

La experiencia narrada

Sobre la exposición individual *How Our Lives Become Stories* de Oriol Nogues

La Conservera. Centro de arte contemporáneo

Murcia, 2012

El realismo en arte no puede proceder evidentemente más que del artificio.

André Bazin

*El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre
donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas,
y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del hombre.*

Federico García Lorca

*Porque la mitad del arte de narrar radica precisamente
en referir una historia libre de explicaciones.*

Walter Benjamin

David Armengol

Ya sea a través del texto, la imagen o la representación escenográfica, el pacto ficcional entre narrador y receptor deviene fundamental para la comprensión efectiva de cualquier relato ficticio. Un acuerdo tácito, y por tanto premeditado entre el autor y su audiencia que genera en ambos un marco de confianza y complicidad. Un sistema de artificios y códigos compartidos entre uno y otros que otorga a lo narrado la posibilidad de existir más allá de lo estrictamente asumido o aceptado como real.

La posibilidad de existencia al margen de lo reconocible y esperado, entronca con la “teoría de los mundos posibles”¹; planteamiento que desde el punto de vista del lenguaje, permite la comprensión narrativa de géneros como la literatura fantástica o la ciencia-ficción, pero también de otros registros populares: la leyenda, la fábula o el

¹ Para una aproximación a los mundos posibles dentro de la literatura de ficción, ver: Lubomír Doležel. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. The Johns Hopkins University Press, 2000 y Tomás Albadalejo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Editorial Universidad de Alicante, 1998.

mito. Un recurso narrativo basado en una producción semántica nueva y diferenciada que dota así al hecho ficcional de la credibilidad y verosimilitud necesarias.

Tanto el pacto ficcional por un lado, como la proliferación y co-existencia de mundos ficticios por el otro, son dos aspectos esenciales dentro de la práctica artística de Oriol Nogues (Reus, 1984). Un trabajo a medio camino entre las artes visuales y las artes escénicas, centrado en la experiencia narrada y en la construcción simbólica de la vida cotidiana a partir de la fascinación por el teatro. Un interés por la dramaturgia que sitúa su obra conscientemente en los márgenes difusos de las artes en vivo.

Para su primera exposición individual en La Conservera, el artista catalán ha decidido apropiarse del título *How Our Lives Become Stories*² de Paul Jon Eakin. Un ensayo sobre la narración autobiográfica en literatura, que desde la capacidad narrativa de la vivencia, aborda la confección de nuestra identidad personal basándose en las relaciones con los demás. Un punto de partida – la experiencia narrada – que supone para Nogues una auténtica declaración de intenciones ante el hecho artístico. Un discurso vinculado al arte contemporáneo pero que pone en juego los elementos habituales del arte escénico: el guión, el escenario, el desarrollo temporal y la interacción entre personas; pero no desde la condición profesional del actor, sino más bien a partir de la vivencia apasionada e imperfecta del amateur. Algo que aproxima su trabajo a ciertas prácticas de teatro experimental – especialmente a aquellas propias del “teatro del encuentro”³ – y a manifestaciones populares de desinhibición como la mascarada o el karaoke.

Aunque la metodología procesual de Oriol Nogues implique dinámicas de investigación diversas – dando lugar a imágenes, textos, objetos, performances...- su trayectoria artística se articula y afianza a través de un arte de acción. Una manera de pensar (y actuar) que, de un modo valiente, utiliza el arte para dar respuesta a la gran pregunta que él mismo lanza con el título: *Cómo nuestras vidas se convierten se convierten en historias.*

² Paul Jon Eakin. *How Our Lives Become Stories. Making Selves*. Cornell University Press, 1999. En relación a los estudios de Eakin sobre la construcción autobiográfica en literatura, es interesante también su referencia en Estrella de Diego. *No soy yo. Autobiografía, performances y los nuevos espectadores*. Editorial Siruela, 2011. p. 223 – 224.

³ En relación a los teatro del encuentro, ver José A. Sánchez. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Visor Libros, 2007. p. 240.

Y es que para Nogues, al igual que para Benjamin ⁴, lo que realmente hace que la vida se convierta en relato, es el simple acto de narrarla. Y ahí, en la experiencia del narrador, se halla gran parte de la potencia discursiva y emocional de su trabajo. Un arte de tendencia relacional -sin ser relacional- y carácter lúdico -sin ser pedagógico-, que consciente de su equilibrio entre lo visual y lo escénico, es capaz de adaptarse a los hábitos de consumo del arte (la sala de exposiciones) y a los del teatro (el escenario).

Un repaso por las tres piezas que forman parte de *How Our Lives Become Stories* – las acciones filmadas de *Loca algarabía*, la instalación participativa *Karaoke del desamor* y la performance grupal con los habitantes de Ceutí que da título a la exposición – nos permite profundizar en las constantes que definen la obra de Oriol Nogues. Tres obras autónomas y complementarias que ofrecen un ensayo crítico (a veces más poético, a veces más paródico) sobre la capacidad narrativa, ilusionista e incluso terapéutica del teatro. Una aproximación gradual a lo escénico – de menos a más: de más discreto a más solemne, de más individual a más colectivo - donde la apropiación artística de lo teatral (la máscara, el desdoblamiento, el ritual...) nos invita a un ejercicio de resignificación de la realidad cotidiana en la que ésta, sin dejar de ser lo que era, se transforma durante un tiempo en otra cosa.

Si hay una obra, al menos hasta la fecha, que defina de manera más completa el trabajo de Oriol Nogues, es sin duda la serie de registros videográficos de *Loca algarabía* (2008-2010). Una colección de acciones individuales en las que el artista, transformado literalmente en tramoyista que reivindica sus trucos y golpes de efecto, recupera el espíritu ilusionista del teatro barroco a modo de resistencia poética ante la realidad que nos viene dada. Una simulación escenográfica del mundo (un amanecer, una fuente, una nevada, una desaparición, un rayo, una nube, una roca, un mar y una hoguera) que apunta a su vez la posibilidad de desarticularlo, desmentirlo e incluso desaprenderlo.

Así mismo, el conjunto de acciones filmadas en la intimidad del taller del artista, y expuestas ahora en formato de video-instalación en la sala de exposiciones, comporta

⁴ Walter Benjamin. *El narrador*. Ediciones metales pesados, 2008. Benjamin habla de la figura del narrador a través de la crisis de la experiencia, y para ello establece una doble lectura: el narrador como el marino mercante (aquel que viaja y narra sus experiencias) o como el campesino sedentario (aquel que permanece y conoce sus tradiciones e historias). p. 61. En este sentido, la obra de Oriol Nogues se aproxima a este doble perfil del narrador.

una labor de representación formal del mundo basada en lo mínimo. Algo que más allá de la referencia obligada a los espectáculos teatrales del siglo XVII y XVIII, nos hace pensar también en las estrategias ingeniosas y de escasos recursos del teatro amateur. Y así, a base de desvelar el engaño o exhibir el truco que hace que el artificio se torne ilusión, Oriol Nogues cuestiona nuestro sistema de creencias ante aquello que vemos o reconocemos como real.

La instalación performativa *Karaoke del desamor* – un escenario vacío que brinda al espectador la posibilidad de subir a cantar sobre la amargura del amor – configura el segundo capítulo de la muestra, en este caso narrado en tercera persona del singular. Un episodio en el que el gesto exhibicionista del artista desaparece para que sea directamente el público el que actúe cual narrador improvisado. Y en este juego de desdoblamientos, Nogues explora las capacidades catárticas de la interpretación teatral a partir de dos registros tan próximos como la canción de desgarro amoroso y el espacio de liberación emocional que implica el karaoke.

Las canciones populares escogidas por el artista – *Ay, amor* de Bola de Nieve, *En el último trago* de Chavela Vargas, *Es la historia de un amor* de Los Panchos o *Que se me acabe la vida* de Jose Alfredo Jiménez, por citar sólo algunos ejemplos – dibujan ante la audiencia una situación extrema de sufrimiento amoroso, interpretadas además por alguien anónimo. Una tensión dramática a caballo entre la parodia y la expiación, que añade una lectura personalizada e irrepetible a la experiencia teatral de actuar ante los demás: la del intérprete amateur que siente el dolor como propio, puesto que también ha sufrido por amor.

Karaoke del desamor difumina la presencia del artista – Nogues sólo aparece proyectado a modo de imagen-acción en el escenario – y asume por tanto el peligro de delegar su papel a los visitantes de la exposición. Un riesgo voluntario que deja en manos del público la decisión de actuar (y dar sentido a la pieza), o de simplemente no hacerlo. Una inversión de roles, e incluso de responsabilidades que, convertidas en experiencia lúdica, esconde un discurso más profundo: el análisis de nuestro valor – o temor – para exhibirnos públicamente, y más desde el espacio connotado y jerárquico que es la sala de exposiciones.

Bajo las mismas premisas de experiencia compartida, pero ya fuera de los límites del espacio museístico que definen *Loca algarabía* y *Karaoke del desamor*, Oriol Nogues cierra la trilogía de *How Our Lives Become Stories* con una gran ceremonia popular que altera el espacio público de Ceutí mediante la orquestación de un nuevo rito. Un evento festivo surgido del estudio previo de las tradiciones y el folclore del lugar narrado directamente por sus protagonistas: los habitantes de Ceutí; algo que supone para el artista un punto de inflexión en sus investigaciones sobre dramaturgia y dirección teatral. Una preocupación constante que, en su caso, se basa en tres ejes principales: la puesta en crisis de la representación, la condición del amateur y la relación indisoluble entre el arte y la vida.

En este sentido, *Proyecto Público* (2011), una propuesta anterior también próxima a la imposibilidad de representar, al amateurismo y al binomio arte-vida, tomaba como punto de partida *El Público* de Federico García Lorca⁵ precisamente para analizar los límites de la experiencia escénica y ahondar así en su naturaleza poética. Un juego imposible entre personajes, actores y personas que encontraba en la figura del amateur el núcleo de sus intereses narrativos. Una condición – la de aquel que simplemente ama lo que hace y lo exhibe con pasión – que le llevó a trabajar con diferentes agentes y agrupaciones no profesionales de Barcelona, Sabadell o Reus, su ciudad natal.

How Our Lives Become Stories genera un proceso de trabajo y una formalización similar a la planteada en *Proyecto Público*: el desdoblamiento del artista en otros y el relato emocional de un lugar expuesto en primera persona por sus propios habitantes. Una narración en vivo en la que Nogues decide mantenerse en un segundo plano para favorecer así una posible historia donde la representación (actores, escenarios, artificios, público...), se erige cual presentación directa de un fragmento de vida. Una experiencia vital específica, que pese no poder ser comprendida ni justificada en su totalidad, funciona como símbolo de pertenencia y parte esencial del lugar.

Más allá de las similitudes discursivas entre *How Our Lives Become Stories* y *Proyecto Público*, especialmente *Públic#1 (Reus)*, donde también trabajó con asociaciones locales para construir una narrativa grupal, la performance de Ceutí incorpora dentro de

5

Federico Garcia Lorca. *El público*. Editorial Cátedra, 1988

su trayectoria dos nuevos retos hasta ahora poco explorados. Por un lado, su total desaparición de la escena (en *Públic#1*, Nogues se convertía en personaje asumiendo el papel de director); por el otro, la incursión del relato en la esfera pública (en *Públic#1*, la acción se limitaba a los espacios del Centre d'Art Cal Massó de Reus).

Quizás uno de los aspectos más atractivos de *How Our Lives Become Stories*, es que todo lo acontecido en los escasos 30 minutos de duración del evento devino cercano y extraño a la vez, tanto para los actuantes como para el público asistente (ya fueran autóctonos o foráneos). Un ritual solemne próximo a los códigos de la fiesta popular y a ciertas prácticas experienciales del arte contemporáneo – pensemos en los ceremoniales de Antoni Miralda en París durante los años setenta – que ofreció, la mañana del cuatro de febrero de 2012, un acto de celebración en sí mismo.

A la hora señalada (las doce del mediodía), el Sargento de la Policía Local y miembro vocal de la junta superior de Cofradías, empezó a tocar las campanas del campanario de la iglesia de Santa María Magdalena de Ceutí según el sonido acordado con Nogues para la performance: la señal de socorro en código morse. Mientras, un miembro de la Pirotecnia Murciana S.L. de la localidad vecina de Archena, lanzaba un humo azul que dotaba al paisaje de un nuevo aire místico. A su vez, las bandas de cornetas y tambores de Santa María Magdalena, de San Juan Evangelista y del Cristo de la Sangre iniciaron una peculiar procesión por las calles de la localidad retomando el mismo ritmo de S.O.S marcado desde lo alto del campanario. Una expectativa que dio inicio al ceremonial y, progresivamente, lo fue dirigiendo hacia el patio 2 de La Conservera, punto de reunión del público asistente. Dicho patio, ataviado con las múltiples guirnaldas de frutas de plástico confeccionadas por el Aula de Primores de la Universidad Popular de Ceutí, acogió dos momentos de connotaciones épicas y, hasta cierto punto, absurdas. Primero, bajo la percusión constante de los tambores, las señoras del Club del Pensionista entraron y situaron en el patio varios carros con palmeras, supuestamente uno de los iconos más significativos de la flora murciana. A continuación, los tambores dejaron de sonar, y en medio de un riguroso silencio, los hombres de la Peña de “El Tomate” empalaron en el centro de la plaza un enorme tronco de madera; un símbolo de las tradiciones laicas de Ceutí, que a modo de tótem majestuoso y ridículo, pasó a dominar todo el escenario (durante las fiestas del pueblo, los jóvenes se disputan el acto heroico de escalar el palo y capturar un jamón que se coloca en lo alto del mástil). Finalmente,

la Pirotecnia Murciana lanzó sobre el cielo de Ceutí una serie consecutiva de petardos y cohetes. Y todo esto en menos de media hora, y en nombre del arte contemporáneo.

En definitiva, y ya para acabar, podemos decir que *How Our Lives Become Stories*, supuso para todos los asistentes, un nuevo acto de fe en el que la pequeña localidad de Ceutí se convirtió - fiel al título escogido por el artista - a la vez en narrador y en experiencia narrada, a la vez en autor y en receptor. Un ejercicio crítico de desdoblamiento autobiográfico en el que la experiencia compartida, y su capacidad de contarla, se convierten en motor de actuación y resignificación de nuestras propias vidas. Y ahí es donde la supuesta funcionalidad del arte, ya sea visual o escénico, se erige como mundo posible desde el que repensar nuestra existencia. Y ahí es donde reside la obra de Oriol Nogues.