

Archivos escénicos: reflexiones sobre las formas de no estar muertos en público

Óscar Cornago (CSIC)

Resumen

La multiplicación de los archivos, como práctica cultural y referencia teórica, ha crecido al mismo ritmo que la sospecha acerca de su utilidad. Este artículo propone la idea de «archivos escénicos» como una reacción a esta sospecha. A través de la concepción del archivo en Foucault y Agamben, por un lado, y el proyecto Archivo de Afectos, por otro, se discuten distintas formas de entender la dimensión escénica del archivo.

Palabras clave: artes escénicas; teoría del teatro; archivo; testigo; situación.

Untitled

Performing Archives: Reflections on Ways of not Being Dead in Public

Abstract

The multiplication of the archives, as cultural practices and as a theoretical framework, has grown at the same rate as the suspicion about its usefulness. This paper proposes the idea of «performing archives» as a reaction to this suspicion. Through the concept of archive in Foucault and Agamben, on the one hand, and the Affects Archive project, on the other, different ways of understanding the performative dimension of archive are discussed.

Keywords: performing arts; performing theory; archive; witness; situation.

1.

La «cultura» se fabrica con las vanidades de todos sus promotores. Es un peligroso filtro que nos distrae de la muerte. La manifestación más genuina de la cultura es una tumba egipcia, donde todo lo que hay es fútil: utensilios, ornamentos, alimentos, pinturas, esculturas, plegarias, y sin embargo el muerto no está vivo¹.

El éxito de los archivos tiene que ver con la necesidad de darle al pasado algún tipo de actualidad, devolver a lo que ya no es un presente desde el que vuelva a tener sentido. Sin embargo, en la actualidad una de las cosas más muertas no es ese pasado que tratamos de conservar, sino nosotros mismos como presente colectivo, de ahí que seamos tan fácilmente archivables. La proliferación de archivos, si bien se suele justificar por la necesidad de mantener viva la memoria, parece sintomático del estado moribundo con el que se vive no ya el pasado, sino nuestro propio ser aquí y ahora como hecho público y social. El presente inmediato, al que apuntan los archivos escénicos de los que vamos a tratar aquí a modo de presentación del proyecto Archivo de Afectos, está a punto de convertirse en una forma más de patrimonio cultural, en algo que necesitaría ser protegido, documentado y conservado, porque está en vías de extinción. El hecho ya de que algo puede ser llamado «archivo vivo» resulta sospechoso, no ya de que pueda haber otros archivos muertos, sino de que lo muerto sea la cualidad de todo archivo.



En tierra de nadie, 2014. Salomé Branco, Javier Núñez y Bruno Leitão. Fotografía: Zara Rodríguez.

La identificación que hace Canetti de la cultura con una tumba egipcia ahonda en esta perspectiva del archivo como forma de enterramiento, con el añadido de que a la dimensión temporal se le suma la vanidad –otro modo de estar muerto–, que se alza en forma de estandarte funerario, hoy diríamos que como logo, sello o firma, que ondea sobre el punto más alto de los mausoleos culturales en los que se ven convertidos los espacios artísticos.

El interés del archivo como articulación cultural paradigmática, que arranca en el periodo de entreguerras y se consolida ya en la segunda mitad del siglo XX, tiene que ver con el cruce de las distintas temporalidades que lo conforman. Aunque la más visible sea el pasado del que nos habla el archivo, Guasch recoge la afirmación de Derrida de que el archivo se construye como una promesa de futuro. Entre el pasado y el futuro queda, sin embargo, lo más incierto, el presente en el que opera el propio archivo, vinculado a su vez a algún tipo de espacio, un ahora, una interrupción o un corte como posibilidad de un afuera en el que Derrida tampoco deja de insistir, «Mas ¿dónde comienza el afuera? Esta cuestión es la cuestión del archivo. Sin duda no hay otra»².

Este afuera comienza con la exteriorización espacial del archivo, el espacio que ocupa, y acaba en el tener lugar aquí y ahora de esa proyección hacia fuera, el escenario de un presente sin hacer. En esta ecuación entre pasado y futuro el ahora es la incógnita que hay que resolver; no ya la de su contenido específico, ni siquiera la del futuro al que apunta, que pueden ser variables más o menos explícitas, sino sobre todo, lo menos evidente, la del espacio inmediato desde el que se construye frente a un público. En archivos ya clásicos de la tradición moderna como el *Libro de los pasajes*, tanto el pasado como el futuro son objeto de discusión más o menos identificados; el presente, que no deja de ser una pieza clave también en la práctica discursiva de Benjamin, queda sin embargo como un efecto de un momento estético, un instante de iluminación resultado de un hacer que difícilmente conseguimos identificar con un espacio y un tiempo concretos, un escenario cuya materialidad va más allá del propio archivo, y sin embargo es lo que da sentido a toda la (re)construcción.

Este es el conflicto, el espacio de fricción, sobre el que se construye el archivo como algo vivo, un lugar intermedio, incierto y escénico –o incierto por escénico– sobre el que una y otra vez se vuelven las miradas interesadas en hacer revivir ese pasado. Invertir en el pasado no sirve de nada si luego no sabemos cómo recuperarlo desde un presente que si en otras épocas se pudo dar por supuesto, desde los años ochenta se ha convertido cada vez más en un punto de fuga. Este texto discute, desde una perspectiva escénica, las formas de hacer sentir y dar sentido a ese más allá del archivo sin recurrir a un principio trascendental o planteamiento teleológico que deshaga el presente en beneficio de una promesa histórica o discurso cultural.

Como explica Morey (2006), a diferencia de la biblioteca o el museo en un sentido tradicional, que aspiran a una totalidad de mundo que incluye al usuario, el archivo hace un recorte más preciso, no solo de su objeto de estudio, sino también del modo de presentarse. Entre el sujeto que se acerca al archivo y el mundo que contiene se abre una distancia que invita a la interacción, al diálogo, a la búsqueda y hasta al juego. El archivo, ya desde su etimología, remite a ese *lugar*, a un escenario cuyo acceso requiere unas claves, cuya codificación ya no responde al universalismo al que aspiraba la biblioteca, la enciclopedia o el museo; la autoridad que lo sostiene emana de sí mismo, es el propio

archivo el que señala indirectamente, por la forma como está construido, el valor de aquello que contiene y el modo de relacionarse con ello.

Del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, una de las referencias fundacionales del arte de archivo, al Grupo Atlas de Walid Raad no solo ha cambiado el objeto de estudio, que pasa de la memoria sociocultural de la humanidad a un objeto de estudio tan particular como la guerra civil del Líbano, y la forma de registrar el pasado, que pasa de la aparente neutralidad a la intervención directa en el documento, sino sobre todo la figura del archivador. Ese punto invisible del hacedor del archivo se va a (re) presentar ahora en escena al lado de su construcción. La referencia a esa totalidad a la que alude el término «atlas», recurrente en la tradición del arte de archivo, se ha desplazado del objeto de estudio al propio equipo de investigadores que hay detrás del archivo, que no deja de ser una invención más del propio artista. Lo que es ahora una totalidad inabarcable no es ya lo que se quiere documentar, sino los puntos de vista posibles y las identidades que sostienen ese proceso de documentación.

Ambos archivos comparten el principio de la no linealidad, de la heterogeneidad y discontinuidades entre los materiales, pero lo que los diferencia es el ahora desde el que se presentan: Warburg se coloca en el papel de historiador-arqueólogo que da una clase o conferencia sobre la memoria cultural colectiva de la humanidad y Raad, aun adoptando también la figura del investigador, la utiliza para multiplicarse en un laberinto de identidades imaginarias, posibles o inventadas como una estrategia necesaria para afrontar el sentido de la historia en tiempo presente. Este presente, que en el caso de Warburg está generado por la disposición lineal, pero al mismo tiempo heterogénea, de los materiales, en el Grupo Atlas se proyecta a un afuera que es el propio escenario del archivo como espacio de construcción y juego, un escenario que, como en Warburg, es igualmente disperso, azaroso y abierto, pero asumido ahora por el artista cubierto y descubierto al mismo tiempo por su propio trabajo de invención puesto en escena. Esa es también su política. La dimensión ficcional –escénica– del presente es aceptada como punto de partida.

El enfoque estético que Benjamin destacó como herramienta fundamental en la recuperación del pasado es utilizado por Raad no solo para el tratamiento de los materiales, sino para la construcción del momento desde el que se hace el archivo, que a diferencia de lo que ocurría en el *Libro de los pasajes*, es también un ahora físico y material que se hace visible frente a un público. No solo se reconstruye el pasado en relación con un presente, sino que también se hace cargo de la reconstrucción de ese presente espacial y colectivo con relación al pasado.

Si cada época cumple los sueños de la anterior, diríamos que internet es la realización (in)material del sueño del archivo. La proliferación de archivos se ha acelerado a la misma velocidad que se difuminaba ese presente real e inmediato en una única dimensión temporal carente de un espacio común en el que seguir celebrando lo que somos

como sociedad. La dimensión virtual en la que ahora vive la esfera pública ha hecho ganar puntos a la profecía de Canetti acercando un poco más la imagen de los grandes centros culturales a esas tumbas faraónicas cuyo principal usuario son los turistas, personas de paso que atraviesan el museo como el visitante de una página web pincha en sus contenidos.

2.

Archivo de Afectos es un proyecto propuesto desde este espacio de tensiones, y que sin haber llegado a grandes respuestas acerca de un problema que más que una respuesta exige una actitud, sí ha terminado siendo representativo de este conflicto de intereses entre el conocimiento o historia del pasado, como una forma de capital cultural, el arte de hacer el presente, la economía de la escena y el público. La representatividad de los resultados, a pesar de lo difuso que tuvo todo el proceso, quizá se deba a que ya el punto de partida fue significativo del lugar en el que se encuentra el archivo como articulación de un conocimiento que se hace público a través de una institución que, en este caso y traída aquí solo a modo de ejemplo, fue el Centro de Creación Contemporánea Matadero Madrid, donde se aloja físicamente el Archivo Virtual de las Artes Escénicas, que está en la base del proyecto de investigación con el que se financiaba Archivo de Afectos³. A raíz del cambio de ubicación del archivo, que pasó de estar en las oficinas de Matadero, con escasa visibilidad de cara al público, a situarse en la entrada, Matadero pone en marcha una iniciativa con el fin de dar más *vida* a estos archivos. Con esta finalidad se nos ofrece a los responsables de este y otros archivos con los que se comparte este espacio la posibilidad de proponer actividades. Archivo de Afectos fue el proyecto que enviamos como respuesta a esta iniciativa⁴.

Este episodio quedó como algo anecdótico que no influyó en el desarrollo posterior del proyecto, pero en su punto de partida y como motivación inicial sí permanecieron las huellas de esa necesidad de cualquier actividad cultural que se tiene que proyectar públicamente, la de dar vida a lo que se hace, es decir, proponer un presente para algún tipo de pasado. La propuesta que se le hizo a Matadero, titulada «Intercambio epistolar en formato libre», consistía en invitar a seis personas para que se pusieran en relación con alguien que no conocieran previamente y con quien les interesara entrar en relación a través de un intercambio sujeto a las reglas, los tiempos y los materiales que ellos mismos plantearan. Transcurridos unos meses se les pediría, inicialmente solo a la persona a la que se le había hecho la propuesta, aunque en todos los casos se terminaron incorporando los interlocutores, que mostraran el recorrido que habían descrito esas relaciones rescatando los materiales que hubieran servido para ese intercambio. La idea inicial era que estos materiales funcionaran a modo de archivos improvisados de lo que había sido esa relación, abriendo a través de la presencia en escena de la persona que lo había vivido una reflexión sobre los límites del archivo, sobre lo que esos materiales conseguían do-

documentar y lo que quedaba más allá de esos materiales. Con el término de «afecto», que era el otro eje del proyecto, nos referíamos de manera vaga a este último espacio, a todo eso que hay de vivo en el presente de una relación: emociones, distancias, desencuentros, afinidades, manías y fobias, y que inevitablemente, aunque sea proyectado a través de los materiales que se mostraran, iban a quedar fuera de estos, porque es algo que solo vive en tiempo presente.

Estos dos polos, el del archivo y el de los afectos, se utilizaron de manera general y sin discursos teóricos que los fundamentaran previamente, así como la posible articulación que podía llegar a darse entre ambos y el modo de mostrarlo al público, que quedaba también totalmente abierto. Es por esto que durante el desarrollo del proyecto, entre enero y mayo del 2014, se hicieron variaciones en función de las inquietudes que fueron surgiendo y del diálogo con los participantes, invitados a colaborar en algunos casos ya desde otros lugares no previstos inicialmente y que fueron surgiendo durante el camino.

Dentro de lo difuso del proyecto interesaba dejar claro los dos puntos propuestos, por un lado, el pasado, la historia o la memoria de esa relación que iba a tener lugar y, por otro, el presente *escénico* producido por esa recuperación de cara al público, insistiendo en que el modo de resolver ese «presente» era algo que tenía que proponer cada participante. El tema de cada archivo, que podía llegar a coincidir explícitamente con el de la propia relación puesta en juego, era en todo caso una excusa o instrumento para dar espacio a ese presente desde el que se estaba construyendo cada archivo. Por esta razón, en cuanto a la metodología, era importante que la forma del trabajo pasara por algún tipo de relación con otras personas.

Esta dimensión relacional afectaba no solo al desarrollo de cada línea, sino también al funcionamiento del proyecto en general, es decir, al tipo de comunicación entre las diferentes líneas. Sin perder de vista la singularidad de cada propuesta, se trató de que la comunicación con los participantes no fuera radial, de modo que todos supieran de la existencia de los otros proyectos. Dicho de otro modo, que el aspecto relacional no afectara solo al contenido de lo que tenía que ser archivado, sino también al contexto general del proyecto como espacio compartido de trabajo, sin que por ello se coartara la libertad de cada uno para situarse frente a esta propuesta de diálogo en el lugar que desease. Finalmente, la comunicación entre los proyectos fue escasa, en parte por la dispersión geográfica y la situación laboral de cada uno, pero esto no impidió que el contexto común de trabajo estuviera siempre presente como una posibilidad, incluso frustrada, frente a la que había que colocarse. En otras palabras, no colocarse frente a esa dimensión grupal era también una forma de situarse con relación al (no) grupo.

3.

A partir de los años noventa, momento en el que se termina de difundir no solo la práctica sino también la teoría e historia del arte de archivo, *La arqueología del saber*,

de Foucault, un libro de 1969, se convierte en una de sus referencias canónicas. Como conclusión a este libro Foucault se hace una autoentrevista en la que se sitúa contra las cuerdas, mostrando los límites de su propio pensamiento, que para lo que aquí nos interesa podemos extrapolar a los límites del archivo del que trata el libro como forma del discurso, aquello que va a quedar fuera por efecto de su propio funcionamiento.

Una de las características del archivo, por lo que se va a convertir no solo en pieza clave de la modernidad artística, sino también del pensamiento estructural, es el efecto que tiene de borrado de la subjetividad. El archivo se presenta como una maquinaria de inclusión y exclusión que funciona de manera autónoma como resultado de unas reglas, criterios, cruces y contrastes, de modo que, aunque detrás haya una subjetividad del creador o investigador, esta queda difuminada tras la estructura del propio archivo. Retomando el análisis del discurso que utiliza Foucault como enfoque para la discusión del archivo, el que habla no es el autor, sino el propio archivo como estructura autónoma a partir de la disposición y sistema de relaciones en el que se encuentra cada elemento; uno de los cuales será el sujeto proyectado por el archivo, que no se puede dirigir a él si no es mediante la gramática con la que opera, es decir, utilizando el lenguaje que «habla» el archivo. Con esto se conseguía desplazar la subjetividad como principio transcendental del enunciado, o de la obra, para mostrarla como resultado, no de una voluntad personal o destino histórico, sino de un entramado de dispositivos, intereses y formas sociales que se hacen visibles a través del modo como se articulan. Es así como se llega a una imagen espacial recurrente en el estructuralismo, que podemos denominar «escénica» en tanto que se muestra como espacio de operaciones. Es en este sentido que un año después de la publicación de este libro aparecen las dos reseñas que dedica Foucault a Deleuze con el título de *Theatrum philosophicum*. La diferencia que marca este escenario es que ya no se presenta como resultado de la proyección de un individuo, sino como un espacio autónomo de discontinuidades y conflictos entre elementos de distinta procedencia. Este es el punto final al que quiere llegar Foucault: no hay una metafísica ni un principio que explique el sentido del archivo más allá del propio archivo; y para ello era necesario empezar eliminando la conciencia subjetiva como principio, no ya de la obra, sino de la historia y el relato.

El interlocutor imaginario que le hace la entrevista a Foucault le concede los avances que ha supuesto el estructuralismo en cuanto al análisis de la lengua, de los mitos, de un poema o una película, en la medida en que aporta un conjunto de reglas con una articulación propia, pero no puede aceptar dicho avance para el discurso científico, es decir, para el discurso del conocimiento, para el «lenguaje de nuestro saber», ese lenguaje que estamos empleando «aquí y ahora» –dice su interlocutor, pero lo mismo podríamos decir nosotros–, «ese discurso estructural mismo que nos permite analizar tantas otras lenguas,

ese, en su espesor histórico, lo tenemos por irreductible»⁵. Irreductible quiere decir que no lo podemos reducir a un conjunto de reglas ni a una estructura, porque tiene que proceder de algún otro lugar que lo trascienda y desde el que reciba su verdadero sentido dentro de la historia. Si no podemos fundamentar esos otros discursos, puestos a la luz como tales por el metadiscurso del estructuralismo, al menos este último estadio explicativo debe tener un principio exterior que lo constituya, «la mancha ciega –continúa– a partir de la cual las cosas que nos rodean se disponen como hoy las vemos»⁶, algo a lo que hacerle la pregunta por el origen, por la constitución primera, el principio teleológico o su sentido último, un a priori histórico que, sin embargo, deja ver el porqué de su lugar en la historia.

Foucault acepta que ahí está, efectivamente, el quid del debate; entonces su entrevistador va un paso más allá y le pregunta por sus propias convicciones, es decir, por el lugar desde el que plantea esa metodología, si lo hace como filosofía, lo que le llevaría a la búsqueda de un principio u origen, o lo plantea como historia, lo que le obligaría a aceptar algún tipo de representación del lugar en el que se encuentra dicho discurso con respecto a otras formulaciones. Foucault admite su confusión ante tal pregunta, reconociendo que le hubiera gustado dejarla para más adelante, porque «de momento [...] mi discurso, lejos de determinar el lugar de donde habla, esquivo el suelo en el que podría apoyarse»⁷, y continúa insistiendo en que lo que hasta ahora ha hecho es una *práctica* de las formas discursivas, del modo de hacer enunciados posibles, una operación que remite a sí misma, «un descentramiento que no deja privilegio a ningún centro»⁸. Y al análisis de estas prácticas se remite como sentido de su propio pensamiento. De este modo, y sin decirlo explícitamente, el espacio de las prácticas, la forma del hacer en sí misma, gana una condición que lo sitúa a la misma altura que los discursos explicativos. En otras palabras, como respuesta a una pregunta teórica acerca de su metodología, Foucault remite a su propia práctica como investigador y pensador, y al escenario descrito por esta, sin querer ir por el momento más allá.

Si Foucault no tuvo reparo en hablar de cuestiones políticas de actualidad en conversaciones y entrevistas, dejando muy claras sus posiciones al respecto, en el ámbito de su producción científica, aunque fue acercándose a ese momento presente, quizá fuera su muerte en 1981 lo que no le dejó terminar de asentar filosóficamente el presente político de esas prácticas discursivas que hasta entonces le habían servido para estudiar el paso de la Edad Media a la época clásica.

Agamben, no por casualidad otra de las referencias relevantes en la teoría del archivo, presenta su proyecto de estudio de la biopolítica como continuación histórica del trabajo de Foucault, completando el recorrido que este no llegó a hacer hasta la actualidad. En *Lo que queda de Auschwitz*, al lugar del archivo le añade la figura del testigo, que podríamos considerar como paradigma del archivo vivo. Si el primero, el archivo material, se caracteriza por lo que dice y no dice, según un sistema de inclusiones y

exclusiones que caracteriza cualquier escenario epistemológico o de creación; el segundo, el archivo humano, se construye sobre la tensión entre lo que *puede* decir y lo que *no puede* decir, una relación y un espacio definido por el (no) poder tener lugar, por la capacidad de hacer o no hacer. Aplica al hombre el mismo principio con el que Foucault define el archivo, haciendo visible, no solo el límite entre lo que se dice y no se dice, sino la capacidad misma de decir, por detrás de la cual se deja ver, retomando la distinción de Aristóteles, al ser viviente que hay detrás del ser hablante como condición previa sobre la que se construye este.

La evolución del archivo al testigo describe a otro nivel el espacio de conflicto que se abre cuando consideramos algo tan vivo como los afectos como objeto de archivo. A este espacio inestable de lo inmediato apunta el proyecto Archivo de Afectos. Hacer visible no solo el archivo, sino también al testigo que vivió aquello que se está archivando supone un giro importante en cuanto al modo de entender la dimensión escénica del archivo, porque ahora el mecanismo de enunciación queda incorporado por una persona que se hace presente físicamente en el aquí y ahora del archivo. No significa esto el regreso de la subjetividad, lo que Agamben deja muy claro, pero sí la entrada en juego de ese momento desde el que se habla, y no solo el presente de lo que se dice, que Foucault, treinta años atrás, no vio necesidad de hacer explícito al menos como parte de su práctica científica. Al escenario interno definido por el funcionamiento discursivo del archivo, al que se refiere el estructuralismo, ya sea en el espacio social de Foucault o en el síquico de Derrida, hay que añadirle el espacio físico de la escena, un escenario que se presenta, en cuanto que confrontado con un público real, más frágil e incierto, contingente, local e imprevisible, en contraste con el automatismo de la abstracción estructuralista de una maquinaria o sistema de archivar en el momento de su funcionamiento.

Si al *yo pienso* de Descartes, Foucault le añade el *yo hablo*, se suma ahora un tercer eslabón en busca de ese presente cierto, o al menos de un cierto presente como punto de partida que permita delimitar un afuera no ya para una teoría o pensamiento, sino para una práctica, es decir, para un modo de hacer. De esta manera, al *yo hablo*, treinta años después del ensayo en el que Foucault toma esta acción como posibilidad de un *pensamiento del afuera*, le seguiría el *yo estoy* como espacio previo, exteriorización no ya estructural, como en el caso del archivo, sino humana, en cuanto contingente y afectiva, de ese afuera, una posición ya en sí misma política, es decir, social, suficiente como forma de una práctica. Si en 1966 afirmaba Foucault «'Hablo' pone a prueba toda la ficción moderna»⁹, hoy diríamos que es necesario añadir una operación previa que consiste en estar en un espacio concreto y hacerse cargo de este estar de una manera singular, para poner a prueba una ficción social que amenaza con transformar todo el espacio público, a imagen de las instituciones que lo administran, en esa tumba egipcia a la que se refería Canetti, o como dice Steyerl parafraseando la cita de Kaprow —«life in a gallery is like fucking in a cemetery»: We could add

that things become even worse as the gallery spills back into life: as the gallery/cemetery invades life, one begins to feel unable to fuck anywhere else».

Es este espacio de exclusión en el que se termina convirtiendo la posibilidad de lo público, en el que todo amenaza con convertirse en una maqueta de figuras pautadas, lo que recupera Agamben en la imagen de un cuerpo vivo sin derechos civiles ni identidades que lo protejan, como no lugar, espacio a-histórico, sin origen, desde el que volver a contar la historia y actualizar el pasado en un acto constante de reinvencción (escénica). Estos son los cuerpos excluidos, carentes de todo menos de vida en un sentido biológico, a los que se refiere como paradigma de la historia, y este es también el nuevo horizonte sobre el que recortar al sujeto social y por ello también al sujeto artístico, definido desde su capacidad no ya de hacer, sino simplemente de estar como una forma también de acción. Excluidos no son ya solamente aquellos que han sido excluidos por algún régimen político, excluidos somos ahora todos como posibilidad de repensarnos como actores en el espacio público. Excluidos no quiere decir dejar de estar dentro de una sociedad o una historia (del arte), sino no dejar de estar al mismo tiempo fuera de esa misma historia; representarse como artista, profesor, gestor cultural o político delante de un público sin dejar de ser al mismo tiempo artistas, profesores, gestores o políticos, abriendo así la posibilidad de construcción de un terreno común con los que no son ni artistas, ni profesores, ni gestores, ni políticos, es decir, lo que somos todos o casi todos durante el tiempo en el que no nos dedicamos a ser esto.

4.

El cruce entre conocimiento y afecto, o entre pasado (archivado) y presente vivo, o entre memoria y cuerpo, no va a tener lugar ya en el interior del archivo, o de la obra, ni siquiera en su relación con el sujeto-usuario, sino en el espacio más amplio donde se desarrolla dicha operación y a través de la situación a la que da lugar. No basta con la práctica del archivo como un sistema autónomo de producción de enunciados, sino que es necesario al mismo tiempo atender al lugar de esa práctica, la situación compartida y el contexto que crea. El lugar desde el que se propone, el suelo sobre el que se asienta, al que aludía Foucault como una tarea por hacer, es justamente eso, una tarea que no va a estar nunca resuelta y que no va a estar contenida totalmente dentro de ningún archivo, porque hay que asumirla desde cada presente concreto y sensible, siempre distinto. Ese es el presente del testigo, del que da testimonio no solo a través de lo que dice y que forma parte de su archivo personal, sino sobre todo a través de la relación entre eso que dice y lo que no puede decir. Es en ese espacio intermedio entre el yo y el no yo, o entre mi historia como artista o investigador, español o europeo, y lo que no es mi historia, ni mi condición de artista o europeo, que Agamben delimita la posibilidad del testimonio, del archivo o la memoria como un presente que, en la medida en que lo siga siendo, va a escapar al registro; «porque el testimonio es la relación entre una posibilidad

de decir y su tener lugar, solo puede darse mediante la relación con una imposibilidad de decir; solo pues, como *contingencia*, como un poder no ser»¹⁰.

Aunque el punto de partida del proyecto Archivo de Afectos estaba establecido desde el comienzo, se fue rehaciendo en un diálogo abierto, no muy delimitado, y puede ser que incluso confuso con los participantes. Por ello el punto de partida, que en algunos casos, los menos, se desarrolló como estaba previsto, quedó como una referencia inicial de un proyecto que se fue moldeando en función de las reacciones y propuestas de las personas implicadas. De los dos polos que sostenían la propuesta, el archivo, por un lado, y los afectos, por otro, el primero fue el más fácil de comunicar. El imaginario cultural del archivo, no solo a nivel teórico sino también artístico, cuenta ya con una historia y multitud de referentes, a cuyo éxito ha contribuido su evidente materialidad. Aunque podemos discutir sobre diferentes tipologías o usos del archivo, a casi nadie le falta una imagen de lo que puede ser un archivo.

Muy distinta es la situación de los afectos. Si la idea de archivo aportaba una base sólida, la de los afectos desplazaba dicha base hacia un terreno más movedizo. Situar un trabajo práctico en el campo de los afectos tiene que arrojar forzosamente resultados inesperados. La dimensión afectiva del proyecto que, como hemos dicho, formaba parte no solo del contenido sino también de la forma de plantearlo, quedó tan abierta como la del archivo, para que cada artista le diera cuerpo del modo que considerase. Si se insistió no obstante en que a lo largo del proyecto se mantuviera una cierta comunicación entre los participantes y que en el momento de las presentaciones era necesario que se mostrara no solo el «archivo» resultante, en un formato libre, sino también la persona con la que había entrado en relación a través de esos materiales, en otras palabras, lo que Agamben denominaría el testigo.

Podemos considerar que el paradigma de un archivo vivo es el cuerpo en la situación de ponerse en relación con el mundo. Es desde esta exterioridad, no ya la exterioridad material del archivo tradicional, sino la exterioridad inestable de la escena, que se puede hablar de un archivo vivo. En un proyecto en el que la referencia al archivo funcionaba como un punto de partida y casi una excusa para llegar a otro sitio, este segundo elemento espacial y temporal al mismo tiempo, el archivo aquí y ahora, hecho presente frente a un público, constituía la pregunta sin resolver. Frente a la relativa facilidad con la que actualmente se deja documentar el pasado gracias a los innumerables medios para registrar, conservar y difundir ese pasado, el desarrollo de un ahora vivo en el que el material archivado llegue a tener algún sentido parece menos evidente. ¿Cómo resolver «escénicamente» este ahora?

Es desde la dimensión escénica que está en la base de este proyecto, sacada de los formatos con los que tradicionalmente se encuentra identificada, desde la que se propuso resolver ese presente, no ya solo el presente de la muestra, sino del tipo de trabajo entendido como posibilidad (de hacer) en relación con. Lo que se hiciera y con quién no era tan importante como la situación de apertura

e inestabilidad –de no saber– que pudiera llegar a tener lugar. Es ese terreno poroso e inestable al que apuntaban estos archivos como una forma de expresar también sus límites sobre lo que no pueden llegar a decir. La relación imposible entre ambas orillas, el archivo y el afecto, es la que, paradójicamente, hace posible también la constitución de un archivo vivo, de un archivo que sabe y que no sabe al mismo tiempo, y que es consciente y cuenta con ese no saber o no poder, exponiéndolo abiertamente en el momento de la presentación como algo que queda siempre por hacer, porque finalmente es el público el que convierte ese momento en una apuesta de sentido.

Frente a las dos formas escénicas que han atravesado la modernidad artística, la representación y la acción, Marina Garcés defiende la potencia de la situación, en la que la distancia entre sujeto y objeto queda anulada. Si la acción surge frente a la representación como una posibilidad de intervenir de una manera más directa en la realidad –ya no se representa nada, se hace algo–, hace tiempo que la acción, bajo el rótulo artístico de performance, se ha convertido en una forma más de representación de uno mismo haciendo (que no representa), un producto artístico cuyos efectos desestabilizadores están ya contrastados. La trampa que terminó atrapando la acción dentro del arco de la historia fue su vinculación con el sujeto que la realiza, precisamente eso que Foucault trataba de eliminar y lo que Canetti llamaba vanidad, porque aunque en muchos casos la acción ha buscado un efecto de desubjetivación, ese aparente no sujeto terminó imponiéndose como un sujeto aún más fortalecido; algo especialmente fácil de ver, no solo en la historia de la acción política, donde al frente de cada revolución no ha faltado su líder, sino en la historia de la performance, tan dada a la creación autobiográfica. Como dice Garcés, hablar de situación implica un desplazamiento de los binomios tradicionales pasado-presente, objeto-sujeto, colectivo-individuo. La situación envuelve al individuo. A diferencia de la obra, no pervive más allá de su presencia, dando lugar a un nosotros que se está haciendo justo en ese momento, una posibilidad tejida de afectos, inclinaciones y fobias, de certezas e incertidumbres.

Este parámetro de la situación permite pensar Archivo de Afectos como un proyecto que no buscaba un resultado definido en términos de obra, de ahí la apertura de la propuesta, ni tampoco proponía un objeto de investigación más allá de las formas desarrolladas en cada caso para ponerse en relación con alguien. Las situaciones a las que dieron lugar los encuentros finales con el público pueden ser entendidas como un modo de pensar hoy las posibilidades no solo de la representación de esos pasados a los que remite el archivo, sino sobre todo la acción en tiempo presente frente al público como horizonte último en el que ese pasado trata de ganar un sentido común, no ya solo para quien lo vivió, sino un sentido creado desde esas situaciones, un sentido social aquí y ahora.

De un modo comparable alude Steyerl al hecho de ocupar un espacio como forma de organizar, no solo el trabajo en la economía inmaterial, sino también la creación artística. Frente al trabajo o el arte como estrategia de produc-

ción, la ocupación implica una manera distinta de relacionarse con el espacio a partir de un principio de dispersión y apertura, capaz igualmente de esquivar la subjetividad:

An occupation is not hinged on any result; it has no necessary conclusion. As such, it knows no traditional alienation, nor any corresponding idea of subjectivity. An occupation doesn't necessarily assume remuneration either, since the process is thought to contain its own gratification. It has no temporal framework except the passing of time itself. It is not centered on a producer/worker, but includes consumers, reproducers, even destroyers, time-wasters, and bystanders in essence, anybody seeking distraction or engagement.

5.

Aparte de los encuentros previos, el intercambio de materiales a través del correo electrónico y algunas conversaciones esporádicas, Archivo de Afectos dio lugar a una serie de presentaciones a lo largo de tres días en las que cada línea de trabajo, exceptuando la propuesta de Rosa Casado, que se tradujo en un taller sin presentación pública, mostró el lugar al que habían llegado y el estado actual en el que se encontraban. El modo de resolver ese encuentro con el público fue distinto según los participantes. Aunque en todos los casos podemos considerar que se trataba de artistas, si bien con campos y trayectorias diversas, y que el modo habitual que tiene un artista de hacer público su trabajo es a través de su obra, en el proyecto se insistió en que no era necesario llegar a una «obra», aunque tampoco se excluía esta posibilidad. El concepto de obra no era prioritario en términos de resultado, es decir, si tuviéramos que hacer un balance del proyecto, lo que se buscaba no era llegar a unas obras más o menos acabadas, sino poner en marcha unos procesos que en algún momento –inicialmente se consideró incluso la posibilidad de que estos procesos se pudieran abrir en distintos momentos a lo largo del año– dieran lugar a una situación pública. Estas situaciones podían estar provocadas por una obra o por otro tipo de propuesta, encuentro, charla o muestra; obviamente, una cosa no es lo mismo que la otra, pero lo que se buscaba no era la discusión en torno a este primer estadio, el tipo de propuesta, sino lo que llegara a producir al tener que hacerla pública, entendiendo en todo caso que una y otra cosa, la obra y la situación generada por la obra, están muy relacionadas.

Podríamos decir que los resultados de este proyecto se dejan discutir de manera más coherente si los consideramos en términos de situación que de obras: situaciones a las que se llegó por la necesidad de archivar algo y archivarlos a nosotros mismos en ese gesto de tener que volvernos hacia el pasado. Teniendo en cuenta este punto de partida, estas situaciones pueden abordarse según el modo de resolver la ecuación entre pasado y presente, o entre ausencia y presencia, es decir, el modo de hacerse cargo en tiempo presente de ese pasado convertido, potencialmente, en una situación a la que de modo muy

general podemos denominar «afectiva», no porque tuviera que ser una situación de confraternidad entre los asistentes, sino simplemente por subrayar lo que de presente, inestable y fugaz tiene toda situación considerada desde su inmediatez temporal.

Hablar de situación y no de obra, aunque no son términos excluyentes, supone en todo caso un desplazamiento de los criterios con los que nos acercamos a la obra o la no obra. Garcés resumía estos nuevos criterios en dos conceptos generales como el trato y la atención. En términos de situación, lo fundamental no es lo que se va a comunicar, sino el cómo, la forma escénica que se le va a dar ese contenido; en otras palabras, el tipo de relación, de espacio o de encuentro o, dicho directamente, de situación, a la que se va a dar lugar. Si aplicamos esto a la idea de archivo escénico, lo que tenemos que pensar no es, por tanto, únicamente el modo de organizar unos materiales, sino la materialidad del propio hecho de organizarlos en el momento de su presentación pública. No se trata de qué tipo de pasado se va a traer a escena, sino de qué tipo de ahora se va a crear para un pasado.

En los dos proyectos con un contenido histórico vivido por los propios artistas, el de Belén Cueto sobre Circo Interior Bruto, y el de Joan Casellas y Nieves Correa, basado en su relación artística a lo largo de varias décadas, el modo de resolver estas ecuaciones fue distinto. En el caso de Circo Interior Bruto, un colectivo histórico de performers que trabajó en Madrid entre 1999 y 2006, se proponía un acto de recuperación de la memoria a través de las personas que habían conocido el proyecto y que, más allá de la vinculación que hubieran tenido, eran convocadas ahora como público que asistió a aquellas obras y que tuvo una experiencia de aquel momento. Al público general que acompañó el seminario se le sumó un número grande de participantes que iban a hacer también de público en sentido doble, no solo de la propia «obra» de la que formaban parte, sino sobre todo de aquellas otras sobre las que Belén Cueto iba pasando imágenes mientras hablaba de forma improvisada sobre lo que veíamos.

Poco a poco, al principio con cierta timidez, se fueron oyendo otras voces que rescataron desde lugares personales vivencias de aquel tiempo. Entre el ahora del encuentro y el momento del que se hablaba se hacía sentir una ruptura que situaba aquel pasado en otro tiempo distinto, si no a nivel afectivo, sí a nivel histórico, un sentimiento de que aquel periodo y aquella aventura ya acabó. Sin embargo, no se trataba solo de informar sobre lo que fue Circo Interior Bruto –este no fue el objetivo principal de la propuesta–, sino de hacerlo de una determinada forma, de dar lugar a una determinada situación de encuentro o desencuentro con ese pasado. Lo improvisado que tuvo todo el desarrollo, el que personas que en muchos casos hacía tiempo que no se veían, sobre todo no para hablar de Circo Interior Bruto, es lo que hacía que dicho puente tuviera que ser construido en el momento mismo en el que se estaba haciendo, de ahí también la dificultad para dar vida a esa palabra, aunque es esa misma dificultad la que hace que algo esté (escénicamente) vivo.

Joan Casellas y Nieves Correa le propusieron al público un archivo coincidente parcialmente con la época de Circo Interior Bruto, aunque en este caso los protagonistas de este archivo, todavía abierto, y en este sentido histórico todavía vivo, eran los mismos que estaban en escena mostrando su propio pasado en común. La situación, por tanto, era muy distinta, porque la ecuación entre esos dos elementos, pasado y presente (público), se articulaba de otro modo.

El tipo de identificación entre quienes le mostraban al público los documentos y el pasado del que hablaban era más directa y sobre todo continuada. Ya no había ese sentimiento de ruptura con un pasado que de algún modo se daba por acabado, porque los cuerpos de Joan Casellas y Nieves Correa realizando diversas acciones afirmaban la continuidad, si bien distante, con respecto a ese mundo anterior. La imagen de Joan Casellas con una fotografía pegada en su frente acercándose a los espectadores expresaba bien este tipo de relación, casi reivindicativa: yo también soy esto, aunque no lo sea ahora. La situación, por tanto, del público era también otra, más cercana al lugar del espectador que asiste a una obra. A mayor cantidad de pasado, como a mayor cantidad de memoria propuesta de forma cierta, menos posibilidad de apertura a ese no saber que hace de un presente algo vivo.

Ya a finales del siglo XIX, en la segunda de las Consideraciones Intempestivas, *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, viéndose venir Nietzsche la avalancha de pasados y conmemoraciones, en que iba a convertirse el siglo XX, avisó de que el desarrollo excesivo de la memoria no deja de causar un daño a la vida, señalando la fragilidad, pero al mismo tiempo la importancia del presente para pensar el sentido de un acontecimiento. En *El recuerdo del presente* rescata Virno este pasaje como forma de seguir haciendo posible una relación incierta con un pasado que no venga ya interpretado.

Desde este presente difuso se plantearon Salomé Branco, Javier Núñez y Bruno Leitão la posibilidad de recuperar lo que había sido y no había sido, en cuanto al intercambio de acciones que tuvo lugar entre ellos, la relación iniciada unos meses antes. A lo escaso de dicho pasado se le unió una actitud decidida de rechazo a esa pulsión por archivar, lo que explica también el lugar propuesto para realizar el encuentro. Esta es una plaza, un espacio al aire libre autogestionado de forma colectiva, que permitía esquivar con más facilidad que una galería o un museo la idea de obra, como una forma de archivo más, en la que no se quería caer. Aquí el pasado «archivado», más allá de la presencia de ellos mismos, quedó en unos cuantos relatos improvisados donde cada uno fue contando las acciones que se habían ido intercambiando a lo largo de los meses anteriores y el estado actual en el que se encontraba su proceso, que tenía mucho que ver con el modo mismo como lo habían compartido. Frente a un pasado azaroso y un tanto disperso, tal y como habían vivido el proyecto, y un no saber cómo seguir, pero con la voluntad de seguir, el momento desde el que se compartían estas dudas se hizo abierto e indefinido. Si, a pesar de todo, tuviéramos que pensar en términos de «obra» este encuentro, diríamos que la situación misma era la obra que no había sido, es de-

cir, todo y nada; no había ningún material, ni objeto, ni imágenes o acciones, más allá de sí mismos y las personas que se encontraron allí con la excusa de la presentación.

Un paso más en esta deriva hacia lo indefinido de un presente en el que no quedan claros los límites actor-público, ni siquiera si cabe hablar de actor o de público, o más bien habría que referirse a un sujeto colectivo haciéndose y deshaciéndose, fue la propuesta de Joseph Patricio y Marie Capesius por medio de una cena en Espacio B. Sin ningún pasado que archivar más que el que se generase en ese presente, al público se le invitaba a cenar de forma improvisada en el reducido espacio de la galería. Comida, bebida, charlas, risas, cantos, literalmente «archivos del aire», podríamos decir, tomándole prestado el término a Joan Casellas, que iban a desaparecer tan pronto como acabara aquella situación.

Rosell Messeguer y Catarina Simão invirtieron la relación presencia-ausencia desde el campo de las artes visuales del que proceden para proponer un archivo performativo realizado en tiempo real en el que el imaginario de la maquinaria desubjetivadora, característico del estructuralismo, se ponía en escena en detrimento del sujeto que la manipula, que pasa a ser una prolongación del propio libro-mecanismo-objeto como espacio de operaciones. Estar y no estar, un eje básico para pensar una situación, se recuperaba como un campo de tensión jugando con la presencia-ausencia de las creadoras: Rosell, ausente en escena y presente a través de una pantalla vía Skype, y Catarina, como manipuladora del libro, frente al público, pero igualmente ajena en su operación de archivar proyectada a través de un circuito cerrado de vídeo. La acción de pasar las hojas del libro a un ritmo constante y pausado creaba un presente al tiempo que una ausencia del sujeto, concentrado en esta acción. El público asistía a un escenario en el que no se mostraba una persona, sino la acción realizada por ella, cuya presencia se dejaba sentir a través de su no estar. Esa opción entre estar y no estar, que también marcó la participación de ambas a lo largo de todo el proyecto, se proyectaba sobre el público, que tenía que situarse frente a esa disyuntiva.

Como forma de dar lugar a una situación no solo proyectada artísticamente, sino real y por hacer, Paloma Calle transformó su archivo sobre el propio grupo del proyecto en un juego con el público. Si el archivo giraba en torno a la situación económica de los artistas, el juego transformó esto a través de otro tipo de economía propiamente escénica según la cual se iban ganando puntos en la medida en que se acertara la respuesta a cada pregunta sobre la situación de los trece participantes en el proyecto. El interés por el contenido del archivo quedaba así desplazado por la dinámica del juego, más determinante escénicamente que el contenido de las preguntas, dando lugar a otro tipo de no archivo acerca, no ya de la vida laboral de los artistas, sino de los comportamientos y formas de reaccionar en grupo. Como en el caso de la maquinaria-archivo, el juego es también un tipo de mecanismo que libera de una subjetividad única, pero con la diferencia de que en ese ahora, y solo mientras dura el juego, ese espacio liberado está disponible para la construcción de otras subjetividades a partir de la creatividad colectiva.

6.

Todo archivo tiene algo de juego; es por esto que el contenido de un archivo, no sujeto ya a un centro u origen exterior a su propia dinámica, queda suspendido a la búsqueda de ese presente desde el que volver a actualizarse, volver a ponerse en juego, en escena, dando lugar a otras situaciones. A una economía del pasado a la que remite la historia, la memoria o el conocimiento, se le enfrenta una economía del presente, una economía fundamentalmente escénica de la que entran a formar parte multitud de variables relativas a ese campo inabarcable de los afectos. Es cuando estos empiezan a fluir desde lugares no previstos por la propia organización de la escena que podemos decir que una situación empieza también a convertirse en potencia de otra cosa que no tiene autor(es) ni destino histórico, sin dejar de participar de ambos lugares.

Cruzar el archivo con los afectos implica reconsiderar, no los archivos en sí mismos, sino la situación a la que dan lugar esos archivos. El problema no es el pasado ni el conocimiento o la memoria, a la que tan a menudo se recurre como forma de diagnosticar una situación presente, sino esta última; lo que está en crisis no es la historia, el pasado o la memoria –nunca ha habido tantas historias ni tantas memorias perfectamente registradas en sus archivos correspondientes–, lo que está en crisis es el presente desde el que darnos sentido a través de ese pasado. Es desde esos presentes escénicos capaces de desbordar sus propios marcos institucionales para reinventarse como momentos singulares como podemos volver a interrogar la posibilidad del sentido de un modo colectivo.

En este caso, el desorden se debe entender como el territorio de la investigación, el campo de la problemática, el terreno para la acción. Uno formula el desorden con el fin de convencerse o convencer a los demás de que las cosas tienen que cambiar. Como método o herramienta, se crea, según Mouffe, un espacio para la articulación en la que existe el acuerdo de estar en desacuerdo.

Con el fin de registrar este desorden o campo de conflicto, es importante observar y comprender la lógica del sistema, aprender su historia, y ver cómo funciona. En cuanto a la evidencia histórica, esto se vuelve interesante, precisamente, cuando se piensa acerca de los errores en lugar de los éxitos, los problemas en lugar de las soluciones¹¹.

Notas

1. CANETTI, Elias. *Libro de los muertos. Apuntes 1942-1988*, traducción de Juan José del Solar, Madrid, Círculo de Lectores/Galaxia Gutemberg, 2010, p. 40.
2. DERRIDA, Jacques, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997, p. 16.
3. «Imaginarios sociales II: la idea de acción en la sociedad posindustrial. Documentación y análisis de la creación escénica contemporánea» del Plan de I + D del Ministerio de Economía y Competitividad (HAR 2011-28767).
4. Aunque el proyecto fue rechazado a vuelta de correo explicando que excedía con mucho las posibilidades de esta iniciativa, se desarrolló igualmente y se terminó presentando dentro del Seminario Internacional «Habitar la dispersión», organizado por ARTEA a través del proyecto Teatralidades Expandidas, en el Centro de Arte Reina Sofía, con la participación de Espacio B y Esta es una plaza.
5. FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber*, México D. F., Siglo XXI, 1970, p. 337.
6. Ob. cit., p. 338.
7. Ob. cit., p. 345.
8. Ibídem.
9. FOUCAULT, Michel, *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-Textos, 1997, p. 7.
10. AGAMBEN, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Madrid, Pre-Textos, 2005, p. 152.
11. MIESSEN, Markus. *La pesadilla de la participación*, Barcelona, dpr, 2014, p. 126.

Bibliografía

GARCÉS, Marina. *Un mundo común*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2013.

GUASCH, Anna Maria. *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal, 2011.

MOREY, Miguel. «El lugar de todos los lugares: consideraciones sobre el archivo», en RUBIRA, Sergio y otros, *El mal de archivo. XII Jornadas de estudio de la imagen*, Madrid, 2006, pp. 14-28.

STEYERL, Hito. «Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life», en *e-flux*, núm. 30 2011, diciembre, disponible en <http://www.e-flux.com/journal/art-as-occupation-claims-for-an-autonomy-of-life-12/> [Consulta: 29/07/2014].

VIRNO, Paolo. *El recuerdo del presente*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

Epílogo

Archivo de Afectos/Archivo de experiencias.

Carta abierta

Dice Hannah Arendt que una de las características de la acción es su impredecibilidad, o sea, que no podemos predecir el efecto que va a tener lo que hacemos (o al menos no del todo). Por otro lado, también dice que la acción es irreversible, o sea, que lo hecho, hecho está. Aunque luego añade que hay dos modos de relacionarse con esto de lo irreversible, que son la promesa y el perdón.

La promesa es «haré tal cosa» y luego se hace o no se hace. Y el perdón: «siento lo que hice». Son dos modos temporales de considerar la acción desde un presente: el primero, como una posibilidad futura, y el segundo, como algo ya pasado.

Si consideramos este proyecto como un tipo de acción, una manera de colocarse frente a los demás, creo que efectivamente ha tenido mucho de impredecible y de irreversible. Atrás quedó lo que quedó, lo que se hizo, lo que se mostró o no se mostró, en definitiva, el modo que cada uno eligió para estar ahí a partir de esta excusa del «archivo». De algún modo, el proyecto es un proyecto trampa, porque por más que uno quiera o no quiera, cada cual lleva escrito de alguna manera lo que para él ha sido este período abierto de relaciones, ya sea con unas personas concretas, con el proyecto en sí, con su propio trabajo o con lo difuso del «grupo» en general. Finalmente, no solo somos archivos vivos de todo lo que vamos sintiendo, viendo y experimentando, sino además archivos que nos vamos haciendo constantemente. Detrás de cada trabajo o no trabajo, de cada propuesta de poner (hacer) algo en común, de definir un lugar frente al pasado o frente a los demás, se expresa una manera de estar en el mundo. Supongo que sobre todo somos archivos de esto mismo, archivos de las distintas formas de estar en el mundo, de hacer sociedad, de hacer-nos frente a los demás.

Todo esto son un montón de abstracciones que a lo largo de estos meses, y especialmente de la semana pasada, se han convertido en experiencias, han tenido cuerpo, han sido sensaciones.

Nancy dice que el sentido de algo, que es siempre un sentido común, es decir, un sentido compartido por varias personas, tiene que ver con la creación de formas de intercambio, circulación, remisión de los unos a los otros, y luego añade que el sentido tiene que ver también con la puesta en común de la posibilidad de esa experiencia. No se trata solo de la posibilidad de la experiencia, hasta ahí llegaría la parte sensible, el sentir y el sentirnos, sino también la puesta en común, la comunicación de esa posibilidad, que remite no solo al sentir, sino también al sentido de eso que ha pasado. Una gran parte de ese sentir-nos va a escapar al sentido que de una forma más explícita le podamos dar a esto, es decir, va a escapar al archivo, aunque no por ello va a dejar de estar ahí.

Yo, por mi parte, he sentido cosas durante estos días, y supongo que también habré aprendido algo, estoy casi seguro, aunque todavía no sepa bien qué, pero estoy a

punto de saberlo; en todo caso, ya lo llevo dentro... ¿Quizá archivado, quizá yo sea ahora un archivo con patas de todo esto que ha pasado?

Me queda la sensación de que es fácil pasar por alto lo que se produce cuando uno se pone delante de un público... Yo puedo decir que, incluso en las presentaciones que fueron menos presentaciones, esos momentos de (re) presentación fueron de lo más significativo, y casi nunca por aquello que se estaba haciendo, sino por el modo de hacerlo.

Gracias en todo caso por estos días y por haber aceptado esta invitación un tanto confusa.

Óscar Cornago es investigador del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC (Madrid). Su trabajo se ha centrado en teoría escénica y filosofía de los medios. Forma parte de ARTEA y ha sido coordinador del proyecto de I+D "Imaginarios sociales II: la idea de acción en la sociedad posindustrial", entre cuyos resultados figuran el volumen *Manual de emergencia para prácticas escénicas. Comunidad y economías de la precariedad* (Con tinta me tienes, 2014), y este número de *Efímera*.