

# La estética de la catástrofe

José Antonio Sánchez

Los años finales de la guerra fría estuvieron marcados por una nueva versión de la estética catastrofista. Aparentemente, no había razones tan fuertes como en las décadas anteriores para temer el estallido de un conflicto nuclear. Sin embargo, diversos signos o tendencias permitían esbozar un horizonte pesimista: la catástrofe de Chernóbil en 1986 no sólo conmocionó y atemorizó por sus consecuencias físicas, también podía ser entendida como un derrumbe tecnológico que anunciaba el derrumbe económico y político de la Unión Soviética y que determinaría los últimos años del siglo XX. Pero ya desde principios de la década la crisis económica, la definitiva pérdida del entusiasmo ideológico (una vez apagadas todas las ascuas del 68) y la sustitución de las revoluciones por los atentados y el terror enturbiaron un período de aparente calma. En España, el entusiasmo que generó el triunfo socialista en las elecciones de 1982 se vio enturbiado por el problema del ingreso en la OTAN y tuvo su contrapunto en la experiencia de la *normalización*, que en Cataluña llegó con cierto adelanto tras el triunfo de Convergencia en las elecciones de 1979. Éste fue el año de estreno de una película, *Mad Max*, de George Miller, que iniciaría una serie de visiones apocalípticas con las que el cine y el teatro respondieron al interés de un público necesitado de fábulas suficientemente pesimistas como para compensar el pesimismo real.

## La reinención del cuerpo

Uno de los primeros en poner en escena la catástrofe fue Albert Boadella con su espectáculo *Laetius* (1980). En él se sintetizaba una parte importante de la trayectoria creativa de Boadella. Mostraba en forma de reportaje la aparición y evolución de un nuevo ser después de una guerra nuclear. Surgía de un escepticismo y de un pesimismo casi antagónicos al optimismo y al vitalismo manifestado por Comediants pocos meses antes en *Sol Solet*. “La tierra -se leía en el programa de mano- es un pequeño planeta destinado dentro del inmenso orden cósmico a producir ciclos de vida y autodestrucción.” Y en otro lugar, Boadella declaraba:

Yo no conozco ningún momento de la historia en el que alguien haya tenido un arma y no la haya usado. *Laetius* es una denuncia de las



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. [www.arte-a.org](http://www.arte-a.org). [arteA@arte-a.org](mailto:arteA@arte-a.org)

posibilidades de destrucción de la energía nuclear, pero sin recordárselo constantemente al espectador.

Para *Laetius*, Boadella utilizó un instrumento compositivo ya probado en *M-7 Catalonia* (1978) y que sería habitual en sus posteriores espectáculos: la dramaturgia prestada. Se trataba de aplicar a la composición escénica estructuras de ordenación propias de otros medios. Así se conseguía no sólo evitar lo dramático o lo narrativo, sino también una comunicación más directa con el público, una forzosa implicación del público en el espectáculo. Si en *M-7 Catalònia* la estructura empleada fue la de la conferencia, para *Laetius* recurrió al reportaje científico y en *Olympic man mouvement* (1981), al mitin político.

Tales estructuras implicaban al espectador en la acción, pero al mismo distanciaban la dimensión material o física de la escena, a pesar de que el trabajo seguía siendo básicamente gestual. A ello contribuían los dispositivos escénicos (Fabià Puigserver diseñó el de *M-7 Catalònia*), la iluminación y los recursos tecnológicos (la pantalla electrónica de *Olympic Man*), además de las diversas formas de enmascaramiento de los actores. Sus acciones se mostraban en escena descontextualizadas y reenmarcadas, trasplantadas a un espacio-tiempo artificial, desmaterializadas y devueltas a la corporalidad por unos actores privados de personalidad (en *Laetius* privados de rostro), que ponían su cuerpo perfectamente adiestrado al servicio de un objetivo irónicamente científico o, en cualquier caso, demostrativo. **1**

Lo que el espectador veía en *Laetius* era el comportamiento de una criatura mutante, privada de dedos y rostro. Su ciclo biológico se había interrumpido, por lo que se alimentaba de sus propios excrementos. La hembra, género dominante, mataba al macho durante la cópula y se deshacía de sus hijos débiles; en cambio, era asesinada por los hijos fuertes para asegurar el sostenimiento demográfico en un territorio calcinado por la explosión. Para dar cuerpo a tales criaturas, mitad insectos mitad humanos, los actores visionaron numerosos documentales sobre insectos, a partir de los cuales se elaboró un lenguaje gestual, un nuevo código de treinta y cinco gestos, el código *Laetius*. La repetición del mismo a lo largo del espectáculo permitía al espectador su reconocimiento y gracias a éste su incorporación plena al espectáculo.

Si la criatura, *Laetius*, era una forma de vida surgida de los cuerpos quemados y desfigurados por la explosión nuclear, *Laetius*, el espectáculo, era una forma escénica surgida de la destrucción tecnológica y posmoderna del mimo clásico. Pero al igual que *Laetius* no dejaba de ser un resto humano, *Laetius*



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

también constituía una reinterpretación del mimo y de los primeros espectáculos de Els Joglars. El vestido rojo, que ocultaba completamente el cuerpo, era una mutación de la malla negra; la capucha, una radicalización del maquillaje blanco. La escena circular recuerda la plataforma de *El Joc*, si bien la de *Laetius* podía ser iluminada desde abajo. Tal iluminación acentuaba la artificialidad del espacio escénico, cubierto al principio de una compacta capa de arena sobre la que las criaturas iban dibujando en sus desplazamientos unos surcos por los que se filtraba la luz inferior. Limpia de arena e iluminada a plena potencia, la escena servía de marco a las parejas de *Laetius* con indumentaria rococó, mostradas poco antes del último apocalipsis nuclear.

Las imágenes podían resultar inquietantes, fascinantes, divertidas o turbadoras, pero no bellas. A Boadella no parecía interesarle la belleza, sino la eficacia. La eficacia escénica está asociada a la precisión, la nitidez, la ausencia de individualidad, el sometimiento de todos los elementos a la idea comunicativa. La eficacia comunicativa pasa por la relajación de la tensión estética o expresiva: el espectador no debe atender a la belleza de las imágenes o la expresividad de los actores, sino concentrarse en el discurso: los medios, incluido el cuerpo, deben resultar transparentes al discurso.

En *Laetius* Boadella consiguió plenamente su objetivo; sin embargo, no pudo evitar que su personaje adquiriera cierta dimensión mítica, más allá del marco espectacular, más allá de la corporalidad de sus intérpretes. Hasta el punto de que en *Bye Bye Beethoven* (1987), Boadella se citaría a sí mismo y recuperaría secuencias de *Laetius*: poco importaba que los actores fueran o no distintos, el personaje había sobrevivido intacto, como una fotografía animada o un archivo digital. El cuerpo del mimo había perdido la poesía y se había visto formalizado hasta su conversión en figura inmaterial.

Tal conversión resultaba ya evidente en *Olympic man mouvement* (1981). Se trataba de “un acto de afirmación y propaganda” de los métodos y de los hitos de un movimiento de carácter neo-fascista, apoyado en la exaltación del cuerpo olímpico como alternativa al “estado de decadencia y de degradación social, moral y estética al que se ha llegado actualmente”. En una serie de números o situaciones, los actores presentaban por medio de acciones, escenificaciones e imágenes el programa del movimiento, al tiempo que una pantalla electrónica al fondo aparecían las formulaciones verbales de tales ideas, que se alternaban con la aparición de emblemas y grafismos que apoyaban la eficacia del mitin.



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. [www.arte-a.org](http://www.arte-a.org). [arteA@arte-a.org](mailto:arteA@arte-a.org)

En un principio, Els Joglars habían pensado denominar este espectáculo *La vacuna*: se trataba de “suministrar unos determinados microbios al público” para que sirvieran “de vacuna ante una enfermedad de carácter totalitario”, que podía llegar bajo la forma del “olympic man” o de cualquier otra forma. Boadella era consciente de que se trataba de “una broma peligrosa”; por una parte, apenas habían transcurrido seis años desde la muerte de Franco y la intentona golpista de Tejero y Milán del Bosch se acababa de producir unas semanas antes del estreno del espectáculo; por otra, en la construcción de la ideología del “hombre olímpico”, Boadella había recurrido a algunas ideas propias de los discursos progresistas.

La renuncia al juicio moral practicada por Boadella podía resultar irritante. El espectador era confrontado con un mitin propagandístico, sin que en ningún momento apareciese otro plano que permitiera la crítica dentro de la propia representación. La nitidez de las imágenes *olímpicas*, el optimismo del mitin, reforzado por un control sin fisuras de la técnica, eran también la nitidez de las imágenes del espectáculo y el optimismo del espectáculo. La coincidencia ente mitin y espectáculo resultaba especialmente provocadora en la denuncia de la obra de Miró, calificada como decadente: dos actrices sobre patines pintaban sobre un lienzo blanco un supuesto cuadro del pintor para demostrar la simplicidad y la *falta de mérito* de este tipo de arte, al que se contraponía como modelo un paisaje de Pere Gussinyé, continuador de la escuela de Olot.<sup>1</sup> **2**

Tal ambigüedad también se transmitía al tratamiento del cuerpo. El cuerpo que se exhibía en este espectáculo ya no era el del actor formado en los lenguajes del mimo posmoderno ni el de la criatura deformada por la explosión, sino el cuerpo atlético. Aparentemente no había diferencia entre el cuerpo del actor y el cuerpo del personaje: ambos cuerpos aparecían desposeídos; el del personaje, por coherencia con la ideología fascista que el mitin publicitaba y que basaba la pureza y la salud espiritual en la pureza y la salud física; el del actor, por la imposibilidad de identificación con un personaje que era meramente un cuerpo y por la imposibilidad de distanciarse de él explícitamente dado el marco conceptual del espectáculo. Actor y personaje eran reducidos a cuerpos privados de subjetividad: la ideología fascista funcionaba, pues, no sólo en la construcción de la situación representada, sino también, al menos irónicamente, en la construcción de la situación escénica.

Lo que subyacía era la denuncia (no explícita) de la persistencia de una concepción cartesiana del cuerpo en la sociedad tecnológica contemporánea. Para formular tal denuncia, Boadella recurrió a someter a sus actores al mismo tipo de



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. [www.arte-a.org](http://www.arte-a.org). [arteA@arte-a.org](mailto:arteA@arte-a.org)

alienación practicado por la sociedad en que se situaba. Así, después de haber abandonado los procedimientos expresivos, hasta cierto punto orgánicos, del mimo, a finales de los setenta y principios de los ochenta Boadella animó a sus actores a un entrenamiento técnico que les privaba de *rostro*. El cuerpo del actor funcionaba en escena con la perfección de una máquina, sin que por ello los actores se convirtieran en marionetas; se trataba de una extraña operación mediante la que la inteligencia y la ironía de Boadella y sus actores, sin desprenderse por completo de los cuerpos, era perceptible en escena más allá de la fisicalidad de éstos. Se trataba en definitiva de cuerpos escénicos que se extrañaban a sí mismos en la exhibición irónica de un dualismo alienante.<sup>ii</sup>

Tanto *Laetius* como *Olympic man mouvement* exhibían tipos de criaturas, a pesar de su aparente belleza, *monstruosas*, resultado de la hecatombe nuclear o de una revisión de la ideología nazi a través del deporte. Tales criaturas eran personajes de fábula, proyecciones realizadas a partir de tendencias que el espectador podía reconocer en su presente, pero cuya efectividad no era más que una de las posibilidades de evolución. La ironía de *Laetius* o el aparente optimismo de *Olympic man mouvement* contribuían a suavizar lo monstruoso de los resultados, siempre exhibidos con ese filtro científico, casi aséptico, que obligaba al espectador a construir su propia posición ideológica.

A la construcción de estos cuerpos maquinales, surgidos del pesimismo, Els Comediants opuso otro tipo de monstruos, surgidos del optimismo y la celebración de la sensualidad: *Dimonis* (1981), un espectáculo de calle inspirado en los bailes tradicionales de diablos, rescataba al demonio mediterráneo, ese “fauno de las simas que, puesto a trotar por la superficie de la tierra, frenéticamente, pone en cuestión todos los tabúes establecidos” (Fàbregas, 1983 a: 6), al que presentaban acompañado de un impactante despliegue pirotécnico. Pero la respuesta más contundente al pesimismo de Boadella fue *Alé*, una “sinfonía desenfadada de la raza humana”, que surgía del deseo de mostrar escénicamente “las ganas de vivir” en una época marcada por la catástrofe.<sup>iii</sup>

El espectáculo contenía algunas de las secuencias más brillantes ideadas por Comediants, especialmente los primeros minutos del espectáculo: la creación del universo por parte de esos mismos demonios que el público había visto poco antes en la calle y que invadían ahora la sala para colocar en su lugar los diversos planetas; los cuerpos desnudos de hombres y mujeres, que libres de todo pudor no reconocían el límite de la escena e invadía la sala con sus juegos y sus bailes; o la entrada del vendedor de ropa que ponía fin al esplendor de aquel reinventado



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. [www.arte-a.org](http://www.arte-a.org). [artea@arte-a.org](mailto:artea@arte-a.org)

jardín del Edén. A continuación, Comediants acompañaban la evolución de la criatura humana hasta su inserción en un contexto urbano, donde una vida elemental se convertía en objeto de un relato poético contado visualmente con ayuda de una larguísima tela blanca: los deseos y los sentimientos del ser ingenuo se iban confrontando con las imposiciones y las ataduras del ser social, que transformaban al niño libre en hombre alienado, el amor en matrimonio y el juego en cotidianidad y aburrimiento. Al final, la Parca, con su calavera y su daga, iba cortando el hilo de los personajes vivos. Pero cuando la muerte se apropiaba del corazón de la última viejecita, la escena era nuevamente invadida por la fiesta, y repartiendo cava, mandarinas, palomitas y patatas fritas, los Comediants invitaban al público a sumarse a un baile organizado en el vestíbulo en la calle.

### **El hombre urbano**

Según Albert Vidal lo catastrófico no debía ser situado en el pasado (la pérdida del Edén) ni en el futuro (la explosión nuclear) ni en la ficción metateatral, sino en el presente cotidiano, en el hombre urbano, en su vacuidad, en su reprimida animalidad. Si para Boadella la animalización del hombre era imaginada como resultado de una mutación, para Albert Vidal la animalidad era una condición irreductible del hombre y de lo que se trataba era de analizar en qué medida esa animalidad podía llevarnos hacia la brutalidad o la estupidez o bien tendía hacia una potenciación de los vínculos del sujeto con su entorno natural (terrestre) y espiritual (cósmico).

*Parque antropológico: El hombre urbano* se estrenó en el paseo marítimo de Sitges en junio de 1983. Ricard Salvat le había propuesto que presentara un espectáculo nuevo en el festival de ese año, y Vidal le había contestado que lo único que le interesaba era presentar la vida normal de una persona cualquiera. Se inició entonces un diálogo entre Salvat y Vidal que dio lugar a la forma final del espectáculo: después de descartar la idea de localizaciones múltiples o el uso de un hotel abandonado, se optó por presentar al “hombre urbano” en un espacio público, en la explanada del paseo bajo la iglesia. Unas semanas más tarde, permaneció durante tres días en el zoológico de Barcelona en un espacio compartido con los chimpancés: la significación del trabajo se modificó y, desde entonces, Vidal realizó este trabajo prioritariamente en zoos.<sup>iv</sup> **3**

En este contexto, el hombre urbano se presentaba como un espécimen entre otros, si bien los elementos introducidos en su jaula para recrear el hábitat natural del espécimen urbano eran distintos a los del resto de los animales: una cama y



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. [www.arte-a.org](http://www.arte-a.org). [arte@arte-a.org](mailto:arte@arte-a.org)

una mesa de comedor, un inodoro y un lavabo, una bicicleta estática y una báscula, una mesa de trabajo, un televisor y una radio. La distribución en la jaula de estos elementos articulaba diversos espacios correspondientes a las diversas necesidades fisiológicas y de actividad del espécimen: aseo, alimentación, ejercicio, reposo, trabajo, entretenimiento.

Los espectadores que se detenían ante la jaula del hombre urbano, siempre custodiada por dos guardianes, podían verle desprendiéndose de su impecable traje para vestir un pijama igualmente impoluto (o a la inversa), podían verle escuchar la radio o mirar el televisor (en el que sólo aparecía repetidamente un programa con cincuenta minutos de anuncios, a los que el hombre urbano reaccionaba con indiferencia, excitación o temor), hojear un diario, levantar el auricular del teléfono reaccionando a su timbre, dar vueltas al globo terráqueo iluminado en su interior, comer, descansar, retirarse al espacio reservado a las necesidades fisiológicas o bien permanecer inmóvil mirando alguno de sus objetos familiares (el hombre urbano llevaba una alianza en el dedo y sobre su mesilla de noche conservaba una fotografía familiar), o bien a los espectadores, o simplemente al vacío.

Lo desconcertante era que el orden de las actividades, el tránsito de un espacio de la jaula a otro, no respondía a ninguna lógica. Tal destrucción de la secuencia ordenada de las acciones cotidianas, observó Xavier Fàbregas, era sintomática de una pérdida de sentido. Algo que conducía al espectador a cuestionarse la validez de su propia finalidad y a concebir que tal finalidad “en lugar de ser un bien trascendente” podía tratarse más bien de “una argucia pragmática” (Fàbregas, 1983 b: 9)

Además, el hombre urbano era un ser silencioso, no hablaba, la lengua era la única *extensión* de la que se veía privado. Cuando se comunicaba con un espectador lo hacía por medio de una intensa mirada, “tratando de responder con energía a una pregunta”. Según María Escobedo, “el autismo creativo” del hombre urbano “era un símbolo de su *deshacer*, el núcleo de un movimiento desconstrutivo. Renunciando al lenguaje, el hombre urbano se aproximaba a sus compañeros de jaulas. La representación era desconstrutiva. El hombre urbano era una pieza sobre la memoria, la memoria de cierta forma de conocimiento: el “conocer con” o el “conocimiento corporal” de los estados de trance. El interés de Vidal era la memoria del éxtasis.” (Escobedo, 1998: 10)

En *Hombre urbano*, Albert Vidal combinaba las dos vertientes de su trayectoria profesional: la formación como mimo y actor en Italia y Francia y su aprendizaje con maestros orientales en Benarés, Ceilán, Bali y Japón. Fascinado por



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. [www.arte-a.org](http://www.arte-a.org). [arteA@arte-a.org](mailto:arteA@arte-a.org)

los cómicos del cine mudo (Keaton, Chaplin...), Vidal había estudiado mimo (por consejo de Boadella) con Jacques Lecoq y producido (en el estudio de Els Joglars) un primer espectáculo con la actriz inglesa Cee Both, *Teatro de máscaras y movimiento* (1969) basado en esta experiencia. A propuesta de Lecoq dirigió unos talleres de mimo en el Piccolo de Milán, donde preparó su siguiente trabajo, *El inicio de la jornada* (1971), que ya anunciaba el interés por lo cotidiano, constante en su trabajo.

La formación como mimo se vio completada con una serie de experiencias en compañías muy diversas, que sirvieron para la elaboración de nuevas piezas. La colaboración con Darío Fo dio lugar a "Trabaja, trabaja que mañana es domingo", "Charter" y "Mitos y ritos de la burguesía". Después volvió a París, donde presentó "Mientras haya petróleo", aún bajo la influencia de Darío Fo y protagonizó una serie televisiva titulada *Chita, te quiero*, en la que interpretaba el papel de la mona Chita. En paralelo a sus trabajos como actor (en *Barnum* de Ulysse Renaud y en *Gran Combate* de F. Prévant) y coreógrafo (Stadttheater de Bielefeld) continuó produciendo sus propias piezas: "Ópera solo" (que grabó para la televisión suiza), "El Ritual" y "El diablo tiene un resorte", algunas de las cuales ("Week-end", "Opera Solo" y "Charter") fueron recogidas en su espectáculo *El bufó* (1975).<sup>v</sup>

El tránsito de Vidal de un registro escénico a otro es muestra de su interés por la complejidad de lo humano. Un interés que le llevó a buscar la aparición de lo elemental, de lo primitivo, de lo animal, en acciones anodinas, mostrando así lo cotidiano como algo extraño. En esta búsqueda fueron decisivos sus viajes a la Benarés, Ceilán y Bali en 1976, y su encuentro con el maestro de Topeng Gunkha: "Su expresión artística no se consigue mediante el ego, sino con el cuerpo, buscando las raíces religiosas, la comunicación con fuerzas ancestrales: es el cuerpo humano como un medium, no como intérprete. El ego desaparece. En Occidente, cuando miramos al actor, proyectamos más en él que en lo que hace" (Vidal en García Ferrer y Rom, 1988: 28)

La presentación de *El bufó* en el Teatro Romea de Barcelona en 1977 constituyó la consagración de Vidal como mimo y creador. Fàbregas subrayaba la capacidad de Vidal para amplificar las sensaciones cotidianas, comunes a todos, y convertirlas en un espasmo revelador: "es la técnica del microscopio: la ameba se transforma en un elefante".<sup>vi</sup> En "Opera solo", Vidal escenificaba el nacimiento de un bebé, su abandono en el hospital incendiado por el cigarrillo de la comadrona, y sus peripecias por la gran ciudad, su amor (a las cinco horas de nacer) por Beatriz y sus kafkianas aventuras en el metro. "Charter" mostraba las aventuras de un



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. [www.arte-a.org](http://www.arte-a.org). [arteA@arte-a.org](mailto:arteA@arte-a.org)

personaje común durante sus cortas vacaciones en el extranjero: la obtención del pasaporte, el viaje en avión, la visita cultural a un museo... Esta última secuencia, según Fàbregas, constituía “un sketch antológico, tanto por la descripción de las obras clásicas, como por la que se hace de la pintura contemporánea, y naturalmente, es también antológica la perpleja admiración que despiertan en el personaje” (Fàbregas, 1977)

Al año siguiente, Vidal colaboró con Carles Santos en *El aperitivo* (1978). Joan Brossa, que ya había dedicado elogiosos comentarios al trabajo de Vidal, escribió el programa de mano y, unos meses después, la pieza fue presentada como colofón de un recorrido cultural por la ciudad, la *Barcelona de Brossa* (1979).<sup>vii</sup> En este caso, el espectáculo se presentó en la escollera del puerto de Barcelona, pero también fue representado en escaparates, en la calle o en teatros. El argumento se reducía a “la explicación matizada del acto de dos personajes que le piden al camarero un aperitivo”. Durante una hora tres actores con falsos ojos pegados a los párpados actuaban como movidos por hilos invisibles, transformando una acción habitual en el ámbito urbano en un inquietante ritual: cada posición de su cuerpo, cada movimiento revelaba “un camino insólito e inquietante en tanto que desconocido”.<sup>viii</sup> La extrañeza que provocaban en el espectador tales movimientos derivaba de la puesta en evidencia de la multitud de energías y fuerzas ocultas que atraviesan nuestra actividad diaria y que pasan desapercibidas a la percepción adormecida, pero que pueden ser reconocidas en un determinado estado de alerta del cuerpo.

Vidal sintió nuevamente la necesidad de intensificar su búsqueda, de “redescubrir el movimiento del cuerpo desde cero”. Viajó nuevamente a la India, donde convivió con los sadhus, los ascetas que lo han abandonado todo para perseguir como fin supremo de la vida la búsqueda del absoluto y de la paz interior. Y a continuación marchó a Zaragoza, donde se convirtió en ayudante de un artista de variedades, el “Carbonilla”, en un local llamado el Oasis, adoptando el nombre de “Cachito”. “Fue una experiencia absolutamente maravillosa la de trabajar con todos aquellos artistas: los cómicos, las vedettes, las chicas de la revista... toda aquella gente marginada por la cultura oficial”. (Vidal en García Ferrer y Rom, 1988: 35) Las experiencias extremas realizadas ese año por Vidal son reflejo de una crisis personal que se exteriorizó en sus acciones: “El hombre de fango y el autómatas” en la Galería 13<sup>ix</sup>, “Dansa per un moment de silenci” (1981), en el cementerio de Sitges, y “Enterrament”, en la que simulaba su enterramiento permaneciendo inmóvil en el interior de un ataúd.<sup>x</sup> Acciones todas ellas que



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. [www.arte-a.org](http://www.arte-a.org). [arte@arte-a.org](mailto:arte@arte-a.org)

reflejaban una obsesión por la soledad y la muerte que reaparecería en el desarrollo del teatro telúrico.

La búsqueda continuó en Japón, donde trabajó con Kazuo Ono e incorporó las técnicas del "butoh". Esta forma de arte corporal, mezcla de mimo y danza, asociada a la experiencia posnuclear japonesa, que muestra cuerpos desnudos y blancos, fragmentados, aparentemente mutilados y con movimientos espectrales, tendría especial incidencia en la última fase del trabajo de Vidal, aunque ya resultaba apreciable en el movimiento de sus personajes desde finales de los setenta. En la casa de campo de Min Tanaka, combinando sus ensayos con clases de acrobacia a los actores de éste, preparó *Memoria*, un trabajo que presentó en el Teatro Plan B de Tokyo.

Lo que más me ha interesado -declaraba Vidal- es la participación en la energía del *todo*, energía dentro de la cual el cuerpo no es más que una pequeña molécula. Se trata en definitiva de ponerse en situación de disponibilidad para recibir por medio de técnicas corporales lo que puede llevarnos a una mística. Pero para mí la finalidad permanece en el área del espectáculo. Fue entonces cuando para trabajar dentro de esta línea me instalé en Vidrá, en una masía. Tenía la necesidad de sentir el contacto de las fuerzas naturales y de reencontrar mis raíces, las formas tradicionales de mi propia cultura. (Badiou, 1983: 12)

El espectáculo en que Vidal vertió la nueva aportación del butoh, sumándola a sus anteriores experiencias, fue *Cos* (1982). Para Abellán, este trabajo es el resultado de esa fase de investigación, que podría definirse como "

de búsqueda integral del placer de la relación del cuerpo con el silencio, la nada, la plenitud sensorial, la forma, el ritmo, materializados en sensaciones, en una percepción más allá de la comunicación codificada. [...] En *Cos* actores y objetos se relacionan con una total ausencia de argumento y de símbolos. La acción dramática en *Cos* es una confrontación de cuerpos. De cuerpos animados y de cuerpos inanimados. Una confrontación de movimientos animados y de movimientos inanimados." (Abellán, 1983: 88).

El uso de los metracilatos, el corte del vestuario y la intensidad lumínica era reflejo de una tendencia en la decoración de ese momento, reflejo de una *modernidad* que contrastaba con las imágenes del "hombre de fango" mostradas en el vídeo que se mostraba durante la representación.

Poco antes del estreno de *Cos*, y en continuidad con *El entierro*, Albert Vidal organizó en su masía de Vidrá una fiesta para 140 amigos. Les ofreció proyecciones de cine mudo, conciertos de música clásica, fuegos artificiales... Y al final, cuando todos estaban medio borrachos, les reveló que no les había invitado a una fiesta, sino a un funeral. Entonces les condujo a una sala donde había un cuerpo de chocolate con los ojos que se habían utilizada para *El aperitivo*. Y todos los



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. [www.arte-a.org](http://www.arte-a.org). [arteA@arte-a.org](mailto:arteA@arte-a.org)

invitados devoraron gustosamente el cadáver. La penetración de lo cotidiano en el teatro, tan habitual en sus trabajos, encontraba aquí su réplica mediante la introducción de lo teatral en lo cotidiano, en esta ocasión de un modo claramente lúdico, definiendo nítidamente los límites, algo que no siempre estaría tan claro en sus trabajos posteriores.<sup>xi</sup>

“La vida cotidiana es cósmica; todo está contenido en todo”, declaró Vidal en 1983, y tal convicción, presente en la construcción del *Hombre urbano* daría lugar aún a trabajos como *El vendedor de helados (1986)* o *Exposición viva de cuarenta personajes (1987)*, que consistía en la exhibición de cuarenta personas sobre pequeños podios, con un rótulo en que figuraban su nombre y su empleo.<sup>xii</sup> La sustitución de la representación por la exposición era clara en trabajos anteriores, como *Enterramiento*, y aún más en *Kinesis (1985)*. Esta pieza había consistido en la exhibición del actor junto a dos fotografías de tamaño natural, en las que se le veía sentado y vestido de ejecutivo en dos poses ligeramente diferentes. La acción, realizada en el escenario de la galería Metrònom de Barcelona, consistía en la transición de una pose a la otra.

“El mío no es un teatro de la representación, sino de la encarnación” - declaraba Vidal a finales de 1985. Un teatro del conocimiento, un conocimiento sólo accesible al cuerpo. El interés por lo cotidiano, que había motivado la búsqueda del hombre urbano en todos estos años, le había conducido a un nuevo tipo de búsqueda, que se hizo ya evidente en *La Aparición (1986)*. Detrás del andamio sobre el que Vidal actuaba, en una de las principales calles de la ciudad, un enorme cartel con dos mil claveles rojos contenía el siguiente mensaje: “I am the Solution”. “Al final del periodo artístico de Vidal sobre la condición urbana, *La aparición* encarnaba una desconcertante mezcla de Mesías, yupi, santo y político, la hipérbole del gurú urbano” (Escobedo, 1998: 8)

### Los nuevos primitivos

Las actuaciones de Albert Vidal en lugares insólitos, su creación de personajes y acciones de apariencia cotidiana que, no obstante, provocaban la sorpresa del espectador, conectaban con el trabajo de una serie de colectivos y artistas cuyo trabajo había evolucionado desde un primer teatro de calle antropológico o festivo a un teatro de calle de corte más urbano. Esa evolución es clara en grupos como La Tartana en Madrid, Bekereke en el País Vasco, y La Cubana o La Fura dels Baus en Cataluña.



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. [www.arte-a.org](http://www.arte-a.org). [arte@arte-a.org](mailto:arte@arte-a.org)

Fundada por Carlos Marquerie, que se había formado con el marionetista Francisco Peralta, y Juan Muñoz, La Tartana había producido sus primeros espectáculos en la calle, casi por necesidad: en el Retiro, la policía, aún de gris, confundía a estos titiriteros con vendedores ambulantes y su discurso poético se convertía inesperadamente en activismo, por más que su intención, no fuera inmediatamente política, sino más bien de índole plástica y poética. El teatro de calle practicado por La Tartana era muy distinto al de Comediants: frente a la dimensión festiva y carnavalesca de los catalanes, los madrileños buscaban más bien la confrontación del público con “un suceso inesperado que modificaba - aunque provisionalmente- sus actitudes cotidianas y su deambular rutinario”.<sup>xiii</sup>

Este modelo de teatro de calle se hizo efectivo igualmente en un grupo vasco, Bekereke Antzerti Taldea, surgido en Lekeitio en 1980, tras la escisión de Tziruliruli, y activo posteriormente en Virgala. La influencia del Odin Teatret en este colectivo estuvo presente desde el principio, a través de Julián Herrero, y determinó el estilo de sus producciones.<sup>xiv</sup> *Al fondo a la derecha* (1984), un espectáculo de creación colectiva dirigido por Elena Armengod, se alejaba decididamente de los recursos habituales en el teatro de calle (zancos, pirotecnia, personajes mágicos...) para componer secuencias más próximas a lo real con personajes ligeramente farsescos o esperpéticos, que servían para proponer “una reflexión sobre la alienación y el absurdo del trabajo cotidiano” y una interrogación “sobre el futuro del hombre y la tecnología” (Barea, 1985: 26).

El trabajo de La Cubana debería ser inscrito igualmente en ese nuevo modelo de teatro de calle que se alejaba de la influencia de Els Comediants y el recurso a la iconografía popular y la pirotecnia para reivindicar un mayor anclaje en lo urbano y en lo cotidiano. *Cubana Delikatessen* se estrenó en el festival de Sitges de 1983 y supuso “la toma pacífica de la ciudad durante tres días y medio, mediante diez acciones callejeras que se sitaban entre la verosimilitud y el despropósito” (Ragué, 1996: 159). Cada una de las secuencias estaba construida a partir de un personaje urbano: el gay folklórico, la nueva rica, el turista despistado, la beata, la tia solteroana, etc., personajes que, pese a lo irónico o lo grotesco de su caracterización, podían pasar como reales.

Tanto en éstas, como en las siguientes acciones (*Cubanades a la carta*), cabe reconocer un parentesco con algunas de las propuestas de Vidal realizadas en esos años (sobre todo con *Hombre urbano* y *El vendedor de helados*), si bien los de la Cubana parecían mucho más interesados en el humor y en la sorpresa que en las reflexiones sobre la encarnación y la trascendencia con las que Vidal justificaba las



suyas. Por otra parte, este tipo de acciones, basadas en la descontextualización de la realidad, se convirtieron, como observa María José Ragué, en un género practicado en los primeros ochenta en diversos lugares de Europa por grupos como Cacahuete en Francia, o Tender en Holanda.<sup>xv</sup>

Poco más tarde, La Cubana dio su propia versión de la catástrofe, situándose en un punto intermedio entre el pesimismo de Els Joglars y el optimismo sin fisuras de Comediants, con un espectáculo titulado *La tempestad* (1986) Se trataba de un juego de teatro dentro del teatro: lo que comenzaba siendo la representación de *La tempestad* de Shakespeare se convertía en una catástrofe de grandes dimensiones cuando la tempestad desencadenada por Próspero en el espacio dramático ficcional se extendía al espacio representacional, que abarcaba la totalidad del teatro, provocando la conversión del mismo en escenario de una situación hiperrealista, que parecía amenazar a los propios espectadores.

La parodia del catastrofismo imperante en años anteriores y su reducción metateatral se combinaban con la parodia de la institución teatral y la defensa de las jerarquías sociales que subyacían a su pretendida sacralización de la cultura. Se trataba de una inversión de la estrategia que diez años atrás había sacado a la calle a numerosos creadores escénicos que no reconocían en el interior de los teatros o de los espacios utilizados en los últimos años para la presentación de espectáculos independientes la tradición a la que querían confrontarse.

El mismo proceso cabría observar en La Fura dels Baus, que tuvo su origen en “el teatro decalle de los cinco de Moia: Carles Padrissa, Pera Tantinylà, Marcel·lí Antúnez, Quico Palomar y Teresa Mur. Después de *Vida y miracles del pagès Tarino y la seva dona Teresa* (1979) hicieron varios pasacalles y *Sercata* (1980) se componía de piezas breves adaptables a diferentes espacios: “El diluvi”, “Viatge al país Furabau”, “Sant Jordi, S.A.” y “Patatús”, donde se recreaba la vida después de una hecatombe atómica. *Sercata nocturna* y *Mòbil Xoc* (1983) implicaban ya una estética y un modo de relación con el público muy alejados de los habituales en el teatro de calle y preludiaban el éxito del espectáculo con el que alcanzarían resonancia internacional: *Accions* (1984).

Dos escenas quedaron especialmente grabadas en la memoria colectiva: la entrada de los “los hombres de fango”, especie de las larvas humanas, al inicio del espectáculo, y la destrucción de un vehículo a cargo de un grupo de hombres ataviados con traje y corbata que exhibían, sin embargo, una brutalidad desconcertante. “El hombre de fango y el autómatas” era el título de una acción realizada por Albert Vidal en 1980 en la Galería 13 de Barcelona. Como Vidal, los



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. [www.arte-a.org](http://www.arte-a.org). [arte@arte-a.org](mailto:arte@arte-a.org)

integrantes de La Fura se interesaron también por el hombre urbano, pero, más allá de ciertas coincidencias iconográficas, sus planteamientos eran muy diversos. Vidal buscaba lo cósmico en lo cotidiano, buscaba lo caótico (por incomprensible) en lo ordenado y trataba de reconstruir algo así como una experiencia mística por medio de acciones anodinas. La Fura, en cambio, se confrontaba directamente con la experiencia del caos, prescindiendo del orden aparente, con una visión mucho más materialista. Lo que resulta es un montaje brutal del mundo urbano y el mundo primitivo, entendiendo lo primitivo no como un momento de mayor proximidad a lo natural o lo trascendente, sino como esa dimensión de lo humano marcada por la violencia y el desorden. **4**

Tras unos primeros minutos en que el espacio era ocupado por los sonidos de un saxo, una voz y sintetizadores, los “hombres de fango” se colaban por distintos huecos de la sala impactando al público con la imagen, muy física, de unos cuerpos semidesnudos, cubiertos de barro, que avanzaban con dificultad, en precario equilibrio o arrastrándose por el suelo, abriéndose paso con su mera presencia entre los espectadores hasta alcanzar unos bidones en los que se introducían. Los “hombres de fango” no eran tan refinados como los personajes de Vidal, pero también en ellos se adivinaba la herencia del butoh: Jürgen Müller, que había estudiado danza contemporánea y mimo, conocía el trabajo de Hijikata y Kazuo Ono, y había adivinado la conexión entre el arte corporal posnuclear japonés y el patetismo expresionista asociado a la experiencia de la primera guerra mundial.<sup>xvi</sup>

Sin embargo, a los integrantes de La Fura no les interesaba la dimensión trascendente del butoh, ni tampoco aspiraban, como los expresionistas, a transmitir mediante el gesto un discurso espiritual. Su renuncia a la palabra no era consecuencia de una frustración o de una impotencia comunicativa, sino resultado de una confianza en la potencialidad comunicativa de lo físico. La entrada de los “hombres de fango”, desnudos, que podía provocar en el público asociaciones vinculadas a las consecuencias de una destrucción masiva, no constituía el inicio de una ficción narrativa, sino que era contrarrestada por la violencia desatada por los hombres urbanos, vestidos, que se entregaban a la destrucción de un muro y de un automóvil. La destrucción era real y borraba completamente cualquier expectativa ficcional en el comportamiento de los intérpretes fureros.

Nuestro gesto -observaba Jürgen Müller- es auténtico, podemos decir que al fin y al cabo es naturalista. Si agarramos un mazo para destrozarnos alguna cosa, lo agarramos como una maniobra, de la forma que nos sea más



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

práctica y eficiente, ya que no simulamos destrozar: nosotros destrozamos de verdad.

Algo similar declaraba Alex Ollé:

Nuestro teatro es físicamente real y por esto provoca morbo. Hay una sensación de riesgo, de peligro, como en el circo. De hecho, trabajamos constamente esta relación con el riesgo. (Saumell, 2001: 281).

Efectivamente, si la secuencia de “los hombres de fango” creaba un contexto de inquietud ante la presencia de unos seres al mismo tiempo familiares y extraños, la destrucción del coche ponía en alerta a los espectadores ante un riesgo físico que afectaba en primer lugar a los actores, pero que podía también afectarles a ellos.

La Fura presentaba su espectáculo como “alteración física de un espacio”, “un juego sin normas”, “una cadena de situaciones límite”, “una transformación plástica en un terreno inusual”. No había una dramaturgia en el sentido tradicional del término, sino una sucesión de secuencias, un conflicto entre personajes y una interacción entre medios que podía despertar en el público determinadas asociaciones, pero nunca transmitirle un discurso cerrado. El espectador adivinaba que más allá de la pura sensación física se estaba construyendo un discurso, pero era incapaz de verbalizarlo. Y es que el discurso era indisociable de la experiencia corporal, en gran parte asociada a la música.<sup>xvii</sup>

La música sustituía a la palabra en la construcción de la dramaturgia del espectáculo. Una música generada por instrumentos convencionales -como el saxo- o electrónicos -sintetizadores, sampler, etc.-, pero también mediante todo tipo de objetos percutidos: bidones, planchas de hierro, etc. (en *Suz/o/Suz* intervendrían además unas máquinas sonoras, los *Automáticos*, que, distribuidas alrededor del público, ejecutarían diversos conciertos a lo largo del espectáculo). La relación de las acciones con esta música industrial era directa. Según Pere Tantinjà, los actores se comportaban “como los perros de Pavlov”: al escuchar la música empezaban a segregar determinados líquidos.

Es una reacción automática. Puedo decir que cuando actúo no pienso, simplemente hago. Tengo un control mecánico de mi entorno basado en mi energía, tanto física como psíquica. [...] Para mí actuar es como estar programado para responder a ciertos estímulos y, en especial, los que proceden de la música. (Saumell, 2001: 280).

Esta interpretación conductista de la actuación era coherente con el modo de plantear la relación con el público. Ésta se basaba principalmente en la creación de unas condiciones perceptivas especiales, logradas mediante la yuxtaposición de música industrial, climas lumínicos y acciones corporales. Al proponerse como objetivo la alteración de las condiciones de percepción, La Fura continuaba las



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

experiencias iniciadas por numerosos músicos y artistas visuales y escénicos en los años sesenta que recurrieron a la acción corporal como medio. Entre ellos, Alejandro Jodorowsky había desarrollado un modelo de acción, el “efímero pánico” que anunciaba algunas de las propuestas, más espectaculares, de los integrantes de La Fura: veinte años antes de que éstos en Barcelona destruyeran a mazazos un coche (máquina asociada inevitablemente a la vida consumista urbana), en México Jodorowsky había destruido ante las cámaras de televisión un piano (instrumento en este caso asociado a la cultura romántica). Heredero del estridentismo mexicano y de la provocación dada, el efímero pánico de Jodorowsky se adelantaba a la violencia “punk” de los espectáculos fureros.<sup>xviii</sup>

Jodorowsky había descrito sus “fiestas-espectáculo” como un cruce de lo dionisiaco (homenaje a las bacaneles pánicas) y lo terrorífico (artaudiano), con una buena dosis de estética circense: “euforia, humor y terror” añadidos a una ruptura de las fronteras entre las disciplinas y una opción por el modelo improvisador (derivado del jazz). El artista abstracto, según Jodorowsky, recreaba la violencia “por medio de colores, líneas y volúmenes”; el artista concreto o pánico, en cambio “rasgará la tela o aplastará un mecanismo identificable no figurando la violencia sino dejando las huellas de un acto real. En resumen: uno expresa el acto, el otro lo comete.”

En la segunda parte de *Accions*, los hombres que habían detrozado el coche cubrían a los hombres de fango con pintura azul y negra y los perseguían entre el público arrojándoles pasta de sopa. A continuación, dos hombres se descolgaban desde lo alto por medio de cables y se lanzaban contra una gran lona blanca, haciendo estallar las bolsas de pintura roja que portaban adheridas a sus cuerpos. Finalmente, esos mismos hombres envueltos en plástico transparente y un tercero vestido de blanco realizaban una “acción cuerpo-pintura” sobre la lona.

Más allá de la animalidad de la pintura-acción de Pollock, puesta de relieve por Hans Namuth (1949) y reivindicada por Kaprow (1958)<sup>xix</sup> o de las elegantes y manipuladoras *Antropometrías* de Yves Klein, esas secuencias de La Fura remiten a ciertos ‘happenings’ pictóricos, como los realizados por Jim Dine a principios de los sesenta. En *El obrero sonriente*, Dine, con un bote de pintura y un grueso pincel, escribía sobre una gran sábana blanca las palabras “I love”; a continuación bebía del bote y vertía sobre su cabeza el resto de la pintura antes de completar la frase: “I love what I’m doing. HELP!”. Se trataba de recuperar la materialidad de la pintura, habitualmente oculta tras la imagen ofrecida exclusivamente a la vista, y



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

experimentar su sabor, sentir su textura y hacer al público partícipe de su intenso y embriagador olor.<sup>xx</sup>

La reivindicación de lo sensible era también nuclear en otro grupo de artistas en los que habría que buscar otra fuente de referencias para La Fura: los accionistas vieneses. "Mi teatro -escribía Hermann Nitsch- es un teatro visual. Los cinco sentidos pueden percibir un acontecimiento real. Yo construyo acontecimientos que exigen del espectador oler, saborear, mirar, oír, tocar intensamente." Frente a la asepsia de la mirada convencional, Nitsch reclamaba una "sinestesia de lo sentidos" y la necesidad de "mancharnos las manos". Coherentes con estos planteamientos eran las acciones del Teatro místico-orgiástico, en que los cuerpos de los ejecutantes eran cubiertos de sangre o vísceras de animales en un contexto participativo ritual.

En España, el artista que más se aproximó a esta línea de trabajo fue Jordi Benito. Después de su colaboración con el Grup de Treball y la realización de acciones de tipo conceptual, Benito fue acentuando el protagonismo del cuerpo en su obra y su interacción con elementos plásticos y orgánicos. A final de los setenta, realizó una serie titulada *TRASA V = BPLWB 78-79*, que incluía acciones como "L'anihilament com a esdeveniment" o "La desesperació del tocador de Ilaüt", en las que resulta evidente la entrega de Benito a un ritual orgiástico-pictórico similar al practicado unos años antes por Jim Dine. La influencia de los accionistas vieneses se hizo sentir en otras acciones de la misma serie, de carácter más celebrativo o ritual, en las que el cuerpo del artista se confrontaba con elementos propios del sacrificio religioso (la cruz) y el sacrificio festivo (el mundo taurino), incluyendo la utilización de cadáveres de toros o vacas, disecados ("De poder a poder", 1979) o sangrantes ("Barcelona Toro Performance", 1979, y "B.B.P. Brutal Barcelona Performance", 1980), cruces de tela, madera, de pintura roja, sangre o fuego ("Baiard, jaç impatient Opus I", 1980), trajes de lidia y referencias a la pasión cristiana (tanto a la crucifixión como a los sacrificios rituales de los penitentes en celebraciones de la Semana Santa). **5**

Si las acciones pictóricas de Benito son reconocibles en las escenas finales de *Accions*, los rituales encuentran su eco en las ideadas para el segundo espectáculo de la trilogía, *Suz/o/Suz* (1985), en el cual La Fura sustituyó las acciones plásticas por acciones más *primitivas*, incorporando elementos orgánicos (vísceras, vino, agua, sangre, harina), del mismo modo que ya habían hecho antes Benito y los vieneses. Dos actores, sentados sobre sus carros, eran desplazados por la sala mientras comían vísceras crudas y bebían vino, antes de entregarse a una



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. [www.arte-a.org](http://www.arte-a.org). [arteA@arte-a.org](mailto:arteA@arte-a.org)

pelea con bombas de harina y sangre. Poco después, otros dos actores eran sumergidos en una especie de peceras, “manipulados y extraídos de su recipiente fetal por sus maestros”.

Pero la dimensión orgánico-viscosa tenía su contrapunto en la fascinación por lo maquinal-urbano: carros de supermercado, bidones, bañeras sobre ruedas, una bombona de butano, además de los *Automáticos*, las seis máquinas sonoras que animaban el espectáculo con sus conciertos mecánicos.<sup>xxi</sup> Este repertorio de máquinas y objetos podía remitir a la estética futurista-catastrofista de películas como *Mad Max*, pero sobre todo a la cooperativa teatral fundada en 1978 en San Francisco por Mat Heckter, Eric Werner y Mark Pauline Survival Research Laboratory. De modo artesanal, este colectivo construía aparatos animados, con ruedas, patas, pinzas o puños que se relacionaban entre sí o con otros elementos inanimados como si se tratara de animales mecánicos. Los espectáculos del Survival Research solían realizarse en grandes espacios exteriores, con el público sentado en gradas y consistían en una sucesión de acciones más o menos violentas protagonizadas exclusivamente por las máquinas: máquinas que disparaban produciendo ruidos ensordecedores, máquinas-esqueletos que peleaban entre sí, máquinas que se empeñaban en la destrucción de construcciones, muros, etc., máquinas que provocaban al público exigiendo una reacción de defensa o colaboración, máquinas lanzallamas que prendían fuego a los objetos más diversos, desde un bidón hasta un tren completo de mercancías en movimiento (Amsterdam, 1988) y que siempre acababan con explosiones o despliegues pirotécnicos, que forzaban la intervención de los bomberos y llevaban al máximo el entusiasmo del público.

Las máquinas del Survival Research mimetizaban formas animales, aunque ningún animal en concreto, y sus funciones tampoco correspondían exactamente a miembros animales. Sin embargo, muchas de ellas estaban *adornadas* con huesos o cráneos, dando lugar a una especie de simbiosis entre la máquina y el esqueleto. Las máquinas aparecían así como seres resucitados de una época prehistórica, fósiles parciales devueltos a la vida gracias a un trabajo de restauración mecánica. En los vídeos producidos por el grupo, esta fusión de lo orgánico fósil y lo mecánico animado se reforzaba por la presentación de espacios *animados*, compuestos por membranas, paredes húmedas plagadas de incrustaciones de fósiles animales, bandas sonoras compuestas con rugidos y otros sonidos naturales.

Esta superposición de lo maquinal y lo primitivo conecta indudablemente la propuesta de Survival Research y La Fura. Para ambos colectivos, la máquina ya no



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. [www.arte-a.org](http://www.arte-a.org). [arteA@arte-a.org](mailto:arteA@arte-a.org)

es meramente, como para los modernistas, un enemigo del ser humano, éste ya no reacciona angustiado ante la deshumanización provocada por el progreso industrial, sino que asume, con una mezcla de resignación, perplejidad e ironía, las consecuencias de la interpenetración de lo industrial y lo natural. Las máquinas aparecen entonces como víctimas del mismo sistema que las ha generado, exactamente igual que los seres humanos: de ambos se descubren formas mutantes, resultantes de la combinación de lo mecánico, lo animal y lo humano. Y ello da lugar a una extraña complicidad entre el actor y la máquina.

Las máquinas del Survival Research Laboratory eran creadas por una comunidad de artesanos industriales anarquistas que tenían como objetivo la liberación de los condicionantes de la civilización. Las máquinas cargadas de pasado (que no de historia) se convertían en instrumentos de rebeldía, de reivindicación, de resistencia frente a la verdadera máquina, la máquina invisible del capitalismo postindustrial avalado por el liberalismo salvaje que comenzaba su metástasis a principios de los ochenta.

También La Fura hizo durante un tiempo vida comunitaria, si bien sus integrantes prefirieron presentarse no como colectivo, sino como “tribu de trabajo artístico”, una opción *regresiva* que mostraba la resistencia del grupo a los modos de organización social propios de la civilización postindustrial. La confrontación más directa de la tribu con el poder se produjo en el tercer espectáculo de la trilogía, *Tier Mon* (1988), probablemente el más *literario* (a pesar de la ausencia de textos). Sin responder a una secuencia lógica, cada una de las escenas planteaba un modo de relación del individuo o de la Humanidad con el Poder: el conflicto bélico (“Guerra”), la diáspora (“Éxodo”), la muerte (“Forcas”), la jerarquía social (“Menjadora”) y la manipulación del individuo (“Artilugio”). La realización escénica insistía en la animalización de lo humano (en “Menjadora” un tren recogía a los actores y los introducía en una “comedera”, donde se les trataba como animales) y en la naturalización de las máquinas (en la escena inicial, el Dios Blanco surgía de una flor mecánica cuyos pétalos eran figurados por cajas de madera que giraban en torno a un recipiente circular lleno de agua).

La introducción de personajes en *Tier Mon* (el Dios Blanco en conflicto con El Inútil y El Enano) y el intento de definir de modo más *literario* el contenido del espectáculo indicaba una evolución de La Fura hacia planteamientos más narrativos. En *Noun*, el tema resultaba aún más explícito y determinante para la construcción del espectáculo que en *Tier Mon*. Y el tema no era otro que la



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

catástrofe producida por el agotamiento de la sociedad mecanizada y el resurgir de la vida desde el caos.

Al principio era el caos, y en este desolado territorio del no res habitaban sólo las aguas primigenias que van a ser el origen del Universo. Estas aguas, de las cuales va a surgir el dios creador, formarán después el Nilo y darán vida a la tierra, que los antiguos egipcios denominaban Noun. Noun: el agua primitiva, la personificación elemental del caos que va a existir antes de todo. (La Fura, 1991: 7)

La Fura recuperaba ideas que habían dado lugar a algunas de sus primeras acciones breves, especialmente “El diluvi” y “Patatús”. Pero al mismo tiempo se distanciaba de sus primeros planteamientos creativos, supeditando lo físico y lo mecánico a lo tecnológico (algo que se acentuaría en posteriores producciones)<sup>xxii</sup> y derivando hacia planteamientos excesivamente literarios, hasta el punto de que para *MTM* pedirían a Alfonso Sastre un texto, “Prehistorias (Inferbaliana). Teoría de las catástrofes”, una difícil colaboración que no tuvo un resultado especialmente brillante.<sup>xxiii</sup>

### La noche y el temblor

“Teoría de las catástrofes” fue el nombre que elegido por el matemático francés René Thom para referirse a los resultados de sus investigaciones, que trataban de hallar un patrón estable en aquellos cambios bruscos que la matemática tradicional era incapaz de explicar. “Una catástrofe -según René Thom- es cualquier transición discontinua que ocurre cuando un sistema puede tener más de un estado estable o cuando puede seguir más de un curso estable de cambio” (Wodcock y Monte Davis, 1994: 49) Puede ser el derrumbamiento de un puente o la caída de un imperio, pero también la danza de la luz del sol en el fondo de un estanque y la transición de la vigilia al sueño.

Este último tipo de catástrofes fueron las que requirieron la atención de numerosos creadores en la segunda mitad de los ochenta: la catástrofe humana, la catástrofe íntima, la catástrofe sensible o la catástrofe corporal se impusieron sobre la plasmación de fantasías apocalípticas o recreaciones del caos cósmico. Para La Zaranda, como para Arena Teatro, la catástrofe fue escenificada como un temblor.

El temblor afectaba a los personajes de La Zaranda producido por la angustia de la noche a la que se enfrentaban sin más armas que el vino. El vino alteraba el pulso de las manos y la fluidez de la lengua, la inestabilidad se contagiaba a las sillas, a las mesas, a la deriva misma del espectáculo. Sólo la música podía salvar a estos personajes de la inmersión sin retorno en la noche. La música les hacía entrar en un estado emocional que borraba las huellas de la



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. [www.arte-a.org](http://www.arte-a.org). [arteA@arte-a.org](mailto:arteA@arte-a.org)

miseria y por unos instantes les convertía en partícipes de la belleza, la libertad o la trascendencia. Así, los borrachos de la baja Andalucía, de la mano de los actores de La Zaranda, ingresaban en el etéreo territorio del arte.

Aunque La Zaranda comenzó a trabajar en 1978, en un momento en que los espectáculos de Tadeusz Kantor aún no se habían visto en España, es evidente la similitud existente entre los trabajos del creador polaco y los de este colectivo andaluz dirigido por Juan Sánchez. La Zaranda defendió desde su creación un fuerte compromiso con la creación artística, que les llevó a distanciarse de los modelos de producción y comprensión de lo teatral habituales. Para ellos, como para Kantor, un espectáculo era una obra de arte autónoma, con sus propias leyes y su propio ritmo, en la que los actores debían introducirse lentamente durante el periodo de montaje: “La obra de arte -decían- tiene también su infancia, su adolescencia, su madurez, declive y muerte, como ser vivo [...] es también un acto efímero”.

Después del éxito de *Mariameneo Mariameneo* (1985), La Zaranda produjo *Vinagre de Jerez* (1987), probablemente el espectáculo que más incidencia ha tenido entre los de este grupo. El vino, el vino estropeado hasta convertirse en vinagre, era el protagonista de la pieza, el vino que activaba la memoria y distorsionaba el recuerdo, el vino que provocaba la embriaguez colectiva y propiciaba un ambiente onírico, superreal, el vino que “avinagraba” el vientre de unos personajes arruinados que transitaban por un espacio intermedio entre la vida y la muerte concretado en las formas de una vieja taberna de la baja Andalucía. Sillas, mesas, una vieja bicicleta, algunos faroles y tres personajes que se comportaban como restos de sí mismos, buscando consuelo en la repetición cansina de frases proverbiales, entregándose a soliloquios deslabazados o eventualmente arrebatados por ráfagas de música que los lanzaban a desfiles sin sentido.

Las acciones físicas de los actores estaban directamente extraídas del comportamiento cotidiano, si bien sometidas a ritmos diversos y a esquemas repetitivos, o bien a deformaciones grotescas *justificadas* por el consumo de vino y su extensión a la totalidad del espacio. El vino se aliaba con la memoria para dar vida al espectáculo y hacer necesarios los objetos, las acciones, las imágenes y las músicas. La necesidad y la repetición, paradójicamente, cargaban de emoción la escena, a pesar de que los personajes interpretados por los actores no estaban completamente vivos, y que sus idas y venidas, sus desfiles, sus desmayos y sus discursos podían ser contempladas como argucias para aferrarse a la existencia, a una existencia recordada desde la muerte, o más bien, en el espacio de la muerte,



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. [www.arte-a.org](http://www.arte-a.org). [arte@arte-a.org](mailto:arte@arte-a.org)

metafóricamente representado por el espacio aparentemente naturalista de la pobre taberna andaluza. La Zaranda hacía así suya las ideas de Kantor, según el cual la vida “no puede reintroducirse en el arte más que por la ausencia de vida” y la muerte no puede ser representada, sino vivida.

Si La Zaranda buscó su material escénico (humano) en las tabernas de Jerez, Esteve Graset lo encontró paseando por las calles del barrio barcelonés del Raval o en la estación de Tarragona: en el primero le impactó la imagen de los sin techo tumbados en las esquinas; en Tarragona, los grupos de borrachos que acampaban precariamente en sus alrededores. Fueron estas impresiones las que se plasmaron en los dos primeros espectáculos que dirigió con Arena Teatro: *Fase I* y *Callejero*.

Arena Teatro fue una iniciativa del actor Enrique Martínez, quien, fascinado por el trabajo de Graset y, después de haberle invitado a impartir un taller para actores en 1984, consiguió atraerle a Murcia para fundar una nueva compañía para fundar una nueva compañía y montar un espectáculo. *Fase I: usos domésticos* (1986) se ofrecía como la primera entrega de

un proyecto científico-teatral presentado en 1975 a la NASA por 3 cómicos ambulantes, desamparados, sin trabajo, sin dinero, con la idea de viajar a *otros mundos* para mostrar el comportamiento del hombre terrestre, cumpliendo así una función antropológica y artística ineludible para conocer el *homo sapiens* tal y como es en sus aspectos y movimiento.

Los actores, que evolucionaban en escena con movimientos y gestos propios de autómatas, manipulaban objetos simples y vulgares, que servían para la elaboración de secuencias demostrativa salpicadas de efectos cómicos. Arrastrados por una especie de inquietud o bien de una energía externa a ellos, los actores iban acelerando progresivamente la velocidad de la acción, alejándose del supuesto orden científico pretendido al principio, para acabar en una secuencia caótica, previa a la acumulación de todos los objetos en un gran embalaje, que ponía fin con su inmovilidad al ritmo frenético del espectáculo. **6**

La última secuencia de *Fase I* era muy similar a la del espectáculo inmediatamente anterior, dirigido por Graset para Brau Teatre: *Sistema Solar*. Enrique Martínez la recuerda así:

Veinte minutos con el *Bolero* de Ravel con los actores haciendo salvajadas y acciones físicas de una precisión extraordinaria para transformar un escenario caótico y desordenado en un espacio ordenado. Muebles, cintas, baúles, armarios.... Al final sólo quedaba un armario con un barril encima. Los objetos se convertían en protagonistas de los últimos quince minutos, los actores perdían presencia. Y esa secuencia me provocó una gran excitación. Lo que pretendía La Fura desplazando al público, Esteve lo conseguía en un escenario de ocho por cinco y cuatro focos de luz tenue.



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

En ambos espectáculos se repetía el mismo esquema: una especie de “comedia surrealista” que se iba transformando poco a poco en una construcción plástica. Los actores, cuyo lenguaje estaba reducido al mínimo, eran una mezcla de Harpo Marx y autómatas uniformados de pordioseros. Su principal tarea en el espectáculo consistía en la manipulación de objetos, que inesperadamente les iban superando hasta adueñarse completamente de sus actos (y de su persona). Se reproducía así en el espectáculo el proceso que durante su preparación llevaba de la improvisación libre de los actores al montaje final, que cerraba la vía de la espontaneidad. El montaje, sostenía Graset citando a Eisenstein, es “lo que hace que un producto tenga significado” y también que “un monólogo de cuarenta minutos” se reduzca “a un gesto, a lo sumo a un movimiento”.

El laconismo de los actores estaba compensado por el protagonismo de la música, que, al igual que en los espectáculos de La Fura o La Zaranda, actuaba como detonante de las acciones y marcaba su ritmo. Los actores reaccionaban a sus estímulos con comportamientos determinados y automáticos, traduciendo en gesto y movimiento repetitivo el sonido igualmente repetitivo de la banda sonora. Según Graset, no obstante, el recurso a la repetición no provenía sólo de la traslación a la escena de las partituras minimalistas, sino principalmente de su observación del comportamiento de aquel grupo de borrachos de la estación de ferrocarril de Tarragona.

*Callejero* (1987 y 1988)<sup>xxiv</sup> exploró el mundo suburbano que había estimulado también *Fase 1*, aunque eliminando de forma más radical la dimensión referencial y otorgando un mayor protagonismo escénico a los objetos: grandes cajas de madera con ruedas, unos muñecos contruidos con tubos de cartón, cuerdas, papel de estraza y plástico negro. Graset substituyó lo significativo por lo evocativo y propugnó “un happening desarrollado a límites de estructura dramática”. El resultado fue un poema físico-musical, construido gracias al movimiento y manipulación de los objetos por parte de los actores y la constante presencia de la música en escena (compuesta e interpretada por Luis Muñoz, con la colaboración de Pepe Manzanares)<sup>xxv</sup> en que se aludía a la marginalidad, la soledad, la degradación, la lucha por la supervivencia en los límites de la sociedad urbana, la desolación del individuo en su enfrentamiento al mundo material...

En *Callejero*, el temblor se convirtió en “trémolo”, una vibración corporal que los actores producían mediante un movimiento rítmico de los pies, acompañado de un relativo abandono del resto del cuerpo que se contagiaba de ese temblor producido en la base. El “trémolo” podía durar varios minutos y provocaba un



estado de tensión tanto en el espectador como en los actores, con un efecto intencionalmente analogable al “mantra”. En ocasiones, el “trémolo” se transmitía también a los objetos, cuando los actores manipulaban nerviosamente las sillas, que funcionaban casi como prolongación de su cuerpo. **7**

Resulta inevitable pensar en algunas secuencias de Tadeusz Kantor al recordar el comportamiento de los actores de Arena en relación con la música y los objetos. Sin embargo, aunque Graset siguiera a Kantor en el tratamiento subhumano (que no marionetesco) de los actores, el interés por los objetos pobres y la recurrencia a la música para provocar acciones e incluso estados ficticios de trance, los espectáculos de Arena estaban privados de la memoria que hacía funcionar a los de Cricot 2. Si los actores de Kantor parecían enajenados por su sometimiento a la máquina de la memoria, la alienación de los actores de Graset se debía a su reducción al nivel de la vida de los objetos (lo cual no impedía que alguno de ellos dotara de una singular psicología a su personaje *desmemoriado*) .

Aunque en *Callejero* ya funcionaba una concepción del teatro como instalación en movimiento, en esta primera fase de producción con Arena, Esteve Graset prestó especial atención al entrenamiento actoral. Partiendo de una base acrobática, Graset hacía trabajar a sus actores en el control de las tensiones y la exploración de las posibilidades vocales, un trabajo que se completaba con improvisaciones y acciones físicas, apoyadas en algunos procedimientos tomados del jazz o en la utilización de música repetitiva (sobre todo de Steve Reich). “El iba dejando que cada uno lo descubriera, como un maestro chino”, recuerda Enrique Martínez, “y todo este trabajo físico estaba muy relacionado con el trabajo de voz”. Se trataba de corregir los vicios físicos que dificultaban la exploración de la voz en sus niveles más profundos, y para ello era fundamental la búsqueda del centro, el trabajo con los opuestos (arriba / abajo, izquierda / derecha), algo sobre lo que Graset insistía obsesivamente en esta primera fase de Arena y que procedía de su fase de aprendizaje y colaboración con Roy Hart y su reinterpretación de los procedimientos vocales desarrollados por Grotowski.

Esteve Graset estudió con Roy Hart a principios de los setenta y participó como actor en algunos espectáculos de su compañía. Pero Graset no compartía la aproximación emocional al trabajo vocal, ni las conexiones psicoanalíticas propuestas por Hart. Por ello prefirió continuar sus investigaciones sobre la voz recurriendo a una metodología más técnica. La encontró en la música contemporánea: en los trabajos de Luis Recasens y L. Pardo. A partir de 1977, en colaboración con otro músico, M. Escribano, su investigación se plasmó en una



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. [www.arte-a.org](http://www.arte-a.org). [arte@arte-a.org](mailto:arte@arte-a.org)

serie de espectáculos y conciertos producidos por el Brau Teatre: *Cantos de Lorca* (1977), *Magrinyana: trilogía dramática sobre la voz humana* (1978-80), *Eme Tres, estudio dramático sobre la voz humana* (1980) y *Opening, concierto para voz y piano* (1980). Y aún en 1987, en paralelo a sus realizaciones con Arena, ideó una actuación-instalación, *Voz exposición*, por encargo de Toni Cots para el festival de Sitges.

Sin embargo, y a pesar de la renuncia a lo psicológico, que lo alejaba de Hart, y la descalificación emocional, que lo distanciaba de Grotowski, el otro gran investigador de los resonadores vocales, en el trabajo vocal de Arena fue apareciendo otro tipo de emoción no visible en sus anteriores realizaciones en Cataluña. Y es que la intensidad física y la concentración corporal conducían paradójicamente al surgimiento de acciones mentales. “Por medio de las acciones físicas provocaba acciones mentales: rostros, imágenes de cuerpos sudorosos que surgían del exceso. Era como descubrir a la persona por medio del exceso físico. No había una psicología, pero sí una relación mente-cuerpo, la acción física llevaba a la expresión.” El alejamiento de lo psíquico y lo emocional no evitaba la caída en (o la búsqueda de) el trance, y la invención de nuevas formas de rituales estéticos.

## Poesía y ritual

*Ritual* (1985) fue el título de un espectáculo protagonizado por Esperanza Abad y realizado en colaboración con José Iges y Toni Tordera (quien poco antes había dirigido a Esteve Graset en *Arnau*, de Rudolf Sirera, producido en Valencia y estrenado en la sala Escalante de esa ciudad en 1982, dos años antes del inicio de Arena). Se trataba de un espectáculo concebido para la voz de Esperanza Abad, para sus capacidades de interpretar por medio de una voz corporeizada una multitud de personajes. *Ritual* era, según sus creadores, “un espectáculo de los personajes de una cantante (palabras de un personaje que en su viaje entre el sueño y la vigilia despierta la memoria de personajes comunes y absurdos de nuestro siglo)”. La música consistía en una acumulación de fragmentos de compositores clásicos y contemporáneos, además de canciones folklóricas o de cabaret, traducidas electrónicamente por José Iges, que se superponía o se alternaba con el recitado de fragmentos de Quine, Beckett, Mallarmé, Novarina y otros escritores de vanguardia. La escenografía, diseñada por Carlos Sevilla, era una escultura transformable, al principio con apariencia de mesa (de conferencias) y después abierta como “habitación íntima” que albergaba los recuerdos, “caja de sorpresas” repleta de objetos, o “arca de luces” que se expandían por la



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. [www.arte-a.org](http://www.arte-a.org). [artea@arte-a.org](mailto:artea@arte-a.org)

acompañando a la cantante. La caja de luces remitía a una imaginaria caja de música, concreción metafórica del espectáculo en su conjunto. Éste, definido como “ópera para una sola voz”, “recital para voz y electrónica”, “pieza músico teatral con un solo intérprete en escena”, constaba de tres partes. La primera parte era “el tiempo de las palabras”: la actriz, como conferenciante (con portafolios y gafas), incorporaba diversos personajes para cada uno de los autores cuyos fragmentos se recitaban. En la segunda parte, interpretaba una serie de secuencias musicales: desde una salmodia inicial, mezcla de gregoriano y música árabe, a pasajes de cabaret y parodias de las “folklóricas” españolas, para culminar en un aria de Haendel. En la última parte, sobre el fondo sonoro de una cajita de música, palabra las páginas de un libro de colores iluminadas desde el interior de la escultura, fumando y derramando al mismo tiempo un vaso de arena sobre la caja, con lo cual se iban apagando las luces de su interior. **8**

El énfasis en lo “ritual” tenía que ver con el interés por explorar esa dimensión oscura de la consciencia que Artaud había denominado “la zona de sombra”. Ahí la lógica dejaba de funcionar y se imponía un tipo de composición dominada por procedimientos asociativos y articulaciones rítmicas de los materiales. Numerosos colectivos independientes compartieron con los creadores anteriormente citados esa fascinación. En algunos casos, el magisterio o la influencia de pedagogos o creadores como Jacques Lecoq, Roy Hart, Jerzy Grotowski y Eugenio Barba dotó a estas compañías de una serie de técnicas físicas y espectaculares, desconocidas por la institución teatral del momento, que les permitieron abordar la escenificación de materiales verbales sin caer en la servidumbre al texto. A ello se sumó la experiencia que muchas de ellas habían tenido en teatro de calle o teatro-circo, que si bien fue breve, sirvió sobre todo para abrir una reflexión sobre el concepto mismo de espacio escénico, de modo que cuando esas formas perdieron su motivación rupturista (debido a su asimilación como “espectáculos de animación”) y se volvió al interior de las salas, el tratamiento del espacio se convirtió en uno de los objetos centrales de preocupación.<sup>xxvi</sup>

Una de las compañías pioneras en teatro de calle, La Tartana, creó en 1984 *Ciudad irreal*. En este espectáculo, los actores compartían la escena con muñecos de cabezas diminutas y ojos blancos y rasgados, que manipulaban a la vista del público, mimetizando en parte sus gestos y sus posibilidades expresivas. Unos y otros se convertían en protagonistas de “una parábola cómica y trágica”, impulsada por “unos temas musicales trepidantes” que describía “dos décadas en la agonía de



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. [www.arte-a.org](http://www.arte-a.org). [artea@arte-a.org](mailto:artea@arte-a.org)

una cultura”: “sus víctimas”, escribía Leopoldo Alas en el programa, “se encarnan en la danza escénica de los actores y en los tiernos títeres, que con el inmovilismo casi oriental de sus rasgos, complican los elementos de una narración desengañada”.<sup>xxvii</sup> La representación de la “agonía” y la expresión del “desengaño” hacía necesaria una relación con el público que eludiera la complicidad festiva: compañías como La Tartana o Bekereke optaron por la provocación poética con espectáculos de pequeño formato. Y en contraste con el proceso de normalización de la escena institucional y la mercantilización de la escena independiente, Carlos Marquerie reconoció que en un determinado momento hubieron de adoptar como lema la necesidad de “no agradar”.

*Eco*, un espectáculo colectivo dirigido por Jill Greenhalg<sup>xxviii</sup>, se convertiría en una de las referencias del teatro independiente de los ochenta. Un trabajo corporal intenso servía para plasmar en imágenes una historia de amor borrosa. Se trataba de detener el tiempo y permitir que el protagonista hurgara en los rincones de la memoria: el pasado se confundía con el presente, la realidad con el deseo frustrado, la mujer conocida con la mujer idealizada (y perdida). En un espacio limitado por planchas de aluminio brillante, que creaban un clima frío y distante, se acumulaban recuerdos y asociaciones cargados de emoción. La impresión que el espectador recibía era de encontrarse ante una “visión estilizada y difusa de la angustia de las pesadillas” (Barea, 1985: 26)

La herencia del Odin se dejaba sentir tanto en la concepción de la dramaturgia (construida por procedimientos asociativos, más poéticos que dramáticos), como en el trabajo actoral. El protagonista, por ejemplo, cuya actuación no seguía el ritmo psicológico cotidiano, sino los cambios abruptos y las recurrencias propias del funcionamiento de la memoria, hacía visible mediante su comportamiento físico el recuerdo del dolor, de la alegría, de la violencia: convulsiones musculares, risas explosivas, violentas partituras de gesto y voz... Lo que se veía no era, sin embargo, la interpretación individual, sino una atmósfera, una tensión surgida del contraste entre el espacio y el movimiento colectivo de los actores.

Para Marquerie, resultaba difícil coincidir con la mística del Odin en un momento marcado por la fascinación de lo urbano. Sin embargo, es inevitable reconocer la incidencia del grupo danés en el trabajo de ciertos colectivos independientes que trabajaron en España a principios de los ochenta. De forma directa, Toni Cots, que había trabajado como actor con Barba, propagó métodos e ideas en talleres, conferencias y presentaciones. Insatisfecho con la formación



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. [www.arte-a.org](http://www.arte-a.org). [arteA@arte-a.org](mailto:arteA@arte-a.org)

teatral recibida en Barcelona, Cots se había acercado a los lenguajes del cuerpo en Londres y París, estudiando la técnica Graham e incluso danza clásica en la London School of Contemporary Dance. Pero fue en Holstebro, donde encontró lo que buscaba. Después de participar en tres espectáculos del Odin Teatret, entre ellos el célebre *Cenizas de Brecht*,<sup>xxix</sup> completó su formación con sucesivos viajes a Bali, la India y Japón, donde estudio danzas y artes marciales, cultura física y autodefensa y danza butoh. El aprendizaje de estas técnicas y la familiarización con tradiciones teatrales orientales le permitió desarrollar una idea de actor en cuyo trabajo la palabra, la danza y el canto se confunden hasta constituir un único medio expresivo. Algo que se aplicó en espectáculos como *Puputan*, de creación propia, o *El romancero de Edipo*, dirigido por Eugenio Barba, un juego de objetos y máscaras en el que Toni Cots puso en práctica sus investigaciones sobre el desdoblamiento.

Si bien Toni Cots fue el gran *propagandista* de los procedimientos del Odin en España, no fue el único. La influencia llegó de forma indirecta gracias a la actividad pedagógica de otros actores del Odin en España, o bien de forma directa por medio de la participación en el ISTA de actores y directores que transmitieron la técnica a sus propias compañías, especialmente, Etelvino Vázquez, director del Teatro del Norte, y Ricardo Iniesta, fundador de Atalaya.

La disposición espacial, el trabajo actoral y el tratamiento dramaturgico de los primeros espectáculos que Etelvino Vázquez produjo con Teatro del Norte (después de abandonar Margen) delataban claramente su filiación: *Malas noticias acerca de mí mismo* y *Carlota Corday* se presentaron sobre una escena central flanqueada por dos gradas para los espectadores, en tanto la interpretación estaba marcada por los modos de actuación orientales y una reinterpretación de la idea de crueldad con una fuerte dosis de expresividad. En cuanto a la dramaturgia, Vázquez optó por una intervención personal sobre textos de diversa procedencia, que se articulaban en una especie de partitura verbal de tono poético. Su mejor espectáculo fue sin duda el tercero de la serie, *Viaje al profundo Norte*, basado en textos de Hölderlin, García Lorca, Chejov, Shakespeare, Kafka, Cernuda y el propio Etelvino. En este caso, se optó por una disposición frontal de la escena y el trabajo corporal de los actores se completaba y contrastaba con la proyección de imágenes, que iluminaban abiertamente el tema tratado: la sexualidad adolescente y la homosexualidad.

Este espectáculo, calificado por Francisco Valcarce como “tremendamente transgresor”, cerraba una primera trilogía enmarcada en lo que Etelvino Vázquez demoninó “teatro secreto”. La publicidad (teatral) de lo secreto tenía que ver con la



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. [www.arte-a.org](http://www.arte-a.org). [arteA@arte-a.org](mailto:arteA@arte-a.org)

exposición de la propia biografía como vía para abordar una reflexión sobre la sexualidad, el amor y, sobre todo, la soledad. La efectividad comunicativa del espectáculo resultaba del contraste entre la intención expresiva y los procedimientos distanciadores (textos grabados, actuaciones “gélidas, inquietantes, profundamente desesperanzadas”): una emoción “más cerebral que visceral”, que alcanzaba, no obstante, las “fibras sensibles del espectador”.<sup>xxx</sup> (Rodríguez Blanco, 1988: 53)

Al igual que Etelvino Vázquez, Ricardo Iniesta trató de hacer compatible el trabajo físico con la investigación dramática. A las técnicas aprendidas del Odin, Iniesta añadió la danza contemporánea y el flamenco, que se hacían visibles en su primera producción con Atalaya, *El jardín de las Hespérides*. Su madurez como creador llegó con *Así que pasen cinco años*, de García Lorca (1986), que sorprendía por la coherencia del trabajo físico y vocal de los actores, de un colorido y musicalidad paralelos a los del vestuario y la escenografía, que traducían dinámicamente el ambiente de sonambulismo o pesadilla del texto.<sup>xxxii</sup> La apertura del texto lorquiano permitió a Iniesta combinar el trabajo rítmico sobre un texto establecido y un procedimiento compositivo basado en la improvisación individual y en la composición de partituras de gesto-movimiento. La elaboración individual de partituras fue aún más acentuada en el siguiente trabajo, *La rebelión de los objetos*, de Maiakovski (1988), para el que se contó con la colaboración de Esperanza Abad en la preparación de las partituras vocales. La representación tenía lugar en un espacio autónomo: una carpa que albergaba una grada múltiple para trescientos espectadores y un complejo dispositivo escénico consistente en un muro (al fondo), una bóveda (ciclorama) de colores cambiantes y un suelo transparente sobre el que se desarrollaba la acción. La ciudad futurista, tal como la imaginaba Maiakovski, plagada de objetos y máquinas, era reconquistada finalmente por los actores, ataviados con un vestuario colorista, estampado con números y grafías<sup>xxxiii</sup>, gracias al esfuerzo colectivo y sin la intervención del supuestamente necesario “mesías”.

La última entrega de esta trilogía dedicada por Iniesta a la dramaturgia de vanguardia fue *Hamletmáquina*, de Heiner Müller, una interpretación neoconstructivista del texto de Müller, que constituyó el máximo logro de Atalaya en su búsqueda de un teatro físico y visual. Con esta puesta en escena, Iniesta se sumó a otros muchos directores de escena españoles que se dejaron fascinar por el autor alemán. El colectivo Espacio Cero, dirigido por Chete Lera, había puesto en escena una primera versión castellana de *Hamletmachine*, en versión de Antonio



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

ArteA. Investigación y creación escénica. [www.arte-a.org](http://www.arte-a.org). [arteA@arte-a.org](mailto:arteA@arte-a.org)

Fernández Lera. Y el propio Iniesta volvería sobre Müller años después con *Descripción de un cuadro* (1992). Aunque probablemente el trabajo más interesante sobre textos de Müller fue el que realizó Carlos Marquerie con La Tartana.

*Ribera despojada Medea material Paisaje con Argonautas* (1988) constituyó un punto de inflexión en el trabajo de Carlos Marquerie en cuanto director escénico: si hasta entonces la identidad de La Tartana había estado definida por su trabajo con marionetas, a partir de este espectáculo se abriría una nueva vía de creación en la que el cuerpo del actor (también como soporte de lo verbal) adquiriría cada vez mayor importancia. Marquerie y su equipo exploraron la dimensión dramática (humana) del texto de Müller y se dejaron contagiar por sus potencialidades poéticas. De ahí surgió un espacio en dos alturas comunicadas por rampas que acogían dos huecos cubiertos respectivamente de arena y agua. La arena, el agua, la madera y las telas (banderas, sábanas, ropa) eran los elementos de los que disponían los actores para la construcción de sus partituras visuales y de acción, repetitivas, recurrentes, obsesivas en algún caso, reflejos de los mecanismos de la memoria que subyacían a la construcción dramaturgica. La reducción esencial y disociada del paisaje costero, por otra parte, era coherente con los procedimientos sintéticos empleados por Müller en su texto, al que los actores dieron un tratamiento rítmico, introduciéndolo en un todo continuo de acciones físicas, imágenes y juegos sonoros. La música, basada en la obertura del *Tannhäuser* de Wagner, resultaba en escena del trabajo vocal desarrollado por los propios intérpretes, que creaban así desde su interior la corriente que les arrastraba a lo largo del espectáculo. Únicamente el monólogo de Medea, interpretado por Siam Thomas en uno de sus más brillantes trabajos, escapaba al ritmo continuo del espectáculo y se levantaba en su centro como un material autónomo, reivindicando así también desde el punto de vista formal o compositivo la atención que desde el punto de vista dramático el personaje de Medea exigía del espectador / lector.

Aunque Marquerie manifestó su desapego por la herencia del Odin, es evidente la presencia de elementos comunes, acentuados en este caso por el trabajo sobre un material mítico: el tratamiento de los materiales, lo determinante del espacio, la construcción de las partituras gestuales y sonoras, el tratamiento rítmico de la escena..., elementos todos ellos que derivan en definitiva del trabajo de laboratorio de Grotowski (por más que la apoyatura técnica de La Tartana tuviera más que ver con la escuela de Lecoq y la formación musical de alguno de sus miembros). Se diría que el modelo surgido de Grotowski se hubiera cruzado con



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. [www.arte-a.org](http://www.arte-a.org). [artea@arte-a.org](mailto:artea@arte-a.org)

el propuesto por su compatriota y legendario enemigo, Tadeusz Kantor, y que los procedimientos compositivos ideados por éste se hubieran visto apoyados o corregidos por las dramaturgias del autor (Müller) y del actor (Grotowski) en un momento de equilibrio (necesariamente inestable). Ese equilibrio fue al que aspiraron, desde distintos puntos de partida, todos los creadores y colectivos anteriormente aludidos y que en algún momento de su trayectoria lograron con mayor o menor eficacia.

### **El cuerpo telúrico**

Según cuenta María Escobedo, después de haber presentado *Hombre urbano* por toda Europa (sobre todo en zoos) y tras una visita a la Documenta 8 (1987), Vidal cavó un agujero en el suelo, cerca de su casa en los Pirineos, puso un tubo en su boca y, estableciendo algunas medidas de seguridad básicas “empezó a experimentar los estados y reacciones psicofísicas de su nuevo entorno: el suelo.” Esta experiencia, mediante la que Vidal trataba de reconocer la condición telúrica (es decir, terrestre), del hombre urbano al que hasta entonces había encarnado, fue el antecedente directo de su siguiente acción espectacular: *Alma de serpiente* (1987). Vidal se enterraba bajo tres toneladas de tierra y allí permanecía, mientras el público accedía al espacio de presentación y merodeaba en torno al túmulo, hasta que una banda de tambores que invadía la sala con un ensordecedor estruendo despertaba al durmiente. Precedido por ligeras movimientos de tierra y emanaciones que delataban los bramidos inaudibles del sepultado, Alma de Serpiente salía esforzadamente de su entierro y se exhibía ante el público cubiertos sus ojos por unos ojos falsos que ya había utilizado en *El Aperitivo*.<sup>xxxiii</sup> A continuación, celebraba su resurrección con un desfile, tocando campanas y lanzando caramelos al público.<sup>xxxiv</sup>

Si bien el ciclo de la muerte y resurrección esté presente en diversas religiones y relatos míticos, es obvio el paralelismo entre la acción de Vidal y la celebración de la parte final de la pasión cristiana, que en muchos lugares implica la intervención de bandas de tambores y nazarenos o penitentes que reparten caramelos y otros regalos a quienes asisten a la procesión. Además, Vidal presentó su acción en diversas iglesias desacralizadas y, durante los años de investigación sobre lo telúrico, *usurpó* funciones reservadas a los sacerdotes, como el ritual católico de bendición del inicio de unas obras, que Vidal sustituyó por sus cantos telúricos.<sup>xxxv</sup>



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. [www.arte-a.org](http://www.arte-a.org). [arteA@arte-a.org](mailto:arteA@arte-a.org)

Su siguiente espectáculo, *El mundo, el demonio y la carne* (1991), igualmente representado en iglesias desacralizadas (condición que no evitó el efecto de la provocación), podría ser el título de un auto sacramental. Sin embargo, Vidal introdujo esos tres elementos en un nuevo programa mítico: “La llegada del príncipe”. El personaje de su anterior acción, Alma de Serpiente, va en busca del lirio de agua, del que se ha enamorado, pero en su camino hacia la flor debe enfrentarse a sus aparentes antagonistas: el Mundo, el Demonio y la Carne. Superada la prueba, Alma de Serpiente alcanza victorioso la flor, con la que engendrará un príncipe bisexual. **9**

La acción escénica era precedida por una ceremonia en la que Vidal consagraba el espacio “haciéndolo receptivo a las energías telúricas y declarándolo inviolable”. Entonces comenzaban los diálogos y danzas: la despedida de la Tierra, bajo la que estaba sepultado Alma de Serpiente, y los encuentros con los tres personajes, representados por tres mujeres desnudas. De los diálogos, de estilo casi litúrgico, y de las danzas eróticas se desprende que Alma de Serpiente no supera su confrontación con el Mundo, el Demonio y la Carne mediante la renuncia o la negación, como era habitual en el relato cristiano, sino mediante la profunda comprensión de ellos. “Has sabido comprender el amor del Mundo / Has sabido comprender el amor del Demonio”, declara éste agradecido antes de abandonar a Alma de Serpiente en brazos de la carne, en la que encuentra la luz.

Aunque la acción tenía un desarrollo mayor que la del anterior espectáculo, también en este caso gran parte del trabajo de Vidal resultaba invisible de forma directa para el público. Lo que los espectadores veían eran el punto de llegada (las danzas) y los restos (el esqueleto).<sup>xxxvi</sup> Como el propio Vidal relataba, la búsqueda de las energías fundamentales y complementarias que giran alrededor de la carne en sus aspectos de descomposición (muerte) y “gozo generador” (nacimiento), le habían llevado a convivir durante cinco meses junto a un cadáver de gacela, al tiempo que “realizaba prácticas meditativas acerca del sexo y el erotismo, conservando la misma distancia meditativa ante la descomposición del cadáver como ante los efluvios de la pasión sexual” (Vidal, 1992a: 37).

Para dominar “la lectura del erotismo” y el código de la pornografía, Albert Vidal lo practicó formando pareja con María de Marías. Con el nombre artístico de Shan & Shila, Pareja Internacional de Pornoshow se presentaron en un local de espectáculos pornográficos con un número titulado “Horas extras en la oficina”. A diferencia de otros artistas de acción que practicaron la pornografía como medio autónomo<sup>xxxvii</sup>, Vidal concibió este trabajo como una fase preparatoria, “humus y



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

substrato de la posterior estilización y síntesis". Un trabajo paralelo a las experiencias sobre "el éxtasis", "la catarsis" o "la transubstanciación" realizadas sin público en su masía de la Plana y mediante las que exploraba al acceso al "cero intenso", un estado de transformación ritual, común al chamán y al medium, que garantiza el acceso a regiones de conocimiento inaccesibles al "hombre urbano".

Uno de estos trances fue filmado por María de Marías en 1992 y titulado *Humano Humano*.<sup>xxxviii</sup> "Al principio, un hombre de mediana edad vestido como un monje, aparece vocalizando emisiones sonoras de un modo introspectivo. El fondo, oscuro e iridiscente, parece una pared mojada de una cueva o una celda. Los ojos permanecen cerrados. El canto intermitente se detiene. Repentinamente nos confrontamos con una extraña mirada que se transforma en una sonrisa igualmente extraña. El canto comienza de nuevo, aportando gravedad a la extraña máscara. Los párpados se mueven. Después de un momento, otra vez silencio. Unos segundos después, el proceso comienza de nuevo, combinando el canto telúrico, la máscara de emoción liminal, silencios espaciados y la presencia desnuda de los ojos cerrados del hombre." (Escobedo, 1998: 17-18) A continuación la cámara ampliará el campo de visión y nos mostrara el cuerpo del hombre desnudo, entregado a extrañas danzas, cantos y composiciones gestuales carentes de significado más allá de su propio contenido liminal.

En *Humano Humano* el actor desaparece y se hace vacío, transparente. Esta es su función y su destino: ser un medium, un vehículo. En este sentido, Vidal desaparece detrás de su propio cuerpo desnudo que se convierte en una máscara. El actor interpreta el estado de una máscara. Sólo por medio del estado de la máscara el sujeto humano -el artista- puede mirar a su humanidad sin ser subjetivo. (Escobedo, 1998: 21)

Resulta difícil adivinar el límite entre la experiencia real del trance y la actuación ante la cámara. ¿Actúa el objetivo como desinhibidor y, por tanto, potenciador del abandono? ¿O bien actúa como garantía de amarre a la realidad manteniendo como límite la conciencia de la ficción? Sea cual sea la respuesta, lo evidente es que en estos ejercicios, Albert Vidal alcanzó un estado de plenitud corporal máximo. A lo que se llega es a la superación de los dualismos, no sólo el dualismo alma / cuerpo (hombre / máquina), sino también el dualismo bien / mal, orden / caos. Curiosamente, la plenitud corporal no lleva a Vidal a una superación de lo religioso, sino a una especie de anti-religión, en que toma partido por el "Demonio" (que "ve en la Carne la unión desinteresada de las energías de la vida") y se enfrenta a "Dios", "perversa abstracción del amor hacia lo concreto" creada por las religiones "monolíticas y sadomasoquistas". "Yo, como Demonio -escribe Vidal en sus reflexiones sobre *El Mundo, el Demonio y la Carne-*, en la medida en



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. [www.arte-a.org](http://www.arte-a.org). [artea@arte-a.org](mailto:artea@arte-a.org)

que participo de mi androginia espiritual anterior a la separación del bien y del mal, soy superior a Dios, mi contrario, si es que él se cree únicamente divino.” (Vidal 1992 b, 39)

En las acciones posteriores, Vidal se presentaría como Monje del Caos (*Monje del Caos y las señoritas de la Muerte*, ICA, Londres, 1994). La radicalidad de Vidal en la búsqueda del “daimon” le ha hecho alejarse cada vez más de lo teatral para refugiarse en procesos de trabajo, desarrollados entre Mongolia y su casa del Pirineo, que sólo fragmentaria y esporádicamente son accesibles al público. Lo inaccesible de este tipo de trabajos, que requieren un contexto íntimo, casi secreto, animó a María de Marías a desarrollar la idea de la actuación para la cámara y el planteamiento de un teatro virtual.

José A. Sánchez  
Universidad de Castilla-La Mancha



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. [www.arte-a.org](http://www.arte-a.org). [artea@arte-a.org](mailto:artea@arte-a.org)

<sup>i</sup> No faltaban razones para la sentirse provocado, ya que era conocida la alergia de Boadella a la pintura abstracta en general, y en especial a la de Miró: "Soy muy contestatario con la pintura contemporánea y gran admirador (disfrutador) de una pintura bastante clásica, no voy más allá de Matisse. Siempre digo que Miró era un débil mental que pinta, pero nada más; puedo decir cosas muy gordas. [...] Cuando en *Olympic Man* hago la coña entre Miró y Gussinyé, un pintor de Olot, la gente piensa que lo hago en broma, pero soy muy serio, porque a mí Miró no me gusta en absoluto; como mucho como cartelista de impacto, pero nada más; visto uno, vistos todos." (Posa, 1987: 13)

<sup>ii</sup> Michel Foucault analizó la "tecnología política del cuerpo", en los siguientes términos: "El gran libro del Hombre-Máquina fue escrito simultáneamente en dos registros, el anátomo-metafísico cuyas primeras páginas fueron escritas por Descartes y continuadas por los médicos y filósofos; el técnico-político, constituido por todo un conjunto de reglamentos militares, escolares, hospitalarios, y por procedimientos empíricos y reflexivos para controlar o corregir las operaciones del cuerpo... *El hombre-máquina* de La Mettrie es, al mismo tiempo, una reducción materialista del ama y una teoría general del adiestramiento, en cuyo núcleo reina la noción de "docilidad" que une al cuerpo manipulaba el cuerpo analizable." (Foucault, 1975: 138)

<sup>iii</sup> "...en un tiempo en el que todo el mundo habla de crisis, guerra, muerte, miedo, destrucción, desastres y calamidades... giremos esta página que nos imponen desde el exterior e impongamos por unas horas nuestra página para encontrarnos en directo en un acto irreplicable, donde la visión del mundo (el hombre y su entorno) será obstinadamente manipulada para poder reír, llorar, sentir y creer que de hecho no tienen mucha importancia" (Pérez de Olaguer, 1984: 28)

<sup>iv</sup> Albert Vidal había elaborado una pieza denominada "Zoo" en su primer espectáculo, *Teatro de máscaras y movimiento*. Jordi Elías comentaba lo siguiente: "Albert Vidal presentà, a través de "Zoo", una de les seves realitzacions més completes. No s'ajudà amb res, ni amb carota, sinó que es presentà a cos nu i convertit, encara, en fera engabiada. Així i tot, el dramatisme esdevingué, tot i la voluntària limitació de mitjans expressius, angoixós." (Elías, 1969)

<sup>v</sup> *Le pitre* se presentó en el festival de Avignon de 1975. Posteriormente, Vidal presentó ese mismo espectáculo en el Teatro Romea de Barcelona en 1977. "L'altra nit -escribía Fàbregas en *Avui*- Albert Vidal ens va demostrar dues coses: que ès capaç d'omplir el Romea, i que un cop plepot mantenir el públic en una rialla ininterrompuda durant l'hora i mitja que dura la seva actuació" (Fàbregas, 1977).

<sup>vi</sup> "El tipus que encarna Albert Vidal a cada una de les tres accions dramàtiques que componen *El bufó* -"Week-end", "Opera Solo" i "Charter"- experimenten allò que tots nosaltres hem experimentat infinitat de vegades: a la muntanya, en estrènyer-nos el cinturó al saient d'un avió en traspasar el llindar d'una porta automàtica, en anar amb metro. Perquè els personatges d'Albert Vidal són uns personatges que essencialment es mouen, que es veuen empesos a canviar d'ambients i a sorprendre's sense gairebé temps de reflexionar. El que succeeix és que els personatges d'Albert Vidal amplifiquen llurs sensacions cent, mil vegades. I allò que en la vida quotidiana no passa d'èsser un pessigolleig suau, es converteix en un espasme. Es la tècnica del microscopi: l'ameba es transforma en un elefant. [...] El brillant currículum d'Albert Vidal [...] queda explicada amb *El bufó*." (Fàbregas, 1977)

<sup>vii</sup> El texto de Brossa "La clau del teatre" está reproducido en García Ferrer y Rom, 1988: 82. La referencia a la *Barcelona de Brossa*, se encuentra en el texto de Lluís Permanyer, ibidem: 88.

<sup>viii</sup> "*L'Aperitiu* experimentaba, precisamente el contraste del estatismo con una situación reconocible, la distorsión del ritmo del movimiento, en pleno dinamismo urbano." (Abellán, 1983: 88)

<sup>ix</sup> "Evidentment aquell home de fang era jo mateix allà a "La Plana" tot sol; i la fascinació per l'autòmata era deguda a la meva propia nostalgia pels personatges / autòmats de *L'aperitiu*, per la Marisa." (García Ferrer y Rom, 1988: 35).

<sup>x</sup> Vidal anunció su enterramiento en *La vanguardia* el 12 de marzo de 1982. Se convocaba a los asistentes a las cinco de la tarde del día siguiente para el velatorio y a las seis para el



servicio fúnebre: "L'acte començarà al Palau modernista de la Casa Masferrer Plaça de Dom Miquel de Clariana, Vic. Pel fet d'esser una acció teatral, la cerimònia està oberta a tothom." (reproducido en García Ferrer y Rom, 1988: 93)

<sup>xi</sup> "...jugar amb les essències internes del cos i els canvis de personalitat és un risc, pots arribar a quear-te perdut i sense retorn; cal una gran fortaleza interior, i saber no perdre aquesta dimensió lúdica tan estimada pels mediterranis,"(ibid: 48)

<sup>xii</sup> Santiago Fondevilla, que participó en la exposició exhibiéndose como periodista junto a otras treinta y cinco personas relata detalladamente su experiencia en el proyecto (Fondevilla 1987: 10-12). Joan Abellán, por su parte, cita la justificación aportada por Vidal: "En una sala generalmente reservada para exposiciones de esculturas u otros objetos de arte, el público asistente a esta *Exposición viva de cuarenta personajes* se verá confrontado por su misma dimensión como manifiestación artística de la misma manera que todos los demás participantes. Es la vida con sus esperanzas y desilusiones y sobre todo es la dedicación puesta en un trabajo a lo largo de los años que han ido forjando día a día el paisaje humano esculpido por una u otra profesión u oficio. Partiendo del convencimiento de que todos los trabajos o funciones tienen su dignidad siempre que se hagan con amor y convencimiento, esta exposición pretende mostrar al público cuarenta visiones de mundo personales y diferenciadas precisamente debido al ejercicio de un trabajo. Es, pues, una muestra objetiva de nuestra sociedad, en la cual están presentes las funciones más representativas" (Vidal en Abellán, 1987: 12)

<sup>xiii</sup> En 1991, La Tartana se presentaba del siguiente modo en el programa del Festival Internacional de Madrid: "En efecto, el nacimiento de La Tartana se gestó en la calle, en un momento en que las compañías con vocación independiente generaban, contrastaban y revitalizaban sus espectáculos en el contacto directo con un público ocasional, sorprendido ante la impronta de un suceso inesperado que modificaba -aunque provisionalmente- sus actitudes cotidianas y su deambular rutinario. La utilización del espacio libre viene motivado, en muchas ocasiones, por la carencia de un ámbito definido de representación. Se actúa en la calle, sencillamente porque no se tiene otro sitio donde hacerlo. En el caso de La Tartana, el empleo de recursos urbanos se une a su concepción inicial del teatro como fiesta y a la identificación de sus miembros con los viejos y entrañables cómicos itinerantes. De esa romántica vocación bohemia ya no queda mucho, ni en La Tartana ni en ningún otro grupo. Son otros tiempos" (p. 72). Los primeros espectáculos producidos por La Tartana fueron: *Polichinela* (1977), *Tierras de sol y luna* (1978), *Atracciones de La Tartana* (1979), *Que viene de muy lejos* (1980), *Pasacalles* (1981), *Ifrit* (1981), *Gapolada* (1982), *Templando el aire* (1982).

<sup>xiv</sup> Sus primeras producciones fueron: *Lorrazean y Ganorabako*, un espectáculo de payasos para niños, en (1981); *La boda* y el pasacalles *El coleccionista de monstruos* (1982)

<sup>xv</sup> A juicio de Ragué, el trabajo de calle de esos años constituye lo mejor de la producción de la Cubana. Ragué da las siguientes descripciones de algunas de las acciones de *Cubanades a la carta*: "Son escenas como "Ya somos ricos", en la que unos ex mendigos, elegantemente vestidos, en el metro, devuelven el dinero que la gente les dio antes de que les tocara la lotería. "Solo ante el peligro" es la aparición sucesiva de varias novias, esperando al mismo novio ante la puerta de una iglesia cerrada. Son acciones llenas de ironía que irrumpen en la vida cotidiana, que convierten en espectador al paseante, en actor al espectador, al actor en espectador observado." (Ragué, 1996: 159).

<sup>xvi</sup> Jürgen Müller, nacido en Weiterdingen (RFA) provenía del campo de la danza contemporánea. Había iniciado sus estudios de mimo en la escuela de Dimitri en Zurich. Después trabajó con Philippe Gaulier en París para aprender técnicas de clown. Finalmente, realizó estudios en Barcelona en el Departamento de Mimo y Pantomima del Institut del Teatre. Por otra parte, en los años ochenta, además de Kazuo Ono, realizaron giras por Europa Ko Murobushi, Shusaku & Dormu Dance, Sankai Juku, Mugon Jeki, Tanaka Min y Taro Yukitake.

<sup>xvii</sup> Varios miembros de la Fura tenían formación musical. Pep Gatell había estudiado saxo soprano; Carlos Padrissa, saxo tenor, piano y armonía; Marcel.li Antúnez, trompeta; y Pere Tantinyà, trombón de pistones. Además, Marcel.lí Antúnez había formado parte del Colectivo de Improvisación Libre (1981-82), grupo de música experimental creado por Víctor Nubla y Claudio Zulián que trabajaba fundamentalmente con instrumentos de viento y con una estética relacionada con el jazz experimental y el sorollismo. Entre 1981 y 1983, Antúnez



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

formó parte, junto a Mireia Tejero y Paloma Loring, de Error Genético, un grupo escénico musical que experimentaba con la incorporación de diferentes elementos extramusicales en las grabaciones, actuaciones y composiciones. A partir de *Suz/o/Suz*, a Antúnez, Padriisa y Espuma se sumarían colaboradores habituales, como Leo Mariño, Vidi Vidal y, después de 1992, Peter Gabriel. (Saumell, 2001).

<sup>xviii</sup> Esperanza Ferrer y Mercé Saumell llamaban la atención sobre las conexiones de La Fura con el movimiento punk, que tuvo una especial incidencia en el arte de acción británico, y remiten a la obra de Cosey Fanni Tutti, G. P. Odrige y Brian Eno, además de al “grupo-escándalo Coum, un derivado del expresionismo y del accionismo vienés con pulsiones nihilistas. Podemos relacionar este grupo con La Fura dels Baus no sólo por su espíritu revulsivo, nihilista y no exento de sofisticación, sino por una lectura vital pesimista, nacida de la esquizofrenia urbana.” (Ferrer y Saumell, 43)

<sup>xix</sup> En 1956, sólo dos años después de la muerte de Pollock, Allan Kaprow propuso proféticamente en *El legado de Jackson Pollock* (Art News 57 nº 6, octubre 1958), que la cualidad accionista el trabajo del artista sería lo más significativo para la generación de los años sesenta.

<sup>xx</sup> Jim Dine realizó a continuación otro ‘happening’ en que el automóvil era protagonista. *Car crash* (Reuben Gallery, 1960) estaba basado en la experiencia de dos accidentes de automóvil sufridos por el propio Dine unos meses antes. “Todo parece una parodia de la pasión americana por los automóviles durante la posguerra, un momento en que las altas estadísticas de muertos en carretera en Estados Unidos contrastaban con unas películas que idealizaban constantemente a héroes que conducían rápida y peligrosamente. Pero no era sólo eso. A partir de una experiencia traumática personal (pero lo suficientemente generalizada), Dine estaba hablando de la muerte. la preocupación de Dine es el momento en que el ser pasa a la absoluta inmovilidad del no ser, repentinamente, en segundos, como suele ocurrir en un accidente. En ese momento se revela la transición entre acción y recuerdo, entre presencia y ausencia, tan tajante, entre pasado y futuro, entre cuerpo y cosa, para pasar a ser ‘algo’ que ya no pertenece al mundo, sino a la memoria, como los objetos que tiramos, como aquellos neumáticos con los que se fotografió Alion Kaprow en 1961 (Aznar, 1999: 35-36).

<sup>xxi</sup> El interés por lo maquinal estaba ya presente en las propuestas de La Fura previas a *Accions*, como su colaboración con Oriol Tranvia en *Via OO* o sus producciones *Festival Futura Records*, *Electrofocs* (que, además de pirotecnia, incluía juegos eléctricos y ritmos industriales) o *Mobil Xoc* (para el que usaron lavadoras automáticas, sirenas, etc.)

<sup>xxii</sup> “*Noun* -obsera Mercé Saumell- representaba un notable aumento de la tecnología y del aparato escenográfico. Destacba una gran estructura presidida por el gran Ojo Cibernético, un orificio pseudodivino que vomitaba imágenes sin parar. En este paisaje, los hijos de la Máquina (blindados en sus carros, híbridos de los autos de choque) luchaban por la supervivencia en un universo amenazante surgido después del Caos primordial.”

<sup>xxiii</sup> Además, en el tránsito de *Tier Mon* a *Noun*, tuvo lugar una crisis en el grupo que provocó la salida (o “despido”) de Marcel.lí Antúnez, uno de los fundadores e ideólogos de La Fura.

<sup>xxiv</sup> La primera versión de *Callejero* se estrenó en el VI Festival Internacional de Molina de Segura con el mismo equipo de *Fase I*: Enrique Martínez, J. Manuel Quiñonero y Juan Pedro Romera como actores y Luis Muñoz y Pepe Manzanares como músicos. La segunda versión, a la que se incorporaron las actrices Pepa Robles y Elena Octavia.

<sup>xxv</sup> La importancia que Graset concedía a la música en esta primera fase de la trayectoria de Arena quedó plasmada no sólo en la presencia en escena de Pepe Manzanares y Luis Muñoz, sino en la composición de *Fluidos* (1987), un concierto de flauta de Luis Muñoz con una instalación de Esteve Graset: “una instalación escénica sobre la transformación física, visual, de tres planchas de metal iluminadas y cubiertas de grasa animal, integrada con un concierto de flauta en vivo. Ahí estaba, en términos cualitativos, concentrada buena parte de la propuesta escénica de Esteve Graset: la concepción del teatro como escultura viva, como instalación escénica, como un juego contradictorio de formas vivas y formas aparentemente muertas; la continua puesta en cuestión de la dualidad quietud/movimiento, basada en una rigurosa utilización de las técnicas de montaje teatral y aplicada no sólo literalmente al trabajo escénico, sino también al *trabajo del espectador*”. (Fernández Lera, 1991: 40)

<sup>xxvi</sup> *Al fondo a la derecha* ya no era un espectáculo de calle en sentido tradicional, pues acotaba un espacio exterior y renunciaba al pasacalles. Algo similar cabría decir del siguiente



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

espectáculo de calle dirigido por Elena Armengod, *Sentido único*. El espacio escénico era una plataforma alargada de metro y medio de altura, sobre la que había dos cintas transportadoras y dos torres, con las que se proponía una imagen metafórica de la calle y los edificios. "*Sentido único* era la visión esquematizada de los movimientos de un grupo de cinco personas en un marco urbano y a lo largo de veinticuatro horas de un día cualquiera. Situaciones individuales y , sobre todo, públicas en el sentido de conocidas, de sabidas por ser comunes. Los pequeños afanes cotidianos, el despertar, el transporte, el trabajo matinal y sus incidencias, la comida urgente, el ocio que permite la gran urbe, la diversión, la fiesta, el sueño, y siempre la vuelta a empezar un camino igual a sí mismo. Acciones mimadas, sin texto, servidas por intérpretes que se expresan a través del movimiento de las composiciones, sin intimidación, con extrañamiento. Del modo más ingrato y sin apoyaturas. Lo privado como desvestido de lo singular, mecanizado, y lo público como asiento de lo impersonal e inhumano. La calle, el trabajo, al diversión, los lugares de encuentro que no sirven para encuentro alguno en un espacio único que se reorganiza para mimar cada acción a partir de unos pocos elementos de 'atrezzo', de luz y de una música también mecánica y 'serial', como decorado sonoro, una música tan inhumana y vacía como el boceto mismo de supuesta vida que trata de ilustrar." (Barea, 1989: 25)

<sup>xxvii</sup> El ritmo trepidante se acentuó en la siguiente colaboración de Marquerie y Alas, *Última hora* (1985), que jugaba con la representación de dos historias paralelas de Romeo y Julieta, un ejercicio de teatro dentro del teatro, con "luces de neón, tono agresivo, imagen publicitaria o de cómic de alto nivel artísticos, ritmo trepidante, técnicas de video-clip". (Joaquim Vila i Folch, *El Público*, 21, p. 54)

<sup>xxviii</sup> Jill Greenhalgh, integrante del Cardiff Laboratory Theatre (Gales) había dirigido ya en 1983 el primer espectáculo de sala del grupo, *Fábula de la sirena y los borrachos*, basado en la poesía de Pablo Neruda. Después de estudiar teatro y danza en Dartington College of Arts (Devon, Inglaterra), había trabajado como actriz con diferentes grupos de teatro experimental. En 1984 dirigió *The Funeral* y en 1985 *Las olas cautivas*, una obra para dos actrices y dos músicas. Posteriormente sería promotora del proyecto Magdalena, festival internacional de mujeres en el teatro experimental.

<sup>xxix</sup> Los otros fueron: *Johan Sebastian Bach*, un espectáculo de clown, y *Anabasis*, de calle.

<sup>xxx</sup> A continuación, Etelvino Vázquez creó *Devocionario* (1989), un espectáculo creado a partir de *Las Cartas de Amor* de la monja portuguesa Mariana de Alcofarado, texto clásico de la literatura epistolar amorosa, que según la crítica fue escrito en realidad por Gabriel de Lavergne, vizconde de Guilleragues, y publicado en París en 1969. Etelvino Vázquez contemplaba así su propia trayectoria: "Desde que se creó el Teatro del Norte, mi manera de trabajar se asemeja más a la de un pintor que a las del teatro habitual de este país. Los cuatro grandes espectáculos que hemos realizado forman series sobre un mismo tema, de ahí que, pienso yo, el trabajo hay que entenderlo desde la globalidad y no desde cada espectáculo. Es una línea que con el nombre genérico de teatro secreto se inicia en el 85 y termina con *Devocionario*." (Vázquez, 1989: 20)

<sup>xxxi</sup> Ricardo Iniesta declaró que había abordado la escenificación de *Así que pasen cinco años*, "tratando de ser lo más fiel posible, porque es la primera obra de autor que monto...[...] La fidelidad la he tomado como punto básico al texto y también en los climas, musicalidad, imágenes y rumores que se van creando también en el ritmo. Margarita Ucelay me dijo que era muy importante la manera de andar de los personajes, su ritmo al hablar, los puntos suspensivos... Y he querido guardar fidelidad a la sismología de los colores del vestuario que tiene su porqué muy claro. No he sido fiel en la escenografía naturalista y en algunos elementos mímicos del vestuario, tampoco en la aparición de objetos. La idea, en cuanto a proyecto, es que todo transcurra en un sueño y de ahí ciertas deformaciones grotescas". En el mismo artículo, Juan Cobos añadía: "La escenografía de esta versión presenta de manera simbólica esa acción detenida, o mejor, sonámbula que, como pescadilla que se pone en la cola, ovilló hacia dentro el poeta. En escena, una pared giratoria, unas gradas, una escala y, sobre todo ello, reinando, una especie de enorme reloj-linterna, como un tiovivo del tiempo que nos marca, ilumina o ensombrece. Movimientos y deformaciones oníricas." (Cobos, 1986: 55-56)

<sup>xxxii</sup> El diseño del vestuario correspondió al grupo Creativo Frídor. La música, por otra parte, fue compuesta por Mathias Vernard e interpretada por él mismo. La iluminación fue responsabilidad de Antonio Alonso (Gómez 1988 b: 28)



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

<sup>xxxiii</sup> El propio Vidal desgranaba ante Antonio Fernández Lera la genealogía de *Alma de Serpiente*: “A veces tengo la sensación de que mi obra, a través de mi vida entera, va siendo un solo espectáculo. Por ejemplo, en *El aperitivo* (1978) se utilizaban ya las prótesis oculares para dar la apariencia de unos maniqués movidos por fuerzas metafísicas. Este era el tema de *El aperitivo*, seres movidos por energía metafísica. [...] También está *Danza para un momento de silencio* (1981), que se estrenó en el Festival de Polveriggi y luego se hizo en el de Sitges. Allí aparecía lleno de barro, la ara, las manos y los pies, bailando delante de un cementerio, al alba, una connotación ya de *Alma de serpiente*. También hay una evidente connotación en *El entierro* (1982), que era la escenificación de mi propio entierro. Existe otra referencia muy directa, que es *Cosmos urbano* (1985), en la cual aparecía el “hombre urbano” en una galería como una momia, extendido ya en el suelo... [...] Extendido en el suelo, rodeado de todos los objetos de la vida cotidiana del hombre urbano, como una exposición de arte egipcio, pero sobre nuestra civilización. Está también *Homoide (Memoria, que es Homoide)* que no se ha visto en España y que era la danza de un hombre frente a un montón de tierra (Fernández Lera, 1987: 9)

<sup>xxxiv</sup> Según María Escobedo, Vidal recibió la inspiración de sus propios personajes: “The same characters that Vidal creates become his most trustful existential guides. The hyperreal postmodern pastiche of guru I-Am-The-Solution sent a message to Vidal in Frankfurt. He told him: “you cannot go further Urban Man, (post)modernism and the avant-garde are exhausted. Go to the earth, have the courage of dying to be reborn and listen the message of the underworlds, the land of the ancestors”. I-Am-The-Solution together with Urban Man and finally Soul of Snake signaled to Vidal the existential thread to the urban condition, always a poetic answer, the telluric metaphor.” (Escobedo, 1998: 11)

<sup>xxxv</sup> En 1990 realizó tres intervenciones urbanas: *De las Malignas Raíces del Mal*, en la excavación de un aparcamiento en Madrid (ante el público), *Canto Telúrico*, en la excavación de un túnel en Vallvidrera, Barcelona (sin público), y *Canto Telúrico a los Cimientos del Teatro*, acto de presentación del teatro de la Expo 92 de Sevilla (para los medios y la prensa).

<sup>xxxvi</sup> “En las hornacinas de la iglesia, tres jóvenes desnudas representaban figuras renacentistas. En el centro, envuelto en una capa y con la cabeza rapada, musitando mantras tibetanas, estaba Albert Vidal, quien, al aparecer en público, dejó caer la capa para mostrar su cuerpo desnudo y retiró el paño dorado que cubría una carroña de gacela. Luego subió al escenario superior para entonar lo que él llama cantos telúricos en latín: sonidos y alaridos de difícil clasificación. Las chicas desnudas y un Albert Vidal agitado y diabólico corrieron por la iglesia en una estética de aquelarre. Y volvieron a ponerse las capas al final para salir a saludar.” (Ragué, 1996: 93)

<sup>xxxvii</sup> La pornografía fue utilizada por numerosas artistas feministas para subvertir la tradicional objetualización del cuerpo de la mujer desde los años setenta. Karen Finley se aproximó al espectáculo pornográfico y presentó sus solos en clubs neoyorkinos, como la Dancetería, recurriendo a un lenguaje obsceno y provocaciones continuas. Con Brian Routh, uno de los Kipper Kids, presentó en Colonia una acción en la que interpretaban a Eva Braun y Adolf Hitler, y que escandalizó al público alemán por la acumulación de acciones escatológicas. A raíz de sus acciones, Finley recibió ofertas de *Play Boy* y despertó el interés de otras revistas especializadas. Sin embargo, su discurso era muy distinto al contenido en esas publicaciones (Carr, 1993: 121-131)

<sup>xxxviii</sup> “La posesión -observa María Escobedo- no tiene como fin la percepción subjetiva, sino la mirada externa.” La cámara de vídeo desempeña en este contexto una función esencial: “La cámara asume la tradicional posición del público y ocupa un lugar perfecto. La mirada electrónica resultará esencial para el nuevo lenguaje: el zoom permite una nueva dimensión para la tecnología del actor telúrico, ya que puede dar forma a su cuerpo sin tener en cuenta la distancia entre actor y público. El uso del zoom permite crear un nuevo tipo de lenguaje corporal, siguiendo el camino de las artes escénicas orientales, más próximas a la danza en su forma de estilizar el gesto del actor. La cámara debe seguir el flujo de energía a través del cuerpo del actor. El zoom permite al espectador escrutar el cuerpo de ficción del intérprete. La presencia de la cámara siempre recuerda que estamos en una ficción, un juego divertido, aunque a veces un juego muy serio. Durante las sesiones de visionado, Vidal usa la pausa y el frame-to-frame como herramientas para observar la materialidad ficcional del cuerpo del actor. Vidal usa el “frame-to-frame” para localizar imágenes fijas que posibiliten su



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

contemplación como iconos. No son referencias para ser representadas como figuras, sino para ser leídas, adoptadas como guías estéticas para la conformación psicofísica de imágenes que definen la posesión telúrica. La imagen electrónica fija es paralela a la noción de cero intenso. Se trata de revelar lo no visto." (Escobedo, 1998: 16)



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. [www.arte-a.org](http://www.arte-a.org). [artea@arte-a.org](mailto:artea@arte-a.org)