila.

Luego, elegíamos una canción para acompañar ese recuerdo.

Todo me resultaba tan familiar que me da miedo pensarlo.

Canción: “Lucky”, Britney Spears (2000, 7).

**From: anroves77@hotmail.com**

**To: aristeo.com@hotmail.com**

**Subject: RE: Mapa sentimental sonoro**

**Date: Wed, Apr 23, 2014**

Se me olvidaba lo más importante: mientras nos contábamos las anécdotas, dibujábamos para hacernos entender, por necesidad. Las canciones también eran una necesidad porque la anécdota no tenía sentido si no iba con este dibujo y aquella canción.

Ahora recuerdo que los relatos que contábamos la primera vez estaban centrados en lugares, espacios y que por eso dibujábamos para explicarnos las distancias, las posiciones, los planos.

Cuando se lo estábamos enseñando a lxs compañerxs (por aquel momento sólo participábamos nosotros, lxs otrxs miraban desde fuera), estábamos sentados en el suelo con el portátil y tú me contaste algo de un parque que había delante de la que era tu casa cuando eras pequeño.

Los jardines del parque eran terrazas que se inundaban cuando llovía.

A ese recuerdo habías llegado porque te había hablado de mi primera casa, la de Oñón, la que estaba frente al polideportivo. Creo que recuerdo el dibujo de tus parques.

En esa primera prueba, nestrxs compañerxs de clase estaban sentadxs alrededor de nosotros y se fueron acercando más y más, con ganas de participar en el mapa de dibujos con sus recuerdos. Obedecimos y entendimos que el mapa no podría ser algo que se ve desde fuera.

¡Qué causal fue todo!

Ahora, como dices, parece que la canción que voy a poner es la misma que puse ese día en el mismo momento.

Canción: “Doctor Jones”, Aqua (1997, 5).

:)

**From: aristeo.com@hotmail.com**

**To: anroves77@hotmail.com**

**Subject: RE: Mapa sentimental sonoro**

**Date: Wed, Apr 23, 2014**

¡Dios, esa canción es mi infancia! Aquí son mis primos. Mi hermana siempre contesta diciendo: —¡Sí, claro, y Madonna es mi abuelita...! Y yo digo: —Y Britney, mi tía. ¡Qué familia más guapa tenemos!

Los compañeros se acercaban a jugar con nosotros y recuerdo que Ali hizo una mueca rara cuando yo puse “Sopa de caracol” de Banda Blanca (1991: 1).

No sé si le resultaba conocida o si le parecía raro que yo relacionara un recuerdo (creo que de algún viaje o algo que tenía que ver con agua, el mar, un río o el terreno que se inundaba) con esta canción que para mí es las vacaciones familiares.

Tus dibujos y los míos se empezaban a mezclar. Ahora recuerdo tus recuerdos como parte de los míos. Recuerdo el muro de ladrillos de tu casa unida al muro de los departamentos donde yo vivía.

El terreno que se inundaba era del polideportivo y “Sopa de caracol” sonaba después de “Doctor Jones”.

Canción: “Sopa de caracol”, Banda Blanca.

**From: anroves77@hotmail.com**

**To: aristeo.com@hotmail.com**

**Subject: RE: Mapa sentimental sonoro**

**Date: Thu, Apr 24, 2014**

Ahí, cuando los dibujos empezaban a unirse, fue cuando nació la idea del mapa. Hacer un mapa de recuerdos compartidos, releídos, reescritos.

Cuando terminó la clase con Ali y Becky, ya habíamos decidido que el mapa tenía que ser algo que se construye entre todxs lxs asistentes y que no deberíamos tener más protagonismo nosotros que ellxs.

A los pocos días, yo estaba en Asturias en la habitación de mi sobrina y me llamó Diana Delgado-Ureña para decirme que quería que mostráramos el *mapa es de recuerdos y canciones* en el ciclo Explorar los Procesos de Creación que ella coordinaba.

La semana siguiente viniste a mi casa a preparar el mapa y Diana ya le había puesto el título de *Mapa sentimental sonoro*.

Hacía poco tiempo que habíamos tenido un laboratorio con Héctor Bourges dentro de Teatralidades Expandidas<sup>11</sup> y yo estaba obsesionado con el “odio libre hacia uno mismo” del que habla López Petit (2009: 15) [que está muy cerca de la idea de “permanecer en el corte” de Suely Rolnik (2014)], por eso me sentía muy a gusto haciendo el mapa, porque me parecía útil, justo. Me parecía que estaba haciendo algo diferente a mis anteriores trabajos, que ya sabes que siempre me hacen plantearme si lo que hago solo sirve para alimentar mi ego. La reescritura de los recuerdos era una manera de poner en práctica ese “odio libre”, y compartir la reescritura hacía que este ejercicio no fuese solitario y ermitaño.

Canción: “Lágrimas de amor”, Camela (1994, 1).

**From:** aristeo.com@hotmail.com

**To:** anroves77@hotmail.com

**Subject: RE: Mapa sentimental sonoro**

**Date: Thu, Apr 24, 2014**

Cuando fui a tu casa a trabajar, me pareció alucinante el barrio donde vivías. Creo que se formó por alguna fábrica de la que sólo quedaba un altísimo respiradero o algo así. La vista desde tus ventanas era tremenda y me recordó mucho a mi antiguo barrio en México. No sé si esto es un falso recuerdo, pero creo que me acompañaste de regreso a la boca del metro y escuchamos “Lágrimas de amor” de Camela. Si es un falso recuerdo, no me importa, es lindísimo.

---

<sup>11</sup> Programa de Estudios Avanzados en Prácticas Críticas del MNCARS y Artea (2013).

En tu casa, trabajamos y acordamos algunas instrucciones, una dinámica y una disposición para realizar nuestro mapa colaborativo:

La dinámica: una merienda.

La disposición, dos zonas: una donde lxs participantes podíamos acceder a papel y lápices para dibujar en un espacio diáfano en el que elaborar el mapa, y otra zona que funcionaba como confesionario con un micrófono conectado a un amplificador que proyectaba el audio en la zona de dibujos. En esta última zona, también había un ordenador conectado a internet desde el que se podían pinchar canciones. También podíamos tomar té y comer galletas que nosotros regalábamos en una zona extra, la de la merienda, la zona que pensamos por si alguien no se animaba a participar.

Las fases:

- 1) Entrar en el confesionario y contar una anécdota.
- 2) Al salir, pinchar una canción relacionada con la anécdota.
- 3) Mientras escuchamos las anécdotas, dibujar en un papel los recuerdos de lxs otrxs y crear el mapa.

Todo esto lo explicábamos a la entrada del espacio donde hicimos por primera vez el juego. Espacio en Blanco se llamaba el lugar, en Lavapiés. Ese día, Diana nos invitó a comer después de las presentaciones de Explorar los Procesos de Creación.

Canción: “Boys”, Sabrina (1987: 1).

**From:** anroves77@hotmail.com

**To:** aristeo.com@hotmail.com

**Subject:** RE: Mapa sentimental sonoro

**Date:** Thu, Apr 24, 2014

El cambio más radical era que el dibujo explicativo ya no lo dibujaba quien narraba, sino quien escuchaba. Así reescribíamos la memoria juntxs.

Queríamos cerrar de alguna manera la dramaturgia del mapa (ahora no creo que tenga que ser algo cerrado) y probamos en mi casa a marcar un recorrido con una linterna sobre alguna de las ilustraciones del mapa, intentando crear un nuevo relato sobre los dibujos y los recuerdos de los

recuerdos. En Espacio en Blanco decidimos no utilizar las linternas porque eran demasiado espectaculares y usamos unos marquitos de fotos (que trajiste tú, creo). Cuando se terminó el mapa, hicimos dos lecturas: yo primero, y luego tú. íbamos pasando los marquitos sobre los dibujos intentando crear el relato de una nueva historia desde la suma de las narraciones de todxs.

Creo que esto era redundante porque cuando ves el mapa con las conexiones entre las anécdotas de unxs y otrxs, la narración ya aparece sola.

Recuerdo que, de haber tenido tiempo, habríamos dejado que quien quisiera intentara construir ese relato.

Algo importante de ese día fue que decidimos un tema concreto sobre el que empezar a contar: queríamos recordar los momentos en los que nos habíamos sentido perdedores.

Para romper el hielo, empecé contando cuando le pedí mi primer morreo a mi primera novia a través de un amigo.

En muchas de las historias que se contaron ese día rondaron estos amores fracasados de la adolescencia.

Recuerdo la tranquilidad que había, con la gente tomando té, valeriana o manzanilla, y comiendo galletas.

Ese día estábamos todos muy motivados. Fue un día importante. No recuerdo si el juego era en la merienda o en el desayuno...

**From:** [aristeo.com@hotmail.com](mailto:aristeo.com@hotmail.com)

**To:** [anroves77@hotmail.com](mailto:anroves77@hotmail.com)

**Subject: RE: Mapa sentimental sonoro**

**Date: Fri, Apr 25, 2014**

Me gustaba cómo se mezclaban esos amores fracasados de la adolescencia. Yo gritaba “Fermín, tío bueno”, y mi amigo me ayudaba a pedirle un morreo al chico que me gustaba.

La gente podía hacer distintos recorridos por los rastros de recuerdos en el mapa (¿Diana intentó hacer uno con los marcos?).

Dejó de importar a quién pertenecían las cosas que contábamos.

Estábamos tranquilos jugando con nuestras historias y, esto es lo que más me gusta, aparecía la posibilidad de hacer algo nuestro, común. Hacer algo que nos perteneciera a todos, algo nuestro, motivaba mucho.

Ese día fue muy lindo, después vinieron otras pequeñas pruebas, una la hicimos juntos para un taller que tú organizabas en Gijón y creo que las otras las hiciste en otros talleres.

Canción: “Amor prohibido”, Selena (1994, 1).

**From:** anroves77@hotmail.com

**To:** aristeo.com@hotmail.com

**Subject: RE: Mapa sentimental sonoro**

**Date: Fri, Apr 25, 2014**

¡Qué bonita la canción!

Recuerdo que el día que lo hicimos en Asturias surgió también muy fácil.

No sé si influye que todos tenemos muchas ganas de contar/nos, de compartir, o es el ambiente el que incita a esa apertura.

El mapa también es juego. No en el dispositivo, sino en la relación del grupo.

Hay algo que me gustaba mucho cuando escuchaba a la gente y que rompía con eso que da tanto miedo: lo confesional. Quien se cuenta, cuenta como quiere sólo aquello que decide contar. Pero esto es muy obvio.

Supongo que no soy objetivo si digo que las reglas de lo que se debía contar y cómo se debía contar se iban creando en el grupo sin pactarlas de forma explícita, a través de la atmósfera y de algo que llamo “narración generativa” (los relatos no sólo añaden contenido argumental, sino que generan nuevas estructuras dentro del grupo y del dispositivo).

Canción: “Agujetas de color de rosa”, Curvas Peligrosas (1994: 1). (¿Te acuerdas? [Creo que hay algo que deberías recordar aquí, pero no podría decirte qué es]).

**From:** aristeo.com@hotmail.com

**To:** anroves77@hotmail.com

**Subject: RE: Mapa sentimental sonoro**

**Date: Fri, Apr 25, 2014**

La confesión me gusta mucho y me da miedo por varias razones, entre las que se encuentran las voces de algunos que creen que la biografía es única, especial e irrepetible. Me interesa cuando la lógica de esa confesión es una lógica compartida que no funciona para reafirmar a un sujeto único, sino que lo ata a los demás (de forma ficticia y momentánea muchas veces). Creo que este ambiente de apertura, el deseo de contarnos algo (aunque sea sólo de la forma deseada), y esa lógica que se construía en la situación permitía que la autenticidad de lo contado o de lo confesado pasase a un segundo plano. Entonces lxs participantes elegían qué y cómo contar en función de lxs otrxs.

El afuera del relato del confesionario (quienes dibujaban la narración) era otro factor importante para el dispositivo. Este *otro* manipulando, imaginando conmigo lo contado, hacía que el sujeto se atase a algo que era inmediato y real: no construyo solx mi narración, sino que le damos forma juntxs. Esto produce algo a lo que podríamos llamar *falsa memoria, memoria del momento o memoria colectiva*.

Pienso en que muchos de tus recuerdos ahora me pertenecen y que forman parte de una memoria que he construido voluntariamente para entender algunos huecos que hasta hacía algún tiempo eran innombrables.

Canción: “La usurpadora”, Pandora (1998: 10). (No sé qué deberíamos recordar... puedo inventarme algo, ja ja ja).

**From:** anroves77@hotmail.com

**To:** aristeo.com@hotmail.com

**Subject: RE: Mapa sentimental sonoro**

**Date: Sat, Apr 26, 2014**

Con la telenovela *La usurpadora* podríamos recordar muchísimas cosas.

Sí, en el mapa hay un montón de planos de la realidad que se superponen: la realidad pasada, la escritura y reescritura de esa realidad en el presente, la mirada externa, el recuerdo compartido, la ficción de la suma, la generación de nuevos recuerdos.

Últimamente estoy intentando centrarme en eso que decías: el mapa no tiene su centro en el pasado, en lo narrado, sino en el presente, en el narrar, en el construir recuerdo juntos, construir presente. En el presente que se construye no tiene interés el relato pasado, sino la relación del/la narrador/a con el relato en presente y nuestros vínculos con él. Cuando alguien hablaba de Fermín, no estaba reconstruyendo pasado, sino articulando un presente y, como dices tú, haciéndonos sujetos en presente.

Desde que hicimos el mapa en Explorar los Procesos de Creación pensamos en utilizarlo con diferentes colectivos que formaran parte de alguna red de recuerdos: vecinxs, estudiantes, etc.

Eso es lo que haremos pronto en México.

Me gustaría también probarlo con una duración larguísima, que acabara desbordando el dispositivo, por aquello de que, sin control externo (quiero decir, con nosotros participando en el dispositivo y sin redirigir en exceso hacia un resultado premeditado), la propuesta pudiera transformarse con el grupo si así tiene que pasar.

Canción: sintonía del programa de Televisión Española *Informe semanal* en su versión de 1987 TVE.

**From: aristeo.com@hotmail.com**

**To: anroves77@hotmail.com**

**Subject: RE: Mapa sentimental sonoro**

**Date: Fri, May 2, 2014**

Esto último que dices me vuelve loco últimamente. Estoy pensando mucho en las ideas de obra y reappropriación. Creo que la idea de obra está atada a un tiempo pasado: no es lo que miramos en el presente, sino sus relaciones con el pasado (entre muchas otras), una respuesta o una consecuencia.

Esto hace que lo inmediato se pierda de vista porque al mirar la obra miramos hacia otro tiempo.

Uno de los principales objetivos nunca planteados en nuestro trabajo es el de construir algo que se ancle al presente para abandonar la relación con marcos temporales y espaciales que nos sujetan a la idea de que nuestra vida es una obra que siempre se ve determinada por su cronotopo dado, histórico, es decir, que es resultado de una historia escrita, que nos antecede y que no podemos tocar. En el mapa, es necesario tocar esa historia, pero es evidente que para tocarla no podemos aislarla: es necesario ponerla en común y discutirla; de otra manera, rehacerla no tendría ningún sentido porque se repetirían esos modos de escribir que ya están establecidos por la HISTORIA con mayúsculas. ARTE e HISTORIA se convierten en dos pequeñas palabras que se cuelan y se escapan fácilmente en este trabajo, se desbordan un poco.

Por eso pienso lo mismo que tú: es necesario desprenderse de la idea de obra y probar esto como un juego, como una práctica, como una herramienta, como un lugar, y llegar a otras consecuencias que nos superen.

Esto último tiene que ver con el interés que teníamos en probar el mapa en lugares específicos: la casa de una familia, un barrio, un hospital, y reappropriarnos juntos de la historia escrita de ese lugar, ponerla en común y reconstruirla, hacerla en el presente, practicarla tal y como la deseamos, pero también en negociación.

Canción: introducción del programa de televisión *Mujer, casos de la vida real* (2007: 10).

**From:** anroves77@hotmail.com

**To:** aristeo.com@hotmail.com

**Subject: RE: Mapa sentimental sonoro**

**Date: Sat, May 3, 2014**

Últimamente estoy entendiendo mi forma de trabajo de la siguiente manera: algo te hace empezar a trabajar, pongamos que una idea, un concepto. Poco a poco, vas generando nuevos materiales. Y más y más materiales. De pronto, surge un dispositivo en el que esos materiales se combinan, se regeneran, etc. En este punto, estoy obsesionado últimamente con que es muy torpe querer volver a aquel concepto inicial y transformarlo todo para que se adapte a él. Ahora, los materiales ya se han reorganizado y ya están en otro territorio, ya no pertenecen a la idea inicial, no pueden adaptarse a ella. Son del presente y la idea es del pasado.

Y teuento esto que no es nada nuevo porque creo recordar que así es como creamos el mapa y porque sería ideal que esto ocurriera en las propias presentaciones.

Cuando nos reunimos en mi casa, las ideas iban saliendo y transformándose, pero el objetivo inicial (fuese cual fuese) no dirigía el mapa.

Esto me parece esencial, sobre todo cuando el resultado va a ser un encuentro con el público en el que construimos juntxs al mismo nivel.

Por eso nos ha dado por pensar en *juego*, en *ejercicio* y no en *obra*. Jugamos permitiendo que las reglas cambien. Nosotros no somos dueños de ninguna regla que imponer. Cuando nos encontramos y empezamos a jugar, el juego es de todxs (de otra manera no sería justo). Tú y yo no podríamos decir: —¡No, no! ¡Silencio! ¡Esto no es lo que tenemos planteado! ¡Esto no es el mapa!

Para mí, está en el mismo plano que si corrigiéramos los dibujos que la gente hace en el mapa porque no son como deben ser.

Canción: “A ti, mujer”, Antonio Hidalgo (2000, 3).

**From:** aristeo.com@hotmail.com

**To:** anroves77@hotmail.com

**Subject: RE: Mapa sentimental sonoro**

**Date: Sat, May 3, 2014**

Cuando hablábamos de hacer el mapa en otros lugares, yo pensaba en el barrio de mi abuela (un lugar que nunca pude entender) y me imaginaba a algunas señoras pasando la tarde con nosotros, porque sus hijos viven en Estados Unidos, reescribiendo esa historia.

Lo haríamos en la casa abandonada de mi tía abuela (que también vivía en ese barrio y ahora vive en EE. UU.). Se trataría de volver a habitar algo que ya no nos parece familiar, de apropiarnos de eso.

Pienso que se trataría de apropiarnos de nuestra biografía, que se trataría de recontarnos lo que hicimos, de contarlo como se nos pegue la gana, de nuevo, no para entenderlo sino para modificarlo.

Yo no sé si quiero entender ese barrio. No es una cuestión de conocimiento; es, sin embargo, una necesidad de hacer algo juntos, de tener la posibilidad de reescribir lo que es ese lugar entre todos.

Así, ya no intento comprender lo que estaba escrito: lo escribimos nosotros, lo negociamos y lo construimos en el presente.

Aquí es donde tengo dudas. No puedo evitar pensar en el efecto, en lo efectivo, lo comprobable de todo esto, la efectividad, el para qué y sus consecuencias. Creo que tener la posibilidad de reescribir nuestra biografía, nuestras historias de vida, en conjunto, es decir, en dialogo, nos permite desplazarnos mínimamente del aislamiento del yo a un nosotros. Pero ¿Cuánto tiempo se puede sostener?, ¿En qué espacios se sostiene?, ¿Es efímero?, ¿Sólo se puede dar en espacios de conflicto? ¿Qué tan efectivo se hace? Si ese nosotros es, por otro lado, un juego, una convención momentánea que sólo se sostiene cuando todos lo consensuamos, ¿Cómo se pueden gestionar estos consensos para provocar su aparición donde se considere oportuno?, ¿Cómo se puede insertar en situaciones que anteceden a su aparición radical?

Canción: “Mudanzas”, Lupita D’Alessio (1981: 1).

¿Qué tanto cambia el cantar el pasado en el presente? ¿Lupita cambió?

**From:** anroves77@hotmail.com

**To:** aristeo.com@hotmail.com

**Subject: RE: Mapa sentimental sonoro**

**Date: Sun, May 4, 2014**

Si Lupita cambió lo hizo por catarsis, por movimiento profundo del corazón cantando-se. A lo largo de los años, iba cambiando el fraseo de la canción y, con el mismo orden de las palabras, pero con diferentes pausas, iba dándole otros sentidos al mismo texto.

Pero creo que nuestro mapa no busca el cambio a través de la emoción. Por lo menos, parece más intelectual. Podría decirse que se ejercita una empatía intelectual, por comprensión, empatía por expansión, por reescritura. Empatía a través de la reescritura de nuestras representaciones.

Pensaba que podría ser algo así como un intento más de hacer vibrar a la representación desde la escena para poder encarnar las representaciones de nuevo y que estas representaciones puedan volver a hacernos vibrar fuera de la escena o en otras escenas.

También pienso mucho en esa utilidad del mapa. Cuando lo hicimos en Madrid, nadie dudó de su utilidad. La utilidad residía en el hecho de agitar esas redes de afecto que brotan en el mapa (antiguas y nuevas). Felina como una leona ([tranquila] y pacificadora).

Las redes de afecto del pasado se reconstruyen, se reconfiguran. Y de ellas brotan otras nuevas como ramas, enlazadas a las anteriores. Supongo que mi obsesión por la idea de generatividad viene de la lingüística, de ese superpoder del lenguaje de producir dentro de sus límites infinitas combinaciones, infinitos lenguajes. Un lenguaje que genera lenguaje.

Eso es lo que más me mueve en el mapa, lo que entiendo como efectivo del mapa. Es un mapa de redes de afectos que genera nuevos afectos, nuevas redes de afectos, nuevos mapas de redes de afectos. Dispositivos de encuentro que generan nuevos dispositivos de encuentros. Redes de afectos generativas.

Reescribirnos como resultado me parece grandioso. Creo que tiene que ver con la potencia del estado de anamnesia compartido. <3

“Siempre supe que es mejor, cuando hay que hablar de dos, empezar por uno mismo” (1998, 5).

Canción: “Inevitable”, Shakira (1998, 5).

**From:** aristeo.com@hotmail.com

**To:** anroves77@hotmail.com

**Subject: RE: Mapa sentimental sonoro**

**Date: Mon, Jun 16, 2014**

Hacer vibrar las representaciones, oscilar alternativamente en torno a su posición de equilibrio, que nos vuelvan a hacer vibrar, que nos movilice el querer habitarlas nuevamente.

La reconciliación generativa: sólo es cuestión de confesar que esto no tiene un final, que habrá que hablar de dos empezando por uno mismo y que si pasa algo es porque conseguimos movilizarnos, desplazarnos un poco para hacer vibrar las imágenes que teníamos inhabitadas.

Pienso en Agamben (2010). Pienso en liberar la imagen de su destino espectral. Pienso en que las imágenes están vivas, hechas de tiempo y de memoria, que allí donde el sentido se suspende aparece una nueva imagen dialéctica, una oscilación entre un extrañamiento y un nuevo acontecimiento del sentido. Vibrar entre un instante del pasado y el presente.

Pienso que las imágenes del pasado que han perdido su significado y sobreviven como pesadillas o espectros, se mantienen en suspenso en la penumbra en la que el sujeto histórico, entre el sueño y la vigilia, se confronta con ellas para volver a darles vida, pero también para, en su caso, despertar de ellas.

Pienso en la supervivencia de los dioses paganos. En que trabajar sobre imágenes significa para Warburg operar en la encrucijada de lo corpóreo y lo incorpóreo, pero también, y, sobre todo, de lo individual y lo colectivo.

Pienso en el principio benjaminiano en virtud del cual hay vida en todo aquello en que hay historia, hay vida en todo aquello en que hay imagen. La vida puramente histórica de las cosas.

Pienso en que las imágenes, para estar verdaderamente vivas, tienen necesidad de que un sujeto, asumiéndolas, se una a ellas, aunque las imágenes se cristalizan en espectros que esclavizan a los hombres y de los que siempre es preciso liberarlos.

Pienso en el mundo como una “Historia de fantasmas para adultos”. Y no sé si se trata de liberar la imagen de su destino espectral. Creo, en cambio, que se trata de compartir tiempo y memoria.

**From:** anroves77@hotmail.com  
**To:** aristeo.com@hotmail.com  
**Subject:** RE: Mapa sentimental sonoro  
**Date:** Mon, Jun 16, 2014

Así es :)

## 7.2. Cuando pensamos en las herramientas del *Mapa...* por separado escuchando lo que nos contaban los participantes: la generatividad, los pactos, la anécdota y el estar juntos.

Como decían los participantes del *Mapa...*, la secuencialidad de la propuesta hacia que sus recuerdos fueran detonados por el relato del narrador anterior incitando una generatividad del recuerdo en su acumulación. Para nuestra sorpresa y como el principal hallazgo de este ejercicio, el relato generaba nuevos recuerdos de forma autónoma y su acumulación creaba un entramado complejo y rizomático. Como durante la propuesta los participantes solo podían intervenir de uno en uno, los recuerdos detonados los íbamos acumulando y terminaban por construir nuevos relatos más complejos e interferidos por el montaje y la ficción. La representación del recuerdo ajeno, a su vez, funcionaba como marco para el desarrollo del recuerdo propio: los participantes concretaban en la representación aquellos aspectos de la narración que eran subjetivamente esenciales y definían con ello un camino para su propio recuerdo. El mapa final, por tanto, recogía diferentes representaciones o registros de varios aspectos de las anécdotas narradas.

Con las escrituras subjetivas creábamos una mirada múltiple sobre el recuerdo ajeno y, en cuanto a la generatividad del recuerdo propio, activábamos detonadores poco habituales. Por ejemplo, el foco sobre los personajes en mis propias narraciones dirigía la mirada del recuerdo de otros hacia los personajes de sus relatos que de otra manera podría no haber llegado por detenerse en aspectos espaciales o emocionales, por ejemplo. No funcionaba como el mismo detonante un relato en el que yo hiciera un recorrido mental por las iglesias que visité de pequeño que uno en el que me detuviese en las monjas y curas con los que me relacioné en mi infancia o las diferentes emociones que viví hasta la adolescencia respecto a la religión.

Fue este *Mapa...* un juego de escrituras del pasado compartidas y un laboratorio para consensuar una historia frágil y móvil en el acontecimiento de juntarnos a recordar: un ejercicio de paseo a través de la memoria que, en la compañía, nos desvelaba nuevas miradas. También fue una manera de trenzar nuestros recuerdos y que aparecieran, desde entonces, siempre con la visita de los que aquel día coincidimos dibujando un mapa. Asumimos los recuerdos compartidos como una historia más o menos ficticia pero que se había constituido por procedimientos reales en los que la representación operaba de forma equilibrada y consensuada entre las subjetividades sin una dirección externa.

Cuando nos poníamos a trabajar en el mapa, Aristeo y yo soñábamos con probarlo con los vecinos de un mismo edificio, con los alumnos de una clase de instituto, con un grupo de amigos cualquiera. Pensábamos que este prototipo de memoria compartida era una posible tentativa de escritura colectiva de la historia fundamentada en la subjetividad, la ficción del recuerdo, la

generatividad colectiva del recuerdo y el montaje propositivo. Aceptábamos este tipo de memoria colectiva desde un compromiso individual de relación con la propia subjetividad y memoria y su asunción en un complejo colectivo. Y como era una propuesta autónoma, y nosotros diseñamos la herramienta, pero no teníamos por qué dirigirla, imaginábamos que el participante que como historiador comprometía su memoria en este dispositivo no rendiría cuentas de sus compromisos en el mapa sino consigo mismo. Este historiador se desplazaba por tanto sobre unos pactos autobiográficos reflexivos. De esta manera, escribíamos la historia de un modo complejo con el que celebrábamos la dialéctica de los fragmentos individuales sin jerarquizarlos ni desconfiar de ellos. Soñábamos así estar practicando la autonomía y empoderamiento de los relatos individuales e infraordinarios y la dramaturgia propositiva de los fragmentos como materiales, vías y medios para articular relatos disidentes, marginalizados, considerados menores, insignificantes, afectivos y afectados...

En cuanto probamos por primera vez el *Mapa*... vimos que lo interesante que sucedía en él no eran las ocurrencias o curiosidades de nuestras anécdotas sino la posibilidad de un espacio en el que ponerlas juntas. Por eso entendimos rápidamente que nuestra labor sería la de escribir una partitura, crear un programa de código libre y desaparecer como autores.

Los agentes implicados en este dispositivo éramos los participantes y los anfitriones. Por un lado, los anfitriones, que en aquel momento éramos Aristeo y yo, solamente disponíamos el espacio, el tiempo y los materiales y proponíamos las instrucciones de forma casi invisible, es decir, preparábamos la situación, pero no la controlábamos desde dentro ni desde fuera redirigiéndola en ningún caso. Como en todos los espacios de la propuesta debíamos facilitar la generación del recuerdo, lo que nosotros tratábamos de crear era una situación agradable, un lugar en el que apeteciera estar y compartir, el entorno para una merienda amable con nuestros amigos.

Aristeo y yo encontramos casi por sorpresa que nos unía un interés por la potencia de las anécdotas: en su fragmentariedad, en sus cualidades infraordinarias. Y, aunque teníamos formas muy diferentes de hacerlo, en el momento en que nos encontramos ambos estábamos imbuidos en el gesto empoderador de narrar, de narrarse. La narración en nuestra propuesta la realizábamos a través de anécdotas para poder trabajar con fragmentos fácilmente aislables que pudieramos montar y re-montar a la hora de crear el mapa. Las anécdotas eran pequeños relatos que no nos exigían un tiempo muy extendido para presentarse, esencialmente tenían cierta autonomía de forma aislada y no era necesario presentarlas a través de un entramado de relatos o aclaraciones. La apertura de la anécdota con su poca descripción y su narratividad centrada en la acción o en el acontecimiento agilizaba también la escucha que no tenía que detenernos a

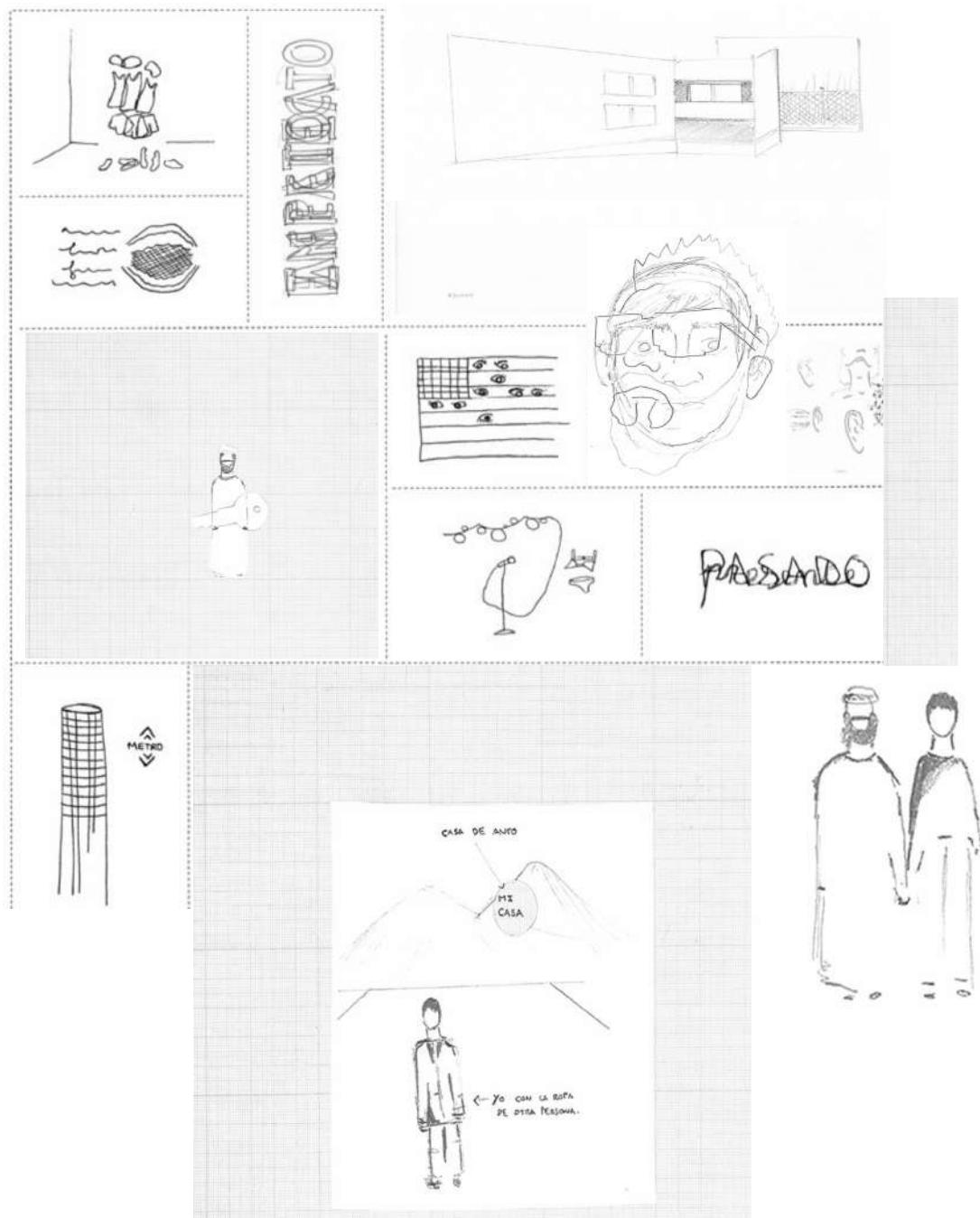
resolver conexiones o preguntas externas al relato. Esta fragmentariedad era indispensable en el mapa, pero también en la generatividad del recuerdo. La memoria recibía un dato concreto fácil de identificar como detonador y como fragmento para su montaje.

Librábamos a la anécdota, fragmento esencial en la construcción del mapa y del recuerdo, de la firma de su autor en la estructura y dramaturgia de la memoria compartida. La compleja red de conexiones que establecíamos entre las memorias subjetivas y sus representaciones se convertía en el interés principal del dispositivo por encima del contenido del relato. Todos éramos autores de todo.

A la hora de la lectura final del mapa, los dibujos funcionaban esencialmente como recordatorios de los relatos vividos, aunque se produjeran nuevas detonaciones con su descontextualización: por un lado, porque algunas de las imágenes no representaban fielmente lo narrado o coincidían con otros relatos o bien porque el narrador del mapa era capaz de detonar nuevos recuerdos a través de los dibujos o encontrar las conexiones entre los fragmentos en sus detalles.

Creábamos la configuración del mapa montando los dibujos como en un juego de aceptación con el que buscábamos conformar una imagen fácil de leer de un vistazo. Aunque cada participante registraba las anécdotas a su manera, a medida que transcurría la acción y los fragmentos de unos se quedaban al lado de los otros, los diseños se contaminaban, iban encontrando puntos en común y se creaba un lenguaje compartido. Los participantes o bien acercaban su forma de registro a la de los otros o bien se mantenían en su formato comprendiendo qué papel jugaban sus registros en el futuro montaje.

Finalmente, llevábamos a cabo la lectura sobre la disposición de los fragmentos para jugar a establecer conexiones entre estos y las anécdotas reales narradas. Sin embargo, con este desenlace asumíamos la autonomía de los registros, del conjunto y de la acumulación de los relatos con la que creábamos una nueva memoria de nuevo generativa y propositiva. La lectura del mapa era un intento de montaje de los materiales puestos en juego y la desarrollábamos de forma paralela al dispositivo, es decir, no era la finalidad última de todos los pasos sino uno más, un nuevo desplazamiento de la memoria y la historia.



Estos son los dibujos que Aristeo y yo intercambiamos en los emails como archivos adjuntos. Con ellos fuimos haciendo mapas de recuerdos sobre el mapa de recuerdos.

## **8. De mi acercamiento a la dialéctica y de cómo empecé a imaginar una ética de la creación desde la suave disidencia de la vibración. La copa que vibra.**

Recuerdo que después de aquel fin de semana encerrado en casa leyendo todo lo que encontraba por internet de Aby Warburg y Walter Benjamin, no podía dejar de quejarme de por qué no nos habían enseñado estos autores en la carrera de Arte Dramático. Cuando los conocí, no sólo encontré una articulación clara de lo que yo ya estaba probando sobre la escena, sino que se convirtieron en mis acompañantes en el desarrollo de la metodología de esta investigación. Ellos me ayudaron sobre todo a explicar qué forma podría tener aquella intuición mía que yo llamaba “mantenerse en la pregunta”.

Siempre he dicho, desde el principio de la investigación, que yo no quería trabajar en la escena para decirle a nadie lo que tenía que pensar porque ni yo mismo sabía qué pensaba a cerca de muchas cosas. No podría decirle a nadie que defendiera la cultura pop porque ni yo mismo sabía si merecía una defensa. Ni siquiera sabía si la idea de defensa tenía algún sentido.

Desde muy pronto entendí que lo que quería hacer con mi trabajo artístico era formularme preguntas que me ayudaran a entender un poco más el mundo. Buscaba preguntas que desarticularan todas aquellas estructuras que ya daba por resueltas pero que no lo estaban porque me seguían produciendo conflicto, dolor, prejuicios que me planteaba como tomas de partido previas a algo, todas las proyecciones que anticipaba a mi mirada... Y para ello, entenderme fragmentado me ayudaba a imaginar que era posible estar a la misma altura de aquellas cosas con las que estaba en conflicto para ponerme a vibrar con ellas, para ponernos a vibrar juntas hasta que nuestros cuerpos se resquebrajasen para dejar salir lo que había dentro (dentro del prejuicio, antes de la proyección, enterrado en la pregunta).

Encontré en la dialéctica, en la idea de poner cosas juntas para hacerlas dialogar, un espacio de posibilidades infinitas perfecto para mis preguntas, para ponerme a vibrar en ellas. Y descubrí y diseñé a partir de ella una metodología que se cuestionaba a sí misma, que no se ofrecía como una verdad final y absoluta sino como un dispositivo abierto. Por ello la idea de dialéctica se convirtió inmediatamente en uno de los ejes centrales de esta investigación tanto en los contenidos concretos o en las formas de mis piezas como en la metodología completa del proceso y, también, en mi metodología vital.

Mi idea de dialéctica se acercaba más a Didi-Huberman por imaginarla como dispositivo para el diálogo vibrante que a la dialéctica materialista brechtiana. Para mí, la dialéctica era la práctica del poner cosas juntas al mismo nivel: poner mi imagen al nivel de las imágenes de la cultura, de los políticos; darles a mis piezas el mismo tratamiento que a las obras de otras; dar el mismo amor a las referencias literarias de unos que a los vídeos de Youtube de otras. Y la dialéctica era, además, para mí una experiencia física de vibración, el ponerme a temblar cuando las preguntas se alejaban de los juicios y empezaban a atentar contra estructuras más profundas. A partir de las ideas de Didi-Huberman en *Cuando las imágenes toman posición* (2013a) pensé en la vibración en el arte, en mi cuerpo, en nuestros trabajos. Y empecé a jugar con los conceptos físicos que rodeaban a la vibración para cuestionar la dialéctica como una posición ética y metodológica en mi trabajo.

### **8.1. Cuando abrí el diccionario y me encontré unas etimologías para introducir la idea de vibración.**

Por aquella afición mía que comentaba antes por convertirme en un académico de vieja escuela y mi vicio por la filología, muchas veces he echado mano a mi colección de diccionarios para empezar cualquier investigación. Sentía que me abrían un poco la cabeza, que me hacían más fácil agitar los conceptos y encontrar asideros en el origen de las palabras. Así podía cuestionar el uso que ahora hacía de ellas y su relación con la acción y el cuerpo. Por eso, para pensar la física de la vibración desde un lugar más cercano a mí que el de la ciencia, empecé buscando la etimología de las palabras que la rodeaban.

Ya en el proceso de creación de *Mamá Patria* me había resultado muy inspirador encontrarme con que *vibrar* era una palabra que derivaba del latín *vibrare*, término que se refería a las ideas de agitarse rápidamente, temblar, también hacer reverberar, blandir, sacudir, lanzar, vibrar un sonido, lanzar destellos, centellear, resplandecer, estar lleno de vigor, de fuerza, ser penetrante. La palabra latina derivaba del indoeuropeo *weip-* agitación, dar la vuelta, verbos que me animaron a seguir pensando en el concepto y a ponerlo en práctica a través de la acción.

La otra idea referida a la vibración que tuve muy presente tanto para pensar la dialéctica, como en la metodología en atlas y mi ética de la creación fue el término *armónico* proveniente del griego *άρμονικός*, relativo a la unión, composición, proporción y correspondencia adecuada, derivado a su vez del término *armós-* juntar, hombros. El paso al latín lo hizo directamente acompañado de las ideas de acorde musical y acuerdo.

## 8.2. Cuando encontré un hogar en la vibración del sonido.

Desde mi dificultad por entender cualquier teoría científica, me acerqué al proceso vibratorio con un espíritu infantil, como con los cuadernos de verano *Vacaciones Santillana* que me compraba mi abuela: el sonido es vibración y la vibración es movimiento. Preguntando por estas ideas a mis amigos arquitectos y músicos y leyendo lo que me mandaban aprendí que el cuerpo que se mueve, que suena al descubierto, envía vibraciones a través del aire y de casi cualquier otro material a un cuerpo que espera, que escucha, que recibe y, a su vez, emite, aunque esto no siempre se adivine a simple vista. Estos dos cuerpos pueden llegar a vibrar en la misma frecuencia y el movimiento del origen terminará por multiplicarse. Si el cuerpo que es afectado es flexible, el movimiento se ampliará, se multiplicará y se transformará. Si uno de los dos cuerpos es sólido, rígido, y por tanto su movimiento no es apreciable a simple vista, la vibración del primero y su propia necesidad de vibración provocarán que el cuerpo se rompa desatando el movimiento contenido. Me imaginaba así resquebrajando mis prejuicios con nuevas preguntas, poniéndome a vibrar hasta que reventaran mis límites.

Y meneando estas ideas como meneaba de niño la revista *Muy interesante*, encontré rápidamente que podría haber unos paralelos con la disidencia en el arte en la definición física de la vibración que se basaba en el contraste entre el estatismo y el movimiento, el perpetuar modelos o el cuestionarlos, el equilibrio y el desequilibrio: para que la vibración se produzca tiene que existir en el cuerpo vibrante la capacidad de equilibrio, hacia donde tenderá de forma natural, una suerte de estabilidad aparente cercana a la inmovilidad. Aprendí que el cuerpo que entra en vibración tenderá al equilibrio a menos que la vibración vaya en aumento hasta alcanzar la amplitud de movimiento de la oscilación. Y que a pesar de que la oscilación es un movimiento que implica un desplazamiento más amplio del cuerpo, solo la vibración, en sus frecuencias altas y pequeños movimientos, será capaz de hacer que los cuerpos se resquebrajen en el fenómeno denominado en ingeniería “fatiga de materiales”. Con esta metáfora vi con claridad la potencia disidente de la vibración:

133. ¿hacéis música en vivo?  
134. ¿estáis vivos? 34.1  
135. ¿la música está viva? 34.2  
136. ¿la música tiene la capacidad de ser un ser vivo? 34.3
137. ¿por qué la percusión?  
138. ¿por qué percutir? 35.1  
139. ¿por qué sacudir? 35.2  
140. ¿por qué repetir? 35.3
141. ¿para qué la vibración?  
142. ¿es posible no vibrar? 36.1  
143. ¿hay algo que no vibre? 36.2  
144. ¿qué es vibrar? 36.3
145. ¿vibrar qué?  
146. ¿vibrar cómo? 37.1  
147. ¿vibrar dónde? 37.2  
148. ¿vibrar hasta dónde? 37.3
149. ¿vibrar hasta cuándo?  
150. ¿podemos dejarnos temblar? 38.1  
151. ¿cuánto temblor puede tu cuerpo soportar? 38.2  
152. ¿sientes **cómo** tiemblo? 38.3
153. ¿cuántas vibraciones atrapadas en el tiempo has percibido?  
154. ¿sabías que hay vibraciones muy antiguas rebotando en las esquinas? 39.1

Fragmento de *1000 preguntas antes de cantar una canción* de Poderío Vital.

**8.3. Cuando dibujé la metáfora de la copa que vibra para imaginar una disidencia suave desde el arte.**

La fotografía que imaginé para pensar la vibración recogía el momento exacto en que la copa estallaba. Los cristales rotos dibujaban en el aire una cascada de fragmentos ordenados de los más grandes a los milimétricos. El niño, frente al cristal que reventaba, con la boca abierta, entrecerraba sus ojos con miedo.

La voz del niño hizo estallar la copa. Las vibraciones que salían de su garganta habían coincidido en el tiempo con aquellas que vibraban discretamente en la dureza del cristal. El cuerpo vibrante, ágil, de su voz había tratado de poner en movimiento el cuerpo de la copa. La copa, en su equilibrio, latía discreta inapreciablemente movida por las pequeñas ondas del aire. Cuando la voz la rozaba, dejaba que sus vibraciones la meneasen con más fuerza. La voz vibraba a la misma frecuencia que el cristal, pero su intensidad era superior y esto empujaba a las ondas del cuerpo de la copa a hacerse cada vez más y más amplias, su movimiento más y más intenso: las vibraciones se multiplicaban.

La copa, en su aparente rigidez, había necesitado resquebrajarse, dividirse, desaparecer para permitir que su movimiento interno saliera de la tumba. La voz, una vez más, había conseguido penetrar dentro del cuerpo y hacerlo estallar. El aire vibrante había logrado, de nuevo, agitar las representaciones, los hábitos, las costumbres, los códigos, los marcos que le habían impuesto.

La imagen de la copa rota por la voz implicaba a los siguientes participantes: un cuerpo que emitía sonido, la voz como vibración, el movimiento, los cuerpos vibrando juntos y afectándose mutuamente, los armónicos y el resquebrajamiento del cuerpo sólido para dejar que saliera su vibración.

Imaginé el movimiento agitador de la vibración como la práctica de la dialéctica que operaba a diferentes niveles en mi trabajo escénico: la dialéctica en el primer nivel en la relación de los agentes de la escena; en el encuentro entre escena y otras disciplinas artísticas; en la relación de la escena con la historia, la autobiografía (es decir, la historia personal) y lo infraordinario como los relatos de lo no relevante que nombraba Perec; la escena y la cultura popular; la cultura popular y la historia; los medios de comunicación y el arte, etc.

Mi noción de la dialéctica se mantenía en la incógnita de las cosas juntas, en el enigma de lo que sucede en el encuentro de varias cosas: no se ponían las cosas juntas en busca de una respuesta sino en busca de una pregunta. Era pues más cercana a la dialéctica benjaminiana que a aquella observación histórica de las obras artísticas en busca hallazgos arqueológicos en la imagen de Aby Warburg en su *Atlas Mnemosyne* de 1929. En ese encuentro dialéctico que yo experimentaba en mis prácticas, en el que intervenían intuición y conocimiento, imaginación y razón a partes iguales, se establecían puentes que iban más allá de lo que el pensamiento lógico nos abriría y que era difícil de enmarcar en las palabras. La idea del Atlas o el caleidoscopio como espacio para el encuentro que me acompañó en el desarrollo de la metodología y escritura de esta tesis me permitía disponer los materiales de diferentes maneras que generaban nuevas escrituras en forma de interrogante: algunas más cercanas a un pensamiento reconocible y otras proponiéndome ideas lejanas o inesperadas.

La dialéctica de la copa que vibra era para mí la dialéctica del presente que estaba activa de forma natural pero que también se podía activar y evidenciar a propósito. En esta forma de relación, ética del trabajo artístico y observación práctica de la disidencia a través del arte no buscaba una toma de partido que se aclarara en base a comparaciones y jerarquías, sino que proponía una duda constante en la que los participantes de la dialéctica nos encontrábamos al mismo nivel para ponernos a vibrar juntos y, en definitiva, cuestionarnos juntos.

#### 8.4. Cuando encontré que los armónicos del sonido podían ser un reflejo de los armónicos del arte disidente.

Revisando el trabajo de mis amigos Poderío Vital, encontré que coincidíamos en la idea de vibración y que, a través de la música, ellos también hablaban de afinarse, de ponerse en sintonía, de *acordarse* para el encuentro escénico. Motivado escuchando las canciones de Poderío y pensando en la vibración del sonido me encontré con que el término *armónico* en música refería a los sonidos, ondas, vibraciones, que se generaban a partir de la resonancia de otros sonidos fundamentales. Surgían tanto de la vibración del sonido fundamental como de la unión de dos o más sonidos encontrados en armonía o disonancia. Muy pronto empecé a visualizar ese armónico como un tercero que nacía de la unión de los otros dos. Sin embargo, esta imagen me limitaba las posibilidades de la vibración del armónico que intuía como algo mucho más potente. Entonces seguí investigando sobre la generación de armónicos y encontré que este elemento no surgía como un único sonido sino en multiplicidad. Es decir, nacía en plural, unido a otros muchos. Además, este armónico podía funcionar a su vez como fundamental y generar nuevas vibraciones. El armónico nacía como una vibración múltiple, cambiante y generativa. Si bien se dejaba atrapar y nombrar (Do7, Re5), su potencia residía en la multiplicidad de la vibración y en el movimiento de expansión que eso implicaba: la emisión de una nota simple provocaba una vibración que activaba una nueva vibración (que creaba a su vez una nueva vibración, etc.) y que, al entrar en contacto con la vibración anterior, generaba una nueva que a su vez hacía brotar otra, etc. que entraba en diálogo con las anteriores y seguía vibrando.

Me parecía significativo también para pensar la disidencia suave de la vibración en el arte prestar atención a que los armónicos acústicos definieran la diferencia de timbre de la información, es decir, que supusieran la distinción para el mismo sonido fundamental en dos instrumentos. Como si la misma producción artística sufriera un cambio radical solamente por alterar uno de sus elementos, su contexto, quién lo realiza, en qué condiciones, etc. Si un piano emitía la misma nota do3 que una voz humana, los armónicos que generaban cada uno de ellos diferenciaban la calidad del timbre y nos permitían distinguir entre uno y otro.

Y, como si se tratara de una metáfora sobre nuestra capacidad para apreciar el cambio, encontré también que los armónicos más agudos o más graves son inaudibles, así como aquellos que suponían matices, variaciones mínimas. La sutileza y fragilidad de estos armónicos, de estas vibraciones secundarias, terciarias, los alejaba para mí de las definiciones sólidas y de los límites precisos. Las grandes vibraciones, los fundamentales, son fácilmente clasificables, mientras que las ondas que surgían de ellos eran solamente apreciables por instrumentos científicos o en la teoría, pero no por el oído humano. El oído humano necesitaría entrenamiento y cambio para

apreciar esos nuevos sonidos, en algunos casos a título individual como capacidades de los sujetos y, en otros casos, como en la evolución del cuerpo humano para adaptarse a oír un mayor o menor rango sonoro, a título colectivo.

Warburg ponía a vibrar en su *Atlas Mnemosyne* (2010) las fotografías del Vaticano junto a imágenes de pactos políticos históricos y de los concilios del Renacimiento. Brecht, en su *Diario de trabajo* (1977), o en *El ABC de la Guerra* (2004) también ponía a vibrar las imágenes del pasado con las del presente. Ponía, por ejemplo, a vibrar el joven y triunfante Hitler con el mismo viejo abatido dictador o a Hamlet con la calavera derretida de un soldado japonés clavada en un tanque por los militares estadounidenses. Sus prácticas, que me apasionaban, del poner cosas juntas me sirvieron para acercarme a otros referentes/acompañantes en las artes escénicas que ya conocía pero que nunca había pensado desde esta perspectiva. Por ejemplo, me puse a imaginar a Jérôme Bel poniendo a vibrar la intimidad de la bailarina con el contexto de la grandiosa Ópera de París en *Veronique Doisneau* o su cuerpo y aprendizajes de la danza europea con los del bailarín oriental Pichet Klunchun en *Pichet Klunchun and myself* (2005); a Angélica Liddell poniendo a vibrar sus relatos secretos, sexuales, con las noticias de las matanzas de Gaza en *La Casa de la Fuerza* (2009); a Sandra Gómez poniendo a vibrar su autobiografía con la de los espectadores, las estadísticas y la historia en *Tentativa* o su cuerpo con el espacio y los cuerpos de los espectadores y el cuerpo colectivo del público en *The love thing piece*. Y empecé, desde entonces, a ver sus piezas y todo lo que me rodeaba como esas vibraciones que surgían de espacios de dialéctica en los que se desplegaban como preguntas grandes armónicos y diminutas vibraciones secretas, destellantes.

Imbuido en esta dialéctica todo lo veía como vibración y tardé mucho en preguntarme: ¿Pero hay alguna situación en que las cosas no estén en diálogo, que la vibración no se produzca en contacto? Y encontré que en el ámbito de la mecánica se hablaba de *movimiento armónico simple* cuando el cuerpo vibraba realizando el mismo desplazamiento periódicamente. Y que el *movimiento armónico complejo* aparecía cuando se suman varias líneas de movimiento simple. En la escena me resultaba imposible imaginar un movimiento armónico simple teniendo en cuenta la complejidad de capas que entran en juego en el mismo hecho artístico escénico. Resultaría difícil incluso dividir los planos armónicos que entran en juego por la naturaleza transdisciplinar de la escena: los diferentes materiales, el hecho escénico en diálogo con el sistema económico, el hecho escénico en diálogo con los sistemas de relaciones, la inmediatez de la escena en dialéctica con la representación, el público y el espectador, el público y el artista, el artista y la historia, el artista y la historia de las artes escénicas, etc.

Georges Didi-Huberman observaba en su texto *Cuando las imágenes tocan lo real* la vibración que se produce en el momento en que una obra se encuentra con su contexto (2013: 24) y decía que: Benjamin, a partir de su <<imagen dialéctica>>, ha liberado imaginativamente armónicos temporales, estructuras inconscientes, largas duraciones a partir del minúsculo fenómeno cultural que representaba la publicación de ese libro [Libro de los pasajes] en 1930. A partir de esta idea asumí que las obras nunca nacían aisladas y sin vibración, sino que existía una vibración permanente basada en el diálogo de la obra con su contexto; la obra en diálogo con su autor y los receptores; y de la obra con la historia; creando así su diferencia de timbre con otros trabajos. De hecho, entendí que la vibración estaba en constante actividad en lo real, en el mundo, en la vida, y que de esta vibración era de la que brotaban las obras como nuevas vibraciones o armónicos.

Era inevitable para mí resolver la pregunta sobre si siempre hay vibración al encontrarme con que los cuerpos siempre estaban en desequilibrio: o bien siempre hay una vibración acorde con los armónicos que ya existían (de la norma hegemónica, de los modelos de representación, de la productividad, del progreso); o bien, una vibración que disonara con las anteriores, las agrietara y generara nuevos espacios.

Entonces, con la referencia de las obras de los artistas de los que ya he hablado y que me interesaban por muchas razones, pensé que la dialéctica en escena a partir de estos conceptos sería una operación que activaría o potenciaría una vibración más intensa o bien evidenciaría y subrayaría la que ya se producía. Para activar esta vibración era necesario implicar en el proceso nuevos armónicos diferentes a los ya presentes y a los conocidos con anterioridad. Recordando que la vibración no resquebrajaba las estructuras sólidas sino por repetición, insistencia e intensidad, la dialéctica vibratoria en escena supondría, de acuerdo con la lectura que yo proponía entonces y que siguió siendo válida en mi trabajo, potenciar las preguntas y no ir en busca de las respuestas. Así, el encuentro de las cosas juntas ponía a vibrar las interrogaciones, los modos de plantearlas, los medios para mantenerlas y las dudas sobre las respuestas.

Espectador y escena, escena e historia, historia y presente, presente y escena... Las relaciones nunca se establecían de forma aislada y eso implicaba que cada nueva relación generara sus vibraciones a partir de las vibraciones que la precedían. La idea de dualidad pronto me puso en crisis y me alejó de mi tendencia a posicionarme al lado de unos o de otros y busqué una manera de estar intermedia que volvía a coincidir con el estado de pregunta. Pude empezar a tener en cuenta así que lo que concebía como unidad (el sujeto, el público, el teatro, la historia) no eran sino armónicos de vibraciones anteriores o simultáneas. Esos armónicos no se desprendían de las vibraciones que los habían generado, sino que vibraban gracias a que sus fundamentales

continuaban en movimiento. La armonía entre las cuerdas del violín no era sino la suma de los armónicos de cada cuerda haciendo vibrar el aire dentro del cuerpo de madera en una generatividad perpetua. Las relaciones y la dialéctica por su lado no debían ser concebidas como un cara a cara simplificado entre los fundamentales que se ponían en juego, sino como un encuentro entre todas las vibraciones que constituían esos armónicos finales.

Me gustaba pensar, y sigo haciéndolo, que toda relación se producía en el contacto de las vibraciones de sus miembros generando nuevas vibraciones armónicas o terceros.

### **8.5. Cuando miré con otros ojos algunos casos que me ayudaron a entender la vibración y la disidencia suave en la escena.**

A lo largo de estos años ha habido una serie de piezas que me han ayudado a pensar con mayor profundidad y a entender los mecanismos vibratorios en escena. A través de estas imágenes he visto con claridad la vibración en mi trabajo y he podido seguir pensándola en los trabajos de otros, en otras disciplinas y en otros ámbitos.

Una mujer camina por el espacio oscuro del teatro mirando a los ojos a cada uno de los espectadores (Sandra Gómez en *The Love Thing piece*); otra mujer se tumba boca arriba en el suelo y muestra el temblor natural de sus muslos y caderas en tensión (Itxaso Corral en *¿Cómo ser una mujer hecha y derecha después de la hecatombe?*, 2013); una madre baila con su hija en escena (Sonia Gómez en *Mi madre y yo*, 2004); o una bailarina cuenta cuáles eran las coreografías que más le gustaba bailar (*Veronique Doisneau* de Jérôme Bel).

Estas imágenes concretaban diminutas vibraciones, suaves disidencias que configuraban para mí nuevos modos de hacer. Siempre he entendido el gesto artístico disidente como el agrietamiento de la mirada convencional sobre lo real o de la acción convencional en lo real propio del arte. Pero yo no me sentía identificado con la disidencia como revolución, es decir, como cambio profundo que rompe con lo anterior y propone una nueva situación porque, como decía, nunca he tenido un mensaje claro que proponer en cuanto a contenido. Sin embargo, las oscilaciones iconoclastas y agresivas contra lo establecido con las que no me solía sentir identificado podían convivir con pequeñas vibraciones desde dentro (asumiendo su lugar dentro de lo establecido), alejadas de la idea de un arte contestatario. Entendí así que otros artistas cuestionaban la realidad de otra forma: si el sistema económico y político posfordista había dejado de ser una imagen sólida contra la que se podía luchar relativamente de forma directa,

ahora que se ha multiplicado y lo ha invadido todo (ahora que lo es todo), dialogar con él suponía dialogar conmigo mismo y cuestionarme en ello.

Veronique Doisneau de *Jérôme Bel*.

*Veronique Doisneau* es la autobiografía de una bailarina firmada por el coreógrafo Jérôme Bel de la que hablaré de nuevo en el apartado dedicado al *troleo*. En la pieza, la bailarina contaba sobre el escenario vacío su trayectoria en la profesión de la danza, sus coreografías favoritas, sus bailarines favoritos, su experiencia con los diferentes coreógrafos con los que bailó. La bailarina de la Ópera de París salía ahora a escena a hablar, a opinar y a compartirse desde su subjetividad y sus afectos.

Esta propuesta nos ponía a vibrar junto a la historia de la danza y su contexto inmediato, su cuerpo como sujeto subalterno y la mirada de los espectadores partícipes en el negocio de unos cuerpos entrenados al servicio del arte.

Curiosamente, vista con perspectiva con el avance de la tesis, los armónicos han cambiado. La vibración que desató en su momento por la situación del contexto era ahora muy diferente y casi se daba la vuelta si observábamos que Bel, en aquella pieza (hombre, europeo, etc.) seguía perpetuando el modelo del autor que da voz a la bailarina, subalterna, y la dirige.

Cómo ser una mujer hecha y derecha después de la hecatombe *de Itxaso Corral.*

Itxaso Corral en *Cómo ser una mujer hecha y derecha después de la hecatombe* nos proponía a los espectadores que no asistíramos a la pieza con la distancia de la mirada, sino que nos abriéramos al encuentro y relajáramos nuestros cuerpos como ella estaba haciendo al alejarse de la representación actoral. Contaba al público que los marines estadounidenses se relajaban tumbados en el suelo con las piernas flexionadas y un poco abiertas dejando que los muslos vibraran hasta agitar todo el cuerpo. A continuación, con su cuerpo desnudo bajo un camisón transparente, Itxaso practicaba esta relajación de los marines. Los espectadores que estábamos sentados en torno al escenario y que acabábamos de recibir la sugerencia de implicar nuestro cuerpo (cuerpo de espectador) en lo que estaba pasando, mirábamos. El cuerpo de la artista y el cuerpo de los espectadores estaban comprometidos en la relación por la invitación a hacer vivir nuestros cuerpos en esa situación, por la apertura de su relato autobiográfico, por poder ver a los otros espectadores en el espacio y por la vulnerabilidad que mostraba la intérprete y que cuestionaba nuestra manera de estar. En esta relación no convencional de quien mira y quien dispone, imaginaba que los cuerpos participantes nos poníamos a vibrar.

Itxaso es mi amiga desde 2010 y estrenó esta pieza el mismo día que yo llegué a Madrid como becario FPI para el proyecto de investigación Teatralidades Disidentes (HAR2012-34075) que acogía a esta tesis. Ella siempre menciona la vibración y, para mí, en su trabajo, se produce la vibración de una manera física, práctica y muy específica.

### **8.6. Cuando seguí pensando, con W. Benjamin y G. Didi-Huberman, los armónicos generativos y la historia.**

Benjamin soñaba el progreso como aquella tempestad que se enredaba en las alas del ángel de la historia y que le dificultaba mirar al pasado desde el presente y dialogar entre estos tiempos. Pensando que si un péndulo terminaba por dejar de moverse si no recibía una fuerza que lo empujara al movimiento, me planteé si un “fundamental” artístico, una propuesta, nunca dejaría de moverse en diálogo con el pasar del tiempo si no se proponía como una toma de partido decidida desde fuera sino como una toma de posición, flexible, surgida desde dentro y propuesta para ser reelaborada.

Quería pensar en aquel momento que las obras artísticas que perpetuaban los modelos de representación y economía del progreso (que yo también consumía por mi interés por las “dos culturas”) se mantendrían en la temporalidad de este movimiento dejándose llevar por él y potenciando su velocidad. Frente a esto, las prácticas que apostaban por negarse a la corriente del progreso y dialogaban con ese movimiento harían vibrar lo establecido cuestionándolo.

Siguiendo con la metáfora de la vibración, supuse que cuando una obra perpetuaba modelos de comportamiento, relaciones y productividad siguiendo las líneas establecidas por la historia oficial o el contexto económico y político podría decir que esa producción sonaba en el mismo tono que la norma hegemónica, que vibraba a la misma frecuencia. Es decir, sus vibraciones eran las mismas que ya había y el sonido se mantenía y se potenciaba. Sin embargo, cuando una obra proponía diferencias con lo anterior y se presentaba como una propuesta de cambio con lo establecido, los armónicos que producía disonaban o armonizaban con los que ya se mantenían vibrando antes de su llegada. En esa disonancia o armonía, la vibración de los múltiples armónicos haría que las estructuras se resquebrajasen. Utilicé este esquema para cuestionar mis trabajos y probar una forma de disidencia, o al menos una manera de no perpetuar los modelos impuestos, con la que me identificara.

Pensar los armónicos como generaciones infinitas, si bien no respetaba la ley científica por la que todos los cuerpos tienden al reposo, tenía para mí en el arte un sentido arraigado en la idea de consecución del tiempo y del diálogo con la historia. Mi trabajo como artista desde esta perspectiva armónica se concretaría en la disposición de unos fundamentales que creaban unos armónicos pre-determinados pero que, en la generatividad de esos armónicos, devendrían incontrolables. Los fundamentales vibraban entre sí y en su diálogo con el contexto haciendo surgir vibraciones secundarias que navegaban en busca de nuevas vibraciones con las que dialogar.

The love thing piece de Sandra Gómez para imaginar los fundamentales en la escena.

En *The love thing piece* la bailarina trazaba una trayectoria caminando, corriendo y bailando en un espacio escénico diáfano dividido en dos filas de gradas enfrentadas. Acompañaba el baile de una lista de reproducción de música pop. Vi dos veces esta pieza porque la primera vez que me la encontré, en La Casa Encendida, quedé arrebatado por la presencia sobrehumana de Sandra en la escena y por cómo con sus movimientos ponía nuestros cuerpos a vibrar, a temblar y agitaba nuestra presencia compartida.

Observando la pieza la segunda vez, en Teatro Pradillo, desde la perspectiva de la vibración encontré *fundamentales* como: espacio, bailarina, espectadores, mirada, trayectoria, materialidad, lista de reproducción, música pop, cansancio, energía.

La coreógrafa disponía el escenario como un espacio central en el que tenía lugar la danza enmarcada por dos gradas colocadas frente a frente. Este espacio implicaba que los espectadores de un lado veíamos a los del otro mientras la bailarina ejecutaba sus acciones en el centro. Sin embargo, ella acababa por desbordar el espacio cuando sus trayectorias comenzaban a recorrer los espacios que había detrás de las gradas, detrás de nosotros, el espacio del aparataje técnico y el afuera de la sala.

La bailarina no solo bailaba, sino que caminaba, corría y saltaba creando trayectorias que no podíamos identificar con la danza tradicional. Podría decir que su danza desvelaba un entrenamiento, un ejercicio físico de agitar el espacio a través de la energía y el esfuerzo.

Los espectadores asistíamos al espectáculo y mirábamos a la bailarina mientras éramos vistos. Nuestros cuerpos eran afectados por la danza enérgica del cuerpo que bailaba y por la lista de reproducción de música reconocible que nos incitaba al baile.

A partir de estas disposiciones quise pensar que la pieza generaba una serie de armónicos concretos que yo veía fácilmente al atender al dispositivo que articulaba los fundamentales: una danza no convencional, unos cuerpos que eran activados desde fuera, las relaciones con la música pop, etc. Sin embargo, la potencia de los materiales y de los fundamentales y la inabordable cantidad de combinaciones y grietas desbordaban la generación de armónicos, era imposible abarcarlos. Esto se activaba por no resolver la pieza como una respuesta, como una imposición o un panfleto, sino manteniéndose en la incógnita del encuentro de los cuerpos. En

ese movimiento múltiple e intenso, la vibración implicaba a nuevos armónicos infinitos y generativos y a nuestros cuerpos en la vibración.

*Vontade de ter vontade (2012) de Cláudia Dias.*

Imaginé también los armónicos en escena (castrados en su multiplicidad al yo ponerles nombre en este ejemplo) observando la pieza *Vontade de ter vontade* de la coreógrafa portuguesa Cláudia Dias. Vi esta pieza en el Museo Reina Sofía después de asistir a un laboratorio con la artista que me hizo replantearme mi manera de componer sobre la escena y que repercutió en mi práctica de la dialéctica. Cláudia Dias proponía una técnica basada en la lectura de los materiales sin una interpretación metafórica, leyendo lo que son. Un palo es un palo y no es un símbolo de la opresión. En mi pieza *Mamá Patria* puse en práctica esto directamente para probar la dialéctica de las imágenes juntas sobre el tapete de la escena.

A lo largo de *Vontade de ter vontade*, Cláudia se desplazaba sobre una superficie diagonal de arena oscura (o de velcro, según la versión) sobre la que realizaba acciones mientras señalaba con su dedo diferentes puntos del espacio a medida que avanzaba y hablaba sobre la situación política de Portugal en el mundo. Entraban en diálogo: el cuerpo de la bailarina con el espacio, el cuerpo de la bailarina con su idea de Portugal, con Europa, Portugal con Europa, Europa con el mundo, Europa con el espacio escénico, el cuerpo de la bailarina en combate con el espacio y el cuerpo de la bailarina bailando, el texto con la acción, el futuro con el pasado, Portugal con el futuro, Europa con el pasado (ad infinitum). Para ello, la coreógrafa planteaba una serie de acciones (señalar con el dedo, bailar samba, desnudarse, rebozarse en la arena, caminar con esfuerzo sobre la escenografía, despegarse y pegarse en ella tratando de llegar al final de la diagonal) siguiendo la técnica de Composición en Tiempo Real (CTR) desarrollada en el espacio de creación Re.al por ella y João Fiadeiro. Sus acciones entraban en diálogo con el texto que se escuchaba y en el que se relataba la relación de la coreógrafa con su país de nacimiento, Portugal, desde una perspectiva autobiográfica y política.

La historia subjetiva de la creadora puesta en práctica a través de las acciones y de las acciones con el texto reelaboraba cuestiones en las que ella misma estaba implicada y en las que yo también me sumergía. La disposición de los materiales y de los contenidos no alcanzaba una respuesta única y concreta a las dudas que allí se planteaban: las cosas aparecían juntas y sin juicio. La obra, sin embargo, se desplegaba como una reformulación de las preguntas y una ampliación y ensanchamiento.

*El ejercicio de la vibración. Mi pieza* Notas para una conferencia troll (2016).

A continuación, pongo un breve ejemplo de mi pieza *Notas para una conferencia troll*, el último resultado práctico de la investigación de esta tesis del que volveré a hablar más tarde.

Para cuestionarme la vibración desde la práctica, como un ejercicio de la Ética del troleo que más tarde describiré, puse juntas una fotografía de Francisco Franco, una fotografía mía y una de Pablo Iglesias, secretario general del partido político Podemos. Al ponerlas juntas no buscaba certificar que la idea que tenía de Franco o de Iglesias hasta ese momento era acertada, sino que las acercaba para ejercitarme a una pregunta semejante a las que Didi-Huberman planteaba en su libro *Lo que vemos, lo que nos mira* (1997): ya tengo una idea cerrada sobre ellos fundamentada en lo que conozco y en cómo eso dialoga con mis opiniones y puntos de vista, pero ¿Qué puedo hacer con eso?

Ver esas imágenes a través del filtro de lo que ya sabía no me permitía relacionarme con ellas más que desde el juicio y desde mis respuestas: no se solucionaban mis conflictos. Como esta posición no me generaba ningún tipo de conocimiento nuevo me propuse situar sus fotografías, ya nuestras, a la misma altura para tratar de cuestionar mi mirada en el encuentro con las dos imágenes. Necesitaba lanzarlas y lanzarme al desequilibrio.

Como la pregunta me incluía, no puse la imagen de uno para resquebrajar la de los otros, sino que presenté las imágenes para que vibraran juntas, es decir, para cuestionarlas juntas y cuestionarme a mí con ellas.

En este caso, los cuerpos (vibrantes ya por haber sido seleccionados, enmarcados y situados en el contexto de la escena) que recibían una vibración externa eran las imágenes de los líderes y la mía. La fuerza externa que activaba la vibración intensa (porque es necesario un interruptor que active nuestra atención hacia la vibración) podría comprenderse en este ejemplo en tres gestos: por un lado, el contexto de la escena; por otro, la propuesta directa al público de ejercitarnos juntos en una mirada diferente que vaya más allá de lo que ya hay; por último, una canción que pudiera afectar a las imágenes, por ejemplo, la “Marcha Real” o una balada de David Bisbal. Las formas de activar la vibración podrían ser muchas otras ya que son siempre subjetivas, ocasionales y un tanto accidentales porque este ejercicio se fundamenta en la idea de mantenerse en la pregunta y en proponer los materiales para agitar la pregunta en su complejidad, generar nuevas, y huir de cualquier respuesta estática.

Cuando los cuerpos de las imágenes se ponían a vibrar por estar juntas, es decir, comenzaban a relacionarse entre sí de una forma diferente a como lo hacían antes, podíamos empezar a ejercitarme

nuestra mirada en la grieta, en los espacios en que encontramos nuevas dudas y en los mecanismos que nos llevaban a dejar las imágenes en su equilibrio. Tratar de mirar esas imágenes juntas sin producir el relato que sabíamos que podríamos escribir era un ejercicio de replantear las estrategias que nos ayudaban a crear nuevas grietas, a seguir resquebrajándonos, en definitiva, a acercarnos a la fatiga de materiales. Mirar así estas imágenes era esquivar toda la arboleda de prejuicios y juicios que no nos aliviaban sin saber qué podíamos encontrar al final del bosque.



Pablo.



Franco



Yo.



Franco



Yo.



Pablo.



Yo.



Pablo.



Franco

(Podrías ver estas imágenes mientras escuchas la canción número 7 del Mp3 adjunto).

### 8.7. Cuando proyecté otras imágenes para la vibración disidente: incendio, afinación y destellos.

Didi-Huberman en su texto *Cuando las imágenes tocan lo real* (2013: 15) entendía así este encuentro: “No se puede hablar del contacto entre la imagen y lo real sin hablar de una especie de incendio”. Este incendio ilustraba para mí la idea de una vibración intensa que *hacía arder* la imagen y lo real y me ayudaba a pensar la dialéctica como un dispositivo en el que las cosas se ponían en vibración al preparar su encuentro con lo real o entre sí y que no afectaba a uno solo de los participantes del encuentro, sino que todos éramos envueltos en las llamas, en la vibración.

Me gustaba visualizar la dialéctica como un espacio de afinación entre los materiales que presentábamos para que las vibraciones pudieran construir sus armónicos ya fuera en armonía o en disonancia. Pensar en la vibración era para mí pensar en movimiento y en ruptura, en desplazamiento y desequilibrio, en latido y transformación, en disidencia. Lo importante de esta dialéctica vibracional para mí era que los materiales que se disponían al diálogo no lo hicieran presuponiendo ninguna jerarquía, sino que se presentaran a la misma altura para facilitar que la vibración pudiera llegar al encuentro armónico que permitiera poner a los dos cuerpos a vibrar y no solo a uno de ellos. Esta dialéctica también provocaría que los miembros que tendían a presentarse en un desequilibrio jerárquico terminaran por encontrarse a la misma altura para que la vibración se produjera. El dispositivo no juzgaba uno de los materiales en relación al otro, sino que creaba el encuentro para que ambos liberasen su vibración, inspirado por Oskar Fischinger en sus consejos a John Cage cuando le recordaba que “todo en el mundo tiene su propio espíritu que puede liberarse poniéndolo en vibración” (López Rojo, s.f.).

La etimología del verbo *vibrar* me revelaba que el concepto surgía arraigado en los significados de *lanzar destellos, centellear, refulgar, brillar, resplandecer*. Así podía recuperar a partir de estas ideas la imagen de aquellos armónicos lejanos apenas apreciables que eran capaces de penetrar en lugares mínimos para hacerlos vibrar desde dentro. Los destellos de los que Didi-Huberman también hablaba en el ámbito de una disidencia no utópica en *Supervivencia de las luciérnagas* (2012) eran casi invisibles. Sin embargo, a través de la vibración mantenida, su destello podía potenciarse y su entrada en los resquicios de un cuerpo los hacía *refulgar* dentro. Estas vibraciones invisibles que, en su pequeñez, se encaminaban al equilibrio de la materia, podían ser imprevisibles y estaban atentas a los cuerpos y ondas que se interponían en su camino.

Me gustaba pensar que cuando las propuestas de un artista interaccionaban con mi compleja individualidad como espectador (individual y parte del común del público) los fundamentales permanecían vibrando para que las pequeñas vibraciones no cesasen su generación y movimiento. Imaginaba que, ante estos fundamentales, la historia y el progreso temblaban de base. Sus balanceos eran cercanos a los de la oscilación que creaba un ritmo en el movimiento,

pero aseguraba de alguna manera su continuidad. Sin embargo, las ondas que se escapaban en el encuentro de sus vibraciones, aquellos armónicos casi invisibles o totalmente invisibles eran los que entraban en los cuerpos para hacerlos estallar, arder o, como atestigua la etimología del término *vibrar* en su raíz indoeuropea que recogíamos al inicio, *dar la vuelta*.

## 9. Mi pieza *Ejercicios para recordar N°1: Devolver rebobinada* en versión papel.

La pieza que sigue fue uno de mis *Ejercicios para recordar*: pequeños tutoriales y dispositivos para detonar recuerdos y jugar a escribir la autobiografía.

Las instrucciones para el dispositivo vienen explicadas en cada una de las cuartillas que lo componen y que hay que recortar. El ejercicio se divide en dos partes:

**Una primera parte** de recuerdo y anotación de estos recuerdos en las cuartillas adjuntas siguiendo el orden del número que aparece en el reverso de cada tarjeta y sus instrucciones para recordar.

**Una segunda parte** de observación del recuerdo y de montaje de los fragmentos que hemos anotado, como si de una película se tratara.

Una vez que cumplimentes tus cuartillas, dedica unos minutos a leer tus recuerdos en diferentes órdenes, como si fueran sinopsis de las escenas de varias películas. En la pieza original, los espectadores leían sus tarjetas frente a una pantalla de proyección en blanco. Tú puedes leerlas mirando al infinito, a una pantalla apagada o a tu teléfono móvil bloqueado y en modo avión.



Los espectadores de *Devolver rebobinada* viendo las películas de sus recuerdos.

*Ejercicios para recordar N°1: Devolver rebobinada*

Escribe una anécdota que te guste recordar, un recuerdo recurrente.

Escribe aquí el título de una canción para un final.

Aislando la acción que aparecía en la primera anécdota, busca un recuerdo de otro momento de tu vida en el que hicieras esa misma acción o una parecida. Por ejemplo, si en el recuerdo anterior estabas comiendo con amigos, piensa ahora otra anécdota en la que estuvieras comiendo.

Escribe el título de una canción que te ponga a recordar.

Pensando en el espacio en el que transcurría el recuerdo de la cuartilla 3 (una casa, una cocina, una estación, ...), busca una anécdota de otro momento de tu vida que transcurra en ese espacio o uno similar y apúntalo aquí.

Levanta la vista de esta cuartilla. Fíjate en algún objeto. Deja que ese objeto detone algún recuerdo en ti y anótalo.

*Ejercicios para recordar N°1: Devolver rebobinada*

2

1

4

3

6

5

*Ejercicios para recordar N°1: Devolver rebobinada*

Apunta un recuerdo robado, una anécdota que alguien te haya contado y que te guste recordar.

“Madonna visita el Centro Cultural de \_\_\_\_\_ [pon aquí el nombre de la ciudad en la que estabas hace 10 años]”. Dibuja la portada del periódico donde se ve a Madonna besándose.

En la portada de esta cuartilla, escribe un momento de la historia que hayas vivido: atentados, manifestaciones. Sobre esta línea, describe el rostro de alguna persona que relaciones con ese momento.

Apunta aquí una anécdota de las navidades.

Describe el entorno de esa anécdota.

*Ejercicios para recordar N°1: Devolver rebobinada*

8

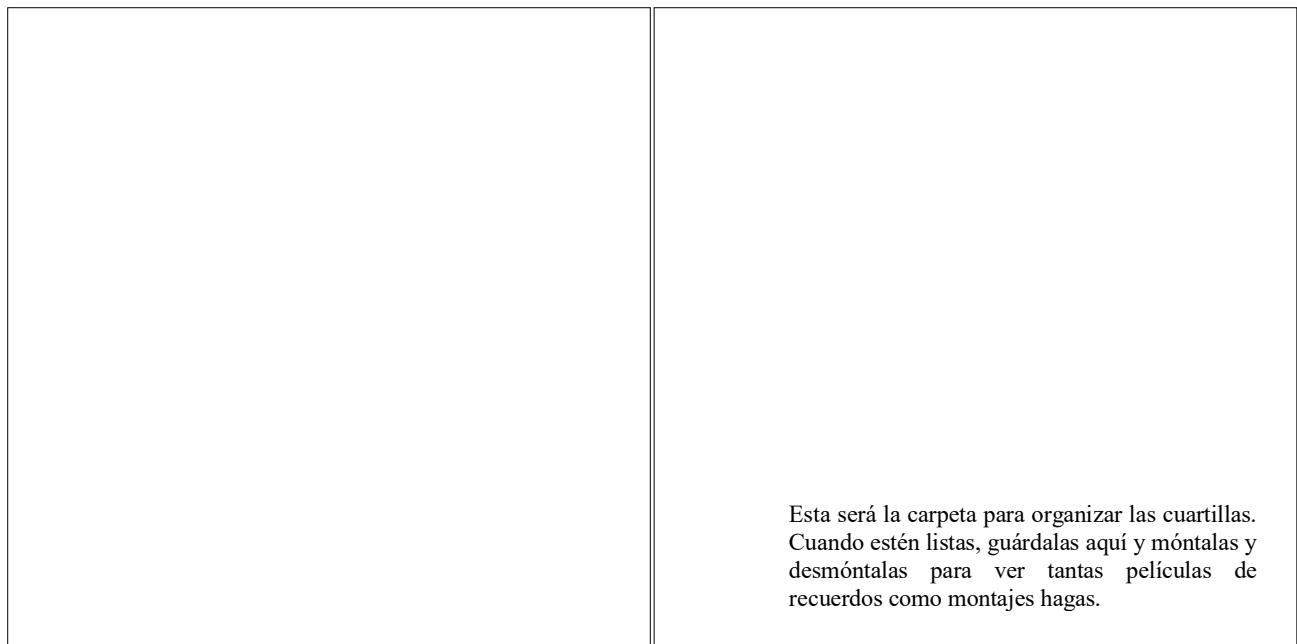
7

9

---

11

10



Esta será la carpeta para organizar las cuartillas. Cuando estén listas, guárdalas aquí y móntalas y desmóntalas para ver tantas películas de recuerdos como montajes hagas.

**Ejercicios para recordar N°1:**  
Devolver rebobinada

## 10. El póster/tapete de *Mamá Patria*.

En la versión impresa de la tesis, este póster se despega del libro y ocupa 84 cm x 59 cm, el tamaño aproximado de un pliego A1. El póster se acompaña de un sobre con las imágenes de la obra en miniatura y separadas de una en una.

Aquí puedes acceder al desplegable:

<https://drive.google.com/file/d/1UmXGAAuEuqCJcSeO61wNmBa4vCGk4jPa/view>

Aquí encontrarás las imágenes que aparecen dentro del sobre:

<http://antorodriguez.com/wp-content/uploads/2019/06/Imágenes-Mamá-Patria.pdf>



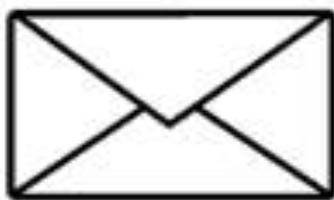
## **11. De los dos años que me pasé tratando de entender la Transición Democrática Española y diseñando dispositivos escénicos y visuales para ello: *Imaginar la historia de España*.**

Para escribir este apartado copié la línea cronológica de la historia de España que figuraba en la enciclopedia libre virtual Wikipedia (“Anexo: Cronología de España”, s/f). Después de seleccionar algunos hitos para entenderlos mejor, introduce el título de cada uno de ellos en Google y tomé una captura de pantalla de las imágenes sugeridas por el buscador para cada enunciado.

Fui tramando entonces la escritura de este apartado con imágenes. Consideraba importante nombrar a esta forma de discurso como escritura (escuchando a John Berger y A. Warburg) para equipararlo con la convencional y colocar el discurso visual y su práctica al mismo nivel que el discurso escrito.

De este modo particular de escritura, como decía en la introducción a la tesis, me interesaba su carácter de pregunta abierta y su capacidad para activar otras formas subjetivas de pensamiento y conocimiento. En esta tesis articulo muchas reflexiones en formatos no textuales en busca de otro pensamiento activo/práctico sobre los temas que planteo, soñando con dar espacio y cuidado a la intuición y los afectos en la investigación.

A lo largo del proceso de la tesis he ido encontrándome y obsesionándome con la Transición Democrática española una y otra vez. Tengo una sensación rara: es como si ese pedazo de historia que tanto condiciona mi presente, no me perteneciera, no le perteneciera a nadie que conozca. Es como si no pudiera recurrir a ninguna fuente para entender qué significó ese momento de nuestra historia. He buscado intentando entender, tratando de llegar a ella por una u otra puerta, pero sigue siendo muy frustrante seguir enfrentándome a ella sin poder mirarla a los ojos, sin poder cogerla de la mano. Esta historia de España es uno de esos recorridos serpenteantes que tracé pretendiendo, de un momento a otro, asaltar a la Transición por la espalda y asustarla.



En la versión física, este sobre incluye unas cuartillas impresas en cartulinas de 10 x 15 cm aproximadamente.  
Aquí puedes ver esas imágenes:

<https://drive.google.com/file/d/1kReFjrRYJJw37ZNB86B0oHwRwtGiYEAN/view?usp=sharing>

## **12. De aquel día en Bogotá en que empecé a pensar en el *troleo* y de lo pesado que me puse tratando de inventar una definición de “representación” para entender lo que me rodeaba. La representación como el tercero difuso de la ficción y lo real.**

Un día que estaba viendo vídeos en Youtube empecé a pensar en la idea de representación y en cómo algunos *youtubers* se representaban a sí mismos desarrollando estrategias que habían nacido en la televisión o la publicidad. Empecé a pensar estas cosas viendo a Encarni19691, una ama de casa andaluza que utiliza las herramientas de las *youtubers* norteamericanas en su canal doméstico. Me producía una sensación de disonancia ver a Encarni enseñando su maquillaje (exagerado, mal ejecutado técnicamente) tratando de emular los tutoriales de maquillaje profesional de las *youtubers* de prestigio. Parecía que los modelos que Encarni utilizaba para representarse no encajaban en su realidad. Su cotidianidad en esos moldes hacía que me cuestionara sin parar cómo nos representamos, cómo me relaciono con las ficciones que me rodean y quiero alcanzar. ¿En algún momento dejaré de querer ser la ejecutiva de prestigio que está muy ocupada todo el día entre el trabajo, sus hijos, sus amigos y sus redes sociales? ¿Podría llegar a ser eso en algún caso siendo un artista homosexual español y de familia proletaria?

Observar los dispositivos de control/regulación de la cultura, las leyes no escritas sobre cómo se deben hacer las cosas desde donde se perpetuaban modelos de representación, me llevó a preguntarme cuál era la relación que yo establecía entre la ficción y la realidad, el presente y el pasado. También dudé sobre mi lugar dentro de ellos para comprender así cuáles eran sus capacidades sobre mí y mis posibilidades de interacción en ellos. La imagen virtual de los reales, la idea de nuestra cotidianidad e intimidad sobre la que operaban habitualmente los dispositivos del poder, no se correspondía con mis reales cotidianos. Podría decir que pertenecían a otro tiempo, que negaban el diálogo con mi presente, que evidenciaban a su pesar la imposibilidad de una sola imagen general-universal de lo real. En esa descompensación, las ficciones me caían pesadas y compactas y en su diálogo con mi realidad se deterioraban, se desgastaban y acababan desvelando cómo habían sido creadas. Lo que yo pensé que podría ser la teatralidad, como concepto que me sirviera para avanzar en mi investigación práctica de los dispositivos, surgía en esta descompensación de las ficciones recibidas y las cuestionaba y proponía nuevos diseños. A continuación, pienso en la teatralidad y en la representación sin diferenciar los diferentes sentidos de este último término, jugando a amasar la representación en la escena, la autorrepresentación, la representación política y la representación como dispositivo.

### **12.1. Cuando tomé una posición ética como guía para mi propia práctica.**

En busca del motor íntimo de mi investigación que intuía escondido bajo las nociones de autobiografía o historia, llegué a la idea de representación en todas sus acepciones y a la teatralidad. Fue mientras me observaba en el avance veloz del progreso con internet, los medios de comunicación de masas y la democratización de las redes sociales. Mirando mi cuenta de Instagram no sabía qué partes eran reales y qué partes eran construcciones que yo hacia a partir de mi realidad. Me resultaba difícil separar la ficción, sólidamente construida en múltiples formatos (la mentira, la autoficción, el autorrelato...), de la realidad, inasible y de difícil acceso.

La representación no era para mí, definitivamente, una construcción de ficciones sobre reales ni un único momento de referencia. Es decir, lo real no era para mí mi entorno y mi vida y la representación una reelaboración de esta realidad. La representación era todo: mi realidad era representación, un sistema en el que se articulaban reales y ficciones. En una supuesta posible diferenciación de las categorías, las ficciones me permitían que lo real se concretase, que el presente de la relación se desplegase en sus formas y fuerzas, pensaba acompañado por la “Geopolítica del chuleo” de Suely Rolnik (2006). Lo real, al enraizarse con las ficciones agitaba a estas hacia nuevas miradas, modelos y relaciones cuestionando su diferencia. Entonces pensé que la representación podía ser un espacio de negociación. O al menos, así lo vi claro en aquel momento.

Entendí la representación como devenir representación, devenir no-presente, según la idea de Derrida de un presente tan presente que no se puede asir (1969: 18-20), encuentro: la ficción, devenir real y lo real, devenir ficción. Si concebía la representación como devenir en el que estaba implicado activamente podía cuestionar la división de los términos que utilizaba para referirme a ella. La representación era ese espacio en el que estaba y sobre el que no podía hablar desde afuera: un espacio de límites difusos metido en cada poro de la realidad, como el sistema postfordista, el amor romántico de Disney, el fuego y el cáncer. Pensando así la representación podía explorar qué caminos encontraba en ella para alcanzar la experiencia del encuentro, la dialéctica y la relación de las artes escénicas.

La atención en la escena al presente compartido me hizo pensar en la idea de teatralidad, de las disposiciones y dispositivos de las relaciones, de la gestión y negociación de las representaciones tanto en la escena como en lo real. Siguiendo a Foucault en *¿Qué es un dispositivo?*, concebía la idea de dispositivo como la red de afirmaciones, discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, (García Fanlo, 2011: 1) que transforman o condicionan el comportamiento en la práctica. Si los dispositivos tenían relación con el control

y los juegos de poder, lo que yo llamaba *disposiciones* podían ser aquellas estructuras que componían los dispositivos y que también podíamos entender como *herramientas* sobre las que sí que podíamos operar. Al dividirlos en partes más pequeñas y concretas, era más fácil intervenir desde dentro los dispositivos de la representación para ponerlos a prueba para mí.

Así, entendía Youtube, por ejemplo, como dispositivo, con su herramienta de vídeos autoproducidos que se difundían internacionalmente, que podríamos ver también desde la perspectiva de la disposición sobre la que teníamos capacidad de acción. Youtube es un dispositivo en cuanto a que se configura como red y nos llega desde una empresa codificadora de representaciones. Entendía que las partes en que podíamos dividir este dispositivo son *herramientas*: los vídeos, los comentarios, los modos específicos de interacción, la red social, la gestión de la publicidad, etc. Utilizar estas herramientas con una mirada crítica desde dentro, transformaba las herramientas en *disposiciones*: en tanto que se asumían como espacios para la crítica configurados como redes en las que estábamos incluidos como usuarios y nos hacíamos cargo de la gestión del código. La diferencia entre observar desde la figura de la herramienta o de la disposición radicaba para mí en que la segunda me invitaba a desvelar lo que se escondía bajo la herramienta. La herramienta obedecía el uso del dispositivo, agradecía la oportunidad, mientras que la disposición implicaba la activación de la red de preguntas que desbordaba los fines productivos de las herramientas, desconfiaba del regalo.

O, dicho de otro modo, el uso de la herramienta se producía desde afuera y sin cuestionamiento: venía dada. La mirada de la disposición se asentaba en observar desde dentro y en relación con el dispositivo. El dispositivo se utilizaba, era impuesto y externo, sus herramientas nos eran dadas y podíamos usarlas. De la disposición se formaba parte y su código era abierto e inestable, a través de ella accedíamos al interior del dispositivo, a la representación superior.

Los participantes del encuentro de la teatralidad, tanto en la escena como fuera de ella, éramos activadores de un encuentro que desvelaba y cuestionaba cómo se construían las relaciones. Tenía muy presente en ese momento la definición de *teatralidad* de José Antonio Sánchez y Zara Prieto en su libro *Teatro* (2010), aplicado tanto a la escena como a la vida, cuando pensaban que:

Hablamos de teatralidad cuando quien actúa o quien dispone lo hace en la certeza de estar siendo mirado o escuchado por otro y con la pretensión de determinar o condicionar esa mirada. La conciencia de ser mirado altera el comportamiento o la construcción espontánea. (Sánchez, J. A. y Prieto, Z., 2010: 11-12).

Pensar en la representación y la teatralidad me permitía atender a las relaciones entre la ficción y lo real en las disposiciones y dispositivos, a las construcciones que hacemos a partir del encuentro con el otro. Asumía así desde la práctica que no existía un afuera de la representación y que, por tanto, tenía la responsabilidad de hacerme cargo de ella.

Una dialéctica de la teatralidad con tomas de posición flexibles frente a tomas de partido panfletarias era el espacio en el que se producía, para mí, el encuentro. Allí se gestaba un nuevo tercero encaminado al presente no productivo, sin intervención frente al gesto del juicio que tomaba partido antes de la escucha activa y cuidadosa. Estudiar las disposiciones y dispositivos de las herramientas de la norma hegemónica (Youtube en internet o la ficción y la autobiografía en escena y en la televisión, por ejemplo) me acercó a una posible intervención sobre los resultados u operaciones reales. El ejercicio no se realizaba desde el rechazo hacia lo que no me gustaba sino desde la necesidad interna de abordar las preguntas en la honestidad de la duda.

Las ideas que expongo a continuación nacieron de una observación hacia mí y hacia lo que me rodeaba: mis compañeros, mi familia, mis amigos, la televisión e internet. Nacieron también de la escucha atenta y apasionada a las ideas de Suely Rolnik sobre el inconsciente colonial que siempre están presentes y que constituyeron mi posicionamiento ético personal en mi trabajo y mi vida.

## **12.2. Cuando imaginé la representación como el “espacio entre” de la ficción y lo real: unas representaciones flexibles, frágiles y necesarias.**

Voy mirándome siempre en los espejos. Cuando quedo con alguien en Callao siempre meto barriga y aprieto la mandíbula como a la espera de que aparezca algún cazatalentos que me rescate de la precariedad. Cuando canto en casa siempre espero que suene el timbre, como decía en *Lo otro: el concierto*, y un director de Canal Sur me quiera llevar a cantar copla a su programa. Pero todo esto lo digo de mentira: yo no quiero ser artista de Canal Sur ni quiero que ningún cazatalentos me convierta en supermodelo. Bueno, no lo tengo tan claro. Luchan en mí unas cuantas de esas fuerzas en varias direcciones.

Imaginé la representación como el devenir *real* de la *ficción* y viceversa. Me gustaba pensar la representación en su indefinición, como la relación entre ficciones y reales, formas y fuerzas, en el entre. En el momento en que se encontraban en la *relación a-paralela*, el uno devenía el otro y viceversa descubriendose en el gesto rizomático de estar compuestos por el otro y ser ese a su vez. Gilles Deleuze me ayudaba a explicar esta intuición o sensación sobre la representación

cuando ilustraba las relaciones no lineales, de poder o productivas en su texto *Diálogos* (2013) con este ejemplo:

La abeja deviene una parte del aparato de reproducción de la orquídea, y la orquídea deviene órgano sexual para la abeja. Un mismo y único devenir, un único bloque de devenir o, como dice Rémy Chauvin, una “evolución a-paralela” de dos seres que no tienen absolutamente nada que ver el uno con el otro. (Deleuze y Parnet, 2013: 6-7)

La representación como *diálogo a-paralelo* era para mí el territorio de lo posible, de la no-diferencia, de la negociación en el encuentro de las presencias, el lugar en el que hacerse cargo de la relación. Empecé a imaginarla como el territorio en que se conjugaban nuestros tiempos (pasado, presente, futuro, tiempo de ocio, de negocio, tiempo productivo, etc.) así como probaba en mis prácticas escénicas y que, desde la idea de representación, podía imaginar como tentativas de ejercicios políticos.

Dejé de pensar la representación como un juego temporal de recuperación y referencias (esto representa a aquello), para observar que devenía para mí un *marco de negociación para el presente*. Y trataba de reformular así, humildemente, la dialéctica que Derrida observa como opuesta al presente absoluto del teatro de la crueldad de Artaud (1969: 22). En ese momento acababa de encontrarme con la definición de dialéctica de Derrida en el contexto de la representación como negadora de presentes por ser “el movimiento indefinido de la finitud, de la unidad de la vida y de la muerte, de la diferencia, de la repetición originaria [...]” (1969: 24). Entonces busqué a través de qué resquicios de esas definiciones, que me interesaban pero que sentía que me rechazaban, podía encontrar el motor íntimo de mi investigación. Como se juntaron temporalmente mi lectura de Derrida con la de Byung-Chul Han (2018), me resultó inevitable mezclarlos y resolver este conflicto pensando que la dialéctica de la representación que yo intuía era aquella que invocaba un espacio para un diálogo hiperconectado y rizomático, inabarcable y generativo.

Imaginé que la representación podía identificarse con un territorio de trabajo flexible, frágil y necesario cercano al de algunas propuestas artísticas de transformación o cuestionamiento micro o macropolítico como las de mis amigos la Compañía Opcional de Guadalajara, México. Por ejemplo, en *La desarrolladora*<sup>12</sup> utilizaron metodologías que ya habían empezado a poner a

---

<sup>12</sup> Un espacio de creación de la compañía para el Laboratorio de Imaginación e Inteligencia aplicada de la Fundación para el Estudio de Ciencias y Aertes de México.

prueba en sus trabajos de creación. En ese contexto, desarrollaron los colaboratorios de *Ciudades Imposibles*.

Por mi amistad con Aristeo Mora, director de la compañía, he ido poniéndome al tanto de sus trabajos y a través de ellos he podido pensar directamente en las prácticas de una representación disidente que siempre había considerado lejanas a mi trabajo. En el primer paso de *Ciudades Imposibles* encontré un claro ejemplo de la representación que yo intuía como espacio flexible, frágil y necesario.

En su primer colaboratorio, por ejemplo, diseñaron el juguete *Visualizador de ciudades imposibles* (2017) en el que, a través de una serie de fichas, hacían visibles formas de imaginar la ciudad o el barrio en que estaban trabajando. Para ello, invitaron a profesionales interesados en dar vueltas a la idea de re-pensar la ciudad desde diferentes disciplinas: arquitectura, diseño industrial, arqueología contemporánea, biología, urbanismo, etc. Las primeras fichas o *materializadores* con los que trabajaron los participantes se enfocaron en contenidos como mapas de la ciudad, historias de los libros, recuerdos personales o relatos de mamá. De este modo recopilaban ese material de la memoria colectiva para concretar las visualizaciones de la ciudad y, para ello, diseñaron un *instrumento* con formato de entrevista, recopilación de objetos, dibujo de planos, etc. Las segundas fichas que aplicaron fueron las de *narrativas*, los modos de juntar esos materiales: como distopías, ucronías, cronologías, genealogías, historias, ficciones... De esta manera, los participantes se ponían, por un lado, a recopilar los materiales para construir esa nueva imagen de su ciudad o barrio y, por otro lado, al mismo tiempo, a diseñar las herramientas para buscarlos, representarlos y montarlos.

Este trabajo bicéfalo inmediato en la responsabilidad sobre la imagen, historia y representación de la propia ciudad y sobre el propio dispositivo me hacía pensar ilusionado en ese territorio frágil, flexible y necesario del que hablaba antes. Su propuesta me activaba un deseo que yo no sabía gestionar con facilidad en mi trabajo escénico en cuanto a mi responsabilidad por hacerme cargo de mi entorno, de mi trabajo en mi contexto y de la posibilidad disidente de mis propuestas desde esta perspectiva ética sobre la representación.

Me refiero a un espacio *flexible* porque imagino la representación como un territorio siempre en transformación por estar a la escucha de la negociación de relaciones tal y como plantea La Opcional en *Ciudades Imposibles*: del pasado con el presente, de la ficción con lo real, de los cuerpos que se encuentran. Después de revisar en un formato de seminario referencias sobre la memoria, el olvido y el recuerdo, ellos visitaban espacios olvidados y abandonados de la ciudad. Y, con el diseño de sus herramientas, ponían en marcha los mecanismos de diálogo entre lo real

de su entorno (lo que hay y lo que ha habido) y los relatos circundantes a esto (en forma de ficciones o experiencias subjetivas). Para mí, la representación se mantenía en la imprevisible inestabilidad de las preguntas y por ello resultaba imposible su encaje en una nueva configuración estable en forma de respuesta. Las respuestas solo aparecían como interrogativas para plantear nuevas preguntas o enfocadas, en último caso, a nuestra responsabilidad de acción y los dispositivos que podemos diseñar para ello. Imaginaba el territorio de negociación de las representaciones como un espacio flexible porque estaba en constante reformulación a la escucha de las transformaciones de los agentes que intervenían en su construcción. Los dispositivos de La Opcional para *Ciudades imposibles* me inspiraron para entender así la representación por sus mecanismos de generación de materiales simultáneos al cuestionamiento de los propios dispositivos escénicos y su re-diseño, como si su metodología fuese un código abierto.

La Compañía Opcional en todos sus trabajos, como ya he dicho, daba la misma entidad a los relatos hegemónicos que a los subjetivos y a las ficciones. Por ejemplo, para reconstruir los relatos de los miembros de la compañía trabajaron directamente sobre esa trenza frágil de ficciones y reales en los autorrelatos de la obra *Prácticas de la mentira* (2014). Pensando en esto, empecé a nombrar a la representación como un territorio *frágil* de negociación por el compromiso de gestionar la conflictiva paradoja temporal del referente y la referencia, la economía del presente absoluto, del no-presente, ese mírame y no me toques. Imaginaba esto porque las categorías que intervenían en ese territorio de negociación frágil no eran categorías rigurosamente definidas, sino mutables, confusas, gaseosas: lo que ahora era ficción, más tarde sería parte ficción y parte real y muchas más cosas. La representación se ocupaba de un presente que no produce, que es producción en sí mismo y ausencia inmediata, relación total, temporalidad absoluta y no-presencia, que acoge para su diálogo a la ficción y a lo real: “la representación teatral es algo acabado, tras de si, tras de su actualidad, no deja ninguna huella, ningún objeto que pueda ser útil. Ella no es ni un libro, ni una obra, sino una energía, y en este sentido es el único arte de la vida” (Derrida, 1969: 23).

Observando la aplicación inmediata de las representaciones como tentativas para lo real, como experiencias absolutas en lo real, en la ciudad y los vecinos, desde la experimentación reconocí una representación necesaria. *Necesaria* como noción opuesta a *contingente*. La nueva representación-dialéctica como espacio de negociación desligada de la productividad y el poder se alejaba de la representación-representatividad en la que referente y referencia se movían de forma lineal en un tiempo jerarquizado: el referente estaría en el pasado y la referencia, en el presente, y las complejidades temporales de sus relaciones se simplificarían detenidas en el

código reconocido y estable. Esto implicaba una representación entendida no como espacio ajeno y paréntesis de lo real, sino como territorio de acción directa en el diseño de tentativas micropolíticas de intervención inmediata. Entendí entonces el cuidado de la representación como terreno de la negociación, necesario dentro de mi ética del trabajo escénico. Estas fueron unas nociones que me acercaron más al enigmático motor íntimo de mi investigación porque implicaban aspectos éticos que podía aplicar en mi vida y que me resultaban necesarios para entender mi relación con lo que está dentro y fuera de mi cuerpo.

Para cavilar sobre la representación, me seguí apoyando en las prácticas artísticas de la Compañía Opcional y sus laboratorios y experimentos. Encontré así prácticas que no operaban en el ámbito artístico, como fin último, sino en su diálogo con el espacio extra-artístico, con lo que llamaba *lo real*. Así, el arte aprovechaba su espacio idealmente proyectado sin objetivos productivos para posibilitar los rediseños de las representaciones, los no-presentes y las relaciones. Por ejemplo, a partir de sus experimentos, la Compañía Opcional diseñaba experiencias colectivas que se aplicaban fuera del ámbito artístico en un campo micro y macropolítico, tal y como probamos en nuestro ejercicio conjunto *Mapa sentimental Sonoro*, Aristeo Mora de la compañía y yo. Así dibujaban sus *Prácticas de la imaginación*:

Prácticas de la imaginación se define como el contenedor de una serie de procesos dedicados a la investigación y producción de otras realidades, entendidas éstas como espacios disidentes o diversos donde se pueden dar otro tipo de convivencias sociales, y que funcionan como un laboratorio en el que se podrían imaginar formas de relación, dinámicas, modelos y prácticas que favorezcan otro tipo de individualidades y colectividades, desprendiéndose de los modelos establecidos por la economía imperante con el fin de reactivar otras economías como la emotiva, y conceptos como la solidaridad, la empatía y la communitas. (Mora, s.f.)

Partiendo de esta concepción del trabajo artístico como laboratorio para la práctica política o social extra-artística, ellos desarrollaron proyectos con urbanistas o sociólogos, como *Ciudades imposibles*, en los que su práctica artística se constituía como espacio para la imaginación de otro uso de lo público y de las relaciones en la comunidad. Aristeo siempre cuenta que a ellos lo que más les interesaba era que los dispositivos que diseñaban los pudieran utilizar otras personas, otros colectivos. Por eso, por ejemplo, *Ciudades Imposibles*, además de presentarse después de los colaboratorios como una pieza abierta, una instalación, una exposición, un paseo, una audioguía o un museo imaginario, se resolvía como un juguete, como una caja de tarjetas para visualizar la ciudad que cualquiera podría utilizar y rediseñar.

Observando su trabajo entendí qué otras formas podía tener aquella disidencia suave con la que me identificaba y de la que hablaba más arriba al tratar la vibración. La escena de los diseños micropolíticos a modo de laboratorio artístico para lo real aceptaba que no existía una división maniquea entre realidad extra-artística y el espacio artístico que me forzara a vivir el tiempo presente de la obra como tiempo de ficción, como no-presente. Me encontré, leyendo a Óscar Cornago (2015: 264-294), con cómo este recuperaba el término *transparencia* revisado por el filósofo Byung-Chul Han para imaginar un posible presente real des-representado. Sería este un tiempo presente compartido con el público que no se olvidaría de sí en aras de un desplazamiento imaginario hacia el tiempo de la ficción. Cornago observaba esto en la experiencia colectiva-relacional de las obras del artista Roger Bernat. Ahí la representación era entendida como territorio de diálogo entre ficción y realidad y podía empezar a ser tomada como algo que nos incluía, de lo que formábamos parte y que éramos.

En los dispositivos participativos o relationales de Roger Bernat o de la Compañía Opcional, entre otras, yo encontraba claros ejemplos de una escena desbordada como territorio de experimentación con la representación. Ellos difuminaban incluso las fronteras espaciales de la convención escénica literalmente: sobrepasaban la escena convencional a la italiana y cuestionaban así los términos y límites de artistas y espectadores. A partir de sus hallazgos y escuchando cómo Jacques Rancière en *El espectador emancipado* (2008) proponía un espectador empoderado que no necesitaba levantarse de su silla para tomar una posición activa, imaginé que hay también una diferenciación sutil entre otros tipos posibles de relación a-paralela en el terreno de la representación en la escena convencional, en el teatro a la italiana. De hecho, la mayoría de los casos de estudio de esta tesis, propios y ajenos, tienen un formato escénico convencional en el que los espectadores se sitúan separados frontalmente de la escena.

A través del estudio de estos trabajos y mi propia práctica fui descubriendo herramientas y disposiciones que producían un formato de relación diferente dentro de la organización escénica convencional. Algunos de ellos los estudio en estas líneas: los pactos con el espectador, la relación autobiográfica, la relación a través de la anécdota, la memoria compartida, etc. Pero aquí se desbordaba también mi investigación, que en origen pretendía explorar la autobiografía, luego me llevó a la relación teatral a la italiana con el público como un lugar de negociación y cuestionamiento, y que ahora se abría hacia todo lo que no soy capaz de escribir en la tesis y que considero que se acerca al motor íntimo de mi interés por los diferentes casos de estudio y mis trabajos artísticos: aquello que no se puede escribir de la fuerza arrebadora de Sandra Gómez caminando en *The love thing piece* y que no es solo mi percepción subjetiva o fanática; aquello que va más allá de la empatía viendo a Itxaso Corral detener sus lecturas por la emoción; la

relación que establezco con los espectadores cuando hago un silencio después de una anécdota o cantando “Amapola” y que no se puede diseccionar en un análisis; la risa infantil del público entusiasmado viendo al Piccolo Teatro de Milán hacer el *Arlecchino servidor de dos amos* (1947) de Goldoni dirigida por Giorgio Strehler, etc.

Pensar en la representación y encontrar un lugar para que mi práctica artística no perpetuara modelos que no me interesaban me llevó a cuestionarme cuál era mi lugar en el mundo como artista. En ese lugar además debía aceptar mi relación con la cultura popular, con la televisión e internet, con mi posición en el mundo. Por eso, presté más atención a lo que me rodeaba, como hacia desde el principio de mi investigación, pero tratando ahora de relacionarlo ya directamente con mi trabajo. ¿Cuál era mi posición en la cultura? ¿Cuál era la posición de la cultura en mi trabajo? En esta posición, empecé a plantearme qué podía hacer estando tan sumergido en esa cultura popular que tanto daño podía causar y que yo localizaba en estos ámbitos que me producían tanto dolor como placer y, sobre todo, una sensación física y emocional de hogar: la televisión, el teatro popular, internet, la moda, la música pop y las redes sociales.

### **12.3. Del momento en que empecé a usar el verbo trolear para imaginar una disidencia: ¿Qué hago ahora que el enemigo se ha disuelto? ¿Cómo luchó contra Amancio Ortega si voy vestido de Zara?**

Empecé a pensar las ideas que cuento a continuación cuando escuché hablar por primera vez a Suely Rolnik en un encuentro organizado por el grupo de investigación Artea y el proyecto Teatralidades Disidentes (HAR2012-34075) en el MNCARS. Suely repetía algo que ya había escrito en su artículo “Geopolítica del chuleo” (2006): cuando alguien produce o propone una interferencia en la norma hegemónica, así como la Contracultura hizo en los años 60 recuperando la libertad de los cuerpos, una disidencia, los códigos se reestructuran para volver a apropiarse de ello, se chulean. A partir de ese momento, empecé a pensar qué capacidades tenía yo como artista para combatir ese gesto. Y entonces me di cuenta de que la figura del *troll* nacía en ese momento en que los sistemas de poder y control chuleaban algo. Es en ese momento en que el *troll* podría haber nacido para re-chulear lo chuleado, para evidenciar que se nos había robado y para reescribirlo después de su chuleo. Era el caso, para mí, de lo que sucedía con la primera persona de la confesión en televisión o la autobiografía en Youtube, disidente por dar voz al subalterno.

Después de conocer a Suely en Madrid y de ir a buscarla al hotel para acompañarla al museo desde mi posición de FPI del proyecto de investigación que la invitaba; después de pararme con ella en el escaparate del MacDonalds para que se pintara los labios de rojo antes de llegar tarde a su conferencia; me la encontré al año siguiente recién llegado a Bogotá. Hablamos a escondidas, criticamos una pieza de Rodrigo García y me enamoré de ella. Me enamoré de una manera tan friki que llegué a tatuarme una mano cortando la cinta de Möbius como la que ella describía al pensar la disidencia con Lygia Clark.

Llamé troleo al uso crítico de las herramientas (convirtiéndolas en *disposiciones* como decía antes) que constituyen un espacio para la negociación de la representación de la cultura. Me apropié de este término de internet para pensar sobre la escena y en otras disciplinas en la utilización que algunos artistas hacíamos de las herramientas de la norma hegemónica al cuestionarlas como parte de la representación y al pasarlas por el filtro de nuestras propias preguntas. El troleo desgastaba las capas que se interponían en las relaciones de la representación: lo productivo, los modelos de representación, las convenciones, el reciclaje del pasado al servicio de ausencias. Yo podía ser un *troll* cuando cantaba una canción de amor a Rajoy sin ironía para comprobar si lo podía mirar sin juicio, igual que un ama de casa podía ser una *troll* cuando se convertía en una *influencer* en Youtube opinando sobre sus productos de higiene íntima.

Pronto me di cuenta de que el troleo se producía consciente o inconscientemente porque las herramientas se podían usar intencionadamente como disposiciones o se podía hacer que otros las viéramos como disposiciones sin quererlo. Yo como *troll* usaba esas herramientas y las cuestionaba desde dentro de su norma general con la intención de dudar sobre ellas, como disposiciones. Pero algunas veces las utilizaba con la inocencia/inconsciencia de un uso no apropiado que hacía que otros se pusieran a dudar sobre ellas (como cuando el rey Juan Carlos I apareció inocentemente en aquella fotografía con el cadáver del elefante que acababa de cazar en África). Según mi punto de vista, yo proponía un troleo conscientemente cuando hablaba en una conferencia sobre cosas que pasaban en *Gran Hermano* (por no ser aquel el espacio convencional para hablar de eso) y troleaba inconscientemente la altura de la escena cuando me emocionaba cantando en directo “*Qué no daría yo*” (1990: 10) de Rocío Jurado en la seriedad de un teatro.

Identifiqué el gesto del troleo con una teatralidad que desvelaba las estructuras de las representaciones a través del mal uso, del manoseo de los dispositivos y de su desgaste o agotamiento. La especificidad de este gesto implicaba que las acciones se produjeran desde dentro, desde la cercanía de las disposiciones y dispositivos. Asumía que las transformaciones

debían producirse desde dentro a partir del momento en que comprendía que la representación era inevitable y que, por tanto, el *troll* se empeñaba en manosearla por inercia, puro vicio o empeño investigador.

En aquel momento estaba obsesionado con que el gesto de manoseo era tan intenso y constante que los dispositivos no serían capaces de controlarlo o esquivarlo porque estaba dentro de las instrucciones que el cognitariado seguíamos de forma inconsciente: solamente estábamos usando las herramientas que nos daban. No era posible no estar dentro y no estar siendo transformados por la música pop, por la televisión, internet, las normas de la academia o el mercado del arte. Sería posible esquivar alguna de ellas o intentarlo, pero no todas (puedo dejar de ver la televisión en mi casa, pero mi sobrina seguirá cantando igual que la ganadora de Operación Triunfo y yo escuchándola con amor). Asumiendo que estaba dentro del dispositivo, de alguno de ellos, podía abrazarme y sobar alguna de sus disposiciones hasta agotar sus formas y que empezaran a traslucir sus fuerzas.



Fotografía de mi pieza *Notas para una conferencia troll*.

#### **12.4. Cuando miré mis trabajos y los de otros artistas con las gafas del troleo. Una pieza de Jérôme Bel y una pieza mía: *Veronique Doisneau y Notas para una conferencia troll*.**

*Trolear la institución con la confesión: Veronique Doisneau (2004), Jérôme Bel.*

Vi esta pieza por primera vez en el año 2009 porque Mateo Feijoo, director de la Laboral de Gijón en aquel momento, se ofreció a regalarnos a la compañía de teatro de la que yo formaba parte una clase de historia de las artes escénicas contemporáneas. Todos nos quedamos locos con la pieza y yo me guardé los enlaces de su registro en Youtube en favoritos y los compartí con todos mis amigos. A todos les parecía súper emocionante. No la consideraban una pieza de esas raras que me gustaban a mí. Llegué a aprenderme de memoria el primer parlamento de Veronique de tantas veces como lo vi. Lo ponía en las clases, a mis padres, a todas las personas que quería que entendieran a qué me dedico. Y después vino el enfado con Jérôme Bel al ver que había repetido este mismo dispositivo del documental de la bailarina de ballet con un bailarín de Pina Bausch y con un bailarín de contemporáneo. ¡Jérôme, churrero! ¡Jérôme, que te vendes! ¡Jérôme, eres como Marina Abramovic anunciando Adidas! Y luego, vino mi proceso de entender que Jérôme, Marina o Anne Teresa de Keersmaeker coreografiando para H&M podían hacer lo que les diera la gana con sus carreras. Que criticar esto era como decir que la carrera de Shakira era mucho más honesta cuando cantaba rockera que ahora cantando dance latino. Y, en definitiva, que posicionarme de un lado o del otro producía el mismo estatismo del que yo quería huir con el troleo.

Bel situaba sobre el escenario desnudo a una bailarina secundaria de la compañía de L'Opéra de Paris en ropa de ensayo que ofrecería a los espectadores una serie de datos sobre su vida en la danza narrados y bailados. Así respondía él al encargo de L'Opéra de Paris para dirigir la tradicional representación que se llevaría a cabo el día internacional de la danza.

L'Opéra podría haber subido su telón luciendo los enormes decorados que ocultaban las paredes y a un coro de bailarines perfectamente maquillados, peinados y vestidos que responden a las órdenes de la música como era tradición. Sin embargo, ese año la subida del telón nos regalaba unos segundos de absoluto vacío: no solo porque no había ningún objeto sobre el escenario, sino porque la ruptura de expectativas llevaba nuestra atención hacia la frialdad del cubo negro sin cubrimientos, al teatro sin ficción, a la representación que desvelaba desequilibrios.

Veronique Doisneau, a lo largo de la pieza que llevaba su nombre, se limitaba a contar aspectos autobiográficos de su relación con la danza, en especial con la institución que programaba el

estreno, y a mostrar sus fragmentos favoritos de los ballets con los que escribía su historia y que eran los materiales y relatos que cubrían y descubrían el escenario.

Bel, desde la perspectiva del troleo rompía las expectativas radicalmente proponiendo lo opuesto a lo que l'Opéra regulaba y a lo que se podía esperar de su encargo. En lugar de los grandes decorados que rellenan habitualmente el escenario de L'Opéra de Paris, él había dejado el escenario desnudo. La bailarina que podría haber entrado enmascarada, aparecía en ropa de ensayo. Los grandes relatos narrativos de los ballets y las óperas se sustituyeron por el relato infraordinario de la vida de una bailarina. Los relatos ficticios habían dejado paso a los relatos reales y, con ellos, el ballet abría las puertas al documental. La bailarina había dado una patada a la cuarta pared de la ficción escénica convencional y se dirigía directamente al público desde el proscenio. La linealidad de los argumentos se había recortado en fragmentos con forma de recuerdos, datos y bailes. Los tarareos y silencios con su ritmo lento e irregular reemplazaron a la gran orquesta de L'Opéra tradicional con su ritmo equilibrado y mantenido.

Sin embargo, yo creía que esas rupturas no provocaban una reacción violenta general en el público (aunque algunos conservadores se levantarán y se fueran por no haber recibido la *Giselle* de Marius Petipa de 1841 que esperaban) porque la forma de llevarlas a cabo se realizaba a través del dispositivo conocido de la confesión. Bel propuso en escena un documental aparentemente escrito en primera persona<sup>13</sup> en el que se hacían públicos datos curiosos, infraordinarios, de la vida de una bailarina cualquiera. Poner en escena estas intimidades, y los secretos que el teatro oculta, podría haber sido ese gesto de vibración *troll* en el contexto tanto por el morbo de lo privado y lo anónimo como por lo revolucionario de lo subjetivo y lo anónimo. Los espectadores de la zona en penumbra de L'Ópera de Paris (y los que estuvimos viéndola apiñados en una sala del Teatro de la Laboral enchufados a Youtube) nos encontramos con los secretos y las estructuras que se escondían bajo las ficciones de los decorados y del código de la danza.

Cuando empecé a pensar en el troleo, me entusiasmó ver que Jérôme Bel se había adueñado de las herramientas de la confesión, el documental y la realidad en vivo que la televisión, internet

---

<sup>13</sup> Remarco esto porque la obra era una coreografía firmada por Jérôme Bel a partir de los materiales autobiográficos que aportaba la bailarina. Como decía páginas atrás, con el tiempo fui viendo esto con distancia y entendiendo cómo la disonancia con el contexto de su origen había sido más importante en el momento del estreno que la firma del autor. Ahora que la confesión documental ya se ha instalado en nuestras representaciones, las lecturas son diferentes. Desarrollar el análisis de este cambio en los armónicos de la pieza en su contexto podría ser una de las continuaciones de esta investigación.

y la radio nos habían regalado para revertir la escena. Las herramientas productivas de autorrepresentación que los medios de comunicación nos habían dado eran las mismas que manosearían este sistema de producción artística del que formaba parte como disposiciones para una autobiografía troll.

Para mí, la ruptura de expectativas del espectador hacía que mi mirada sobre el contexto cambiase al romper el hábito de mi atención acostumbrada a ver algo que reconocía y de lo que conocía su código. Lo nuevo me exigía el esfuerzo de diseñar otro tipo de lectura y vulnerabilizarme en ese gesto de reciclaje. El contexto que acogía siempre grandes producciones que se movían en el territorio de la ficción, el argumento y el espectáculo se veía cuestionado para mí al ser interferido por un formato completamente diferente de los que reconocía.

El relato íntimo y afectivo de la bailarina reclamaba de mí como espectador una mirada cuidadosa sobre quien se exponía en la escena. Si bien en las producciones habituales de L'Ópera de París el intérprete ejercía de ejecutante o máscara, ahora se enunciaba como una persona que trataba de desvelar sus representaciones. También, al hacerme partícipe del sistema de producción de la danza por contarme los entresijos de la relación de los bailarines con el trabajo, los coreógrafos o la institución, me convertía en cómplice de la reescritura de la historia de la danza.

Las representaciones se me revelaban como desequilibrio entre la ficción y lo real, entre lo que se sabía y lo que se escondía. Me actualizaba como espectador ante esa nueva escritura y readaptaba mis herramientas de lectura y mis representaciones ahora agrietadas.

#### *Trolear la dramaturgia. Mis Notas para una conferencia troll.*

Como contaba más arriba, mi pieza escénica *Notas para una conferencia troll* fue una suma de ejercicios para practicar el troleo sobre unas imágenes, sobre la música pop y sobre la escena misma. Empecé a diseñar esta pieza en Bogotá, mientras leía a Suely Rolnik y trabajaba con los alumnos de la MITAV de la UNAL sobre la dialéctica de la imagen de Benjamin y el atlas de Aby Warburg. En ese momento no había dado todavía el nombre de *troleo* al movimiento disidente que seguía al chuleo, pero sabía que quería hacer una conferencia que hackeara su propio dispositivo de conferencia, lo desbordara y lo cuestionara, que se llevara por delante la frontalidad de la relación entre quien habla y quien escucha, sus roles y sus códigos.

Para mí, el motor principal de la conferencia era trolear la dramaturgia: cómo podría ser escrita una pieza escénica contemporánea para cuestionar el espacio del espectador contemporáneo y la apertura o cierre de los materiales para su lectura.

Por ello, presentaba la pieza como una serie de ejercicios en los que invitaba al espectador a participar activamente. Por ejemplo, al acompañarme a escuchar una canción pop y no bailarla; al tratar de ver imágenes de Mariano Rajoy y su mujer como pareja enamorada más allá de lo que ya conocemos de ellos; o mirando la imagen de Rajoy y del expresidente de México, Enrique Peña Nieto sin prejuicios.

Yo planteaba los ejercicios de una manera directa explicando en qué consistían y cuáles eran las instrucciones precisas y sus objetivos dentro de la obra. En esta conferencia, el único objetivo era experimentar unos ejercicios para acercarnos a la idea de troleo, sin ningún truco oculto. El troleo en la dramaturgia aparecía, por tanto, cuando lo que sucedía en la pieza no se articulaba de forma que embaucase al espectador a través de la identificación o distanciamiento, escondiendo cómo estaba escrita esta pieza y con qué objetivos se empleaban las herramientas. Al contrario, en *Notas para una conferencia troll*, el espectador era partícipe de la dramaturgia en todo momento y no había más espacio para que pudieran suceder más cosas que las que se planteaban en los ejercicios (entendiendo lo irónico por imposible de este gesto ya que el espectador siempre haría una deriva en la lectura a través de su filtro).

Habitualmente habría construido la dramaturgia de forma que el espectador pudiera moverse por ella dejándose llevar por su articulación (“libre”) de los materiales (por lo curioso de las imágenes, lo irónico de los contenidos, lo bello de las canciones...). En esta pieza, sin embargo, exponía al espectador desde el principio cuál era el objetivo: íbamos a practicar unos ejercicios sobre el troleo y nada más; fuera de esos ejercicios, no habría pieza. La mirada del espectador estaba enfocada en concreto hacia un punto sin metáforas ni rodeos estilísticos. El espectador recibía las instrucciones para el ejercicio y decidía si quería participar en esa tarea o mantenerse al margen. No había espacio para el espectador romántico arrastrado por las pasiones que la pieza le excitaba, ni para el autor que se expresaba en sus materiales dejando partes a la luz y otras en la sombra: eran unos ejercicios.

La poética del espectáculo o las lecturas subjetivas de los espectadores estaban supeditadas a la práctica del ejercicio, y si las había, surgían de la propia tarea. Mi interés por trolear la dramaturgia residía en probar, como experimento, otro tipo de relación con los espectadores porque todos hacíamos los ejercicios. Si ya, por mi forma de estar y de hablar a lo largo del espectáculo, miraba a los ojos a los espectadores tratando de crear un entorno empático y amable (“majismo”<sup>14</sup>), la dramaturgia suponía el último escalón para trabajar una relación sin jerarquías.

---

<sup>14</sup> Tardé en utilizar el término para articular esta forma de estar en mi trabajo. Con perspectiva, he encontrado el “majismo” como una forma de estar en muchas de mis piezas (también está presente en la escritura de esta tesis). Sigo investigando con cuidado este modo de presencia porque alimenta el peligro de la identificación, de la ceguera del ego y la empatía. Me interesa especialmente por su relación con los medios de comunicación y las artes del entretenimiento y, por ello, concibo la profundización en este término y práctica como una continuidad de la tesis.

Exponiendo a los espectadores los secretos de la dramaturgia, el formato de los ejercicios y la propuesta de participar en ellos todos de la manera en que yo los pensé, trataba de colocarnos al mismo nivel, sin que hubiera una superioridad por mi parte por ser quien había diseñado el encuentro.

Para acercar a estas páginas el tono de los ejercicios que troleaban una dramaturgia indirecta, incluyo aquí el enunciado de uno de ellos:

Pensé esto después de leer un artículo de Paulina Chamorro en el blog del festival Qué Puede un Cuerpo sobre la coreografía *The love thing piece* de Sandra Gómez. En el texto, Paulina observa que la lista de reproducción sobre la que baila Sandra, casi todas canciones pop, arrastra nuestros cuerpos en su ritmo rápido y reconocible. Dice que ese ritmo que se mete en el cuerpo puede ser el ritmo del neoliberalismo. Y que, por eso, la bailarina lo trolea contradiciendo el ritmo o dejando de bailar, caminando, saltando...

Por eso, el ejercicio que planteo a continuación es muy sencillo: propongo que no bailemos esta canción. Pero no bailar es también no seguir el ritmo con los pies o la cabeza. Cada una en su sitio: vosotras desde allí y yo desde aquí arriba. Yo haré el playback de la canción sin moverme. Y vosotras intentaréis que el ritmo de esta canción no os arrastre. Pero ni siquiera para seguir el compás con el pie o la cabeza. Que no mueva ni a una sola célula de vuestro cuerpo. Vamos allá. (Inmediatamente empieza la canción “Work bitch” (2013: 2) de Britney Spears.

## 12.5. Cuando entendí que podría existir una ética del troleo: ¿Qué hago? ¿Cómo lo hago?

Desde el primer laboratorio que hice con Carlos Marquerie en el Teatro de la Laboral de Gijón en 2010, la palabra “ética” no ha parado de dar vueltas en mi cabeza, corazón y boca. Cuestionar intensamente cómo hacerme cargo de mi posición en el mundo, como artista y ciudadano es uno de los procesos más ricos que me ha regalado esta tesis. A través de la práctica de mi trabajo artístico y en el acompañamiento de otros artistas y estudiantes he ido poniendo a prueba esas ideas o metas éticas y encontrando nuevos nudos y contradicciones.

Me ayudó lo que escribía José Antonio Sánchez en *Ética y representación* (2016) definiendo la ética como “la práctica dependiente de la toma de decisiones individuales o de la suma de decisiones individuales y a la reflexión sobre esa práctica por parte de uno o de un grupo” (Sánchez, 2016: 25) y su observación sobre que:

La posibilidad de una ética de la representación implica, en primer lugar, el reconocimiento del artificio que toda representación conlleva, es decir, aceptar que las representaciones no son contrastables con criterios de verdad, y que el sentido de las representaciones radica en su utilidad. (Sánchez, 2016: 27).

Como ya he comentado, en mi trabajo artístico la ética está abanderada por la intención de no dar respuestas, de complejizar las preguntas para cuestionar, en lo más profundo, cuál es mi posición en ellas y, en definitiva, en el mundo. La invitación a la ética del troleo no era una invitación a una disidencia abrupta que pretendía romper radicalmente con lo establecido, ni una mirada irónica a mi entorno, sino una invitación a la pregunta de qué papel jugaba yo en esto y cómo se construían las representaciones. Así como Santiago López Petit animaba en *La movilización global: breve tratado para atacar la realidad* (2009) a ejercer el “odio libre hacia uno mismo” para descubrir qué partes de mi estaban implicadas en lo que quería cambiar, la ética del troleo suponía una invitación a hacer uso de las herramientas desde la conciencia y la pregunta de cómo funcionaban y qué o quién las movía, como disposiciones. Acompañado por el libro de José Antonio sobre *Ética y representación* pude articular mejor estos pensamientos e intuiciones mías que venían de la práctica.

*Troll* es un sustantivo vinculado a internet que nació a la par que el verbo que le daba identidad: trolear. El *troll* es aquella persona que boicotea en las redes sociales, hace evidentes las contradicciones de las herramientas de comunicación o cuestiona desde dentro foros, blogs, chats, páginas web en sus formatos y contenidos. El *troll* de las redes sociales boicotea ideologías contrarias a la suya pringándose en la contradicción, en el uso de lo que rechaza. Me

interesaba del *troll* su potencia boicoteadora, pero, sin sus connotaciones negativas en las redes. Me gustaba pensar el *troll* desde una perspectiva ética. El troleo podría entenderse como un gesto de cuestionar desde dentro, hacer tambalear desde dentro, obedeciendo a las herramientas de los medios de comunicación y de internet, pero agitándolas a la par. Estas herramientas solían utilizarse para perpetuar modos de relación y de representación basados en intereses económicos o ideológicos que el *troll* cuestionaba desde su implicación en ellas, como un usuario más. Idealmente, este *troll* no criticaba o juzgaba sino para agrietarse en sus propias preguntas.

Enamorado de Suely, como contaba, empecé a pensar en ese momento de después de la fagocitación neoliberal y de la constitución de la clase social del cognitariado, cuando resultaba casi inimaginable un arte capaz de romper de nuevo con la macropolítica como lo hizo la contracultura de los años 60 y 70. El denominado “capitalismo cognitivo” logró insertarse en los resquicios más pequeños de lo cotidiano declarándose imborrable, latente. Sin embargo, pensé que después de ese chuleo podríamos imaginar cómo su propio movimiento habría repercutido tanto sobre sí mismo y su virus diminuto y generativo que se habría insertado dentro de él. Esto partiría de lo que los estudiosos llamaban la cognitivización y el control del deseo: la transformación de los cuerpos hacia los intereses de los dispositivos de poder. Yo imaginaba que esto habría creado grietas en la propia norma hegemónica provocando en los sujetos una necesidad por conocer y manipular las herramientas que, poco a poco, iban desvelando su constitución. De alguna forma, cuando veía los dispositivos desbordados de *Sálvame* en Telecinco o a mi madre posteando en Facebook, imaginaba que el monstruo había comenzado a devorar al monstruo.

El neoliberalismo y la transformación del proletariado en cognitariado se fundamentaba en el paso de un ente de control sólido y único a un complejo sistema múltiple, generativo y microscópico capaz de instalarse en las grietas que se habían comenzado a formar y que continuaban ensanchándose sobre el primero. El diminuto virus en expansión se había consolidado sobre la idea de una imposibilidad de acción externa a la infección microscópica: nada se podía hacer afuera si el virus estaba dentro de todo. Sin embargo, yo soñaba con que precisamente gracias a esa contaminación la transformación continuaba.

## 12.6. Cuando esperé que existiera un tutorial para practicar la ética del troleo. La imposible pregunta sobre cómo se trolea.

Después de leer a Suely Rolnik empecé a observar que las herramientas de autorrepresentación de los medios de comunicación y de internet me llegaban con las instrucciones detalladas para que no pudiera hacerlas estallar. Me di cuenta de que si prestaba atención esas herramientas me indicaban cómo debía usar mi Instagram, mi canal de Youtube, mi Facebook, etc. y no eran simplemente instrumentos que yo podía utilizar como quisiera. Sin embargo, la utilización de esas herramientas en mi realidad y en mi tiempo cotidiano hacía que entraran en conflicto y no en diálogo con las ficciones que me proponían y, por tanto, las representaciones, bajo mi punto de vista, se agrietaban. Aunque utilizase el foco casero que había diseñado un *youtuber* de fama, mi cara, mi casa y mi pueblo seguían sin ser los suyos. Aunque aprendiera a manejar el *autotune* con destreza, mi casa nunca sería la de Rosalía.

Ante la escasez de pasto las ovejas  
cruzaron la autovía para comer la hierba  
crecida en la mediana  
y cuestionaron sin saberlo  
la legitimidad de los coches.

Del poemario *Mañana sin amo* de Juan Escaso (2013).

Observaba el troleo en todos lados: en los memes, en internet, en algunos humoristas de la televisión, en artistas. Y estudiándolo veía que ese troleo era intencionado, es decir, quien lo proponía sabía lo que estaba haciendo al subrayar la disonancia de los elementos que pusiera en juego. Pero también me encontraba con otro troleo inconsciente, como el de la *youtuber* Encarni19691, de la que hablaré ahora, inconsciente, sin voluntad crítica, pero con gran potencial de subversión. El troleo

básico, aquel que sucede en la sociedad, cotidianamente, sin intervención a posta de un artista, es inconsciente porque atender activamente a este desgaste podría atraer cierta ironía. A partir del acceso a unas herramientas que se pueden manipular dentro del cotidiano individual, es posible observar que las representaciones que nos atan como usuarios no se corresponden con las que se detallaban en las instrucciones de su uso, en su superficialidad. Entendía esta superficialidad como el uso obediente de las herramientas (obediente a las instrucciones) como medio para perpetuar los modelos de comportamiento dictados y convertir el gesto individual e íntimo en mercancía. Mantenerse en la interferencia entre lo que debe ser y lo que es, entre el desear un afuera y el asumir el adentro, como pregunta y no tomando de partido, es ejercer la ética del troleo. El artista que ejerce el troleo tiene que andarse con pies de plomo para no caer

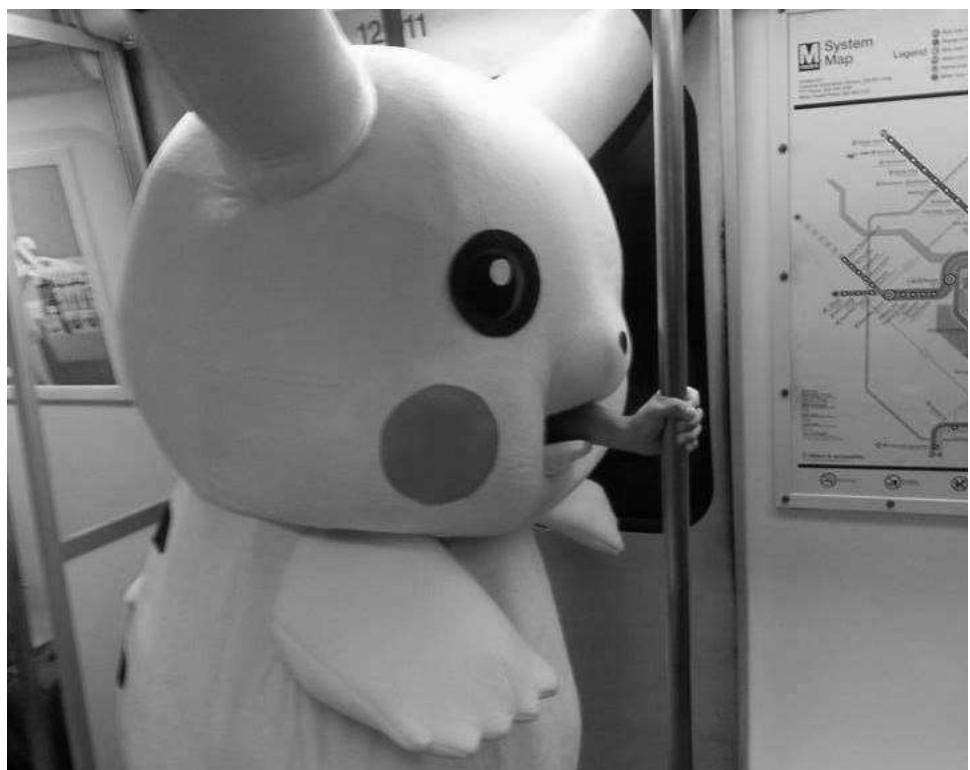
en la ironía y, con ella, dar un salto al afuera, al juicio de lo que se supone que está lejos de uno, a una supuesta representación externa.

La ética del troleo llevada a sus máximas consecuencias desestabilizaba las respuestas “evidentes” y el formato de las preguntas como herramienta productiva. La ética del troleo no respondería para mí al hábito general con una negativa ni un opuesto: presentaba una reelaboración de las preguntas evitando las respuestas y, así, lo cuestionaba desde dentro implicando en la duda también a los sujetos que participaban y al propio enunciador de la pregunta. El troleo no sabría si los códigos son malos o buenos, no se plantearía las preguntas en términos de dualidad. Si pudiera ser un *troll* no sería un opuesto a la costumbre: estaría dentro, lo sabría, lo reconocería y trabajaría desde ahí. Que no me sintiera representado en ese adentro sería lo que me llevaría a activar la reelaboración de las preguntas. Por tanto, la ética del troleo operaría desde el cuestionamiento y la duda.

Evitar responder a las preguntas era una estrategia para no tomar partido accidentalmente. De alguna manera, huir de la respuesta era evitar, al extremo, la toma de partido (momentánea, caduca). Mantenerse en la pregunta era estar en el movimiento constante, en la inestabilidad y en la búsqueda. Esta precariedad y esa distancia invitaban a buscar nuevas formas de enfocar las preguntas y, a través del movimiento constante, generaba una transformación en los modos de hacer.

La ética del troleo la planteé por tanto, con cuidado, como algo inestable, casi inexistente. El movimiento del troleo no se detenía a definirse y el concepto que lo nombraba no era más que una reflexión a posteriori y externa a sí mismo. La ética del troleo solo existía en la práctica y toda teorización acerca de ella se alejaría de su núcleo salvo que se enunciase como pregunta. La ética del troleo, evitando los términos filosóficos y su cuestionamiento eterno, fundamentaba su práctica en el presente material inmediato, en lo real sin duda y sin comillas.

La ética del troleo opera sobre este ordenador que tengo enfrente y sobre mi cuerpo físico. Luego, sobre todo lo demás.



Muñeco viviente del pokémon Pikachu viajando en el metro.

### **13. Del momento en que Pikachu me dijo que mirando imágenes de internet podría entender mejor el troleo. Álbum de imágenes del troleo.**

Este Pikachu gigante debió de pertenecer a un parque temático sobre *Pokémon*, el popular videojuego japonés. O tal vez fuese una mascota de esas que pasean por la plaza y que te saludan amistosamente. Quedan muy bonitas cuando se mezclan unas con otras: Freddy Kruger saludando a Papá Noel, Chucky el muñeco diabólico debatiendo con Dora la Exploradora y un Minion... Pero estuviera donde estuviera, de la boca de ese Pikachu solamente debería haber salido su grito de guerra: ¡Pika! ¡Pika!

Pikachu es un pokémon, una especie de ser salvaje que vive deseoso de ser cazado y entrenado por un entrenador pokémon. Y, un poco a lo cristiano, Pikachu es uno y muchos: es la especie de pokémon y es, además, uno en concreto, el protagonista de la saga de videojuegos. A este ratón eléctrico que evoluciona de Pichu y en Raichu nos lo podríamos haber encontrado en un bosque, en un gimnasio pokémon o dentro de una pokéball y si, como aquí sucede, nos lo hubiéramos encontrado en el metro, tendría que haber sido en alguna línea de la dimensión pokémon, en Pueblo Paleta, pero no de la nuestra. Pero aquí estaba este bicharraco, en el metro de mi ciudad. Tenerlo tan cerca impresionaba, la verdad. Y daba un poco de grima ver que su piel era de tejido de forro polar y no de una suave textura aterciopelada. También era raro que fuera tan, tan alto y que sus ojos no reaccionasen al movimiento. Pero lo que no se podía tolerar es que Pikachu necesitase agarrarse a la barra del vagón de metro para no caerse. Pikachu, que en un combate cualquiera con un pokémon gigante como Snorlax no se habría tambaleado al ver el suelo temblar a sus pies, aquí tenía que sujetarse a la barra. Y lo que es peor... Se sujetaba a la barra con un brazo humano que salía de su boca.

Mirar esta imagen me ayudó a entender que la representación de este Pikachu estaba desequilibrada. La ficción y lo real chocaban y se dejaban en entredicho: es decir, el desequilibrio era tan grande que lo real negaba por completo a la ficción y esta dejaba en ridículo a la realidad. El cuerpo agonizante escondido entre los alambres y gomaespuma necesitaba salir de ahí dentro para sobrevivir, para agarrarse, al menos con una mano a la barra del metro y no venirse abajo. El cuerpo que estaba dentro estaba fuera de su cuerpo de Pokémon. Esta imagen me hizo pensar en una metáfora para hablar del principal gesto del troleo: cuando el desequilibrio en la representación se hace tan grande, la ficción se desgasta manoseada por lo real. Y en ese desgaste la gomaespuma de su exterior dejaba ver los alambres, el esqueleto que escondía: cómo estaba hecha y cómo funcionaba.

Aquella persona escondida ahí dentro para rentabilizar económicamente la ficción (chuleada ya) troleaba así este mecanismo en un manoseo inconsciente, un accidente que dejaba ver cómo

funcionaba esa ficción, qué escondía. Los pactos se habían roto y se había desvelado el truco, así como sucedía en la performance *Real Snow White* de Pilvi Takala (2009) en la que el personal de seguridad echaba a la performer de las puertas de Disney Land por estar disfrazada de Blancanieves y no ser la “verdadera”. El chulo que había decidido ganar dinero con mi fantasía había sido troleado. Pikachu no existe así. Ahí dentro hay un señor. No me representa.

### **13.1. Álbum de imágenes del troleo.**

El desequilibrio entre la ficción y la realidad en las representaciones establecidas, las que los sistemas de control nos ofrecen y que suponen la cuadrícula dentro de la que se debe desenvolver la vida (Rolnik, 2014), es tan grande que ellas mismas se deterioran en su diálogo. Las estrellas de Hollywood y los ganadores de premios Grammy también son seres humanos que comen y menstrúan, la divinidad de Calatrava con gasto público implica recortes en necesidades prioritarias, la televisión no es un territorio de ficciones. Antes de los años 80 las representaciones dominantes eran las que se propagaban en los medios de comunicación. Después del desbordamiento de internet es más fácil tener acceso a más fuentes de información y, por tanto, complejizar la recepción de las representaciones. Por ejemplo, las imágenes oficiales de la monarquía española son las distribuidas por la Casa Real. Antes del acceso a internet, esta institución podía controlar más la representación que se transmitía con sus imágenes por tener la exclusividad casi total de su comunicación. Ahora, podemos tener acceso a muchas imágenes no oficiales de la monarquía y, en ocasiones, estas imágenes contradicen la representación oficial y la cuestionan. Cuando se reconocen las representaciones en otras anteriores que ya han sido desgastadas previamente o reemplazadas por otras su recuperación hace que se cuestione su legitimidad y su permanencia de forma semejante a cuando las representaciones son puestas en dialéctica. Las representaciones se ponen a vibrar cuando se acercan a otra representación o referencia que aclara el desequilibrio en la representación.

He comentado brevemente una imagen del troleo para desentrañar a partir de ella los aspectos que he expuesto anteriormente. Esta imagen viene de alguna de las páginas web de humor que recopilan tanto memes como imágenes reales curiosas, así como troleos, *chops* (retoque de imágenes populares con humor), etc. y que me han acompañado durante la escritura de la tesis. He dudado mucho sobre qué imagen elegir para comentar, pero considero que esta, que tanto he utilizado estos años para expresar mi idea de troleo, es bastante acertada y cercana a lo que quiero contar.

A continuación, incluyo un álbum de imágenes del troleo para pensar estos conceptos a través de ellas, de mirarlas y habitar con ellas sin mi voz como runrún. Es importante tratar de alejarse de la ironía que brota de estas imágenes y preguntarnos qué rupturas plantean en su contexto, qué disonancias despiertan en nuestros cuerpos.

En la versión impresa, las siguientes páginas son diferentes a las del resto de la tesis: son las hojas de un álbum de fotografías. Las imágenes, en color, están colocadas en él como recortes de revista.



Meme del troll de internet.















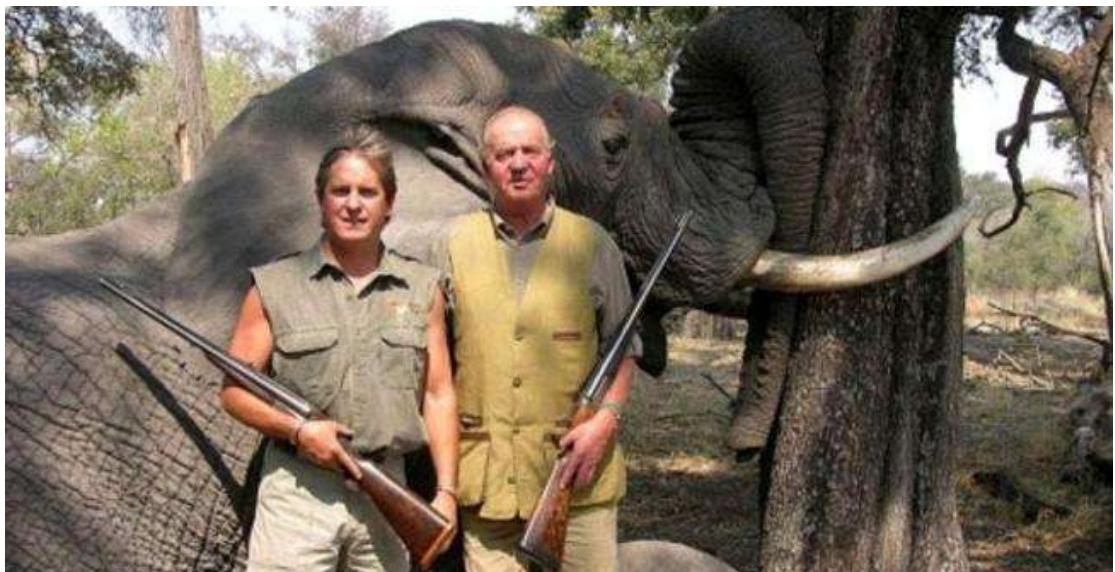


Álbum de imágenes del troleo





Álbum de imágenes del troleo





••••• vodafone ES 23:29 49% 🔋

< Tweet 🔍

El Cajón Desastre ha retuiteado

 **Paulista! :)**  
@paula\_ganadora

+👤

ME HE GASTADO 768€ POR  
VOSOTROS!!! #GALA12GH15

20/11/14 23:24

38 RETWEETS 19 FAVORITOS

◀ ↗ ⭐ ⋮

 **julia garcia gomez** @juliagarciajome 4m  
@paula\_ganadora YO MUCHO MENOS PERO  
ESQ NO PUEDO MAS EN SERIO

 **Apoyo Paula GH15!** @MiLifeIsMiley 4m  
@paula\_ganadora en serio!

 **Eterno Reportado** @EternoReportado 4m  
Responder a Paulista! :), El Cajón Desa

 **Cronologías**  **Notificaciones**  **Mensajes**  **Cuenta**

### 13.2. Índice de las fotografías.

1. Mariano Rajoy en campaña.
2. Soraya Sáez de Santamaría dando la salida de una carrera.
3. Lady Gaga actuando.
4. Christina Aguilera cantando en un funeral.
5. Modelo desfilando.
6. Presentadora de televisión vomitando en directo.
7. Espectadora de programa de televisión sobre salud vomitando en directo.
8. Pikachu.
9. El presentador de televisión Jorge Javier Vázquez promete su voto a Pedro Sánchez en directo.
10. Carmona canta en el programa de televisión de Mª Teresa Campos en plena campaña.
11. Dos políticos son pillados infraganti mientras duermen en el trabajo.
12. Marina Abramovic, Lady Gaga y Bob Wilson posando sobre paja.
13. Fragmento del videoclip que Beyoncé plagió a Anne Teresa de Keersmaeker y la obra original.
14. El Rey Juan Carlos I cayendo y herido.
15. El Rey Juan Carlos I de cacería de elefantes.
16. El Rey Juan Carlos I y el heredero, el Rey Felipe VI.
17. Artista vomitando frente a cuadros.
18. Paulista mostrando su apoyo en Twitter a la ganadora de *Gran Hermano* 15.



*Un día de bicicleta* de Encarni19691.

20/06/2014

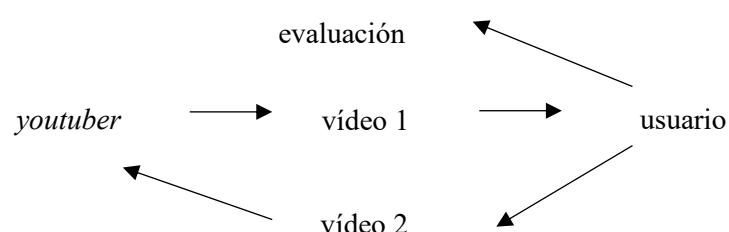
<https://www.youtube.com/watch?v=U8XUF>

## 14. De mi referente y principal acompañante para pensar el troleo: Encarni19691 o de cómo empoderarse de las herramientas de representación en internet.

Mi amigo Uriel me envió un vídeo de Encarni y me dijo: te va a encantar. Empecé a seguir su canal y ella empezó a acompañarme en los días de escritura de esta tesis. Lo que iba leyendo y pensando en mi trabajo encontraba un cuerpo en Encarni y en su producción. Y al verla, pensaba cosas nuevas. Un día empezamos a intercambiar emails y a hablar del Ángel de Benjamin y demás. Me cuesta mucho diferenciar su trabajo del de los artistas que estudio en la escena. No sé si es porque no me interesa diferenciar las disciplinas, las categorías o el estatus de unos y otras. En agosto de 2018 celebramos los 6 años del canal de Encarni. Para mí, abrir sus vídeos es como hacer un Skype con el hogar, con el hijo andaluz que no he sido y con la historia.

### 14.1. Cuando conseguí no hacerme *youtuber*.

Youtube ha sido en mi proceso de doctorado una biblioteca esencial. Ha sido biblioteca, lugar de desahogo, inspiración, producción y reflexión. Además de funcionar como almacén y reproductor audiovisual, la página web Youtube es una red social en la que usuarios-spectadores mantenemos contacto directo con quienes publican y comparten sus vídeos, usuarios-*youtubers*. También permite que nos comuniquemos entre usuarios y entre *youtubers*. La relación entre emisores y receptores puede establecerse sobre una jerarquía convencional de espectador-receptor y creador-emisor: un *youtuber* publica sus vídeos y un espectador los recibe y los evalúa en otro código (escrito, *like-dislike*). Pero también puede producirse sobre una relación más compleja en formato de conversación diferida en la que como receptor no solo evalúo lo que otros han emitido, sino que, para llevar a cabo esa acción, me convierto en un nuevo emisor en el mismo código: un usuario-spectador que responde con un nuevo vídeo pasando a ser un usuario-*youtuber* y empoderándose así de la autoría.



Supongo que porque no soy nativo digital me sigue dando vértigo comentar algún vídeo, dar *like* o denunciar contenidos inapropiados. Por supuesto, ni me planteo convertirme en *youtuber*.

En la red, el formato de diálogo inmediato subraya el hecho de que el receptor pueda transformarse en un emisor colocándose en el mismo estatus que el emisor primero: el receptor emite como respuesta un nuevo producto cerrado invitando a través de él a nuevos interpelantes a crear nuevas conversaciones independientes o no de la originaria y con el mismo formato que el primer vídeo. Imaginando que este diálogo sucediera en el teatro, el espectador saldría al escenario a hacer su obra en respuesta a la del artista que propuso primero. Este espectador también podría convocar a los otros miembros del público a escuchar su palabra en otro momento con la misma autonomía y legitimidad que quien lo hizo por primera vez.

La familia Carameluchi, por ejemplo, son una familia joven de Málaga que sube en su canal de Youtube un vídeo cada día de su vida. Además, todos los miembros de la familia tienen su propio canal: la hija, mamá y papá. Hace un año retransmitieron el nacimiento del nuevo bebé y la publicación del primer libro escrito por la niña. Comparten su opinión sobre productos, lugares, formas de relacionarse, etc. y representan la imagen de una familia ideal. (A mí, me encantaría tener esa vida o, por lo menos, probarla).

Yo me siento cada vez más lejano a la velocidad de Youtube porque no me da tiempo a abarcar tanto cambio: cada vez que veo a mi sobrina, las tendencias han cambiado y los tutoriales de pulseras que antes eran lo más ya son para carrozas porque lo que mola esta semana son los vídeos de Bad Bunny. La cara destacadamente visible de esta red social siempre está del lado de los *youtubers* famosos y prestigiosos: usuarios que generan productos de tanto éxito que la cantidad de visitas a su canal y de visualizaciones de los vídeos les permiten ganar dinero con la publicidad generada por la web y las marcas que los apoyan. La imagen general de estos *youtubers* es la de hombres y mujeres europeos y estadounidenses menores de 30 años de clase social media-alta. Estos perfiles han alcanzado una repercusión cultural tan elevada que se ha llegado a considerar que han superado a las estrellas del cine y la música como figuras influyentes en la sociedad (*influencers*).

En la ilusión de democratización de las redes sociales cualquier usuario con los conocimientos básicos de internet puede tener su propio canal de Youtube y comunicarse a través de él. A pesar del mercado de los *youtubers* famosos que gestionan sus identidades como objeto de consumo, otros usuarios han jugado con las herramientas de los primeros para comunicarse entre sí y compartir relatos, opiniones e intimidades. Desde hace unos años vivo con el miedo de que me entren ganas repentinas de hacerme *youtuber*. O que le entren las ganas a alguien muy cercano.

A mi madre... ¿Te imaginas? Gente de mi entorno ya lo ha hecho y el resultado siempre es muy chirriante y obsceno bajo mi punto de vista.

Desde hace unos años, Youtube es uno más en mi familia, en mi grupo de amigos y en mi día a día. En 2015, Youtube recibía una media de 300 horas de vídeo cada minuto con formatos y contenidos muy variados y en constante transformación y generación (dinero.com, 2015). Entre tantos minutos de publicidad, tutoriales u opiniones, encontramos un amplio muestrario de vídeos creados por y para representar la compañía: o bien para ofrecerla, o bien para reclamarla. Además del contenido erótico que requeriría un gran tiempo para el debate (vídeos de mujeres fumando durante largos minutos, vídeos de chicos tumbados en la cama en calcetines, etc.) podemos encontrar numerosos vídeos que se crean sobre la ilusión de la compañía a través de la ASMR (también conocida como *orgasmo cerebral* por estimulación sensorial sencilla) y de conversaciones simuladas en las que quien habla espera la respuesta del espectador que está al otro lado de la pantalla (tu “novia”, tu “madre”, tu confidente...).

Para contextualizar lo que quiero contarte sobre Encarni19691 tengo que hablar de la red amistosa que se ha creado en España entre amas y amos de casa que crean sus vídeos con las herramientas de los *youtubers* famosos para compartir su vida y atender a la vida de los demás.

Estos vídeos tienen múltiples formatos: parejas que cuentan sus experiencias en diferentes ámbitos, opiniones sobre productos de higiene personal y doméstica, recetas de cocina, entrevistas diferidas entre unos y otros, paseos en primera persona, etc. Los formatos que explora esta red de *youtubers* no se ciñen a una estética concreta, sino que encuentran en la combinación de herramientas que otros han utilizado antes -los *youtubers* prestigiosos y la televisión- la manera de compartir su cotidianidad. Así podemos encontrarnos vídeos en los que un ama de casa habla mirando a cámara sentada desde su sofá, otra nos enseña cómo depilarnos las axilas o cómo ducharnos y otra crea un vídeo de fragmentos de su día completo o merienda hablando con quien mira.



<https://www.youtube.com/watch?v=-aUwtFVTIMg&t=366s>

La youtuber Pelagea ASMR te cuida durante una gripe haciéndose pasar por tu novia.



[Https://www.youtube.com/watch?v=prH\\_kk-9koU&t=68s](Https://www.youtube.com/watch?v=prH_kk-9koU&t=68s)

A la izquierda, Mol ASMR es el sacerdote que se disculpa por lo que te hizo...

A la derecha, A CJ & Chills es tu novio celoso.

#### **14.2. Cuando pasé las horas acompañado por la youtuber Encarni19691 y pensando sobre su trabajo.**

Las ideas sobre el troleo las empecé a pensar viendo a Encarni. Primero vino el ver sus vídeos y el pasarme horas y horas trabajando acompañado por ella, de fondo, en Youtube. Más tarde vinieron las preguntas sobre sí veía eso para reírme de ella, si era solamente para sentirme acompañado o porque encontraba algo interesante en sus vídeos, como me sucedía con el hecho de ver la tele, que me hacía pensar. Entonces me di cuenta de que me motivaba a plantearme la idea de que todos tenemos derecho a participar en el hacernos cargo (de la escritura de la historia y de representarnos), incluso o, sobre todo, mis padres. Entonces acompañado por Encarni horas y horas empecé a preguntarme en profundidad qué transformaciones podría estar causando esta ama de casa en el mundo, además del estar generando una red afectiva.

Siempre me ha resultado más fácil trabajar en la tesis con el ruido de gente de fondo, con mi familia gritando a los niños o comentando lo que había pasado con Mari la de Piñón. Por eso Encarni fue mi compañera de trabajo y yo escribía la tesis y ella me iba contando qué tal le funcionaba la crema de Babaria que acaba de probar. Después, observando con cuidado cada uno de sus gestos y la bondad de su mirada pude pensar qué transformaciones importantes y necesarias estaban proponiendo Encarni en mi mundo y en el mundo.

Encarni19691 es el seudónimo tras el que un ama de casa sevillana de 50 años publica semanalmente vídeos en internet. Enumero a continuación las temáticas de los vídeos de su canal desde 2013:

*Nailart* (decoración de uñas), *tags* (responde a preguntas de otras *youtubers* a modo de entrevista), *tests* (opinión sobre productos comprados por internet), *unboxing* (muestra de regalos y de productos recién comprados), opinión de productos terminados de higiene y maquillaje, recetas de cocina, vídeos grabados mientras se ejercita en la bicicleta estática, propuestas de concursos propios y participación en concursos de otros *youtubers*, tutoriales de maquillaje y peluquería, muestra y venta de figuras y complementos artesanales, opinión y relatos personales sobre diferentes temas, vídeos informativos sobre ausencias y regresos al canal, peticiones de ayuda sobre dudas técnicas del funcionamiento de Youtube, muestra de eventos familiares y *houses tours*.

Encarni19691 se adueña de las herramientas que los *youtubers* más populares y cotizados han diseñado -*tags*, *challenges*, *tours*, pruebas de productos- y las atraviesa con una cotidianidad que es absolutamente diferente a la del contexto en que nacen los vídeos originales. Su entorno es el

de un ama de casa de Estepa, un pueblo andaluz de 12.600 habitantes que tiene grandes diferencias con las ciudades, estilos y ritmos de vida visibilizados en la cara influyente de la red social.

Desde que empecé a ver sus vídeos he pensado que Encarni representaba el fenómeno *youtuber* puesto en crisis al ver cuestionadas constantemente sus formas desde lo más profundo: es decir, desde la utilización de la primera persona, lo real, lo extraordinario, aquello con que los *influencers* negocian. Encarni era para mi el ejemplo desde el que imaginaba los desequilibrios de la relación entre la realidad y la ficción en las representaciones. Las herramientas de representación propias de los dispositivos de poder empleadas de otra forma evidenciaban y cuestionaban las razones de los modelos que perpetuaban.

Encarni forma parte de la red de amas de casa que se ha adueñado de Youtube y que ha ido transformando la red social, abusando de ella y poniéndola a prueba según sus necesidades e intereses, revelando otras realidades. A modo de ejemplo de estos abusos o usos no habituales de la red podemos recordar que Encarni ha llegado a grabar varios vídeos de 30 minutos de su ejercicio diario en la bicicleta estática o su desayuno a las 7:00 h. de la mañana; el canal Ventana Indiscreta ha grabado susurrando el momento en que la protagonista entraba a su cuarto a recoger ropa mientras su marido dormía; o Meryxixon no eliminaba en el montaje de su vídeo los minutos en que meneaba a su hija por colarse en su habitación y moverle la cámara.

Este adueñarse de las herramientas de internet tiene dos caras: por un lado, la de continuidad, es decir, la de perpetuar comportamientos adaptando los modelos de representación del sistema a sus estilos de vida; por otro lado, la de resquebrajar las estructuras impuestas -si bien inconscientemente- a través de un desviamiento de la herramienta, de su agotamiento por exceso o de un uso de ella que entra en contradicción con su origen o sus intenciones productivas. Sirvan como ilustración la comparación de las recomendaciones de productos de belleza de la marca Makeup Revolution que la *youtuber* Rosanna Pierce hace a modo de estrategia publicitaria o de los mismos vídeos, pero sobre productos de la marca Hacendado, que Encarni19691 solo graba para compartir opiniones con otros usuarios. La marca que promociona a Rosanna Pierce busca con sus vídeos publicitar sus productos mientras que Encarni hace la publicidad, buena o mala, de la marca de cosméticos de Mercadona sin consentimiento por parte de la empresa. La realidad de Encarni me desvelaba que en las representaciones de Rosanna operaban unas ficciones extraordinarias que podíamos cuestionar.



1 Fotogramas del vídeo *House tour* de Encarni19691.

### **14.3. Cuando encontré entre sus vídeos el ejemplo más claro para explicar el troleo. *Tour de mi casa* como vídeo *troll* en Youtube.**

A continuación, comentaré su vídeo titulado *Tour de mi casa* (Encarni19691, 2014), un recorrido por el piso en el que vive con su familia y que sigue el formato *house tour* (neologismo que define aquellos vídeos en los que se enseña una casa o habitación, *room tour*) popularizados por los *influencers*: un nuevo gesto de Encarni en su proceso de escritura autobiográfica infraordinaria. Su vídeo tiene 31.496 visualizaciones [05/03/2017].

En el contexto de Youtube el *tour* de Encarni creaba para mí ciertas disonancias con las representaciones dominantes y los códigos asumidos. Encarni, al apoderarse del código hegemónico de Youtube, se convertía, ganando seguidores, en una *influencer*, y sus códigos, disonantes, dilataban las posibilidades del dispositivo. En definitiva, imaginé este vídeo y la producción de la *youtuber* como un manoseo de las representaciones que se nos ofrecen dentro de dicha red social y que no solo forman parte de la propia red sino de la economía, estética y política de la cultura y las relaciones.

El mueble de la cocina.

La olla en la que su marido hará caracoles.

El lavavajillas por dentro.

Su sofá.

Las butacas que usan sus padres (de las que se mecen).

El terrazo rojo.

El equipo de música.

La foto de Daniel y de Samuel (10 y 16 años) haciendo la comunión.

La terraza.

Este era el recorrido del plano subjetivo total de Encarni a la que, por primera vez en su producción, no veía en el encuadre, solo la escuchaba. Los vídeos de los *youtubers* son, en su mayoría, medios o primeros planos mirando a cámara. Sin embargo, en el *house tour*, la cámara

se desplaza y el protagonista cede sus ojos al espectador (aunque algunos *youtubers* con más posibilidades para la producción son grabados mientras hacen este recorrido). De vez en cuando algo de Encarni se asomaba en el plano: un dedo, un brazo moviendo objetos, como en los videojuegos *shoot them up*, que se desarrollan en primera persona en términos visuales. El plano subjetivo caminaba torpemente por el piso, entre el pasillo y las habitaciones o los detalles de los muebles.

De pronto, me encuentro en el espejo del baño con los ojos que grababan, con el reflejo de Encarni saludando, y me sorprendo al ver que realmente no era yo quien estaba recorriendo la casa, sino que me estaba confundiendo con la primera persona que protagonizaba el vídeo y los recuerdos que se escondían en los rincones del hogar.

La cotidianidad de la narración que acompañaba a las imágenes me invitaba a instalarme en una mirada amable y reconocible que entretejía la descripción detallada de cada elemento de la casa junto a la narración autorreferencial de Encarni y su entorno. La mirada irregular por no profesional de la cámara y el relato informe por relajado de la voz creaban en este vídeo una atmósfera familiar y cercana para la escritura del relato autobiográfico de Encarni. El juego entre las primeras personas de la mirada, la cámara y la narración suavizaban el acercamiento a un relato infraordinario.

El cine, la televisión, la publicidad, el videoclip y los vídeos de *youtube* apuestan por una temporalidad en la que una idea, un argumento, o un producto se presenta al principio para resolverse en un final siguiendo unos criterios de economía de atención (mayor intensidad en menor tiempo). La escritura de Encarni, al detenerse en los detalles, al no perseguir un objetivo concreto que se debiera resolver, o al hacerlo al principio del vídeo y cerrar con un epílogo que duraba mucho más que el contenido central, negaba para mí el avance de la acción. A la vez que desvelaba su set en el paseo por su casa, el *making off* de sus vídeos, Encarni reescribía sus recuerdos y su presente enunciándolos en voz alta y haciendo partícipes a los espectadores de esa reescritura que afectaba a su mirada, pero también a la de quienes mirábamos. Viendo sus producciones yo me sentía directamente apelado y encontraba muchas conexiones con mi trabajo sobre la generatividad de los recuerdos y la escritura autobiográfica y también por la experimentación con la mirada detenida y el tiempo dilatado de lo infraordinario.



Fotogramas de los vídeos *House tour* de Encarni19691 a la izquierda, y Rosanna Pansino a la derecha.



Fotogramas de los vídeos *House tour* de Encarni19691 a la derecha, y Rosanna Pansino a la izquierda.

Por un lado, Encarni nos presentaba la casa. Por otro lado, reescribía su casa y su relación con ella. “Aquí me pongo yo, aquí pongo mi teclado, aquí cargo mi móvil” (Encarni19691, 2014). Ahora que la casa estaba vacía y silenciosa, que todo estaba recogido, aparecían los pasados y futuros del vídeo, los antes y después y los durante, los relatos. Encarni era capaz de detener la historia, de arrojarla al frente y de organizarla, desvelando la realidad que se escondía tras las representaciones. Encarni, al gestionar al descubierto lo que se escondía bajo la producción final de un vídeo de Youtube, abría huecos por los que poder mirar para cuestionar la inmediatez de la imagen, códigos y herramientas de la red social.

En ese vídeo podía ver la disidencia de la representación establecida jugando con los tiempos infraordinarios, detenidos y desvelados de Encarni. Ella detenía mi tiempo interponiendo el suyo: así como ante los pies del ángel de la historia de la alegoría de Benjamin iba creciendo la montaña de ruinas del pasado y el futuro, así Encarni arrojaba ante mis pies las ruinas que el progreso había arrojado primero ante los suyos. Entre tanta ruina, entre tantos pasados y futuros que gestionar, me detenía a mirarla y a mirarme, a encontrarme en ella. Encarni ejercía una mirada detenida sobre lo cotidiano y me invitaba a participar en ella sin más pretensión que la de practicar la compañía. Esta red de *youtubers* amas de casa interponía su tiempo en el mío al adueñarse de estas herramientas de autorrepresentación y al aparecer en mi casa. Mientras que la producción audiovisual comercial apostaba por vídeos cada vez más rápidos, cortos y efectistas, ellas producían vídeos largos, lentos y aburridos en los que el argumento era la cotidianidad más anecdótica.

Enseñar tu casa a un amigo o aprender una receta tienen una duración determinada fuera del ordenador y, por su parte, Youtube y el mundo virtual tienen una temporalidad más acelerada que se identifica con el ritmo rápido de la acumulación de información. Cuando estos dos mundos se encuentran, el vídeo de la receta se hace rápido, ligero, con cortes y una duración inferior a tres minutos. Encarni, sin embargo, enseñaba su casa y enseñaba la receta con el tiempo que eso requería fuera de la web y era, al extender esos tiempos, cuando la literalidad de sus vídeos -una receta de garbanzos es una receta de garbanzos y no un espectáculo ni una metáfora- volvía a hacer presente la reescritura en sí misma, en contra del progreso y de la historia.

Encarni se distraía con facilidad, se detenía a menudo en la descripción o la aclaración dándome que pensar si era más importante el contenido con el que nos reescribíamos o era suficiente el gesto de reescribirse sin importar con qué. Es necesario subrayar que, así como imaginaba Roland Barthes y yo comentaba más arriba la pensar en la autobiografía, Encarni no hacía sus vídeos para verse y releerse. Con estos vídeos buscaba compartirse con alguien que estuviera al

otro lado de la pantalla esperando dialogar con su respuesta, ya fuera en formato de comentario, de *like*, o de un nuevo vídeo por parte del interlocutor. Esos momentos de detención, de aclaración, de distracción, terminaban por calmar las ansias del contenido y atravesaban el gesto de la reescritura, su ejercicio.

Cuando comenzaba el recorrido, ansioso de que se cumplieran las expectativas que correspondían al dispositivo, a Youtube, quería ver más (¡No te detengas, Encarni!, ¡No describas!) y Encarni, Ángela de la historia, conseguía apaciguarme, conducir mis ojos a valorar si yo quería conocer tres muebles o, prefería abrazar el peso, la textura y el olor de uno solo. Pero este recorrido detenido no se desplegaba como un territorio de disfrute y atención a los detalles y a lo mínimo de la cotidianidad, sino que estallaba como una detención abrupta de la información con la reescritura de sí misma (compartida y, en parte, colectiva).

“Aquí os dejo con el pasillo, mira qué bonito se ve” (Encarni19691, 2014).

Y la cámara se apagó. Me quedé en negro y, por unos segundos, inevitablemente, me fui con Encarni a volcar el vídeo que acababa de grabar con el teléfono móvil para subirlo a Youtube.

**15. De la tarde en que Rosa Benito me miró a los ojos desde mi televisor y lo entendí todo. *Primerísimo primer plano: una pregunta abierta en imágenes. La confesión como herramienta de representación chuleada y troleada.***

En este apartado de la tesis, al igual que en las versiones de papel de mis piezas, me gustaría que el lector pudiera sumergirse en los materiales desde una perspectiva abierta y flexible. Que, así como mi voz acompaña la relación con mis ideas, aquí la disposición de los materiales, de las imágenes y de los textos como imagen pudiera articularse con los intereses de quien lee sin que yo sea quien resuelva esa relación. Para mí, esta escritura en imágenes (concibo también el texto como una imagen) pone en práctica la idea de mantenerse en la pregunta de un modo que acompaña a la narración de mi proceso. Tanto mis piezas en papel como estas disposiciones de imágenes que aparecen a lo largo de la tesis tienen para mí la misma consistencia y estatuto de escritura que la narración.

Consejo para la lectura: propongo para las páginas que siguen una lectura de ritmo pausado y detenido sobre todos los materiales por igual intentando apartarlos de las jerarquías entre ellos. Por ello, será necesario prestar atención a no considerar el texto como centro del contenido, no entender que las imágenes son ilustraciones que acompañan decorativamente a estos textos o no pretender que los textos, en el caso opuesto, funcionen como pie de foto de las imágenes. La idea es que todos los materiales sean leídos en conjunto y no unos al servicio de otros.

Pedir disculpas / Dar las gracias / Mirar a los ojos / Contar / Revelar un secreto / Cubrirse la cara / Desnudar el vientre / Contar su vida / Llorar / Amenazar / Sonreír a / Pedir explicaciones / Desvelar / Lamentarse con / Preguntarse / Preguntar a / Reconocer / Reconocerse / Recontarse (de recuento) / Opinar / Solucionar / Recordar con / Revisar /

MIRADA / PRIMER PLANO / PRIMERÍSIMO PRIMER PLANO / VIOLENCIA / DECISIÓN / ESCENARIO / TELEVISIÓN / TEATRO / ENTREVISTA / PORTADA / DOCUMENTAL / PELÍCULA / MARCO / ESPECTADOR / ENCUENTRO / CONTAR / CARA / CABEZA / ESCONDER PARA DESVELAR / YOUTUBE



*Pido perdón por insistir en que esto  
no es una confesión ni una disculpa.*

Gran plano general de una persona en un espacio / plano general de esa persona / plano americano de la persona / plano medio largo de esa persona / plano medio corto en profundidad de la persona sobre un fondo / primer plano de esa persona / primerísimo primer plano de la cara de la persona / plano detalle de los ojos de la persona que mira a cámara / planos frontales, en definitiva, en un travelling de acercamiento.

“Sin título

He trabajado con los ojos cerrados para que mi cuerpo se volviera el mundo, el único mundo que quería percibir, he estado así tres años. He huido del mundo de fuera, con los ojos entrecerrados como en lo mejor del mejor de los polvos. Ahora me he dado cuenta de que, aún con los ojos cerrados, mis movimientos los he hecho para ser vista por el mundo, y, claro, el mundo los ha juzgado y se ha apartado de ellos. Se ha apartado porque con ellos no me he acercado lo suficiente ni al mundo, ni a mí misma. Y ahora me muevo en una tierra de nadie, en una soledad donde no entra el mundo porque no ha querido entrar, aunque yo me he expuesto a él. Es algo muy cercano al fracaso en su esencia” (Córdoba, 2009).

Blog de registro del proceso de creación *Anatomía Poética* (2009) de Elena Córdoba.

(Última consulta: 3 de junio de 2019).



[http://www.telecinco.es/salvame/2014/julio/31-07-2014/Rosa-Benito-Amador-impuestos-hermana\\_0\\_1836450480.html](http://www.telecinco.es/salvame/2014/julio/31-07-2014/Rosa-Benito-Amador-impuestos-hermana_0_1836450480.html)



(Última consulta: 3 de junio de 2019).

Cara A)

Rocío Jurado (1946 - 2006): cantante andaluza destacada en los géneros de la copla, el flamenco y la canción española.

Amador Mohedano (1953): hermano y representante artístico de Rocío Jurado.

Rosa Benito (1958): exmujer de Amador Mohedano, ex-peluquera y excuñada de Rocío Jurado.

*Primerísimo primer plano: una pregunta abierta en imágenes*



Cara B)

Estreno de *Sálvame Diario* / Estreno de *Sálvame Deluxe* / Rosa Benito entra a trabajar como colaboradora y tertuliana del programa diario / Rosa Benito entra a trabajar en el programa semanal/ Rosa Benito entra a concursar en *Supervivientes* / Rosa Benito gana *Supervivientes* / Rosa Benito se divorcia de Amador Mohedano / Amador Mohedano encuentra nueva pareja / Rosa Benito es informada de que su hijo menor está bajo el cuidado de la nueva amante de Amador en una situación de peligro para el niño / Rosa lanza un mensaje de aproximadamente 10 minutos de primerísimo primer plano manteniendo la mirada a cámara y a su exmarido.

“Me quedé sola hace un año y es como si me hubieran decapitado: sin amor me cuesta darle sentido a las cosas. Vuelco mi pena en este espectáculo, que viene a ser un duelo a muerte entre soledad y resistencia. A mis actrices les digo: 'cada vez que alzamos una cerveza, estamos levantando nuestras vidas; cada vez que tomamos la palabra, estamos haciendo pesas; con cada frase, alzamos cien kilos'. Trabajamos al fallo, como los atletas cuando hacen pesas hasta que están a punto de reventar. En escena, trabajar al fallo significa trabajar sin pudor. *La casa de la fuerza* es una larga carrera de desamor, con elegía final”. (Liddell, 2009).

*Primerísimo primer plano: una pregunta abierta en imágenes*



“Mi cuerpo, objeto destinado a mover objetos, es pues un centro de acción, no sabría hacer una representación”. *Materia y memoria* de Henri Bergson.

Desde que he entrado en la crisis oscura de la edad y del paso del tiempo me parece una bendición el acto, el movimiento, me da miedo que la vida me dé la espalda, me da miedo que mi trabajo le dé la espalda a la vida. Mi naturaleza ansiosa me decía que hay algo bueno en contemplar, en flotar más allá de los hechos.

La anatomía, sin embargo, me va diciendo lo mismo que Bergson, que el cuerpo ha de hacer, el sistema nervioso también me lo dice; la forma de estar en la vida es el movimiento, la única forma de estar en el mundo es a través de mis actos. (Córdoba, 2009).

Blog de Elena Córdoba. <http://anatomia-poetica.blogspot.com.es>

(Última consulta: 3 de junio de 2019).



Nube de tags:

MIRADA  
PRIMER PLANO  
PRIMERÍSIMO PRIMER PLANO  
VIOLENCIA  
DECISIÓN  
ESCENARIO  
TELEVISIÓN  
TEATRO  
MARCO  
ESPECTADOR  
ENCUENTRO  
CONTAR  
CARA  
CABEZA  
ESCONDER PARA DESVELAR  
YOUTUBE

*Primerísimo primer plano: una pregunta abierta en imágenes*





I never became a "Star"

*Primerísimo primer plano: una pregunta abierta en imágenes*



Índice de nombres propios en las imágenes por orden de aparición:

1. Rabih Mroué.
2. Juan Carlos I.
3. Elena Córdoba.
4. Angélica Liddell.
5. Rosa Benito.
6. Jonathan Caouette.
7. Patricia Caballero.
8. El Rubius OMG.
9. Veronique Doisneau.
10. Yo.

## **16. De todas las veces que intenté trolear la herramienta del videoclip. Mi pieza *Autovideobioclip* (2014) como caso de estudio.**

Hablo a continuación de cómo hace tiempo me di cuenta de que en muchos de mis trabajos (en la mayoría) había tenido presente el videoclip directa o indirectamente.

Se repetía en varios de mis trabajos y en los de otros artistas que aparecen en esta tesis (Poderío Vital, Compañía Opcional, etc.) la idea de videoclip como dispositivo o formato vinculado a lo escénico. El videoclip, por ejemplo, aparecía también al pensar algunos de los ejercicios sobre la lista de reproducción de música pop en *The love thing piece* de Sandra Gómez, *El concierto expandido* de Poderío Vital o, en mi caso, la división en capítulos-videoclips de *Oñón...*, las diferentes escenas de *Vinilismos* o los dispositivos de los *Videoclips para entender la historia de España (2015)*.

Unos meses antes de terminar de escribir esta tesis, Maral Kekejian, directora del festival madrileño Veranos de la Villa, me encargó crear un karaoke multitudinario. Para el encargo decidí crear un concierto-karaoke participativo en el que explorar la idea concreta del videoclip en profundidad. Para ello creé, con la ayuda de Óscar Bueno y el acompañamiento del equipo del festival, la pieza *Vivir en videoclip. Tú, yo, 'nosotris' y un karaoke*. Este proyecto nació al final de la tesis y lo desplegué como una continuación de los brotes que esta investigación ha ido creando.

A lo largo del texto que viene a continuación cruzo unos videoclips para practicar que he titulado *Autovideoclips* y que fui publicando en mi blog de Tea-tron.com durante el año 2015 ([teatron.com/blog/antorodriguez](http://teatron.com/blog/antorodriguez)). Estos videoclips son pequeños tutoriales para la práctica de la mirada videoclip, ejercicios para que quien lee pueda practicar una lectura/mirada diferente, troll, desde dentro, como la del meneo de melena de Beyoncé si en sus videoclips se agitara como las alas del Ángel de la historia entre los pasados, los presentes, los futuros y las representaciones.

### **16.1. Cuando empecé a manosear las herramientas del videoclip.**

*Autovideobioclip* era un vídeo que empezaba en silencio. Veíamos en la pantalla de mi ordenador cómo buscaba en Youtube la canción “Lágrimas de amor” (1994: 1) de Camela. La pantalla se oscurecía y unas letras blancas sobre el fondo negro rezaban:

Título: Autovideobioclip N°1

Subtítulo:

- ¿Quieres ser mi novia?

-Vale

-Ven conmigo a la fuente que se me ha secado la boca.

Y después de este cartel, arrancaba la canción de Camela que habíamos cargado en Youtube. Mientras sonaba la canción, una captura de la pantalla de mi ordenador recogía un paseo con la herramienta Google Street view. Las calles que recorriámos eran las de Carrizo de la Ribera, León. La cámara se iba deteniendo en detalles jugando con el ritmo de la canción. Al terminar la canción y el recorrido, en la pantalla del ordenador se abría un editor de texto que escribía: FIN.

Las calles que hemos recorrido han sido las del pueblo en que veraneé toda mi infancia. Los detalles en que nos hemos detenido han sido los lugares donde viví aquella primera historia de amor. La canción de Camela ha sido la canción de amor de Carolina y mía.

Esta pieza apareció al comienzo del proceso de investigación de mi tesis doctoral. En el videoclip aplicaba una serie de prácticas sobre la autobiografía y el recuerdo a través de una indicación mínima que liberara un espacio para que el espectador pusiera a dialogar su memoria con mis materiales. El trabajo con el videoclip también suponía para mí trolear las representaciones que se mueven con él y desplazarlo del ámbito de la economía y la publicidad a un espacio afectivo y de preguntas.

Mientras que en mi pieza *Autovideobioclip* utilicé el formato del videoclip usual (audiovisual), en otros ejercicios y piezas previas a esta investigación el dispositivo de combinación de música e imagen apareció con diferentes formas. Las primeras prácticas de mi investigación tenían forma de listados de canciones y recuerdos que tomaban cuerpo en dispositivos visuales de internet (mapas, vídeos de Youtube, recorridos en Google Street View, etc.) o en la manipulación de objetos (fotografías, souvenirs, etc.). Los recuerdos se proponían como título para las imágenes en movimiento acompañadas de la música. Por ejemplo, recuerdo los *videoclips Jukebox* con fotografías en movimiento que comenté más arriba al hablar de *Varietés...*: el espectador elegía una canción de una lista de reproducción. Yo le daba a esa canción un título que describía una anécdota personal mía. Por ejemplo: “El día que di mi primer beso de amor”; “Buenos días, Pina Bausch”; o “En el funeral de mi abuela vino a darme el pésame Tino el

autobusero y los dos nos emocionamos mucho al reencontrarnos". Después, mientras escuchábamos la canción elegida, yo movía sobre un tapete unas fotografías más creando un collage sobre la mesa y un efecto de videoclip por el movimiento de las imágenes y el ritmo de la música.

El fundamento de estas prácticas se basaba en crear un contexto evocador y lo suficientemente abierto como para que el espectador pudiese realizar su ejercicio del recuerdo anclándose en los mínimos elementos de mi biografía (detonadores). Para ello, yo generaba cierto contexto temporal en el que enmarcar el movimiento de la memoria, potenciando así la generación de estos recuerdos desde la forma de la escritura, la música o lo visual. Buscando ese tipo de escritura abierta y detonadora de recuerdos yo planteaba un título que contextualizase ligera y enigmáticamente las imágenes que se iban a compartir: en todos los casos eran imágenes poco espectaculares que agotaban la expectativa en los primeros minutos para activar la construcción de los recuerdos del espectador.

Los títulos funcionaban como marco para las imágenes y para el recuerdo, pero además pretendían disponer el tiempo del encuentro a una mirada activa no solo en la generación de los recuerdos sino en la selección de estos. Los recuerdos detonados no eran ambientes estáticos o evocaciones traslúcidas, sino que se potenciaba la memoria de la acción, de la anécdota concreta, de la escena. En la complejidad de esta escritura, las anécdotas enunciadas no quedaban intactas y sólidas, sino que se fragmentaban, se deterioraban y se expandían al confundirse con otras, propias y ajenas, en una suerte de complicación generativa. Mis recuerdos penetraban en las imágenes de Julio Iglesias o de The Rolling Stones, en sus representaciones para ponerlas a vibrar.

En las primeras pruebas sobre la memoria (mi pieza *Podcast*, 2012), más ceñidas a la veracidad del relato y del pacto autobiográfico, hacía la selección de los materiales siguiendo rigurosamente mi recuerdo. En aquel momento prefería desechar cualquier referencia de difícil acceso para el espectador antes que manipular el material para que fuese más fácil en la identificación. Sin embargo, pronto entendí que cambiar mis materiales alejándome del pacto autobiográfico pero buscando un encuentro entre mi recuerdo y el del espectador, como sucede en *Autovideobioclip* o *Tentativas de sintaxis*, era más interesante para la relación. La atención no se centraba en la extrañeza del tema, en lo exótico, sino que se relajaba en la atmósfera fácilmente identificable de la canción, en lo reconocible compartido. Con esa referencia compartida era más fácil trolear las representaciones en las que nos encontrábamos, que compartíamos: como quien desactiva una bomba debajo de su propio asiento.

En *Varietés...* las imágenes que utilizaba para los videoclips de las fotografías en movimiento formaban parte de mi autobiografía y hacía evidente esa relación por mi presencia en las fotos y mi explicación directa. En el ejercicio del troleo del videoclip siempre tenía en cuenta el trolearme a mí mismo, colocarme en el centro de las cuestiones para huir con fuerza de cualquier posible toma de partido por mi parte como autor. Desarrollando esto, en el *Videoautobioclip nº1* las imágenes seguían perteneciendo a mi autobiografía, pero carecían de referencia directa (no aparecía yo) y se presentaban como un enigma en cuanto a esta relación. Empezaba a probar así mi desaparición en la autobiografía y ampliaba, en la abstracción, la posibilidad del troleo de un *yo a un nosotros*.

La imagen del *Videoautobioclip* era un recorrido por el lugar donde se había producido la anécdota del título con la herramienta Google Street View. Como el enigma de la decisión de seleccionar esas imágenes no terminaba por resolverse de manera literal y, además, en el vídeo se iban dando falsos indicios que nunca se concretaban ni se identificaban (enfocando lugares concretos, enmarcando con el puntero del ratón ventanas, personas, haciendo paradas repentinamente en el recorrido, etc.), estas acababan por convertirse en detonadores para el recuerdo del espectador: el buscador de Youtube / Google Maps / un paseo por un pueblo de Castilla y León (calles, comercios, casas, ventanas, escaparates, una plaza, la fuente, aquella iglesia). Las imágenes se proponían como un nuevo código visual para la representación de lo pop seleccionadas por mí: yo elijo con qué imágenes me represento, cuáles de mis imágenes pongo a vibrar para trolearme, para agrietarme con la música de mis recuerdos.

En mi largometraje *Frankenstein* reutilicé esta herramienta del videoclip con Google Street view dentro del dispositivo de la película. El argumento de esta era la reunión de tres amigos míos que se juntaban para escribir mi autobiografía a través de la suma de sus tres biografías. Las imágenes que aparecían en el recorrido con Street View hacían referencia a la biografía del protagonista, es decir, a un Anto monstruoso. En esa ocasión acompañé las imágenes con una música compuesta específicamente para la película y el título venía dado por la voz en off del monstruo (el Anto de montajes de los otros que también era yo) que definía las imágenes como un paseo por su pueblo. El lugar elegido como pueblo natal del monstruo resultaba del cálculo del punto intermedio entre las ciudades de nacimiento de los actores, de mis amigos.

## 16.2. Autovideoclip N°1.

1. Coloca tus manos de forma que los dedos índice y corazón y los dedos anular y meñique de la mano derecha separados se apoyen a la altura aproximada de su segunda falange sobre la palma de la mano izquierda por encima del dedo pulgar.
2. Ahora tendrás un triángulo a través del que podrás ver el videoclip mientras tus manos recorren las imágenes de la siguiente página.
3. Cuando estés lista, da play a la canción que aparece aquí abajo y comienza a desplazarte muy lentamente sobre las siguientes imágenes mirando muy de cerca solamente a través del triángulo que dibujan de tus manos.
4. Este es el enlace de la canción: [https://youtu.be/mFxjc\\_2Mo-s](https://youtu.be/mFxjc_2Mo-s) [Última consulta 24/08/2018].
5. En la siguiente página, las imágenes para el videoclip.
6. Guiña un ojo para poder ver con más precisión a través de tus manos y... ¡Ya puedes hacer tu propio videoclip!



### 16.3. Cuando desplazamos el videoclip de la industria discográfica y lo intentamos trolear.

En el proceso de la tesis, sobre todo a través de la práctica, entendí que asumiendo el recorrido industria → marketing → comercialización a través de la imagen, que describe al videoclip como dispositivo del negocio discográfico con el que se construyen nuestras representaciones, podíamos apoderarnos de sus herramientas para resignificarlas manoseándolo y reutilizándolo. El trabajo de algunos de los artistas que estudiaba en esta tesis mantenía con el videoclip una relación centrada en la investigación y cuestionamiento tanto formal como temática (dispositivos y contenidos) desde la escena. Por ello, cuando analicé el trabajo de estos artistas, Sandra Gómez, Poderío Vital o Sonia Gómez, o los casos de estudio propios desde la idea de videoclip me resultaba fácil abordar sus acciones como tentativas de agitación a lo establecido en el circuito *mainstream* del negocio audiovisual por el diálogo de su formato con el de los otros productos. En *Vinilismos*, por ejemplo, caso de estudio propio, me adueñaba de este formato para expandirlo y jugar con la dialéctica imagen / música en un diálogo constante con o desde la cultura popular. En mis piezas, la estrategia de persuasión que utilizaba la industria estaba presente en los videoclips en cuanto a la propuesta evidente de un formato fácilmente identificable por parte de los espectadores y en el que, dentro de su cotidianidad, la dialéctica de los materiales fuera más accesible. El dispositivo reconocible facilitaba la dialéctica con las subjetividades individuales y reivindicaba el espacio de la cultura popular como territorio de trabajo que nos implica. Dentro de este aspecto de la persuasión, con la música popular que empleaba como base para los videoclips escénicos planteados, por ejemplo, en *Vinilismos* y *Autovideobioclip* buscaba crear atmósferas que activasen una relación afectiva con los espectadores por la referencia o ambiente compartidos. El videoclip, en definitiva, proponía una estructura de combinación dentro de la que podían gestionarse diferentes materiales para la dialéctica. Pero, sobre todo, pasaba de ser un producto que se recibía desde una posición pasiva a una disposición en la que practicar una dialéctica alegórica disidente, un troleo. Nos adueñábamos así de sus representaciones, la identificación y la tramposa persuasión jugando con ellas, manchándonos las manos con ellas.

En el videoclip encontraba un campo de trabajo muy claro para manipular las representaciones, para probar a tocar sus cables. Por la combinación de dos materiales, música e imagen, del propio dispositivo como casi una alegoría vi en el videoclip un laboratorio del troleo, la ética de la representación y las preguntas desde dentro. Así lo probé con:

- El aria “Un aura amorosa” de la ópera *Cosí fan tutte* (1789) de Mozart cantada frente a unas imágenes de un coche que recorría las calles de Oviedo a toda velocidad en *Lo otro: el concierto*.

- Esa misma canción cantada mientras veíamos en la televisión un capítulo en directo del programa *Sálvame* de Telecinco en *Vinilismos vol.1*.
- La canción “Torre de Arena” (1956: 2) con la letra cambiada por el informe técnico de la Central Térmica de La Pereda, Asturias mientras los espectadores iban pasando fotos diminutas de centrales nucleares en *Oñón...*
- Las instrucciones para poner imágenes a una música y crear tu propio videoclip en las diferentes entradas en el blog [tea-tron.com/antonrodriguez/blog](http://tea-tron.com/antonrodriguez/blog) con el título de *Autovideoclips*.
- La visualización de una búsqueda de imágenes de Mariano Rajoy y su mujer en Google mientras cantaba “Te quiero” (1977: 1) de Nacha Guevara en *Notas para una conferencia troll*.
- La actuación espectacular - casera de “La bailarina del futuro” en *Lo otro: el concierto*.

#### 16.4. Autovideoclip N°2.

Lo más importante para que este videoclip funcione es que lo hagas sin perseguir ningún objetivo, sin tratar de sacar ningún tipo de provecho, sin exprimirlo. Necesitas: un ordenador / wifi / una hoja de papel.

1. Coge una hoja de papel tamaño folio y haz un agujero en el centro.
2. Busca en Google Imágenes un tema que te interese y ten en cuenta que este será el cuerpo visual de tu autovideoclip.
3. Ahora añade al final de la búsqueda la palabra “gente”. Por ejemplo: si habías buscado imágenes sobre la “guerra civil española”, ahora tendrías que escribir “guerra civil española gente”. Si habías buscado “Caribe”, ahora tendrás que buscar “Caribe gente”.
4. Abre Youtube en una nueva pestaña de tu navegador, prepara la canción que quieras utilizar y vuelve a la búsqueda de Google Imágenes.
5. Finalmente, coloca el papel sobre el monitor del ordenador de forma que el agujero de la hoja coincida aproximadamente con el centro de la pantalla, pero no lo acerques demasiado para que no se transparente. A través del agujero deberías ver alguna de las imágenes de tu búsqueda.
6. Ahora solo tienes que dar *play* a la canción y colocar el puntero de tu ratón sobre la *scrollbar* lateral de la pestaña de Google Imágenes (la barra de desplazamiento que te permite subir y bajar en la web). El videoclip se producirá cuando te desplaces subiendo o bajando por la web y las imágenes vayan apareciendo a través el agujero del papel.

### **16.5. Cuando intenté ponerme a cantar con Angela Merkel dentro de su propio videoclip en *Vinilismos vol. III: el Foro (2015)* y *Notas para una conferencia troll*.**

Mi propuesta de *Vinilismos* en el Foro Periplo de la ciudad de Guadalajara, México, tenía lugar en el contexto de la Muestra Estatal de Teatro y cerraba un ciclo personal dentro del que había mostrado mis piezas *Mamá Patria* y *Lo otro: el concierto* como representante del país invitado, España.

En la escena reutilicé uno de los materiales presentes en *Mamá Patria*, obra que había puesto en pie en ese mismo espacio dos días antes: una imagen a tamaño real de Angela Merkel impresa sobre cartón. Presentaba esta acción como la escena de la toma de posición frente a la toma de partido. Para ejecutar la acción contextualizaba explicando la diferencia, que ya he contado en estas páginas, expuesta por Didi-Huberman a partir del trabajo de Brecht donde observaba que, frente a las propuestas habituales del arte político de ofrecer respuestas y soluciones, es decir, de tomar partido al modo del arte panfletario, existía la opción de presentar ideas abiertas al diálogo, las preguntas como tomas de posición.

La acción se presentaba como una tentativa de imaginar una intimidad sensible y frágil de Merkel, la política alemana, así como de cualquier dictador histórico o personaje que provocase animadversión. Para ello, nos ejercitábamos juntos en un discurso que no tomara partido a priori, ni siquiera sobre aspectos sobre los que los espectadores o yo pudiéramos tener una opinión forjada, sino que se presentaran abiertos a posibles sorpresas en las lecturas dialécticas de las combinaciones de los materiales no jerarquizadas. Para ello, contaba:

Si Franco me llamara por teléfono llorando y me dijera que tiene un problema con Carmen, no podría evitar ayudarlo. Si lo hiciera Rajoy, también lo haría. Si me los encontrara llorando en la calle, no podría negarles la ayuda. Siempre miro a esta Angela Merkel a los ojos e intento ver más adentro, aunque sea de cartón. Suelo imaginar que ella podría cantar en la intimidad esta canción.

Después de enmarcar la situación, me colocaba detrás de la imagen de cartón y comenzaba a cantar con desgarro la canción de flamenco “Qué no daría yo” (1990: 10) de Rocío Jurado. A la mitad de la canción, colocaba mis brazos por delante de la imagen simulando que eran los de ella.

¡Qué no daría yo por empezar de nuevo  
a pasear la arena de una playa blanca!

¡Qué no daría yo por escuchar de nuevo  
“esa niña que llega tarde a casa”!

Y escuchar ese grito de mi madre  
pregonando mi nombre en la ventana  
mientras yo deshojaba primaveras  
por la calle Mayor y por la plaza.

¡Qué no daría yo por empezar de nuevo  
para contar estrellas desde mi ventana,  
vestirme de faralaes y pasear la feria  
hasta sentir el beso de la madrugada!

¡Volar a los brazos de mi padre  
y sentir ese brillo en la mirada  
para luego alejarme lentamente  
a un tablao a bailar por sevillanas!

¡Qué no daría yo por escaparme a un cine de verano  
donde alguien me diera el primer beso de amor!

¡Qué no daría yo por sentarme junto a él en ese parque  
viendo cómo se ponía el sol  
y oyendo el suspiro del mar!

Al final de *Vinilismos*, en aquella ocasión invité a subir al escenario a mi amigo Aristeo Mora de la Compañía Opcional para que reciclara el cartón con la imagen de Ángela Merkel y construyera con él una cajita que regalamos a una de las espectadoras.

Como *Vinilismos* era un *site specific* que no se podía repetir, rescaté la canción y, aislada, la desarrollé más tarde en *Notas para una conferencia troll* sustituyendo la imagen de Mariano Rajoy por la de Merkel.

### 16.6. Autovideoclip N°3.

Para que este videoclip tenga lugar es necesario comprometerse a que lo tenga.

Este es el último autovideoclip de la serie.

Para llevar a cabo el autovideoclip solo necesitas:

- Un cronómetro cualquiera.
- 3'45 minutos.

Pasos:

1. Disponte para que el videoclip tenga lugar.
2. Prepara en tu cronómetro una cuenta atrás de 3'45 minutos (es muy importante respetar el tiempo exacto para este videoclip).
3. Activa el cronómetro.
4. ¡Ahí está pasando el videoclip!

## **17. Del soñar con las artes escénicas como unas artes de la relación y del encuentro: el tiempo para estar juntas.**

Como durante la investigación trabajé con referentes de muy diversos ámbitos (la tele, youtube, cine, teatro...) llegué a un punto en el que me resultaba muy difícil nombrar los formatos artísticos o culturales a los que me refería sin excluir unos de otros. La división por categorías de las prácticas artísticas, aun con el riesgo de forzar diferencias y aislamientos estériles, me ayudó a definir contextos y metodologías y a reflexionar sobre estas divisiones.

Pretendo afinar a continuación la idea de arte sobre la que me muevo para desplegar preguntas con mayor precisión sin caer en un criterio legitimador de mis etiquetas.

Las líneas de este apartado son preguntas sobre mi ética del trabajo a partir de ideas encontradas en referencias teóricas o en los trabajos de otros artistas y el mío propio. Con lo que sigue no pretendo dibujar un panorama general de la historia que abarque generalidades ni observar hechos objetivos sobre los que teorizar, sino acariciar nuevamente las referencias y referentes que me siguen acompañando.

### **17.1. Cuando intenté nombrar lo que hacía como “Artes de la relación”. Una reflexión sobre las artes escénicas y las artes vivas.**

Muy pronto en la Escuela de Arte Dramático, empecé a darme cuenta de que los formatos que antes utilizaba para distinguir las categorías (teatro, danza...), se confundían rápidamente en unas y otras disciplinas (era ridículo ver al profesor de Teatro Contemporáneo tratar de definir la diferencia entre teatro-danza y danza-teatro): la danza se apropiaba de los formatos de la arquitectura, la literatura se encontraba con la música, las artes visuales devían artes de la acción, etc.

En el lado opuesto de la categorización por exclusión según los resultados formales, me encontré con que englobábamos los ámbitos del teatro, danza, ópera, circo, títeres, mimo, etc. en un término más amplio que los abarcaba a todos y con el que siempre me había sentido más identificado: artes escénicas. Empecé a usar ese término la primera vez que intenté hacer un doctorado en la URJC y lo dejé por las prisas que tenían porque presentáramos tesis cuantitativas y nos dejáramos de líos. Yo utilizaba este concepto para hablar de las propuestas artísticas que

cuidaban, cuestionaban y atendían a la copresencia de los diferentes agentes que entraban en juego en el hecho artístico (idea que no se limitaba a los formatos del teatro, la danza y la performance) y que renombré como *artes de la relación*. Eran estos para mí los espectáculos que Rancière definía en *El espectador emancipado* como aquellos que se realizan "por unos cuerpos en movimiento frente a otros cuerpos vivientes que deben ser movilizados" (Rancière, 2008: 11), entendiendo esto de manera muy abierta y acogiendo las dilataciones temporales de nuestra era (con las retransmisiones en streaming, las convivencias de diferentes temporalidades o materias, etc.) y la amplitud y libertad de la idea de movimiento que iba mucho más allá del formato de lo que hacíamos.

Cuando llegué a Bogotá en 2015 me encontré con que la gente utilizaba el término "artes vivas". Al principio entendía que era una nueva forma de nombrar lo que hacíamos en la escena más allá de los formatos convencionales, desplazándonos de los términos clásicos e invitándonos a pensarlos de otra forma. Después empecé a leer un poco más sobre el término, cada vez aparecía en más sitios. Volví a España y recibí un *gif* a través de Facebook en el que explicaban el término "artes vivas" en 4 líneas y que concluía diciendo: este término lo inventó Rolf Abderhalden de Mapa Teatro.

En 2016, Mateo Feijoo y María José Manzaneque inauguraron en Madrid el espacio público Naves Matadero Centro Internacional de Artes Vivas y reventó un debate en los medios de comunicación y redes sociales sobre el significado de este término y, de rebote, muchas más cuestiones éticas, de reparto de lo público, etc. A punto de imprimir esta tesis, las "artes vivas" ya han salido en los periódicos y telediarios un montón de veces. Un día, una amiga de un amigo me preguntó que si lo que yo hacía y no conseguía explicar en dos frases eran "artes vivas". Y, entonces me obligué a pensar un poco más sobre este término y aclarar lo que me gustaba y no me gustaba de él.

Como ya había estudiado en la Escuela de Arte Dramático cuando me empeñaba en hacer trabajos sobre la "performance", la complejidad y novedad formal del arte de acción y las disciplinas híbridas en las que el cuerpo se encontraba con las artes visuales en el siglo XX cuestionaba el concepto de artes escénicas (y el escenario). Los términos "arte de acción" y "performance art" daban paso a la traducción del término francés "art vivant" y el inglés "live arts" por el castellanizado "artes vivas". La traducción se basaba en el carácter temporal de manifestaciones artísticas que se ejecutaban en un presente absoluto: espectadores y creadores compartían tiempo y espacio. Sin embargo, al diferenciar las "artes vivas" de otras artes para mí se creaba una clara distinción que a mi no me interesaba porque subrayaba la evidente supremacía de la acción frente a las complejas relaciones temporales y espaciales de otras

disciplinas que no fueran puramente escénicas, es decir, de copresencia entre quienes proponían y quienes disponían (estos términos son los que utilizaban José Antonio Sánchez y Zara Prieto en *Teatralidad*).

A partir de esto, seguí buscando justificaciones a mi rechazo visceral hacia la idea de “artes vivas”. Me encontré con que el término francés “art vivant” acuñado por André Salmón en 1920 reverberaba a partir de las artes de acción, pero hacía clara referencia a un arte coetáneo y que por tanto reflexionaba sobre el presente y desde el presente (Perucho, 1964: 22). Este término seguía temporalmente al concepto de arte contemporáneo y, como hacía Rolf Abderhalden al reivindicar las “artes vivas”, subrayaba la capacidad de transformación de un arte del presente (Abderhalden, 2014). La categorización de este último, sin embargo, con su vinculación directa con las artes escénicas, me seguía dando miedo por su capacidad de infravalorar la potencia de cambio o utilidad fuera del arte de otros formatos no relacionados con la acción inmediata. El término inglés “live arts” como “artes en vivo” o “arte en directo” subrayaba, sin embargo, la temporalidad compartida. En el cosmos artístico en el que desplegábamos nuestros trabajos escénicos contemporáneos, fueran cuales fueran sus formatos, con “artes vivas” debíamos referirnos por tanto, no a la acción frente a la exposición, sino a las preguntas que despertábamos: aceptando que existían éticas de la creación que perpetuaban modelos de representación, de producción y de economía, y otras, las de las artes vivas, que los cuestionaban y los diseñaban en diálogo con el presente y el contexto en busca de un cambio no movido por la rentabilidad. Para mí este conflicto siempre está abierto a la hora de producir porque nunca sé hasta qué punto mi trabajo es disidencia, entretenimiento o ambas cosas.

La producción de la literatura convencional implicaba un proceso previo de escritura en el que quien proponía permanecía separado temporalmente del receptor. El encuentro de la obra literaria con el lector cobraba el carácter de vivo en el gesto mismo de leer (así como el gesto de mirar en las artes plásticas revitalizaba la obra que ya habríamos separado de su productor). La diferencia entre esta literatura convencional y las artes escénicas o artes en vivo residía para mí en que la producción y la recepción se realizaban en planos temporales diferentes. Sin embargo, la recepción de la obra en todos los casos implicaba que poníamos a vivir el producto artístico en la relación entre los materiales y los receptores a pesar de que el gesto de la escritura y la lectura se produjeran en diferentes tiempos.

¿Dónde pongo, entonces, el foco de mi observación? ¿Me ocupo del autor –y el pasado-, o de la relación –y el presente-...?

Entendí así la profundidad de esta pregunta porque mi proceso había sido hasta entonces un ir y venir entre un lugar y el otro: una duda constante sobre si debía retomar la autobiografía que había sido el primer hallazgo o podía dejarme llevar por los nuevos intereses. Todo el rato navegué intentando abandonar los pensamientos que me llevaban a pensar que lo abstracto de la relación era lo opuesto de la direccionalidad de la autobiografía hasta rechazar las dicotomías y entender la riqueza de los hallazgos de hoy en los de ayer. Esta encrucijada dialéctica no me solucionaba las preguntas, no encontraba su lugar de una vez por todas, no se quedaba satisfecha en un lado o en otro, ni resolvía, sino que estaba en movimiento y devenir.

Aceptando que los formatos no suponían una diferencia clara entre disciplinas me ocupé de los medios de cada trabajo artístico, su metodología, como la única diferenciación clara a priori. La danza, por ejemplo, que miré durante mucho tiempo desde el bailar como forma final, la veía ahora desde las relaciones de los cuerpos con el espacio y tiempo, con la imagen en su movimiento, con la escritura del movimiento (del cuerpo, del pensamiento, de la imagen), entre otras cosas, variando en la investigación de estos parámetros y, por tanto, los formatos de su resultado.

Asumir la disolución del formato de las disciplinas dejaba hueco en mi investigación para intuir y buscar en la relación el profundo motor de una serie de manifestaciones artísticas que tenían lugar entre las artes escénicas y otros ámbitos. Mi trabajo de los últimos años, como decía, empezó proyectándose sobre focos en los que rápidamente encontraba qué era lo que no me interesaba de ellos (la narración de la autobiografía, lo irónico de la cultura popular, etc.). Pero tardé muchísimo tiempo en encontrar que lo que me interesaba era cómo unas herramientas, dispositivos o contenidos extendían entre el público y yo un tapete sobre el que encontrarnos y cómo la práctica artística podía ser un espacio para estudiar (desde dentro) la relación, el presente absoluto compartido, el encuentro. Sin embargo, no era un arte que generaba relaciones, actividades productivas en las que el espectador era activado más allá de su butaca. La relación estaba por encima de los medios y dispositivos y se acercaba a la idea de la escena que nombraba Rancière como “comunidad emancipada”.

Imaginaba unas *artes de la relación* fundamentadas en el cuidado de un encuentro, en la gestión de una relación (compleja y múltiple). Esta relación entre los miembros del hecho escénico se basaba en la copresencia de diferentes elementos activos y su sustento residía en el carácter social del ser humano inmerso en el entramado de lo político. De esta manera, para mí, dejaban de existir las artes como categoría, para pasar a manifestarse en cada una de sus apariciones y, así como en algunos casos podíamos ocuparnos del sonido y del silencio, en otros del cuerpo y

el movimiento o el espacio y el vacío, podríamos ocuparnos también de pensar y articular las relaciones.

La imagen de las *artes de la relación* apareció en mi proceso desde mi propia práctica y observando el trabajo de mis amigos Itxaso Corral y Juan Domínguez. A medida que iba desarrollando mi pensamiento sobre esta idea a través de mi práctica y el estudio de otros artistas, iban apareciendo también lecturas que me ayudaban a aclarar o cuestionar los conceptos. El proyecto de investigación Teatralidades Disidentes dentro del que se enmarca esta tesis, dirigido por José Antonio Sánchez, fue despertando en mí el interés hacia ideas que hasta entonces consideraba lejanas: la imagen de una disidencia artística basada en los afectos, el ámbito de la práctica artística como un espacio para la experimentación política, etc. En este proceso volví a leer a Rancière, recuperé mi amor por Artaud después de la Escuela de Arte Dramático a partir de Derrida, me encontré con los textos de Lepecki como acompañantes y comprobé que Lehmann ya había pensado hacia años las cosas que yo estaba probando ahora sobre la escena.

Ver bailar a Sandra Gómez, a Leonor Leal y no poder articular mi pensamiento en palabras me empujaba todo el rato a imaginar que lo que allí sucedía era un encuentro trascendente, un arte que encendía las relaciones.

## **17.2. Cuando traté de entender qué era esto que hacíamos sobre un escenario y cómo se articulaban las relaciones y el tiempo.**

En su introducción al monográfico *Dance*, André Lepecki (2012: 15) concretaba las cualidades básicas de la danza actual en cinco elementos que me han servido para dibujar más mapas y puentes hacia las artes de la relación: “carácter efímero, corporalidad, precariedad, partitura y performatividad”.

El *carácter efímero* de las artes escénicas haría referencia al vínculo de estas manifestaciones con la perdurabilidad. Sobre la escena el tiempo caducaba y empezaba y todo lo construíamos sobre un presente frágil. Acogiendo el carácter efímero, entendía las propuestas escénicas como acontecimientos construidos sobre la base de un tiempo compartido independientes del autor o el dispositivo externo (escritura, literatura, música, etc.) que legitimase su valor artístico. Esa posibilidad de compartir el tiempo, esa copresencia, era la segunda de las categorías que Lepecki nombraba para las artes escénicas: *corporalidad*. El *carácter precario* subrayaba una escena autónoma que no precisaba más materiales que los cuerpos de aquellos que intervenían en el

acto de la comunicación. Y, por último, el aspecto *performativo* de la danza era, nuevamente, aquella posibilidad que se desplegaba en la manifestación artística misma como fin: el cuerpo moviéndose es cuerpo moviéndose y el espacio compartido es un espacio compartido.

Como decía anteriormente, en mi proceso de búsqueda de los motores íntimos de mi trabajo, queriendo todo el rato relacionarme con el público como si fueran mis amigos, probé varios formatos de relación, de espacios comunes y precarios, de modos de compartir espacio y tiempo: con el espectador a título individual (*Varietés...*), con el público como colectivo con la simpatía y la relación facilitadora del “majismo” (*Lo otro*), con el espectador dentro del colectivo del público (*Vinilismos*), con el espectador en diferido (*Etimologías autobiográficas*), con mi desaparición como intérprete o autor (*Devolver rebobinada*). A través de estas pruebas fui encontrando nudos (nuevas preguntas o motivaciones) en los que concretaba lo abstracto de la relación en el tiempo compartido por nuestros cuerpos (aceptando el cuerpo del espectador por separado y el cuerpo del público como comunidad). Nos encontrábamos en un espacio común: común por compartido y común porque formaba parte de un espacio de comunidad en la que el evento tenía lugar, o bien dentro de un contexto determinado y semiprivado (intervenciones individuales, conciertos personales, microteatros, etc.), o bien público para todos los miembros.

Tal y como yo entendía las artes escénicas, el tiempo presente compartido entre espectadores y actores (con la etimología de *quienes hacen*) era la base sobre la que los artistas podíamos gestionar el encuentro y sobre la que disponíamos unos u otros materiales (texto, transformación del espacio, etc.). Hans-Thies Lehmann afirmaba sobre el teatro posdramático que:

Para el teatro lo más importante es el tiempo vivido, la vivencia del tiempo que comparten los actores y los espectadores y que, evidentemente, no se puede medir con exactitud, pues se da solo como experiencia. (Lehmann, 2013: 299)

Este tiempo presente vivido lo transformábamos a través de herramientas que lo atravesaban con otros tiempos o planos temporales, capas (Lehmann, 2013: 299). Así se hacía evidente para mí la imposibilidad de otro tiempo que no fuera un absoluto presente moldeado con representaciones de pasados y futuros. Por ejemplo, la representación convencional, con su referencia ausente, atravesaba el tiempo de la escena con un pasado no patente, mientras que una coreografía no representacional atravesaba el presente de la escena subrayándolo con el presente continuo del movimiento efímero. El brazo que cruzaba el espacio no volvería a pasar por el mismo sitio ni volvería a ser el mismo ese movimiento ni nuestra relación con él.

Cuando presté atención al tiempo escénico presente me di cuenta de que en los teatros narrativos convencionales en los que yo había trabajado no lo había asumido, lo había rellenado con relatos, referencias, etc. Sin embargo, en esta nueva investigación decidí poner el acento en ese tiempo compartido, en tanto era capaz de producir un encuentro, bajo la idea de que convertiría el espacio unidireccional de productividad en un espacio para una relación disidente. El acontecimiento escénico tenía lugar en comunidad, es decir, los tiempos que poníamos en juego entre el espacio de observación y el espacio de representación establecían conexiones individuales y colectivas (actores y espectador, actores y público). Esta comunidad provisional basada en el presente era atravesada por dos temporalidades difícilmente separables en su imbricación: los tiempos individuales y los tiempos colectivos. La comunidad era la encargada de gestionar el encuentro, su propia constitución como colectivo y sus responsabilidades sobre la "conjunción de historias colectivas e individuales que, a su vez, se encontraba sujeta a una especie de compromiso que concernía al sujeto de la experiencia en su realidad vital" (Lehmann, 2013, 386). El tiempo compartido, común, posibilitaba la transformación individual que, en el encuentro, convertía el espacio unidireccional de productividad de una escena convencional en el generador de la comunidad emancipada que antes nombrábamos (Rancière, 2008: 27-28).

A partir de ese momento empecé a pensar en el presente de la escena como un tiempo individual que compartíamos, es decir, que construíamos sobre la base de un tiempo presente independiente para cada uno de los miembros del encuentro. Este presente individual construía en mi práctica un presente compartido, provisional o accidental por efímero. Su provisionalidad le otorgaba también una capacidad de concentración extraordinaria. Ya que este encuentro solamente se producía en este presente, nuestra atención debía estar centrada en que el encuentro pudiera tener lugar y que todo lo que sobrara de ese encuentro, lo que pudíramos registrar, fueran restos, pero no la experiencia viva, así como soñaba Artaud. Los juegos con los tiempos pasados también se basaban en el trasvase de lo individual a lo colectivo y viceversa al servicio del encuentro, del estar juntos, pensaba acompañado de Derrida cuando leía sobre su *no-presente* en "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación" (1969).

Mis amigos y compañeros artistas, con los que he trabajado también durante esta investigación, Juan Domínguez y Poderío Vital se han ocupado de repensar sobre la escena el tiempo como potencia para la disidencia a favor de un lugar de encuentro, pensamiento y comunidad, como explicaré ahora. En sus trabajos tenía la impresión de encontrar que el tiempo de la escena se relacionaba por oposición con el tiempo del trabajo, la vida, y su cualidad de tiempo de ocio lo relega a un cuarto lugar como cola del trabajo, afectos, educación. Con ellos pensaba también la

escena como espacio de juego, entendido este como lugar de compromiso, pensamiento, acción y encuentro y cuestiona el tiempo y las relaciones como dispositivos productivos.

Desde enero del año 2013, Poderío Vital (Itxaso Corral y Óscar Bueno) desarrollaron un trabajo escénico fundamentado en la relación con los espectadores a través del texto, la música y el cuerpo. Para ello se alejan de toda interpretación teatral que diferencie la forma de estar de los espectadores con la de los intérpretes: esto es, haciendo patente la humanidad de quien se sitúa enfrente huyendo de máscaras, resistencias y los artificios propios de la escena que quien actúa debe respetar/controlar. Siempre he pensado que Poderío Vital desmembraba la “esquizofrenia intrínseca al acto escénico” (Castro Florez, 2015) desde la que quien se colocaba en escena permanecía imperturbable a lo real (a los nervios, al desencanto del espectador, a la caída del foco o a la muerte de su padre) en el estado de la representación o en la ficción del personaje.

A lo largo de estos años de trabajo, Poderío Vital ha puesto en escena varios formatos de encuentro, en su mayoría conciertos, que ellos reconfiguraban adaptándolos a la situación y necesidades del momento. Reivindicaban el término *concierto* ciñéndose a su etimología (acordar cosas juntas, afinarlas) y al empoderamiento que les permitía resignificar las palabras y las experiencias. Si bien el concierto de Poderío Vital poco tenía que ver en formato con los conciertos de música pop o los de la música académica, yo encontré en él una serie de herramientas que ellos subvertían y manoseaban hasta su desgaste a favor de una experiencia de relación.

*El Concierto Expandido* fue una experiencia diseñada para durar en el tiempo. En contra del evento rápido que arrastraba a un consumo de los encuentros y de las personas, Poderío Vital apostó en el año 2014 por crear un concierto que extendían a lo largo de 25 días con diferentes actividades enmarcadas en un título que abarcaba la experiencia completa del mes: cualquier momento de ese mes formaba parte del concierto. Así lo describían ellos:

El pasado 22 de marzo de 2014, en Barcelona, Poderío Vital intentó presentar todo un año de trabajo en una hora y media. Un ejercicio de condensación. Un ejercicio brutal, imposible y clarificador. Nos hemos dado cuenta (ya lo sabíamos, pero volverse a dar cuenta de las cosas es una gran oportunidad, revisitar lo que uno cree saber) de la necesidad de expandir, de darle a cada cosa su tiempo, de insistir en dilatar las realidades y las posibilidades y de estar haciendo sin sujetarnos a los parámetros de la eficacia y el evento. Así que nos planteamos un lugar en el que esos parámetros se desdibujen. Suavidad. Porque para intentar dejar claro que el entendimiento no nace exclusivamente de la razón y que vibrar la garganta sonando en una misma frecuencia es también estar juntos, hace falta tiempo. Tiempo de reflexión a través de nuestras voces, nuestros cuerpos, nuestros silencios, nuestras presencias, nuestras respiraciones, cantando,

bailando y estando. Detengámonos, atravesemos, tomémonos tiempo. Tiempo compartido. Tiempo de vibración. Tiempo de poderío vital. (Poderío Vital, s/f).

En *El Concierto Expandido*, Poderío Vital proponía romper con el tiempo convencional de la escena para desviar la experiencia del encuentro de la rentabilidad y del espacio de ocio hacia un espacio de relación amistosa. El concierto expandido sucedía durante un mes incluso a espaldas de los espectadores y lo llevaban a cabo en colaboración con colectivos o personas que alojaban el evento en sus hogares, espacios de trabajo, etc. De esta manera iban transformando el dispositivo del concierto a la vez que cuestionaban la idea del formato, de la escena misma, de la duración, el compromiso, la relación y de los dispositivos.

En el uso del tiempo, de los cuidados, de las formas de estar sobre la escena, el mimo a los materiales y el trabajo basado en la atención al encuentro Poderío Vital han sido para mí los principales referentes para imaginar que las artes escénicas son las artes de la relación. Óscar e Itxaso trabajando siempre me arrastraban fuera del espectáculo, a negociar con los egos, a encontrarnos más allá de las máscaras.

Juan Domínguez, por su lado, nos convocó en 2014 en La Casa Encendida de Madrid para su pieza *Clean Room* (2012), en la que traducía el formato de la serie televisiva a la escena. Para ello nos pedía que nos comprometiéramos a asistir tres días (un fin de semana) a ciegas al lugar donde iba a suceder la primera temporada de su serie. Dos años después, nos volvió a convocar para la segunda temporada de *Clean Room* (2014), pero esta vez la cita era en un barrio alejado del centro y los performers, que en la primera temporada guiaban la experiencia, aquí no aparecían más que como azafatos. En la segunda temporada nos pedía otro tipo de compromiso: la pieza duraría un mes, con encuentros puntuales, y el grupo del público, esa comunidad, tendría que autogestionarse. Pasábamos de ser los observadores y participantes de la primera temporada a ser imprescindibles actantes de las acciones en comunidad de la segunda, teníamos que tomar decisiones colectivas sobre la pieza. La propia comunidad se ocupaba, por ejemplo, de gestionar el dinero que recibía por sorpresa (1000 €) y una casa de la que dispusimos a lo largo de un mes.

En la tercera temporada (2016) Juan me invitó a trabajar en el proceso de la pieza y, a partir de ese momento fue cuando empecé a pensar en las artes escénicas como artes de la amistad. En la tercera temporada, de la que no puedo contar mucho por un juramento de secreto, los participantes nos convertimos en *cómplices* de una trama secreta y asistimos a eventos privados que eran convocados a lo largo de un año o varios meses y en los que la base del compromiso era el compromiso mismo, un compromiso poético y secreto. Los pactos entre público y Juan

no eran desplegados sobre un relato extradramático sino sobre el hecho mismo de comprometerse a pactar. Ese compromiso a ciegas sobre el hecho de estar juntos me hacía pensar en un espectador amigo, en un encuentro que parecido al de la amistad: improductivo y afectivo.

Yo recibí la serie de Juan Domínguez como una interferencia en mi vida, como un tiempo poroso en el que la escena no era fácilmente distanciable de la calle y viceversa. La escena y mi vida se habían mezclado. El piso alquilado para los miembros del público de la segunda temporada de *Clean Room* estaba a nuestra disposición todo un mes más allá de los encuentros puntuales. Podíamos ir cuando quisiéramos a ver quién andaba por allí y yo podía decidir si llevarme o no la lámpara roja que nadie quería. Esto me hizo pensar sobre la teatralidad expandida en el encuentro con esa comunidad amistosa, efímera y comprometida. Ese fue para mí el tiempo en que la escena y lo real dialogaban a través de la convención y de la imbricación de una y otra. Era el tiempo de las relaciones y los encuentros, de las articulaciones temporales para estar juntos: la escena era imagen de lo real y lo real, imagen de la escena.

Entendí entonces que lo que Juan, Itxaso y Óscar hacían sobre la escena era proponer prácticas para afectar directamente mis tiempos real, político e histórico. Mis tiempos no solamente negociaban en el paréntesis de la escena, sino que lo hacían ahora en lo real, en mi cotidianidad, en ese espacio en que yo no era a priori espectador. El tiempo escénico se encontraba con mi tiempo real; el tiempo diegético era múltiple, plural y fragmentario; el tiempo dramático no era el espacio de dialéctica de los dos anteriores, sino que se construía en base a montajes de muchos más (tiempo diegético, escénico, real, histórico, común, político).

En las artes escénicas, el tiempo y el estar juntas eran para mí los detonantes para imaginar nuevas formas de relación. Comprender las artes escénicas como artes de la relación cuestionando el tiempo no solo me habilitaba un nuevo espacio para la creación, sino que me invitaba a imaginar y pensar las complejidades temporales dentro y fuera de la escena. Siempre he sido un inútil al pensar la política o mi capacidad de intervenir en lo social, pero mi trabajo escénico me fue permitiendo articular y encarnar reflexiones y prácticas sobre la disidencia a través de las relaciones.

Pensar la presencia de los agentes del acto escénico me resultaba más fácil si recordaba que la dirección de ese encuentro era la de potenciar, cuestionar o crear diferentes relaciones entre los participantes. Fijándome en la complejidad de tiempos y las repercusiones de las estrategias para disponer el encuentro hacia la identificación o hacia otros modos podía rediseñar y proponer nuevas formas de pensar la historia y las relaciones. Con los tiempos no convencionales de la escena yo procuraba configurar relaciones que no se basaban en criterios de rendimiento y

excelencia, sino que presentaban la relación como experimentación. Por eso, para mí, mi trabajo no se puede analizar tan bien en cada obra por separado como en su conjunto. Cada vez que he convocado al público, cada presentación ha sido una oportunidad para trabajar directamente sobre la práctica. Por eso mis materiales han repetido de una obra a otra y los contenidos se mezclan. Mi investigación ha atravesado los resultados porque solo se podía poner en práctica en la prueba misma, en los encuentros. Podría haber titulado a todas mis obras de la misma manera porque para mí, cada práctica ha sido una vuelta de tuerca sobre la relación, aunque no me diera cuenta de esto hasta tarde.

Erika de Fischer-Lichte observaba en la performance la potencia de los cuerpos juntos y concluía que era el encuentro el que “pone en marcha el proceso autopoético del bucle de retroalimentación, que es el que genera, en última instancia, la realización escénica” (Fischer-Lichte, 2011: 153). Al hablar de artes de la relación yo no proponía una forma concreta de gestionar el tiempo ni el diseño de un dispositivo definitivo para la relación temporal y de copresencia. Al contrario, quería cuestionarme el hecho escénico a partir de la relación en el tiempo y el encuentro y subrayar una mirada crítica sobre esto: ¿Cómo nos relacionamos? ¿Cómo podemos relacionarnos desde lejos? ¿Para qué nos relacionamos así? ¿Cómo puedo desplegar mi trabajo sobre la escena sin que contradiga sus contenidos? ¿Cómo puedo relacionarme con la convención como espectador o artista? ¿Cómo puedo estar sin estar? ¿Quién es el otro? ¿Cómo me relaciono con el otro? ¿Dónde queda la horizontalidad en la difícilmente inquebrantable verticalidad de la escena? ¿Cómo evito caer en los engaños de la herramienta de la convención? ¿Cómo evito que la convención convierta la escena en un espacio cerrado? ¿Cómo gestione todos los tiempos? Y, en definitiva, ¿Cuál es mi trabajo como artista escénico?

## **18. Del amor que siento hacia mis amigos y de cómo no puedo parar de pensar en ellos al imaginar la escena. Relaciones improductivas y afectivas: las artes de la relación y la amistad.**

La amistad como relación improductiva era un buen reflejo de lo que imaginaba cuando hablaba de artes de la relación. Tengo un vínculo muy especial con mis amigos: nos cuidamos, estamos atentos a los cambios y necesidades de unos y otros, trabajamos por darnos libertad, tomamos decisiones juntos, colaboramos cuando alguno necesita a los otros, compartimos mucho tiempo, crecemos juntos y siempre estamos. Lo que nos diferencia de una familia creo que es el carácter espontáneo de nuestra relación: estamos juntos, cada uno tiene su espacio, podemos tomar distancia y la relación está en constante transformación sin estar atada a ningún tipo de compromiso (de responsabilidad o de forma). Pienso que sería muy bonito que las relaciones familiares y amorosas tuvieran estas características, pero suele darse por hecho que en ellas median diferentes modelos de productividad. La amistad, así como las artes de la relación, son encuentros espontáneos, creados a partir del deseo de estar juntos sin un objetivo productivo y sin un compromiso externo a la propia relación.

En el texto que sigue trato de poner en paralelo algunas ideas sobre la amistad y las artes de la relación que me ayudan a entenderlas mejor.

Me parece que, sin estar totalmente perdida, hay que reinventar la amistad en un mundo que, cuanto más manifiesta esa necesidad, vuelve la realidad cada vez más problemática, cada vez más difícil de ser vivida en la medida en que las comunidades humanas se han transformado en instituciones --la Comunidad Europea--, aglomeraciones --como esos conjuntos del mismo nombre en ocasiones denominadas erróneamente <<ciudades>>-- o en capillas religiosas o ideológicas. Entonces, ¿Cómo podemos todavía vivir en amistad? (Tiberghien, 2013: 39).

### **18.1. Cuando leí a Tiberghien en una playa de Torremolinos y llené el Whatsapp de mis amigos con fotos de su libro.**

El verano de 2016, mi madre me propuso irme con ella y su amiga Pilar de vacaciones a Torremolinos. El plan pintaba bastante bien porque eran las primeras vacaciones con mi madre, pero yo me quería llevar algún salvavidas por si acaso y me compré el libro *Amistar* (2013) de Gilles A. Tiberghien. Me volví loco en cuanto lo empecé a leer y pasé las horas en la playa dándole vueltas a sus palabras y mandando fotos de sus páginas a mis amigos que son para mí como una familia, pero sin los vínculos de sangre, toxicidad y productividad. En lo que Tiberghien contaba encontrábamos cosas que ya estaban pasando entre nosotros y que nos hacían entender mejor el amor que nos profesábamos. A la vez, pensaba en sus ideas sobre la amistad aplicadas a la escena que yo ya estaba imaginando como el espacio de unas artes de la relación. En ese momento cuando actuaba me relacionaba con los espectadores como si fueran mis amigos y preparaba las piezas con la ilusión de una visita de amigos a mi casa. Con Tiberghien podía explicar mejor lo que sentía hacia los espectadores y lo que soñaba como relación en la escena entre aquel grupo de personas que nos encontrábamos.

En mis trabajos prácticos he explorado la relación entre el espectador y yo como encuentro improductivo y amistoso. En la mayoría de los casos, los contenidos estaban al servicio de la relación como en *Vinilismos* o *Lo otro: el concierto*. En esos trabajos, los contenidos creaban una atmósfera de intereses compartidos dentro de la cual los espectadores y yo podíamos estar muy cerca y hablarnos cara a cara. En otros casos la relación facilitaba que el trabajo sobre los contenidos no se limitara a la toma de partido, sino que profundizáramos desde la pregunta en los intereses planteados. El estar juntos como relación amistosa implicaba un esfuerzo por eliminar las jerarquías. Sobre la escena, era obligatorio por tanto trabajar en disminuir la distancia entre quien proponía y quien disponía. Así, consideraba siempre que mantenía mi trabajo en el siguiente tipo de preguntas: por un lado, en las de los contenidos y nuestra posición ante ellos; y, por otro lado, en las de cómo podíamos establecer esta relación escénica sin convertirla en una imposición de uno u otro lado.

Cuando pensaba en privado sobre mis trabajos siempre los imaginaba como una excusa para estar juntos, para encontrarnos, así como cuando enredaba a mis amigos en una deriva por vídeos de Youtube. Cuando hacía eso, no pretendía darles a mis intereses una relevancia extraordinaria, sino que los utilizaba como excusa para juntarnos. Por ejemplo, cuando anunciable mis piezas *Tentativas de sintaxis* o *Vinilismos*, de las que hablaba antes, siempre decía que por fin había encontrado una excusa para invitarlos a mi casa a ver la tele y enseñarlos mis discos. Esa es la

intención también de esta tesis en sus páginas y en el disco: invitaros a mi casa para contaros y cantaros qué he estado haciendo los últimos cinco años.

El carácter de esta relación amistosa improductiva también influía en la forma de publicitar mis trabajos o invitar a los espectadores a asistir. Para mí, era importante que quien viniera a compartir mi trabajo lo hiciera desde el deseo o la coincidencia, pero no por expectativas productivas. Cuando trabajaba y pensaba en el público (también cuando pensaba en mí como espectador) recordaba las palabras de José Antonio Sánchez en su conferencia *Presencia y desaparición* (2015) en Experimenta Sur IV en Bogotá:

La presencia es necesaria cuando está motivada por el amor, cuando está motivada por la compasión o cuando está motivada por la voluntad de transformar. En cambio, la presencia es innecesaria cuando está motivada por el interés, cuando está motivada por la obligación o cuando está motivada por la inercia. Y digo interés en el sentido del interés de los bancos, del interés de las grandes empresas, del interés de quien solo quiere estar ahí cuando necesita algo o el interés de quien quiere acaparar un interés acumulativo. Y digo amor y a lo mejor se podría decir interés también en el sentido de amor al conocimiento, de amor a la experiencia, de amor también a los otros. [...] Me gustaría pensar que hoy estamos aquí por amor al pensamiento, por amor a compartir una experiencia. Me gustaría pensar que hoy no estamos aquí por interés, por el interés de a ver qué saco yo de aquí para aplicarlo a mi proyecto o para ganar yo algo y así valer más, producir un valor añadido a mi personalidad. (Sánchez, 2015).

Tiberghien entendía que para que sucediera la amistad tenía que ser posible una convivencia, es decir, una coincidencia temporal y espacial entre los amigos durante un tiempo más o menos extenso. La cercanía espacial para garantizar este tiempo compartido era un inconveniente en un mundo que había sido escrito sobre y para la inestabilidad laboral y social. Cuando uno de nuestros amigos se iba, como Tordilina cuando volvió a vivir a León, pensábamos que este mundo nos ponía trabas para que nos asentásemos en un lugar y, como consecuencia (o causa), no pudiéramos establecer unos lazos afectivos improductivos.

Cuando mis amigas y yo practicábamos la amistad, desde esta perspectiva, trazábamos con nuestras trayectorias nuestra generativa complejidad temporal, como imaginaba Deleuze (2013: 6-7), en una suerte de relación *a-paralela* donde lo uno devendía lo otro en todas direcciones, como tantas veces nos escribíamos entre los *amiguis* cuando nos felicitábamos los cumpleaños o el año nuevo. ¡Feliz cumpleaños! ¡Que te quiero! ¡Que se siga manteniendo tan sana nuestra relación a-paralela! Ay, me hice tan amigo de Deleuze cuando lo leí nada más llegar a Bogotá. Pasaba las tardes solo leyendo a Deleuze mientras anochecía. Tan solo estuve un par de meses,

pero él estuvo allí conmigo todo el viaje. Con él entendía que la amistad configuraba, pensándolo también con Tiberghien, una temporalidad nueva, dispersa, lenta, arrítmica, sin medida en la duración, rendimiento y velocidad. La escritura de nuestra amistad era disidente en cuanto a que la generábamos como una organización encargada del afecto y del cuidado, de los espacios del tiempo detenido (sostenido en algunos casos) sin objetivo productivo alguno y sin referentes para su realización, es decir, nueva. Cada dramaturgia de cada amistad era nueva, cambiante y ceñida a los miembros de la relación como sucedía con los encuentros sobre la escena.

Yo pensaba también la relación en la escena a partir de las ideas de Tiberghien sobre Aristóteles (2013: 46-47) cuando volvía a formular la amistad como acción y no como estado. Ante este planteamiento podíamos imaginar la amistad como una disposición de prácticas y ejercitaciones de la disidencia, es decir, del paralelo de la productividad y del tiempo agitado: otra dimensión. Y observaba, por ejemplo, *Clean Room* de mi amigo Juan Domínguez en la escena como un paralelo de estas prácticas de la disidencia. O las de mi otro amigo Georges Perec en *Un hombre que duerme* (2009) cuando, en solitario, el protagonista de la novela emprende su práctica para la desaparición: no salir de la cama aquella mañana. Y así era como a mí me gustaba imaginar una escena disidente a través de la relación. Pues en nuestro asunto, esa disidencia se volvía conspiratoria porque el ejercicio de la ausencia, de la otra dimensión, la realizábamos en grupo, en comunidad. La amistad como contrato constituía una comunidad tautológica disidente: una comunidad que es esa comunidad para ser comunidad.

Para mí, pensando en un paralelo de un tipo de relación en la escena, esta amistad utópica replanteaba la idea de conflicto: no hay lugar para los conflictos que se presentaban como nudos a deshacer para avanzar, soluciones, trámites, propios de la estructura dramática convencional, sino que el conflicto se anuncia desde lo afectivo y, por tanto, no ataña a la relación en sí sino a sus miembros. Entonces, no podíamos hablar de protagonistas (personajes encargados de plantear y resolver el conflicto). Los miembros de nuestra comunidad improductiva nos encontrábamos en la igualdad: no una igualdad utópica ni ficticia, sino una igualdad práctica.

Como en la amistad tan solo operaban los criterios del compromiso referidos a los afectos entre los participantes y estos estaban sujetos al cambio constante, las amistades que establecíamos perduraban firmemente estables en el cambio.

Lo que esperan los amigos es la esperanza misma, aquella que nos mantiene vivos. La amistad es esta promesa de mantener la espera, lo que nos hace emprender juntos lo que el uno sin el otro seríamos incapaces de hacer. (Tiberghien, 2013: 55).

## **18.2. ¿Quieres que seamos amigos? Una conclusión sobre el amor a esta profesión y a relacionarnos.**

Puede que suene muy cursi terminar la tesis diciendo esto, pero para mí es importante porque con ello reconozco un amor a esta profesión que tantas veces he rechazado. Para mí, lo que da sentido a nuestro trabajo es la posibilidad de habitar unas comunidades de amor no productivo, juntarnos para estar juntos y porque queremos estar juntos. Cuando actúo me gusta que la gente venga a ver las piezas porque se las encuentra, porque las han visto anunciadas en Instagram y les ha apetecido venir. Me gusta que vengan porque quieren venir. Y me encanta que no vengan cuando no les apetece, cuando les da pereza o no les interesa. Aquí viene el terrón de cursilería: para mí, mi trabajo es el puente que tiendo con aquellas personas con las que no me atrevo a relacionarme, con las personas por separado y con el público y lo público como colectivo. En este espacio puedo relacionarme con vosotros sin poner máscaras, sin aseverar cosas que no tengo claras y sin ser otro, o sin pretender serlo. Me resulta mucho más difícil hablar con la gente que hacer piezas y puedo ser más honesto en mis afectos en escena que en la vida. Gracias a mi trabajo (esta frase podría decirla cualquier día en un *talentshow*) voy aprendiendo a vivir, a probar una ética de estar en el mundo, de relacionarme, de querer, de elegir y de cuidar y cuidarme. Y voy viviendo cada vez mejor. Con 16 años recibí el primer sms de Nancy y Alejandro y me puse a llorar porque por primera vez sentía que tenía amigos. Cuando actúo realmente siento que el grupo de personas que estamos ahí somos amigos, ya sea en un público de 10 personas como en *Vinilismos vol. 1*, 2 personas como en *Varietés*, u 800 como en *Vivir en videoclip*.

¡Qué trabajo tan bonito tenemos, jolín!

¡Qué suerte poder hacer cosas tan bonitas!

¡Qué oportunidades para crecer!

¡Qué alegría poder estar juntas!

## 19. Ahora que somos amigos: un epílogo o despedida.

Muchas gracias por leer hasta aquí.

Parece que es un final, pero no lo es tanto. Ahora podría empezar nuestra amistad y, para mí, empieza y continúa la siguiente parte de la investigación. Así que este es un principio. Otro. ¡Qué bien! ¿Quién sabe a dónde nos va a llevar esto? Bueno, lo que es casi seguro es que nos veremos en la defensa de la tesis y podremos incluso darnos un abrazo.

No me creo que sean las últimas letras que voy a teclear en la tesis. Cuando trabajo sobre la escena puedo ir transformando mi discurso y mi forma de estar en el diálogo con quienes tengo en frente. Pero, sobre todo, voy cambiando las cosas sobre la marcha porque las cosas se transforman con el tiempo, de un año a otro, de un día a otro. ¡Qué miedo me da pensar en el día después de imprimir la tesis! ¡Qué pánico imaginar el día después de registrarla! ¡Y CUÁNDΟ PASEN 5 AÑOS! Mi psicóloga no aprueba este párrafo, pero escribiéndolo entiendo mejor todo esto y recuerdo la apertura y caducidad de la tesis.

Como he dicho ya antes, para mí la investigación sigue abierta y en proceso. Sigo investigando, depurando, ampliando y disfrutando los ejes que planteo aquí y sigo encontrando nuevas preguntas, debates y acompañantes. Imprimir la tesis, registrarla y defenderla forman parte también de esta investigación que continúa.

En la defensa de la tesis expondré cantando las puertas que he abierto con este proceso. Y mis padres y mis tíos me verán cantar por primera vez (con traje, que ya lo tengo, es el vestuario de *La Traviata*). Mi padre va a flipar cuando me vea cantar copla. Sigue pensando que canto mal. Y también piensa que la defensa es una ceremonia densa y burocrática. Él es un señor de bigote que estará sentado entre el público el día de la defensa. Fijáos en él, pero no le digáis nada que se pone muy nervioso.

El año pasado volví a enamorarme de mi trabajo, del teatro, de la investigación en artes, del arte o como se llame todo esto. He pasado a lo largo de mi vida un montón de crisis con él: odio, negación, tristeza, abandono... Volví a enamorarme como cuando empecé a hacer teatro con 11 años viendo que mi trabajo en Los Veranos de la Villa tenía un sentido práctico y que el público general podía acceder a él y que lo que se abría con mis cancióncillas, con mi karaoke, y que había estado trabajando durante cuatro años de tesis era algo tan poderoso como el encuentro vibrante de todas las que estábamos en aquella plaza.

Gracias a la tesis he aprendido a ver las piezas de otras artistas desde una perspectiva muy amplia, que siempre acoge lo que se encuentra sin juzgarlo a priori. Estudiando mis trabajos y a partir de los intereses de mi investigación podría decir que he encontrado una manera de enfrentarme a la escena como espectador y como artista. No diría que he diseñado una metodología porque lo que he encontrado es justamente lo contrario: la certeza incierta de que la incertidumbre es el motor íntimo de la investigación en artes. Y este juego de palabras, puesto a prueba con más artistas y espectadores, funciona como detonante de modos de hacer, pensar y mirar muy interesantes.

El proyecto de investigación en el que se enmarca mi tesis, Teatralidades Disidentes (HAR2012-34075), me ha permitido conocer a un montón de gente que se ha convertido en acompañante de mi proceso y que me han llevado a pensar la investigación en artes y la ética de la creación de una manera expandida y propia. Haber podido ir a buscar a Suely Rolnik al hotel el primer día de seminario de 2014 en el MNCARS puede parecer algo anecdótico, pero a mí me atravesó por completo. Y volver a encontrármela en Bogotá, un año después con mi cabeza hecha serrín, con la estancia del MINECO en la MITAV, y comentar con ella las piezas del Experimenta Sur de ese año, fue un regalo que está encarnado en esta tesis entre otros muchos.

Ahora quiero trabajar sobre la cultura y el entretenimiento, sobre el cantar y las referencias. En esas líneas he lanzado ya *La Traviata*, *Vivir en Videoclip: tú, yo, 'nosotris' y un karaoke* y *La nada más absoluta* ¿Podremos ver lo que nos rodea sin referenciarlo, sin buscar comparaciones, sin juzgarlo y evaluarlo? Quiero seguir buscando el motor íntimo de mi investigación: continuar en la búsqueda de qué son las artes escénicas y las artes vivas, qué narices es la comunicación, por qué me sigue gustando la música popular, por qué pierdo las riendas del lenguaje cuando veo a alguien bailar. Quiero seguir metiendo la cabeza dentro de mi televisor y de mi ordenador para ver si encuentro más preguntas que me reboten.

El otro día me compré un Google Home Mini (un dispositivo de Google que responde a mi voz y enciende la tele y hace magia de ese tipo) y sigo con él la investigación jugando a entender qué pasa con el mundo en que vivimos y qué es esta sensación de habitar el futuro y que las representaciones sigan sin ser equilibradas. Le he preguntado ahora a Mi Google Home Mini que con qué frase podría terminar la tesis y me ha dictado lo siguiente: *Luis Buñuel dijo que la edad es algo que no importa a no ser que seas un queso.*

Ayer, justo antes de terminar la tesis, Encarni subió un nuevo vídeo a su canal de Youtube. Su hijo Samuel se había grabado haciendo un cocido para darle una sorpresa a su madre. Su hijo

inaugura así, podría ser, una nueva etapa en el canal de Encarni19691. ¡Qué rápido va todo! ¡Samuel ya se ha hecho mayor! ¡Ya es un youtuber!

Siempre pensé que este momento de cierre de la tesis supondría un verdadero cierre de mi proceso, un final claro y la oportunidad de empezar ahora, por ejemplo, a trabajar sobre el amor o sobre la muerte, yo qué sé o sobre algo más abstracto como el espacio y el color. Pero en el último par de años de esta investigación he ido intuyendo que el proceso se iba a quedar abierto y que todo este tiempo había servido para abrir un montón de túneles por los que seguir excavando. Para mi sorpresa, no solo esto es así, sino que llego al final de este proceso de la investigación con mucho más entusiasmo y ganas de continuarlo que hace años. Tengo la sensación de que la tesis me ha servido para echar más leña al fuego y más ganas al trabajo y emoción. Yo pensaba que iba a terminar la tesis agotado, con ganas de tiempo y espacio, con ganas de separarme un poco de todo este mundo (de ideas, prácticas y contextos). Y sin embargo acabo de escribir la tesis emocionado de pie en mi salón, publicando de nuevo en mi blog, con un montón de ideas en desarrollo para los próximos meses, con muchas cosas más claras que hace años y, sobre todo, con la sensación de que no me alcanzan las horas del día para seguir dándole a la coctelera. Vamos, que me estalla el corazón.

¡Bailemos para terminar “La mano de azabache<sup>15</sup>”!

---

<sup>15</sup> Esta es una canción de mi pieza *Concierto #1* en la que cambié la letra cantada por Rihanna (2012: 2) por una traducción mía. Sustituía los *diamantes* de los que hablaba la canción original por la mano de azabache que mi abuela me había regalado esas navidades en un colgante. Esta versión nació con mi amiga Noelia, en mi casa, en una de esas tardes que pasamos traduciendo letras de canciones del inglés al asturiano.

Epílogo

Brilla como azabache. (Bis).

Encontré una luz en el mar

y decidí estar contenta.

¡Tú y yo!

¡Tú y yo

como una mano de azabache!

Eres una estrella fugaz,

una visión en extasis.

Cuando me agarraste vi

como una mano de azabache.

Supe que lo nuestro iba a molar

y mola más.

[Estríbillo].

Nada más verte

sentí los rayos del sol:

vi la vida brillar en tus ojos.

Esta noche,

tú y yo, viéndonos,

somos guapos

como una mano de azabache.

Viéndonos tan vivos

somos guapos como una mano de azabache.

Brilla como azabache. (Bis).

Las palmas hacia el universo como el toro y la luna,

vivos en ese calor

como una mano de azabache.

[Estríbillo].

## Bibliografía.

Abderhalden, R. (2009). “El artista como testigo: testimonio de un artista”, en Cornago, Ó. (coord), *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica* (pp. 295-302). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Abderhalden, R. (2014). “¿Artes vivas?”, en *El Heraldo*. Disponible en: <https://revistas.elheraldo.co/latitud/arte-vivas-132326> (última consulta: 18 de abril de 2019).

Abellán, J. (2006). “El teatro visual”, en Artea / Sánchez, J. A. (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002* (pp. 75-87). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Adorno, T. W. (1962). *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel.

“El ensayo como forma” en Adorno, T. W. *Notas de literatura*. (pp. 11,36). Barcelona: Ariel.

Agamben, G. (2001). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-textos.

Agamben, G. (2005a). *El hombre sin contenido*. Barcelona: Áltera.

Agamben, G. (2005b). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Agamben, G. (2010). *Ninfas*. Valencia: Pre-textos.

Anexo: Cronología de España. (Sin fecha). En Wikipedia. Recuperado el 18 de abril de 2019 de [https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Cronología\\_de\\_España](https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Cronología_de_España)

Aristóteles (1962). *Del sentido y lo sensible – De la memoria y el recuerdo*. Madrid: Aguilar.

Aristóteles (1997). *Ética Nicomaquea*. Madrid: Santillana.

Bachelard, G. (1999). La intuición del instante. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

- Barthes, R. (2004). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona. Paidós.
- Barthes, R. (2009). *Diario de duelo*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona. Paidós.
- Barthes, R. (2009). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2012). *Mitologías*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Becerra, D., Arias, R., Rodríguez y J., Sanz, M. (2013). *Qué hacemos con la literatura*. Madrid: Akal.
- Bellisco, M., Cifuentes M. J., Écija, A., y Artea (ed.). (2010). *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Murcia: CENDEAC-Centro Párraga.
- Belvis, E. (2013). “Reconstruyendo el conocimiento emergente de la experiencia efímera”, en *Efímera Revista*, vol. 4, nº 5, pp. 12-15.
- Belvis. E. (2014). “Carta a mi cuerpo. Una forma de hacerse presente”, en Cornago, Ó. (coord.), *Manual de emergencia para prácticas escénicas. Comunidad y economías de la precariedad* (pp. 123-135). Madrid: Continta me tienes.
- Benjamin, W. (1974). *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Benjamin, W. (1989). “Historia y colecciónismo: Eduard Fuchs”, en Benjamin, W. *Discursos interrumpidos, I* (pp. 87-140). Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2008). *Obras*. Libro I. Madrid: Abada.
- “Parque central” en *Obras*, I. Madrid: Abada.

- “Sobre el concepto de historia” en *Obras*, I. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2013). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro libros.
- Benjamin, W. (2013). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos.
- Benjamin, W. (2015a). *Calle de sentido único*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2015b). *El autor como productor*. Madrid: Casimiro libros.
- Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bergson, H. (2012). *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Madrid: Alianza.
- Bernat, R. (2009). “Las reglas de este juego”, en Artea/ Cornago, Óscar (coord), *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica* (pp. 307-314). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Blasco, S. (ed.) (2013). *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*. Madrid: Ediciones Asimétricas.
- Blasco, S. e Insúa, L. (2013). “Núcleo performático: experiencias pedagógicas”, en *Efímera* Revista, vol. 4, nº 5, pp. 24-31.
- Blümlinger, C. (2007). “Leer entre las imágenes”, en VV. AA., *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine. ensayo* (pp. 50-63). Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Bonet, E. (ed.) (1993). *Desmontaje: film, video/apropiación, reciclaje* [Catálogo]. Valencia: T. G. Ripoll.
- Borja-Villel, M. B. (2007). *Un teatro sin teatro* [Catálogo de exposición]. Barcelona: Macba.

Brea, J. L. (2002). *La era postmedia: acción comunicativa, prácticas (post) artísticas*. Salamanca: Salamanca Ciudad Europea de Cultura.

Brecht, B. (1977). *Diario de trabajo*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.

Brecht, B. (2004). *El ABC de la Guerra*. Madrid: Traficantes de sueños.

Cabrerizo, S. (2011) “Literatura digital para una nueva experiencia teatral, o en torno a la posibilidad del hipertexto dramático en la escena”, en Montesa Peydró, S. (ed.), *Literatura e internet. Nuevos textos, nuevos lectores*: actas de XX Congreso de Literatura Española Contemporánea (pp. 217-227). Málaga: AEDILE.

Calvo, B. y Sánchez, J. A. (1997) “Defensa de la nueva danza. Texto para el programa de la primera edición de *Desviaciones*” en ADE TEATRO nº 60-61, julio/septiembre, pp. 192-193.

Carreira, A. (2009). “Teatro de invasión: redefiniendo el orden de la ciudad”, en Artea/Cornago, Ó. (coord), *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica* (pp. 87-98). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Casas, A. (ed.) (2014). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid: Iberoamericana.

Castro Florez, F. (2012). *Andy Warhol Superstar*. Valencia: Fundación Bancaria.

Castro Florez, F. (2015, mayo). *Falsos pasos. [Consideraciones epidérmicas o "cantares de gesta" sobre la cosa del cuerpo]*. Conferencia pronunciada en el Festival Qué Puede un Cuerpo de La Casa Encendida, Madrid.

Catalá, J. M. (2014). *Estética del ensayo. La forma-ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia: Universidad de Valencia.

Collado, E. (2012). *Paracinema. La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Madrid: Trama editorial.

Contreras, A. (2011). “Líneas emergentes en la dirección escénica en España durante el siglo XXI”, en *Revista Acotaciones: investigación y creación teatral*, nº 27, pp. 55-82.

Córdoba, E. (17 de septiembre de 2009). “Debo hacer”. En Anatomía Poética [Blog]. Disponible en: <http://anatomia-poetica.blogspot.com/2009/09/debo-hacer.html> (última consulta: 24 de abril de 2015).

Córdoba, E. (2005). *El cuerpo y la palabra*. Pliegos de teatro y danza, 1. Madrid: AFlera Producciones.

Córdoba, E. (2011). *El amor y la herida. Expulsadas del paraíso*. Pliegos de teatro y danza, 38. Madrid: AFlera Producciones.

Córdoba, E. (26 de octubre de 2009). “Sin título”. En Anatomía Poética [Blog]. Disponible en <http://anatomia-poetica.blogspot.com/2010/10/sin-titulo.html> (última consulta: 24 de abril de 2015).

Córdoba, E. y Fernández, A. (2009). *Silencio, Libro de alegrías y Teorías de animales*. En Pliegos de teatro y danza, 16. Madrid: AFlera Producciones.

Cornago, Ó. (2004). “El cuerpo invisible: Teatro y tecnologías de la imagen”, en *Arbor* nº 699-700, marzo – abril, pp. 595-610.

Cornago, Ó. (2004). “Las representaciones imposibles de Carlos Marquerie: 2004”, en *Revista Primer Acto*, nº 306, pp. 62-67.

Cornago, Ó. (2006). “Escena Contemporánea 2006. El teatro de las acciones o las ficciones reales”, en *Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral*, nº 313, pp.134-144.

Cornago, Ó. (2006). “La teatralidad como crítica de la modernidad”, en *Tropelías*, nº 15-17, pp. 191-206.

Cornago, Ó. (2006). “Teatro postdramático: las resistencias de la representación”, en Artea / José A. Sánchez (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002* (pp. 165-179). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Cornago, Ó. (2008). “La actuación en primera persona”, en Cornago, Ó. (ed.), *Éticas del cuerpo. Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo* (pp. 36-50). Madrid: Fundamentos.

Cornago, Ó. (2008). “Teatros para el s. XXI: la escena como espacio de encuentro”, en Cornago, Ó. (ed.), *Éticas del cuerpo. Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo* (pp. 15-20). Madrid: Fundamentos.

Cornago, Ó. (2009). “Experiencia y actuación, infancia e historia. De Rodrigo García a Giorgio Agamben”, en Álvarez, J, Cornago, Ó, Madroñal, A. y Menéndez-Onrubia, C. (coords.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo* (pp. 1051-1060). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Cornago, Ó. (2010). “Artes y Humanidades: una cuestión de formas (de hacer)”, en Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral. Año VI, Nº. 12, diciembre. En línea.

Cornago, Ó. (2010). “Representar un orgasmo en tiempos de globalización: naturaleza y sociedad”, en Artea/ Cornago, Ó. (coor.), *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica* (pp. 117-151). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Cornago, Ó. (2011). *A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la intimidad*. Madrid: Continta me tienes.

Cornago, Ó. (2012). “Alegorías de la actuación. El actor como testigo”, en *Acotaciones. Revista de la Real Escuela Superior de Arte Dramático*, 28, enero-junio, pp. 55-74.

Cornago, Ó. (2012). “Lo que queda por hacer. Algunas reflexiones sobre la idea de comunidad en las artes escénicas”, en *Quadrivium. Revista de Artes Escénicas*. En línea. Disponible en: <http://cuadrivio.net/lo-que-queda-por-hacer/> (última consulta: 24 de abril de 2019).

Cornago, Ó. (2015). “¿Hay alguna teoría que no implique una práctica? Relaciones entre conocimiento teórico y conocimiento práctico”, en Cornago, Ó., *Ensayos de teoría escénica sobre teatralidad, público y democracia* (pp. 99-130). Madrid: Abada Editores.

Cornago, Ó. (2015). “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad”, en *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*. Año I, nº 1, agosto. En línea. Disponible en: <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero1/articulo/2/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad.html> (última consulta: 25 de abril de 2019).

Cornago, Ó. (2015). “Imaginar/pensar: *Who's afraid of representation?* de Rabih Mroué y Lina Saneh”, en Cornago, Ó., *Ensayos de teoría escénica sobre teatralidad, público y democracia* (pp. 77-82). Madrid: Abada Editores.

Cornago, Ó. (2015). *Ensayos de teoría escénica sobre teatralidad, público y democracia*. Madrid: Abada Editores.

“Teatralidades y dispositivos: Desplazamiento del Palacio de la Moneda, un proyecto de Roger Bernat en Santiago de Chile” en *Ensayos de teoría escénica sobre teatralidad, público y democracia* (pp. 264-294). Madrid: Abada Editores.

“Las series audiovisuales como forma de participación: Clean room, de Juan Domínguez”, en Cornago, Ó. *Ensayos de teoría escénica sobre teatralidad, público y democracia* (pp. 253-258). Madrid: Abada Editores.

Cornago, Ó. (coor.) (2010). *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Cornago, Ó. (Coord.). (2014). *Manual de emergencia para prácticas escénicas. Comunidad y economías de la precariedad*. Madrid: Continta me tienes.

Cornago, Ó. (ed.) (2005). *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*. Madrid: Fundamentos.

Cornago, Ó. (ed.) (2008). *Éticas del cuerpo. Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo*. Madrid: Fundamentos.

Cornago, Ó. (ed.). (2007). *Acercamientos a lo real. Textos y escenarios*. Buenos Aires: Ediciones al Sur.

Coromines, J. (2008). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.

Corral, I. (2013a). *El cráneo roto y la entraña recién nacida temblando*. Pliegos de teatro y danza, 54. Madrid: AFlera Producciones.

Corral, I. (2013b). Instrucciones para la pieza *Ecología del pensamiento. Insistencia escénica nº 2013 (el año en el que aprendí la traición)*. Texto inédito de la pieza escénica homónima. Barcelona.

Crary, J. (2008). *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Akal.

Cruz, P. A. y Hernández-Navarro, M. A. (eds.). (2004). *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac.

De Diego, E. (1999). “Itinerarios del cuerpo”, en Sánchez, J. A., *Desviaciones* (documentación de la 2ª Edición del Festival Desviaciones) (pp. 69-73). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

De Diego, E. (1999). *Tristísimo Warhol*. Madrid: Ediciones Siruela.

De Diego, E. (2011). *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Ediciones Siruela.

De Naverán, I. (2006). “Colgados en plena pausa”, en Artea / Sánchez, J. A. (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002* (pp. 377-398). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

De Naverán, I. (2009). “Movemos los muebles para hacer que hacemos”, en *Reflexiones en torno a la danza, 3. Dossier Caligrafías del Cuerpo*, pp. 32-36.

De Naverán, I. (2011). “Insertar tiempo en el cuerpo (del espectador). El encuadre”, en *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica*. Año VII, nº. 14, diciembre, pp. 175-183.

De Naverán, I. (ed.). (2010). *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*. Barcelona: Mercat de les Flors, Institut del Teatre y Centro Coreográfico Galego.

Debord, G. (1976). *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Miguel Castellote.

Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (1985). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (1995). *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2006). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2013). *Rizoma*. Valencia: Pre-Textos.

Deleuze, G. y Parnet, C. (2013). *Diálogos*. Valencia: Pre-textos.

Derrida, J. (1969). “El teatro de la残酷 y la clausura de la representación”, en *Ideas y valores. Revista del departamento de filosofía y humanidades de la facultad de Ciencias Humanas e la Universidad Nacional de Colombia*, nº 32-33-34, pp. 5-31.

Didi Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós.

Didi-Huberman, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores.

Didi-Huberman, G. (2013a). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros.

Didi-Huberman, G. (2013b). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.

Didi-Huberman, G., Chéroux, C. y Arnaldo, J. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Diéguez, I. (2005). “Indigencias cotidianas y escenarios de lo real en el arte escénico colombiano”, en *Teatro al Sur. Revista Latinoamericana*, nº. 29, noviembre, pp. 9-15.

Diéguez, I. (2010). “De malestares teatrales y vacíos representacionales: el teatro trascendido”, en Artea/ Cornago, Ó. (coor.), *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica* (pp. 241-262). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Dinero.com (2015). “Youtube recibe 300 hotas de video por minuto” *Dinero.com. Noticias Económicas y Negocios en Colombia*. (24/5/2015). En línea. Disponible en: <https://www.dinero.com/internacional/articulo/cuantos-videos-recibe-youtube-minuto/208804> (última consulta: 20 de abril de 2019).

Disney, W. (1979). *La Cenicienta* [audio-libro en single de vinilo]. Madrid: Bruguera-Hispavox.

Domínguez, J. (2014). “Es fundamental hacernos sensibles, hacernos porosos, implicarnos”, en Cornago, Ó. (coord.), *Manual de emergencia para prácticas escénicas. Comunidad y economías de la precariedad* (pp. 106-122). Madrid: Continta me tienes.

Duncan, I. (2008). *El arte de la danza*. Madrid: Akal.

Écija, A. (2008). “La danza en su punto de máxima horizontalidad”, en *Reflexions entorn a la dansa*, nº 2 (pp. 28-31). Barcelona: Mercat de les Flors.

Écija, A. (2011). “La imagen del pensamiento: Suite au dernier mot: au fond tout est en surface de Olga Mesa”. Écija, A., rm *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*. Año VII, nº. 14, pp. 222-232.

Écija, A. y de Naverán, I. (2013). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea.

Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.

Eisenstein, S. M. (2001). *Hacia una teoría del montaje*. Barcelona: Paidós.

Escandell, M. V. (coor.) (2009). *El lenguaje humano*. Madrid: Editorial Universitaria Centro de Estudios Ramón Areces.

Escaso, J. (2013). *Mañana sin amo*. Madrid: La Oveja Roja.

Fernández Polanco, A. (2006). “Otro mundo es posible. ¿Qué puede el arte?”, en Brea, J. L. (ed.), *Estudios Visuales*, nº 4, diciembre, pp. 125-143. Murcia: Cendeac.

Fernández Polanco, A. (2010). “Pensar con imágenes: historia y memoria en la época de la googleización”, en Larrañaga Altuna, J. (ed.), *Arte y Política: Argentina, Brasil, Chile y España 1989-2004* (pp. 25-46). Madrid: Editorial Complutense.

Fernández Polanco, A. (2012). “Mnemosyne versus Clio: la historia desde el arte”, en *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Arte e Historia Contemporánea*, nº 24, pp. 97-114.

Fernández Polanco, A. (2013). “Escribir desde el montaje. Otra forma de exponer”, en Blasco, S. (ed.). *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*. Madrid: Ediciones Asimétricas.

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.

Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Foucault, M. (1997). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI.

Foucault, M. (2000). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós.

Foucault, M. (2005). *La hermenéutica del sujeto*. Madrid: Akal.

Foucault, M. (2006). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra.

García Fanlo, L. (2011). “¿Qué es un dispositivo? Foucault, Deleuze y Agamben”, en *A Parte Rei*, 74, marzo, pp. 1-8. En línea. Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fanlo74.pdf> (última consulta: 19 de abril de 2019).

Goldsmith, K. (2010). *Andy Warhol. Entrevistas*. Barcelona: Blackie Books.

Gómez, S. (2013). “Tentativa”, en Cornago, Ó. (coord.). *Manual de emergencia para prácticas escénicas. Comunidad y economías de la precariedad* (pp. 139-149). Madrid: Continta me tienes.

Gómez, S. y Arlandis, V. (2013). “La tragedia de los comunes”, en Cornago, Ó. (coord.), *Manual de emergencia para prácticas escénicas. Comunidad y economías de la precariedad* (pp. 263-272). Madrid: Continta me tienes.

Guasch, A. M. (2009) *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Madrid: Ediciones Siruela.

Guattari, F. (2004). *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Madrid: traficantes de sueños.

Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Han, B- Ch. (2018). *Hiperculturalidad*. Barcelona: Herder Editorial.

Honnef, K. (2000). *Warhol*. Colonia: Taschen.

Illescas, J. E. (2016). *La dictadura del videoclip*. Barcelona: El viejo topo.

Insúa, L. (2013). “Encuentros dobles. De la investigación artística y sus mecanismos de validación”, en Blasco, S. (ed.). *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*. Madrid: Ediciones Asimétricas.

- Jakob, M. (2010). *El jardín y la representación*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Jalón, M (2009). “Lo infraordinario de Georges Perec”, reseña de *Lo infraordinario* de Georges Perec. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* (vol. XXIX, núm. 103), pp. 274-275.
- Jardí, E. (2014). *Pensar con imágenes*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Jeleton, G. y Martínez, P. (2018). *Re-visiones, nº8, Yo ya solo escribo cosas que puedo leer con otras*. [Revista].
- Kaprow, A. (2007). *La educación del des-artista*. Madrid: Árdora.
- Kulka, T. (2011). *El kitsch*. Madrid: Casimiro libros.
- Larrañaga, J. (2001). *Instalaciones*. Hondarribia: Editorial Nerea.
- Latour, B. (2004). “How to Talk About the Body? The Normative Dimension of Science Studies”, en *Body & Society*, nº10 (2-3), pp. 205-229.
- Le Breton, D. (2008). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva visión.
- Le Roy, X. (sin fecha). *Product of circumstances*. En línea. Disponible en: <http://www.xavierleroy.com/> (última consulta: 18/04/2019).
- Lehmann, H. (2013). *Teatro Posdramático*. Murcia: CENDEAC.
- Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- Lepecki, A. (ed.) (2012). *Dance* [Catálogo de exposición]. Cambridge: The MIT Press.
- Liddell, A. (2009). “Por las revueltas de Angéica Liddell”. Entrevista de Javier Vallejo en *El País* (17 de octubre).

Disponible en: [http://elpais.com/diario/2009/10/17/babelia/1255738359\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/10/17/babelia/1255738359_850215.html) (última consulta: 19 de abril de 2019).

López Petit, S. (2009). *La movilización global: breve tratado para atacar la realidad*. Madrid: Traficantes de sueños.

López Rojo, A. (sin fecha). *Monográfico sobre John Cage*. En línea. Disponible en: [https://multimedia.caixabank.es/lacaixa/ondemand/obrasocial/interactivo/media\\_art/cage/swf/pdf/en/PDFcage.pdf](https://multimedia.caixabank.es/lacaixa/ondemand/obrasocial/interactivo/media_art/cage/swf/pdf/en/PDFcage.pdf) (última consulta: 18 de abril de 2019).

Losquequedan (Sin fecha). *Tentativa*. En línea. Disponible en: [www.losquequedan.com](http://www.losquequedan.com) (última consulta: 10 de febrero de 2018).

Marina, J. A. (1999). *La selva del lenguaje. Introducción a un diccionario de los sentimientos*. Barcelona: Anagrama.

Markessinis, A. (1995). *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid: Librerías deportivas Esteban Sanz Martier.

Martín, J. (2017). “Sobre el arte post-internet”, en *Revista Aureus*, nº 3, junio. Universidad de Guanajuato, (pp. 45-51).

Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.

McLuhan, M. (2009). *Comprender los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

Mendible, M. (2007). *From bananas to buttocks: the Latina body in popular film and culture*. Austin: University of Texas Press.

Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.

Mora, A. (Sin fecha) *Prácticas de la imaginación*. En línea. Disponible en: <http://aristeamora.com> (última consulta: 18 de abril de 2019).

- O'Reilly, S. (2009). *The body in contemporary art*. Londres: Thames & Hudson.
- Olalquiaga, C. (2007). *El reino artificial. Sobre la experiencia kitsch*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pardo, J. L. (2004). *La intimidad*. Valencia: Pretextos.
- Perec, G. (2007). *Me acuerdo*. Córdoba: Berenice.
- Perec, G. (2008a). *Lo infraordinario*. Madrid: Impedimenta.
- Perec, G. (2008b). *Nací. Textos de la memoria y el olvido*. Madrid: Abada.
- Perec, G. (2009). *Un hombre que duerme*. Madrid: Impedimenta.
- Perec, G. (2014). *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pérez Royo, V. (2010). “El giro performativo de la imagen”, en *SIGNA 19. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, pp. 143-158.
- Pérez Royo, V. (2010). “Replantear la historia de la danza desde el cuerpo” en De Naverán, I. (ed.), *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza* (52-68). Barcelona: Mercat de les Flors, el Institut del Teatre y en Centro Coreográfico Galego.
- Pérez Royo, V. (2011, mayo). *Sacudirse el pasado de encima y tomarlo en las manos*. Texto en castellano de la conferencia impartida en PSI-Performance Studies international conference 17, Camillo 2.0, Utrecht.
- Pérez Royo, V. (2011). “Cómo hacer cosas con movimiento”, en *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*. Año VII, nº.14, diciembre, pp. 195-209.
- Pérez Royo, V. (2013). “Estéticas de la apropiación y la traducción. Experiencias de investigación artística en artes escénicas y de acción”, en *Efímera Revista*, vol. 4, nº 5, pp. 6-11.

- Pérez Royo, V. y Domínguez, J. (eds.) (2017). *Dirty Room*. Madrid: Continta me tienes.
- Pérez Royo, V. y Jerez, C. (eds.). (2011). *To be continued. 10 textos en cadena y unas páginas en blanco*. Cairon 14, *Revista de Estudios de danza*. Madrid: Servicio de publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares.
- Pérez Royo, V. y Sánchez, J. A. (eds.) (2010). *Práctica e investigación. Cairon 13, Revista de Estudios de Danza*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares.
- Pérez, D. (ed.) (2004). *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Perucho, J. (1964). *El arte en las artes*. Barcelona: Ediciones Danae.
- Poderío Vital. (2016). *1000 preguntas antes de cantar una canción*. Texto inédito de la pieza escénica homónima. Madrid.
- Prieto, A. (2007). “Performance y teatralidad liminal: hacia la represent-acción”, en *Investigación Teatral, Revista de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana y la Asociación Mexicana de Investigación Teatral*, A.C., nº 12, julio-diciembre, pp. 21-33.
- Prieto, Z. (2011). “Reconfigurar la mirada, reinventando el espectador”, en Noguero, J. (ed.). *El espectador activo MOV-S 2010 (Madrid)* (pp. 135-146). Barcelona: El Mercat de les Flors.
- Prieto, Z. (2017). “Participar en tiempo discontinuo”, en *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, nº 25, pp. 160-178.
- Quesada, F. (2012). *Del cuerpo a la red. Cuatro ensayos sobre la descorporeización del espacio*. Madrid: Ediciones asimétricas.
- Rancière, J. (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rodríguez, A. (2015). “Fragmentos de una autobiografía de la escena autobiográfica” en *Revista La Ratonera*, nº 40, pp. 30-34.

Rodríguez, A. (2017). “Unas ideas para regalar a mis amigos” en Pérez Royo, V. y Dominguez, J. *Dirty Room* (pp. 269-272). Madrid: Continta me tienes.

Rodríguez, A. y Mora, A. (2015). “Emails afectivos sonoros: reescribir el mapa” en Sánchez J. A. y Belvis, E. (eds.). *No hay más poesía que la acción* (pp. 255-269). Paso de Gato. Ciudad de México, 2015.

Roger, B. y Sílvia P. (2004). "La, la, la, la, la" en *DDT. Documents de Teatre*, 2 (pp. 53-64). Barcelona: Lliure.

Rolnik, S. (2006). “Geopolítica del chuleo”, en Larrañaga Altuna, J. y Fernández Polanco A. (eds.), *Las imágenes del arte, todavía* (pp. 59-71). Cuenca: Excmo. Diputación de Cuenca.

Rolnik, S. (2014, mayo). Por una ética del pensamiento. Conferencia pronunciada en el Seminario Habitar la Dispersión. Artea, MNCARS. Madrid.

Romera, J., Yllera, A., García-Page, M. y Calvet, R. (eds.). (1993). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor Libros.

Ruiz Martínez, N. (2006). *Poesía y memoria: “Histoire(s) du cinéma” de Jean-Luc Godard*. [Tesis doctoral]. Universidad Complutense, Madrid.

Sainza, B. (2013). “Las palabras y los procesos”, en *Efímera Revista*, vol. 4, nº. 5, pp.16-23.

Sánchez, J. A. y Conde-Salazar, J. (eds.). (2003). *Cuerpos sobre blanco*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Sánchez, J. A. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Sánchez, J. A. (2008, noviembre). *La documentación y la memoria de lo efímero*. Ponencia presentada en el Encuentro Iberoamericano de Archivos de Artes Escénicas organizado por Plataforma y Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas, Centro Cultural Teatro Solís / IMM, Montevideo.

Sánchez, J. A. (2008). *Quaderns portatils 16: El teatro en el campo expandido*. Barcelona: MACBA.

Sánchez, J. A. (2012). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Ciudad de México: Paso de gato.

Sánchez, J. A. (2015, septiembre). *Presencia y desaparición*. Ponencia presentada en el encuentro de AA. EE. Experimenta Sur IV, Bogotá. Disponible en: <https://parataxis20.wordpress.com/2015/08/30/presencia-y-desaparicion/> (última consulta: 21 de abril de 2019).

Sánchez, J. A. (2016). *Ética y representación*. Ciudad de México: Paso de gato.

Sánchez, J. A. (dir.). (2006) *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Sánchez, J. A. (ed.) (1999). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Akal.

Sánchez, J. A. y Belvis, E. (eds.) (2015). *No hay más poesía que la acción. Teatralidades expandidas y repertorios disidentes*. Ciudad de México: Paso de gato.

Sánchez, J. A. y Prieto, Z. (2010). *Teatro*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Sarlo, B. (2007). *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica Argentina.

Sarmiento, J. A. (ed.) (1996). ZAJ [Catálogo de exposición]. Madrid: MNCARS.

Saz, I. (2013). “Disonancias en la Presencia: el cuerpo y su extensión audiovisual”. En Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 3, nº 3, septiembre- diciembre, pp. 693-705.

Segura, S. (2006). *Nuevo diccionario etimológico Latín - Español y de las voces derivadas*. Bilbao: Universidad de Deusto.

Simmel, G. (1986). *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península.

Sloterdijk, P. (2005). *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*. Valencia: Pre-Textos.

Sola, B. (2010). *Experiencias de aprendizaje con el arte actual en las políticas de la diversidad*. León: MUSAC.

Steyerl, H., (2009). “In defense of the poor image”, en *E-flux journal* nº 10, noviembre. Disponible en: <http://www.e-flux.com/journal/in-defense-of-the-poor-image/> (última consulta: 19 de abril de 2019).

Talens, J., Romera, J., Tordera, A. y Hernández, V. (1999). *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.

Tiberghien, G. (2013). *Amistar*. Madrid: Díaz & Pons.

Torreiro, C. y Cerdán, J. (eds.). (2005). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.

Torrens, V. (2007). *Pedagogía de la performance*. Huesca: Diputación provincial de Huesca.

Tyrannosaurus rex. (Sin fecha). En Wikipedia. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Tyrannosaurus\\_rex](https://es.wikipedia.org/wiki/Tyrannosaurus_rex) (última consulta: 18 de abril de 2018 de 2019).

VV. AA. (1999). *Happening, fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX* [Catálogo de simposio]. Badajoz: Editorial Regional de Extremadura.

VV. AA. (2009). *La danza de los colores. En torno a Nijinsky y la abstracción*. Madrid: Fundación Mapfre.

VV. AA. (2011). *Perec. Tentativa de inventario*. Madrid: MAIA.

VV. AA. (2014). *Los Torreznos*. [Catálogo de exposición]. Móstoles: CA2M.

VV. AA. (2015). *In-presentable 2008-2010*. Madrid: La Casa Encendida.

Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.

Warhol, A. (2010). *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Barcelona: Tusquets.

Warr, T. (2010). *El cuerpo del artista*. Nueva York: Phaidon.

Youngblood, G. (1970). *Expanded Cinema*. Nueva York: Dutton & Co.

Yule, G. (2007). *El lenguaje*. Madrid: Akal.

Žižek, S. (2000). *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.

## Referencias de materiales audiovisuales citados en la tesis.

Aguilera, A. (Juan Gabriel) (1988). “Así fue”. En Isabel Pantoja *Desde Andalucía, 6* [LP de vinilo]. España: RCA Records.

Almodóvar, A. (productor) y Almodóvar, P. (director). (1993). *Kika* [Cinta cinematográfica]. España: El Deseo.

Almodóvar, A. (productor) y Almodóvar, P. (director). (1997). *Carne trémula* [Cinta cinematográfica]. España, Francia: El Deseo, CiBy 2000, France 3 Cinéma.

Almodóvar, A., Berri, C., Ruben, M. (productores) y Almodóvar, P. (director). (1999). *Todo sobre mi madre* [Cinta cinematográfica]. España - Francia: El Deseo, Renn Productions, France 2 Cinema.

Álvarez-Beigbeder, M. (Manuel Alejandro) (1981). “Qué sabe nadie”. En Raphael *Qué sabe nadie, 1* [single de vinilo]. España: Hispavox.

Álvarez-Beigbeder, M. (Manuel Alejandro) (1993). “Caballo de rejoneo” en Isabel Pantoja *De Nadie, 1* [LP de vinilo]. España: RCA Records.

Antonio, E. (2007). “Mujer, casos de la vida”. En Eduardo Antonio *Desde mi alma, 10* [CD]. México: Farándula Records.

Aqua (1997). “Doctor Jones”. En Aqua *Aquarium, 5* [CD]. Dinamarca: Universal Music Group.

Arcusa, R. y De la Calva, M. (1968). “La, La, La”. En Massiel *Pensamientos, Sentimientos, 2*. [LP de vinilo]. España: Novola.

Autor desconocido (1993). “Luz de luna”. En Chavela Vargas *La llorona, 6* [CD]. España: Turner Records.

Azala. [Canal Azala en Vimeo.com] (2013). *Itxaso Corral* [vídeo]. Disponible en <https://vimeo.com/64439509> (última consulta: 18 de abril de 2019).

Borau, J. (productor). (1992). *Celia* [Serie de televisión]. España: Televisión Española (TVE).

Bosanto, M., Rossi, R., Cecchetto, C., Carlton, M., Gill, A. (1987). “Boys (summertime love)”. En Sabrina Salerno *Sabrina*, 1 [CD]. Italia: Baby Records.

Cabrera, M. A. (1994). “Lágrimas de amor”. En Camela *Lágrimas de amor*, 1 [CD]. España: Producciones AR.

Chico, H., Pilo, J. (1991). “Sopa de caracol”. En Los fabulosos cadillacs *Sopa de Caracol*, 1 [CD]. Argentina: Sony Music.

CJ & Chills (8 de agosto de 2017). ASMR Jealous Boyfriend. [vídeo]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=lt2MuWJMhJQ&t=3s> (última consulta: 18 de abril de 2019).

Clavel, M. (1996). “Somos”. En Chavela Vargas *Somos*, 1 [CD]. España: WEA.

Encarni19691 (22 de mayo de 2014). *Tour de mi casa* [vídeo]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VQl8qLmgU6E> (última consulta: 18 de abril de 2019).

Escolar, L. G. y Sejas, J. (1993). “Bailar pegados”. En Sergio Dalma *Bailar Pegados*, 1. España: Horus.

Farías, J.A. (1998). “La usurpadora”. En Pandora *1985-1998*, 10 [CD 2]. México: EMI Music México.

Favero, A. y Benedetti, M. (1977). “Te quiero”. En Nacha Guevara *Te quiero/ Ustedes y Nosotros*, 1 [single de vinilo]. España: Hispavox.

Feuer, C. (productor) y Fosse, B. (director). (1972). *Cabaret* [Cinta cinematográfica]. EE. UU.: Allied Artists Pictures, ABC Pictures.

Furler, Sia. (2012). “Diamonds”. En Rihanna *Unapologetic*, 2. [CD]. EE. UU.: Def Jam Recordings.

Giacobbe, S. (1975). “Il giardino proibito” en *Il giardino proibito*, 5 [LP de vinilo]. Italia: CBS.

Gómez, A. (productor) y Almodóvar, P. (director). (1986). *Matador* [Cinta cinematográfica]. España: Compañía Iberoamericana de TV, Televisión Española (TVE).

Gordillo, M., Sarmiento, A. y Llabrés, P. (1956). “Torre de Arena”. En Marifé de Triana *Canta*, 2 [LP de vinilo]. Madrid: Philips.

Hahn, D. (productor) y Wise, K., Trousdale, G. (directores). (1991). *Beauty and the beast* [Cinta cinematográfica]. EE. UU.: Walt Disney Pictures, Walt Disney Animation, Silver Screen Partners.

Iglesias, J. (1969). “La vida sigue igual”. En Julio Iglesias *Yo canto*, 1 [LP de vinilo]. España: Columbia.

Jaffe, S. Ch., W. Koch, H., Weinstein, L. (productores) y Zucker, J. (director). (1990). *Ghost* [Cinta cinematográfica]. EE. UU.: Paramount Pictures.

Jay-Z, Harrell, K., The-Dream, Stewart, Ch. (2007). “Umbrella” en Rihanna *Good girl gone bad*, 1 [CD]. EE. UU.: Def Jam.

Lacalle, José M. (1941). “Amapola”. [Partitura] Argentina: Ricordi Americana.

Makj. (2013). “Springen- Original Mix”. En Makj *Springen*, 1. Alemania: Hysteria Records.

Martin, M., Yacoub, R., Kronlund, A. (2000). “Lucky”. En Britney Spears *Oops!... I did it again*, 7 [CD]. EE. UU.: Jive Records.

Mol ASMR. (4 de septiembre de 2017). *Sacerdote ASMR español*. [vídeo]. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=prH\\_kk-9koU&t=68s](https://www.youtube.com/watch?v=prH_kk-9koU&t=68s) (última consulta: 18 de abril de 2019).

Mozart, W. A. (1789). “In uomini, in soldati”. Recuperada en *Cosi fan tutte*. (1990: 13). [CD] En línea. Reino Unido: Philips Records.

Mozart, W. A. (1789). “Un aura amorosa”. Recuperada en *Cosi fan tutte*. (1990: 13). [CD] En línea. Reino Unido: Philips Records.

Mroué, R. (2013). *Yo, el abajo firmante*. [Video instalación]. CA2M, Móstoles.

Naranjo, M., Reid, J. y Masterson, C. (2001). “No voy a llorar”. En Monica Naranjo *Chicas Malas*, 2 [CD]. España: Sony Music.

Ochaíta, J. A., León, R. y Quiroga, M., (1944). “La Lirio”. Recuperada en Concha Piquer *Integral De Sus Grabaciones, 1922-1949*, vol 5. 1, (2000) [CD]. Madrid: Producciones El Delirio.

Pardo, J., Camacho, J. (2000). “A ti, mujer”. En Antonio Hidalgo *A ti, mujer*, 3 [CD]. España: Lideres Entertainment Group.

Pelagea ASMR (17 de noviembre de 2017). *ASMR – Girlfriend takes CARE of your COLD while lying IN BED*. [vídeo]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=-aUwtFVTIMg&t=366s> (última consulta: 18 de abril de 2019).

Perales, J. L. (1976). “¿Por qué te vas?”. En Jeanette *Porque te vas*, 2 [Lp de vinilo]. España: Hispavox.

Perales, J.L. (1990). “Qué no daría yo”. En Rocío Jurado *Rocío de luna blanca*, 10 [LP de vinilo]. España: EMI.

Pérez Botija, R. (1981) “La gata bajo la lluvia” en Rocío Durcal *Confidencias*, 6 [Lp de vinilo]. España: Airola Records.

Poderío Vital (2014). “Veme” en Poderío Vital *Libro-disco Poderío Vital #1*. [Lp digital]. España: producción propia.

Pop, D. y Martin, M. para Backstreet boys (1997). “Everybody (Backstreet's Back)”. En Backstreet's Back, 1 [CD]. EE. UU.: EMI.

Popular (1965). “El tamborilero” en Raphael *Canta la navidad*, 1 [Lp de vinilo]. España: Hispavox.

Quintanilla III, A.B., Astudillo, P. (1994). “Amor prohibido”. En Selena *Amor prohibido*, 1 [CD]. México: EMI Music.

Quintero, A, León, R. y Quiroga, M. (1967). Carmen Sevilla “Carmen de España” en *La Guerrillera de Vida*, 1. [single de vinilo]. España: Belter.

Reynoso, C., Pérez, P., Sá, S., Vanusa. (1981). “Mudanzas”. En Lupita D’Alessio *Mudanzas*, 1 [Lp de vinilo]. México: Orfeón.

Rizzatto, G. (1998). “Come into my life”. En Gala *Come into My Life*, 2. [CD]. Italia: Do It Yourself Records.

Rosanna Pansino (9 de mayo de 2015). *House Tour!!* [vídeo]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=g-j2-9Y3JXo> (última consulta: 18 de abril de 2019).

Sálvame Diario. (2014). *Rosa Benito: “Amador sacó 190.000€ para pagar los impuestos de lo de su hermana”*. En Sálvame diario (31 de julio de 2014). Disponible en: [https://www.telecinco.es/salvame/2014/julio/31-07-2014/Rosa-Benito-Amador-impuestos-hermana\\_0\\_1836450480.html](https://www.telecinco.es/salvame/2014/julio/31-07-2014/Rosa-Benito-Amador-impuestos-hermana_0_1836450480.html) (última consulta: 2 de junio de 2018).

San José, Víctor Manuel. (2012). *Vivir para cantarlo* [CD/DVD]. España: Sony Music.

San Martin, X. para La Oreja de Van Gogh (2003). “Historia de un sueño”. En *Lo que te conté mientras te hacías la dormida*, 14 [CD]. España: Sony Music.

Shakira (1998). “Inevitable”. En Shakira *¿Dónde están los ladrones?*, 5 [CD]. EE. UU.: Epic.

Shakira, Estefan, G. y Mitchell, M. (2001). “Whenever, wherever”. En *Laundry service*, 3 [CD]. EE. UU.: Epic Records y Sony Music Latin.

Simonds, R., Howard, R., Grazer, B. (productores) y Dugan, D. (director). (1990). *Problem child* [Cinta cinematográfica]. EE. UU.: Universal Studios, Image Entertainment.

Takala, P. (2009). *Real Snow White*. [Vídeo de performance]. LIMA. Disponible en: <http://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/pilvi-takala/real-snow-white/17482> (última consulta: 3 de marzo de 2018).

Tchaikovski (1892). En *Iolanta*. Recuperado de *Iolanta* (2015: 3). [2 CD]. Alemania: Deutsche Grammophon.

Verdi, G. (1853). “É strano”. En *La Traviata*. Recuperada en *La Traviata*. (2005: 8). [CD]. En línea. Alemania: Deutsche Grammophon.

Villar, F. (1994). “Agujetas de color de rosa”. En Carmen Olivares Serrano *Agujetas de color de rosa*, 1 [CD]. México: Melody.

VV. AA. (2013). “Work bitch”. En Britney Spears *Britney Jean*, 2 [CD]. EE. UU.: RCA Records.

Williams, R. y Chambers, G. (1997). “Angels”. En Robbie Williams *Life Thru a Lens*, 4. [CD]. Reino Unido: Chrysalis.

Wilson, P., Watkins, A., Spice Girls. (1997). “Stop”. En Spice Girls *Spiceworld*, 2 [CD]. UK: Virgin.