

1999

Performance Theory: «Desde lo político a lo espectacular: el caso de Els Joglars»

Sharon G. Feldman

University of Richmond, sfeldman@richmond.eduFollow this and additional works at: <http://scholarship.richmond.edu/lalis-faculty-publications>Part of the [Performance Studies Commons](#), [Spanish Literature Commons](#), and the [Theatre History Commons](#)

Recommended Citation

Feldman, Sharon G. "Performance Theory: «Desde lo político a lo espectacular: el caso de Els Joglars." In *El hispanismo en los Estados Unidos: Discursos críticos prácticas textuales*, edited by José M. Del Pino and Francisco La Rubia Prado, 169-90. Madrid: Visor, 1999.

This Book Chapter is brought to you for free and open access by the Latin American, Latino and Iberian Studies at UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Latin American, Latino and Iberian Studies Faculty Publications by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact scholarshiprepository@richmond.edu.

Performance theory: «Desde lo político a lo espectacular: el caso de Els Joglars»

Sharon Feldman

*there is something in the nature of theater which from the very
beginning of theater has always resisted being theater.*
Herbert Blau, «Universals of Performance»

*El teatro es uno de los pocos ritos
que le quedan a una sociedad liberal.*
Albert Boadella

Planteamientos teóricos e históricos

Durante las últimas décadas, en Estados Unidos, España y otras partes del mundo, una de las cuestiones que ha suscitado un mayor grado de reflexión en el mundo teatral, por parte de los artistas tanto como de los teóricos, es la interrogación crítica y radical sobre la relación entre texto dramático y representación. La palabra escrita, tradicionalmente proveniente del dramaturgo e históricamente considerada el *locus* de autoridad en el teatro, empezó a perder su potencia prescriptiva con respecto al montaje artístico o «puesta en escena». Incluso, en algunas ocasiones, el espectáculo teatral alcanzó un nivel de independencia según el cual podía sobrevivir por cuenta propia sin contar con el apoyo de un texto escrito.

Esta tendencia surgió en España de manera notable durante los años sesenta y setenta con la génesis de una gran variedad de grupos teatrales de inclinaciones vanguardistas y concepción comunitaria. Estos grupos o colectivos «independientes» –Els Joglars, Comediants, Akelarre, La Cuadra de Sevilla, Tábano, son algunos ejemplos predilectos– dieron a la escena española un aire innovador y cosmopolita, y plantearon una serie de alternativas artísticas frente a lo que era el teatro «oficial» o «nacional» subvencionado por el gobierno, de estética burguesa y/o de interés empresarial¹. Las proclividades y sentimientos antiautoritarios que tanto marcaron el trabajo de estos grupos no sólo existían en el nivel político, en el concepto del espacio teatral como lugar de enfrentamiento ideológico; también se extendió ese espíritu a

la esfera estética, donde se veía reflejado en la tensión emergente entre palabra e imagen. La palabra ya no se alzaba sobre una plataforma entre actor y espectador (pues se trataba de una época de dictadura, de censura, y el valor e integridad de las estructuras lingüísticas se percibían desde una óptica de ambivalencia). En lugar de la palabra, se privilegiaban las imágenes visuales y acústicas, así como la construcción de *tableaux* que enfatizaran las dimensiones pictóricas, escultóricas y plásticas del espectáculo². Liberados de las cadenas de la cultura oficial e inspirados en gran parte por las actividades paralelas de compañías de renombre internacional, como el Living Theater, San Francisco Mime Troupe y Théâtre du Soleil, estos grupos del teatro independiente comenzaron a explorar los procedimientos e implicaciones estéticas de la creación colectiva. Con esta exploración pretendían cuestionar la jerarquía convencional de la invención teatral y de la puesta en escena, jerarquía que históricamente había asignado papeles distintos al actor, director, escenógrafo, autor, espectador, etc.—un cuestionamiento que finalmente desembocó en la consabida ecuación «vida = teatro».

La línea tan resbaladiza que recorre la frontera entre vida y teatro —una línea que tampoco pasó desapercibida a Shakespeare, a Calderón y a Molière— es también la que traza los límites borrosos e imprecisos de un espacio artístico que la crítica, en particular la norteamericana, ha designado *performance*: un género anticanónico e «intersticial» que opera entre realidad e ilusión, texto y representación, apariencia y desaparición³. El término *performance*, cada día más utilizado y gastado por el discurso crítico del mundo académico, ha llegado a cobrar una serie de connotaciones que no sólo pertenecen a las artes (teatro, danza, música, *performance art*, etc.), sino también a las ciencias sociales (antropología, etnología, lingüística, psicología, sociología). Junto a la creciente popularidad y capacidad semiótica del término, se ha ido cultivando un abundante corpus de escritura teórica (*performance theory*) dentro de un campo de investigación sumamente interdisciplinario (*performance studies*)⁴.

Performance, por lo tanto, es una designación que se emplea para hacer referencia a una red muy amplia que abarca tanto los espacios sagrados como los profanos, los interiores como los exteriores —en suma, los espacios de la cotidianidad donde se observa en el comportamiento humano un fuerte componente teatral, ritualista o ceremonial⁵. Así, *performance* se extiende desde el teatro (el edificio en concreto) al mundo de lo «parateatral»⁶: el estadio deportivo, la fiesta carnavalesca, el campo de batalla, el tribunal, la iglesia, la sinagoga, la cámara del *shaman*, el hospital, la universidad, el gabinete del psiquiatra. Según esta definición tan amplia, sería posible afirmar que *performance* es un fenómeno que existe en todas partes. Tal afirmación, no obstante, puede crear una situación precaria para el espectador tanto como para el investigador: al contemplar una *performance*, siempre se corre el peligro de confundirla con la vida misma, y viceversa. Si por un lado, este famoso dilema ontológico, esencialmente una confusión entre realidad y arte (o artifi-

cio), ha sido un provocador asunto de ponderación para los teóricos; por otro, ha sido para los artistas una poderosa fuente de inspiración.

Al nivel de la teoría, la resolución del dilema se ha convertido en una cuestión de actitud y de conciencia. Como señala Herbert Blau en su influyente ensayo «Universals of *Performance*», la distinción entre vida y *performance* equivale a una diferenciación entre *the doing* y *the ado* (62-64). Se trata de la diferencia entre una actividad y esa misma actividad puesta «entre comillas» o «en escena». Así, una actividad se convierte en *performance* en el momento en que se introduce un elemento de conciencia con respecto a la dimensión «performativa» o representacional de esa actividad. Richard Schechner tiene en cuenta este mismo elemento de conciencia cuando propone el término «comportamiento restaurado» (*restored behavior*) para describir las actividades humanas que transcurren dentro de tal marco representacional⁷. De este modo, Schechner percibe en el comportamiento restaurado la reconstitución o la reinscripción de un «texto» (cultural, dramático, etc.) que existe anteriormente. La distancia que hay entre el sujeto performativo y su comportamiento restaurado será entonces análoga a la distancia que separa al actor del papel que desempeña en una obra teatral. Blau nos cuenta que esta actitud de conciencia es uno de los rasgos «universales» de *performance*, pero a la vez insiste en un problema implícito en esta noción, que atribuye a las condiciones de percepción: ¿situamos el elemento de conciencia dentro o fuera del marco de *performance*?, ¿al nivel del sujeto que hace la *performance*, o al nivel del espectador que la contempla? Y, sin la presencia de un espectador, antropólogo y/o investigador, ¿es posible que exista la *performance*? Blau no nos proporciona una respuesta, pues, según él, la problemática es tan crucial que representa en sí otro rasgo universal.

En el nivel artístico, *performance* se encuentra inexorablemente perseguido por un deseo de dejar atrás su aparente teatralidad, de eliminar el *como si* (en palabras de Blau) y de aspirar hacia «la verdad». Este anhelo por lo auténtico, por lo puramente visible sin lo invisible, puede percibirse como un eco distante de la lucha emprendida por Antonin Artaud en contra del logocentrismo teatral y de las nociones de autoridad cultural que provienen de la idea de un texto dramático. Jacques Derrida, en su lectura deconstructiva de Artaud, atribuye esta lucha a un deseo de la presentación pura (no mediaticada), un rechazo de la doble cara de la representación y del concepto de *performance* como mera repetición de un texto que existe *a priori*⁸. Sin embargo, la autenticidad es siempre una impresión ilusoria –incluso «mitológica», como señala Henry Sayre– y la pura presencia de *performance*, por mucho que insista en ser vida, resulta ser, en realidad, pura ilusión⁹.

El flujo perpetuo del arte de *performance*, con su vacilación constante entre lo real y lo ilusorio, constituye un espacio que incesantemente afirma y transgrede sus propias fronteras, un lugar donde las representaciones artísticas y culturales continuamente se ponen bajo una luz de sospecha. Por eso, como

manifestación concreta y como metáfora, *performance* ha llegado a ser un concepto de gran utilidad para el crítico y el artista contemporáneo a la hora de meditar sobre la construcción de la subjetividad, la identidad (cultural, nacional, sexual, etc.) y las estructuras de poder¹⁰. *Performance*, comenta Marvin Carlson, es «una forma emblemática del arte del mundo contemporáneo, un mundo que es altamente autoconsciente, reflexivo, obsesionado con simulaciones y teatralizaciones en todo aspecto de su conciencia social» (9). Es también un género artístico que corrobora la desconfianza reinante (posmoderna y post-estructuralista) acerca de cualquier agencia autoritaria que se coloque en una situación fuera de, y previa a, la constitución del sujeto. (De ahí surge la desconfianza paralela en las dicotomías «texto dramático/representación», «autor/actor»). Así, *performance*, por definición y por antonomasia, opera en un espacio de resistencia. Quiere desprenderse de los lazos históricos y semióticos que le conducen al pasado, pero a la vez comprende que no puede escaparse del inevitable marco representacional, la puesta en escena perenne que es la vida misma¹¹. Como veremos, *performance* intenta con esta dinámica de resistencia enfrentarse a una estructura opresiva, creando para ello una dialéctica de crítica y complicidad que reinscribe a la vez que subvierte todo paradigma previo¹².

En España, quizás ningún otro grupo teatral haya estado tan inspirado por el entrecruzamiento ambivalente de *performance* y vida como Els Joglars. Dentro del marco teórico de este dilema, este grupo catalán –máximo representante del legado histórico del teatro independiente– ha aprendido a utilizar la capacidad crítica de *performance* como arma estratégica en la creación de una estética teatral que se resiste a cualquier imposición de autoridad política o cultural. A continuación, dos obras predilectas de la trayectoria artística de este grupo, *Olympic Man Movement* (1981) y *Ubú president* (1995), nos servirán para examinar cómo Els Joglars ha elaborado este tipo de *performance* de resistencia.

Els Joglars: *performance* y resistencia

Con la muerte de Franco en 1975 y la posterior transición democrática, la mayoría de los grupos del teatro independiente sufrieron una crisis de identidad; se encontraron impulsados hacia un examen introspectivo de su propia *raison d'être* cuando, de repente, su mayor causa de rebelión había dejado de existir. La crisis ocasionó la extinción de la gran mayoría de estos grupos, pero el caso de Els Joglars fue distinto. Establecido por Albert Boadella, Carlota Soldevila y Anton Font, Els Joglars empezó a funcionar como colectivo a partir de 1962 con la presentación de unas obras no verbales de mímica y de pantomima: *Mimodrames* (1965-1966) y *El diari* (1968) son los primeros títulos de su trayectoria. Crearon con estas obras un lenguaje performativo

corporal y gestual que M. Aurèlia Campmany denomina, «un art del silenci i l'engrescament». Con esta estética del silencio, los comentarios políticos de Els Joglars se forjaban entre los puntos elípticos, los márgenes tácitos de lo no dicho y lo no permitido. Luego, con espectáculos como *El joc* (1970), *Cruel Ubris* (1972) y *Mary d'Ous* (1973), el grupo fue cautelosa y paulatinamente incorporando sonidos y palabras dentro de su expresión artística, pero, según su método de creación colectiva, se desprendía de un texto teatral; por lo menos, tal texto no se concebía según las normas tradicionales de la escritura dramática como propuesta con existencia a priori¹³. Como es el caso de *Olympic Man Movement* y *Ubú President*, el texto existe en la actualidad como un testimonio del proceso de creación (e incluso improvisación), compuesto —y muchas veces, publicado— posteriormente a la construcción de la *performance*. (La versión publicada de *Olympic Man Movement*, de la cual me sirvo aquí, consiste en un testimonio tripartito: diálogos/proyecciones escénicas/comentarios del director acerca de la intencionalidad de la *performance* y de las reacciones del público).

Con el paso de los años, el estreno de más de quince espectáculos, varias giras internacionales y proyectos para la televisión, Els Joglars ha ido modificando sus valores estéticos y ajustando su punto de mira a las cuestiones políticas más candentes del momento. Hoy en día, en tiempos democráticos, ya no se trata de un grupo de carácter radicalmente *off off*, sino que es una compañía profesional, firmemente establecida, radicada en Pruit (Osona), que funciona bajo la dirección exclusiva de Boadella. A pesar de los cambios externos e internos, Els Joglars, a lo largo de toda su trayectoria, jamás ha dado la espalda a la política. Al contrario, siempre ha mantenido un interés prioritario en el empleo del teatro como medio de protesta, resistencia y agitación social. En el tumultuoso *curriculum vitae* del eminentemente insolente Boadella y sus Joglars, las ocasiones en que se ha confundido la vida real con lo espectacular han surgido con una frecuencia extraordinaria: consejo de guerra, encarcelamiento, fuga apropiadamente teatral, huida al exilio, subsiguiente amnistía, disparos dirigidos hacia un teatro, actor herido a cuchillazos, amenazas de bomba y manifestación pública por parte de un grupo de obispos. Éstos son sólo algunos de los puntos de interés que pueden encontrarse en este *curriculum*, que a veces ha ocupado la primera página de la prensa diaria. Tal fue la situación cuando la censura del espectáculo *La Torna* (1977) provocó otra *performance* más allá de las paredes del teatro al convertirse en causa heroica y simbólica de la lucha por la libertad de expresión en España. Lo curioso es que todos los susodichos episodios ocurrieron en la España posfranquista¹⁴.

Si hay una cuestión palpitante y recurrente en casi todo el trabajo creativo de Els Joglars, tanto dentro como fuera de los confines de la dictadura de Franco, es el papel que puede desempeñar el arte (específicamente el teatro) en la articulación de la identidad cultural y la construcción de la cultura

nacional. Els Joglars opera desde una perspectiva que implícitamente propone el concepto de nación como un espacio de *performance* donde se destaca el proceso de fabricación y construcción; la nacionalidad, se concibe como proceso de creación y no como Verdad sagrada. La propuesta de Els Joglars está, efectivamente, en consonancia con la de Benedict Anderson, quien percibe la nación como una «comunidad imaginada», (*imagined community*) de dimensiones fluctuantes. En esta misma línea, Jill Lane indica que para Boadella el problema de representar una nación a través del teatro es una cuestión de «autoridad y estrategia»: ¿Quién tiene la autoridad de afirmar y decidir qué tipo de representación se considera legítima? (81). Ésta es una pregunta que a lo largo de la historia moderna de España, y concretamente en Cataluña, ha tomado distintas formas.

Boadella manifestó su opinión ante esta problemática cuando, en 1989, la Generalitat de Catalunya anunció sus planes para la construcción del nuevo Teatre Nacional de Catalunya (teatro que, por fin, abrió sus puertas en 1996 en medio de la polémica). Para problematizar las nociones de cultura oficial y patrimonio nacional que intentaba propagar la Generalitat, Boadella anunció con una combinación de ironía sardónica y seriedad que su compañía se había bautizado con un nuevo nombre: «Els Joglars-Teatre Nacional de Catalunya» (Lane 81)¹⁵. Así, como acto ejemplar de resistencia, Boadella se apropió del discurso hegemónico imperante y lo convirtió en su propia arma de protesta. La Generalitat, entonces, vio reflejada en un espejo (un tanto esperpéntico) su propia imagen teñida de un significado nuevo.

Es este mismo paradigma de resistencia el que maneja Els Joglars en sus empeños creativos. Mientras que durante la época de la dictadura la compañía encontró en la expresión de su propio catalanismo y catalanidad una fuente de oposición a la fuerte centralización y opresión del Régimen, durante la época democrática, su propia *performance* del catalanismo le sirve como modo de resistencia a la institucionalización de la cultura catalana que impone el gobierno autonómico del actual presidente Jordi Pujol. Las obras correspondientes a la época posfranquista, como *Olympic Man Movement* y *Ubú President*, son obras que expresan una consternación implícita con respecto a la fabricación emprendida por la Generalitat de una política cultural oficial al servicio de sus intereses nacionalistas. En términos más específicos, estas obras ofrecen una crítica de lo que llama Lane (parafraseando a Louis Althusser), «la reinención del teatro catalán como aparato ideológico del estado» (81).

Olympic Man Movement¹⁶

Olympic Man Movement, estrenado en Alicante en 1981, es una obra que surge como vástago del creciente «desencanto» que a menudo se atribuye a la

época de la transición democrática (Racionero/Bartomeus 121). Poco después del final de la dictadura, cuando las nuevas libertades del posfranquismo ya empezaban a tratarse con indiferencia –sobre todo, por una juventud apática, que con frecuencia no sabía apreciarlas, pues no llevaba el peso del recuerdo histórico– empezó a percibirse cierta apertura inquietante a través de la cual pudiera entrar otro orden totalitario, un sistema de cualidades perturbadoras e inclinaciones extremistas. Por un lado crecían las actividades de ETA, y por otro, aparecieron los nuevos grupos «neo-» y «ultra-» fascistas. También se destacaba durante esta época la aparición de un nuevo gobierno autonómico en Cataluña, con un presidente, Pujol, que se encargó de establecer una nueva cultura oficial. Pujol empleaba su propia liturgia del nacionalismo catalán, impregnada con la noción (de índole cristiana) de la «mística colectiva [...] del esfuerzo y del trabajo», como requisito para la (re)construcción de Cataluña: la idea de «fer poble» (*hacer pueblo*) a través de un esfuerzo homogéneo y anti-individualista (23–61).

Éste es el contexto histórico dentro del cual Els Joglars crea *Olympic Man Movement*. Este paisaje político tan diverso, lleno de novedades e incertidumbres, fue tierra fecunda para Boadella, quien ofrece una mirada especulativa con respecto al posible nacimiento de otro orden autoritario. Como afirma con acierto Lane, *Olympic Man Movement* es un recordatorio de que Franco no inventó ni la cultura oficial, ni el fascismo, y de que su muerte tampoco era garantía de que estos elementos no pudieran volver a ocupar un primer plano en la política española (91).

Boadella concibe la *performance* de *Olympic Man Movement* como una especie de vacuna homeopática. Al inyectar a sus espectadores una pequeña dosis del virus de la militancia totalitaria, éstos podrían protegerse de cualquier epidemia incipiente o futura. El espectáculo, por lo tanto, toma la forma de un «acto de afirmación», un mitin político y propagandístico de carácter litúrgico. Se trata de la presentación de un movimiento en «fase de seducción» que rinde «un homenaje a sus símbolos y personas más destacadas». Consiste en una serie de demostraciones que van ilustrando los aspectos fundamentales de la plataforma política-social-cultural de este movimiento. En la creación de su ideología, los componentes del Olympic Man Movement recurren al mundo deportivo en busca de sus nuevos ritos y emblemas del orden y de la disciplina. Según su ideología, el culto al cuerpo se privilegia sobre la vida intelectual, y la competición física tiene una función clave en el acceso a la movilidad social.

La referencia al mundo del deporte –el fútbol, la natación, el tenis, la equitación, etc.– puede parecer, a primera vista, libre de matices ideológicos. Sin embargo, con las persistentes referencias al olimpismo, planteadas a través del empleo de himnos inventados supuestamente internacionales, uniformes, escudos y banderas de varios países, crecen los paralelismos entre el mundo deportivo y los ritos paramilitares que se asocian con los grupos neofascistas¹⁷.

(Vista desde la óptica del presente, y considerando que el actual presidente del Comité Olímpico Internacional es «su excelencia» Juan Antonio Samaranch, un catalán, ex-falangista, responsable de la selección de Barcelona como sede de los Juegos Olímpicos de 1992, la obra de Els Joglars aún cobra más relevancia irónica en cuanto a la historia particular de Cataluña). En teoría, si el olimpismo es una plataforma muy obvia que se presta con facilidad a la exaltación y explotación de los valores nacionalistas, el espectador muy fácilmente podría ver entonces en esta plataforma la posibilidad de un incipiente fascismo. Sin embargo, en la práctica, Boadella complica el proceso interpretativo al desconcertar y confundir al espectador con una serie de recursos de resistencia derivados del mundo de *performance*.

Olympic Man Movement, como otras obras de Els Joglars pertenecientes a la época de la democracia, se sirve de una situación parateatral, el mitin político, para establecer el espacio de su *performance*¹⁸. La adopción de este tipo de situación tiene el efecto de negar la presencia de la famosa «cuarta pared» de la invención teatral tradicional (naturalista) que típicamente suponía una distancia temporal y espacial entre actor y espectador. Esa pared imaginaria, según la premisa del espectáculo, se extiende hacia la puerta del teatro, o aun, si se quiere, a la calle, pues el marco representacional del espectáculo ya no existe (por lo menos, no hay ninguna evidencia de su existencia). De este modo, Els Joglars demuestra esa aspiración a la autenticidad, a la presencia pura, tan propia de la práctica de la *performance* posmoderna. Esta situación no sólo obliga al espectador a asumir un papel activo dentro del espacio teatral, sino que logra una transparencia casi completa entre vida y espectáculo. Esta condición de transparencia aumenta debido al hecho de que la obra carece por completo de narratividad. No hay una trama, sino ilustraciones y demostraciones que toman la forma de escenas sueltas. Se trata de una técnica de viñeta que no plantea moralejas ni clausura. Al público se le proporcionan pocas pistas y ninguna respuesta. Se pide implícitamente a cada espectador que llegue, al modo del teatro brechtiano, a su propia toma de conciencia; es decir, que cada uno vaya escribiendo su propia narración interior.

La confusión entre lo real y lo espectacular se acentúa aún más por el hecho de que el proceso de desdoblamiento a través del cual el actor típicamente construye su personaje imaginario (en el sentido stanislavskiano) ya no funciona aquí con líneas certeras. En *Olympic Man Movement* no existen papeles para desempeñar en el sentido tradicional; en su lugar, se encuentran «ejecutores» de acciones, sujetos performativos, cuyos papeles sociales (en la vida/*performance*) se indican en el texto: «campesina», «ciclista», «amazona», «joven», «number one», «profesor», «doctor», etc. Sin embargo, los nombres que utilizan durante la *performance* (Jesús Angelet, Jordi Martínez, Ingrid Riera, etc.) son los que corresponden a sus identidades en la vida real¹⁹.

En una entrevista con Moisés Pérez Coterillo, Boadella habla del problemático trabajo que esta obra supuso para sus actores. Durante los ejercicios

de improvisación que se utilizaron como punto de partida en la creación de los «personajes», los actores se enfrentaron con mucha dificultad a la construcción de los hombres y mujeres olímpicos puesto que estos seres ficticios resultaban absolutamente contrarios a la disposición auténtica de los actores: «Es como si pidieras a un grupo de seminaristas, la víspera de su ordenación, que cometieran el sacrilegio de tirar por el váter un copón de formas consagradas[...] No hay Stanislavsky que valga cuando uno tiene que creerse, hasta que se le caigan las lágrimas, el credo político que más odia».

Anular la ilusión de la presencia del actor, de algún comportamiento restaurado, fue evidentemente una labor difícil, y el comentario de Boadella parece apuntar hacia la cuestión de la recepción y reacción del público frente a esta obra. En algunos casos, durante las primeras presentaciones del espectáculo (antes de que circularan las noticias de la obra) la *performance* tuvo el efecto de dejar completamente perplejo al público. Tal fue el caso de un estreno en Mallorca en que los actores, al salir del teatro después de la *performance*, se encontraron con varios espectadores que se habían quedado en el teatro para discutir el significado de lo que habían visto (Bartomeus 120-26).

A través de una estética de ambivalencia, Els Joglars logra construir una identidad política, cuya cara fascista no es del todo evidente en todo momento. Esta ambigüedad se logra, en parte, a través del uso de una pantalla eléctrica sobre la cual se proyecta una serie de textos verbales que contienen los lemas y principios morales del movimiento. Los textos que van desfilando por esta pantalla se asemejan ligeramente a ciertas plataformas liberales reconocibles en la época contemporánea. Por ejemplo, después de la aparición del «consabido anagrama» del movimiento, se proyecta en la pantalla el siguiente comentario que, a pesar de sus inclinaciones hacia la derecha (su discurso binario de la homogeneidad), parece aceptar y valorar la homosexualidad:

EL AMOR QUE SIENTEN LOS DÉBILES ES VULGAR SENTIMENTALISMO. EL VERDADERO AMOR ESTÁ RESERVADO A LOS MÁS FUERTES. NO NOS Oponemos AL AMOR ENTRE DOS HOMBRES SI SE PRODUCE COMO SUBLIMACIÓN DE LA MASCULINIDAD. NI ENTRE DOS MUJERES SI SUBLIMAN LA FEMINEIDAD. RECHAZAMOS LA VERGONZOSA INVERSIÓN DE LOS SEXOS, QUE FEMINIZA AL HOMBRE Y MASCULINIZA A LA MUJER. EL AMOR EN LA CLANDESTINIDAD GENERA VICIO. EL MOVIMIENTO ACOGE Y EXIGE LA LEGALIZACIÓN DE ESTE ESTADO.

Delante de la pantalla y de la proyección de estas palabras, se ve la *performance* de una ceremonia nupcial entre dos mujeres que, según comenta Boadella en el texto publicado, «produce estupor». Sin embargo, al lado de este planteamiento visual de apariencia liberal, se propone a través del diálogo otro discurso conservador que parece subvertir cualquier suposición

previa del liberalismo. Se revela, en palabras del «pulcro», que a este tipo de matrimonio homosexual no se le permite el embarazo ni la adopción de un niño, y que todos los bienes acumulados por esta pareja pasarán finalmente a ser propiedad del movimiento olímpico.

A lo largo de la *performance*, se plantean otras suposiciones de aparente índole liberal (el ecologismo, el aborto, la eutanasia, etc.) que también se traicionan a través de esta estética de ambigüedad y duplicidad. Se permite el aborto, por ejemplo, pero sólo se utiliza como medio de purificación y expiación. En otros momentos, se exhibe cierto deseo utópico de cambio y de esperanza en el futuro. La autenticidad de estos valores (aparentemente positivos) es traicionada por el uso de ciertos gestos, signos y expresiones emblemáticas de una siniestra agencia de autoridad: la proyección de un águila (un patente recuerdo del franquismo), un saludo con el brazo que tiene reminiscencias del nazismo y un micrófono sin cuerda cuyo uso se finge mientras se escucha el sonido de un discurso grabado que impide cualquier creatividad discursiva.

El procedimiento de resistencia estética que emplea Els Joglars para provocar incertidumbre en el espectador podría definirse como un recurso de la mímica, derivado en parte de sus experiencias tempranas con la creación de pantomimas políticas. Como alternativa a la mimesis (la copia exacta, en el sentido platónico), Elin Diamond, influida por su lectura de Luce Irigaray, concibe la mímica como una forma de *performance* que produce un «desasosiego irónico» (*ironic disturbance*). Diamond sugiere que a través del uso de la mímica (una distorsión de la mimesis) se puede crear un espacio de inestabilidad que resiste la idea de una repetición exacta de una Verdad. Así, Els Joglars emplea la mímica para cuestionar el proceso de representación y llamar la atención hacia ese proceso. En *Olympic Man Movement*, Els Joglars parece colocarse a primera vista en una cierta posición (el liberalismo), y luego las circunstancias del espectáculo obligan al espectador a cuestionar las suposiciones culturales que tradicionalmente empleamos para dar legitimidad a esa posición. La autenticidad del discurso liberal se sumerge en un abismo de duda. Su identidad no se niega por completo, pero el público se sentirá obligado a reflexionar sobre las circunstancias performativas según las cuales se ha construido esa identidad. Dentro del contexto político-cultural de España el discurso que se cuestiona podría ser el del presidente Pujol (caso preciso, como veremos, de *Ubú President*), o cualquier otro discurso que quiera parecer democrático.

Hacia el final de *Olympic Man Movement*, los «ejecutores» pintan patinando una copia de un cuadro de Joan Miró en un gesto que parece constituir un homenaje al pintor. Después el nombre de Miró aparece en la pantalla entre una lista de artistas modernos (Kandinsky, Klee, Tàpies, Saura, etc.) a los que se condena como «principales impostores y degenerados». Se trata de un gesto doble, una combinación de apoyo y desdén, autenticidad y

mentira. El gesto de pintar o crear se convierte en mímica, y Els Joglars revela al espectador una versión microcósmica del mismo proceso crítico del que se ha apoderado: el mitin público de propaganda y seducción no es una copia de la verdad, sino una versión distorsionada de ella. El aire de desasosiego se extiende entre el público debido a los gestos dobles: la frontera de *performance* se niega a la vez que se afirma.

Al final del espectáculo aparecen en la pantalla los nombres de los actores junto al nombre de la compañía. Es la primera vez que se revela el marco de la *performance*. Sin lugar a dudas, la trayectoria liberal que ya llevaba Els Joglars desde hacía veinte años disminuyó el efecto final que produjo el espectáculo. Uno sólo puede imaginar la reacción que se habría producido si esta compañía no hubiera sido tan conocida.

Ubú president²⁰

Desde la muerte de Franco el teatro ha desempeñado un papel significativo en la reconstrucción y reconstitución de la identidad cultural de Cataluña. A lo largo de los años noventa el número de espectadores en esta región se ha ido incrementando con regularidad y el panorama teatral de la Barcelona actual es extremadamente dinámico. Durante los últimos cinco años la cantidad total de fondos públicos que se han destinado únicamente a la ciudad de Barcelona ha sobrepasado los 25.000 millones de pesetas (de la Torre 6). Además, la Generalitat ha invertido aproximadamente unos 8.000 millones en la configuración y construcción del monumental y polémico Teatre Nacional de Catalunya, versión posmoderna de la arquitectura clásica diseñado por Ricardo Bofill²¹. Cataluña, en efecto, se ha convertido en un lugar donde los gastos exorbitantes en teatro son comparables a las líneas hiperbólicas de la arquitectura de Gaudí. También se trata de un lugar donde, a pesar del advenimiento de la democracia, y quizás debido a ello, el teatro y la política siguen entrecruzándose de manera paradójica y crucial.

En su trayectoria artística tanto como en su vida pública, Boadella ha sido uno de los más grandes escépticos con respecto a la legitimidad de las grandes inversiones con que la Generalitat apoya al teatro público dentro de una sociedad democrática (y, de hecho, Boadella ya no acepta subvenciones del gobierno autonómico). *Ubú President*, concebido y dirigido por Boadella, continúa cultivando el permanente interés de Els Joglars en los poderes provocativos y subversivos de la imagen visual, la música, el gesto y la risa. La obra es una sátira jarryesca que expresa el disgusto por parte de Els Joglars con el actual presidente Pujol y con la política cultural nacionalista de la Generalitat. (De hecho, el estreno de la obra coincidió con el centenario del estreno de *Ubu roi* de Alfred Jarry en 1896). Es también una obra que cuestiona implícitamente el papel que puede desempeñar un teatro político en la definición de

la identidad cultural dentro de un sistema democrático contemporáneo. Si, por un lado, Els Joglars defiende y abraza la cultura y la lengua catalanas, también condena su institucionalización (Lane 82-83). El grupo no propone soluciones, sino que se sitúa en una intersección paradójica y resbaladiza donde se encuentran dos caras diferentes del nacionalismo. El nacionalismo es, según Terry Eagleton, siempre un *affaire* dialógico entre lo universal y lo particular. Irónicamente, «una política de la diferencia o especificidad» rápidamente puede degenerar en una política de «igualdad e identidad universal» (30). Boadella parece entender muy bien los peligros de este *affaire* traicionero y engañoso, y en *Ubú President* se propone desnudar y escarnecer a los participantes más culpables.

Ubú President se estrenó en Girona en octubre de 1995, y hasta la fecha es el espectáculo de Els Joglars más aplaudido. Como las otras producciones de esta compañía, la obra participa de una tradición burlesco/carnavalesca que concibe el escenario como espacio de transgresión, riesgo, crueldad, provocación, rabia, obscenidad, escatología, sacrilegio, sátira corrosiva y parodia catártica (Burget Ardiaca 44). Para Boadella, estas características están asociadas con la provocación y son particularmente mediterráneas —esto es, catalanas (Racionero 169–70)—. Boadella pretende herir nuestras sensibilidades, y si al hacerlo también puede entretenernos, tanto mejor. Con *Ubú President*, el director vuelve por «necesidad higiénica» (en sus palabras) al asunto «Ubú», tema de una obra anterior, *Operació Ubú*, que produjo con la compañía del teatro Lliure en 1981. En un nivel, *Ubú President* representa para Boadella una manera de «exorcizar sus demonios», de expresar su disgusto personal con el presidente Pujol (sarcásticamente conocido en la obra como «Excels»), con su coalición centrista (apropiadamente conocida en la vida real como «Convergència i Unió»), y el tenor intempestivo del nacionalismo de la Generalitat, el cual promueve e intenta propagar una imagen exaltada del catalanismo. Refiriéndose a *Ubú President*, Boadella ofreció el siguiente comentario en *El País*:

Escribí esta obra porque ya no puedo más con el nacionalismo del señor Pujol. Estoy harto de que la palabra Cataluña se pronuncie tres mil veces al día en nuestra televisión autonómica. Estoy harto de que en esa misma televisión salga Pujol cada diez minutos para refírnos porque no somos todo lo buenos catalanes que deberíamos ser: sólo le falta enseñarnos a mear a la catalana. Estoy harto de vivir en un estado de excepción permanente del que, supuestamente tiene la culpa el enemigo exterior, los españoles. Estoy harto de que me recuerden constantemente la suerte que tengo de ser catalán, porque los catalanes somos los mejores del mundo. Estoy harto de que los intelectuales [...] y otros cerebros privilegiados, reinventen la historia de este país como mejor conviene a quien les paga [...] Estoy harto de muchas cosas, y trato de hacerles frente con la única arma que tengo, el teatro. (Antón 86)

Fue una casualidad para Boadella y sus Joglars que el estreno de *Ubú President* en octubre de 1995 coincidiera con la época más intensa de la cam-

pañía electoral catalana. Pujol ganó finalmente por un pequeño margen de votos. Sin embargo, de haber perdido, se podría haber pensado que Els Joglars habrían contribuido a la derrota del partido de Pujol en la contienda electoral. Durante la semana después del estreno, TV-3, la cadena catalana, televisó un debate entre Pujol y los otros candidatos presidenciales, y durante este debate uno de los candidatos izquierdistas, Rafael Ribó, se dirigió a Pujol con una referencia irónica a *Ubú President*, llamándole «l'Excels» (Tordera). El episodio salió en primera plana en la prensa diaria y sirve como testimonio del papel que sigue desempeñando el teatro y lo espectacular dentro de la vida cultural y política de esta región.

Para Boadella y sus Joglars, y para otros catalanes de izquierdas tanto como de derechas, la exagerada autoestima que tiene Pujol de sí mismo y de su nación representa una perspectiva aislacionista, limitadora y dañina. El nacionalismo catalán, entendido aquí como movimiento nacionalista regional nacido a mediados del siglo XIX, es sostenido por un impulso emancipatorio de afirmar una identidad y/o independencia cultural, psicológica, económica, social y política. Como indica Joan-Lluís Marfany en *La cultura del catalanisme*, la noción de catalanismo (frecuente sinónimo del nacionalismo catalán) solamente puede existir en función de una oposición fundamental que propone España como Estado y Cataluña como Nación (el conocido «fet diferencial», o «hecho diferencial»)²². El catalanismo, tal como fue practicado por Els Joglars durante la época franquista –en la cual optaron por el silencio y el gesto como estrategias de protesta y compromiso político– significó un movimiento (un gesto en sí) en contra de la censura oficial y la centralización opresiva del Régimen. No obstante, los tiempos democráticos y la reconfiguración de España como estado autonómico han revelado la otra cara de la dialéctica nacionalista: una supresión y ocultamiento de la individualidad y una exaltación de lo que Boadella percibe como una cultura parásita, oportunista, comercializada, homogeneizada, que opera al servicio de las instituciones oficiales/gubernamentales. (Los paralelismos con el franquismo son patentes). A primera vista, el nacionalismo regionalista, como el de Pujol (el llamado *Pujolisme*), aparenta promocionar y defender la diferencia; pero después, parece cumplir con la hipótesis de Eagleton. Se da media vuelta y, revelando su otra cara, intenta sofocar los discursos de resistencia, como el de Els Joglars, que se colocan en medio del camino e impiden o distorsionan las imágenes culturales e ideales patrióticos que aspira a proyectar.

En la *performance* de *Ubú President*, que toma la forma de una serie de viñetas temáticamente encadenadas, diez actores interpretan más de noventa situaciones y cincuenta personajes diferentes dentro de un espacio casi vacío. A través de una técnica sumamente pulida de voz y de movimiento, los actores son capaces de construir con su mera presencia física las paredes y salones de un palacio ficticio donde Excels trabaja (desde las siete de la mañana hasta las doce de la noche) y vive con su mujer, Excelsa. La encar-

nación de Pujol/Excels creada por el actor Ramón Fontseré es magistralmente satírica y humorística, sobre todo si se considera que el actor es mucho más alto en estatura que su doble en la vida real, cuya esencia ha captado. Guardaespaldas, componentes del consejo de ministros del presidente, diputados del parlamento de la Generalitat, periodistas de la televisión catalana TV-3 (aquí, designada «TV-Res», y, en versión castellana, «TV-Estrés»), mujeres de la limpieza, políticos, e incluso la Reina Madre de Inglaterra son sólo algunos de los personajes y estereotipos que aparecen en el escenario.

El protagonista jarryesco, «Excels», tiene dificultades (como es el caso del Pujol «auténtico») para hacerse entender durante sus apariciones públicas. Las únicas palabras que parece pronunciar correctamente son «Catalunya» y «català». Con intención de remediar su neurosis verbal y a la vez su imagen pública, busca la ayuda de un tal doctor Oriol, un psicoanalista ilustre. Oriol le anima a representar y así expulsar sus temores, deseos, pasiones y fantasmas más recónditos por medio de una técnica de psicodrama. Cuando entra en esta dimensión psicodramática, una zona de *performance* y de comportamiento restaurado, Excels, de modo parecido a la absurda invención de Jarry, se imagina y se reinventa como rey de Polonia (con Excelsa como reina), el Papa («Jordi Chiquitín Primero»), e incluso Dios («Dios y padre de todos los catalanes», declara, mientras se columpia como un acróbata de la lámpara modernista de Gaudí que cuelga en su despacho). En estas escenas metateatrales de pura farsa, los actores emplean las mismas máscaras y vestuario grotesco que diseñó Fabià Puigserver para la producción de 1981. Desgraciadamente, para Excels, sus alucinaciones ficticias empiezan a permear y contaminar la realidad y viceversa, difuminando así la distinción entre *performance* y vida real: algo que, en efecto, Els Joglars ya está haciendo con su obra en un escala todavía más grande. La terapia del presidente, por lo tanto, sólo produce más confusión y vergüenza.

Los momentos más impresionantes de *Ubú President* son las escenas en que, de manera insidiosa, se manipulan por medio de la mímica los emblemas del nacionalismo y del patriotismo que, históricamente, han contribuido a la construcción de una identidad catalana «universal» (según la noción de Eagleton). Se trata de una forma de mímica que presenta una imagen que es, en palabras de Homi Bhabha, «casi lo mismo, pero no exactamente». Efectivamente, a lo largo de la *performance*, las representaciones mímicas («casi las mismas, pero no exactamente») del nacionalismo que construye Els Joglars a la vez refuerzan y subvierten la autoridad. Crean esa zona ambivalente y resbaladiza situada entre «lo real» y la copia.

Como ejemplo, cabe destacar la secuencia onírica durante la cual Excels recibe una visita nocturna y misteriosa de una diva voluptuosa que se llama «la Montse», una versión paródica de Montserrat Caballé, quien le canta una operística canción de cuna y le envuelve en una bandera catalana que también le sirve a Excels de cobertor. Al mismo tiempo que se hace evidente para el público el parecido asombroso de «la Montse» con la Montserrat

Caballé «real», también se destaca su semejanza física con la mujer de la limpieza andaluza que trabaja para Excels (y, en efecto, la misma actriz, Begoña Alberdi, desempeña los dos papeles). La imagen gloriosa de la distinguida soprano aparece ensombrecida por el espectro (*ghosted*) de una sirvienta inmigrante²³. En un *tableau* visual y no verbal, Excels juega con un enorme globo inflado en una cita irónica de *El gran dictador* de Charles Chaplin (1940) (película cuya entrada en España, de hecho, fue prohibida por la dictadura franquista durante la década de los 40 [Higginbotham 9]). Los colores rojo y azul del famoso equipo de fútbol «el Barça» se ven blasonados en su calcetín mientras juega con el globo, lanzándolo al aire de una patada.

En el episodio que tiene lugar en el lavabo de hombres del parlamento catalán, donde Excels participa en una reunión clandestina con sus diputados para idear una estrategia que pueda subvertir las tácticas de la oposición, se encuentra una versión ejemplar del humor escatológico que recorre toda la obra: «Escuchad...Si me pongo el bolígrafo en la oreja, abstención. Si me pongo el bolígrafo en la nariz, voto negativo, ¿eh?». Cuando Excels accidental y emblemáticamente se ensucia con su propia orina, le pide a uno de los diputados que se intercambien los pantalones, una petición que se hace todavía más complicada por el hecho de que el Presidente es demasiado bajo y no le quedan bien los pantalones del otro.

En la escena final, Excels ofrece un discurso presidencial en Montserrat; en esta escena, el icono más sagrado de la cultura catalana, la famosa virgen negra, «la Moreneta», se encuentra tan aburrida con su incomprensible galimatías político que deja caer al suelo la famosa bola que ha llevado en las manos durante siglos. Como punto culminante, la *performance* se acaba con una sardana perfectamente ejecutada, bailada por los actores durante su último saludo al público. El gesto no es inocente, pues se trata de una sardana completamente politizada que encaja muy bien en la visión de la nación como un espacio imaginado y carismático que ofrece Els Joglars.

Al desarrollar su concepto de «nación como narración», Bhabha habla de una tensión inherente entre «lo pedagógico» y «lo performativo». Los habitantes de una nación son, por un lado, objetos manipulados de una pedagogía nacionalista e históricamente autoritaria, mientras que, por otro lado, son también sujetos carismáticos que participan en una eliminación simultánea de una política patriótica y mítica, inscrita y reinscrita sobre sus cuerpos (297). *Ubú President* expone esta intersección ambivalente, donde los conceptos espaciales y temporales de una nación (y una nacionalidad) están a la vez inscritos mediante referencias históricas y borrados mediante *performance*. En un momento clave, Excels mira a una mujer de la limpieza mallorquina y le dice con un tono condescendiente, «tú eres tan catalana como yo». (Lo mismo dice a su secretaria de Perpiñán). Boadella ha reproducido aquí un tópico común y conocido, formulado históricamente con la intención semiótica de la

aceptación total del inmigrante («el otro»). Aquí, el tópico se hace incluso más irónico puesto que la isla de Mallorca y la ciudad de Perpiñán se consideran, en realidad, parte de los *Països Catalans*. Els Joglars, de esta manera, le da la vuelta al tópico; el poder semiótico del tópico se deshace dentro del contexto performativo y paródico de la obra, de modo que la aceptación total se convierte en un intento opresor por medio de la colonización del pueblo.

La impecable sardana que se presenta al final de la *performance* puede servirnos como sinopsis recapituladora del procedimiento a través del cual Els Joglars se ha insertado dentro de la dialéctica nacionalista. La sardana es un baile históricamente apropiado por los catalanistas como símbolo de su espíritu patriótico. No obstante, es importante notar aquí que se baila la sardana durante el momento de «aplausos de llamamiento» de *Ubú President*, en el margen entre *performance* y vida cuando los actores ya no están realmente desempeñando su papeles. Por lo tanto, desde el punto de vista del espectador, no son, por ejemplo, Excels y Excelsa (o, sus dobles de la vida real, Jordi Pujol y su mujer Marta Ferrusola) quienes están bailando, sino que se trata de Els Joglars (es decir, los actores –o sujetos performativos– Ramón Fontseré y Pilar Sanz) quienes se han apropiado del lado oficial pedagógico del nacionalismo.

Durante los ensayos de la obra, Boadella insistía en el hecho de que esa sardana había de ser perfecta, de que se trataba de «una sardana política». Quería ocultar la diferencia entre mimesis y mímica para lograr el efecto deseado. Aquí la línea entre subversión y una simple repetición y restauración de comportamiento es una sutileza muy fina, pero el efecto es parecido al que logró Boadella cuando se apropió del tratamiento «Teatre Nacional de Catalunya». *Ubú President*, como esa imagen del espejo de un nacionalismo teñido de significados nuevos, y *Olympic Man Movement* ofrecen una representación del nacionalismo que a primera vista parece una copia exacta de la cara pedagógica. Luego se da la vuelta a esa cara y se revela el lado alternativo, lo performativo. De esta manera, Els Joglars ha utilizado esta cara alternativa para legitimar a través de *performance* su propio baile de identidad cultural en la escena catalana y, también, dentro del marco más amplio del panorama teatral español.

Obras citadas

- Abellán, Joan, «Els Joglars en perspectiva», *Pipirijaina* 21 (1982), 3-11.
Alter, Peter, *Nationalism*, trad. Edward Arnold, Nueva York, Edward Arnold, 1994.
Almirall, Valentí, *Lo catalanisme*, Barcelona, Edicions 62, 1979.
Althusser, Louis, «Ideology and Ideological State Apparatuses», *Lenin and Philosophy, and Other essays*, Londres, NLB, 1971, 121-73.

- Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, New York, Verso, 1991.
- Antón, Jacinto, «Boadella da una nueva vuelta de tuerca a su obsesión por el pujolismo y sus consecuencias», *El País Semanal* noviembre 1996, 83-88.
- Artaud, Antonin, *The Theater and Its Double*, trad. Mary Caroline Richards, Nueva York, Grove Press, 1958.
- Auslander, Philip, *Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, Ann Arbor, U de Michigan P, 1994.
- Balcells, Albert, *Catalan Nationalism: Past and Present*, trad. Jacqueline Hall, Nueva York, St. Martin's Press, 1996.
- Barba, Eugenio, *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*, trad. Richard Fowler, Nueva York, Routledge, 1995.
- Benach, Joan-Anton, et al., *El teatre a la ciutat de Barcelona, avui*, Barcelona, Metròpolis Mediterrània 17, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1992.
- Bhabha, Homi K, «Dissimination: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation», *Nation and Narration*, ed., Homi K. Bhabha, Nueva York, Routledge, 1990, 291-322.
- «Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse», *October* 28 (1984), 125-33.
- Benet i Jornet, et al., «Puntos de vista: ¿Qué teatro público?» *Escena* 34 (noviembre 1996), 12-21.
- Blau, Herbert, *Take Up the Bodies: Theater at the Vanishing Point*, Urbana, U de Illinois P, 1982.
- «Universals of Performance, or, Amortizing Play», *The Eye of Prey: Subversions of the Postmodern*, Bloomington, Indiana UP, 1987, 161-88.
- Boadella, Albert, Pròleg, Racionero y Bartomeus, 11-44.
- *Ubú president*, Manuscrito inédito, 1995.
- Brohm, Jean-Marie, *Critiques du sport*, París, Christian Bourgois, 1976.
- Butler, Judith, *Bodies that Matter*, Nueva York, Routledge, 1993.
- Burget Ardiaca, Francesc, «Els Joglars», *La Vanguardia* 23 April 1995, sección revista, 42-45,
- «Qui té la clau del TNC–Albert Boadella, la rehòstia!» Entrevista con Albert Boadella, *Escena* (diciembre 1989), 4-7.
- Cabal, Fermín y J.L., Alonso de Santos, *Teatro español de los 80*, Madrid, Fundamentos, 1985.
- Capmany, M. Aurèlia, «Els Joglars (L'art del silenci i l'engrescament)», *Serra d'Or* (1965), 145-46.
- Carlson, Marvin, *Performance: A Critical Introduction*, Nueva York, Routledge, 1996.
- Conquergood, Dwight, «Ethnography, Rhetoric, and Performance», *Quarterly Journal of Speech* 78 (1992), 80-97.

- Derrida, Jacques, «The Theater of Cruelty and the Closure of Representation», *Writing and Difference*, ed. y trad. Alan Bass, Chicago, U de Chicago Press, 1978, 232-50.
- Diamond, Elin. «Mimesis, Mimicry, and the “True-Real”», *Modern Drama* 32 (1989), 58-72.
- Eagleton, Terry, «Nationalism: Irony and Commitment», *Nationalism, Colonialism, and Literature*, Intro. Seamus Deane, Minneapolis, U de Minnesota P, 1990, 23-39.
- Els Joglars, *Olimpic Man Movement*, *Pipirijaina* 21 (marzo 1982).
- Fàbregas, Xavier, *Història del teatre català*, Barcelona, Millà, 1978.
- Féral, Josette, «Performance and Theatricality: The Subject Demystified», trad. Terese Lyons, *Modern Drama* 25.1 (1982), 170-81.
- Fernández Torres, Alberto, ed., *Documentos sobre el teatro independiente español*, Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 1987.
- García Ferrer, J.M. y Martí Rom, *Albert Vidal: 1968-1985*, Barcelona, Cine-Club Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1985.
- George, David y John London, eds., *Contemporary Catalan Theatre. An Introduction*, The Anglo-Catalan Society Occasional Publications 9, Sheffield, The Anglo-Catalan Society, 1996.
- Goffman, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City, NY, Doubleday, 1959.
- Higginbotham, Virginia, *Spanish Film Under Franco*, Austin, University of Texas Press, 1988.
- Lane, Jill «Albert Boadella and the Catalan Comedy of Cultural Politics», *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 11.1 (otoño 1996), 81-98.
- Marfany, Joan-Lluís, *La cultura del catalanisme*, Barcelona, Empúries, 1995.
- Marranca, Bonnie, *Theatre writings, Performing Arts Journal Publications*, Nueva York, 1984.
- Miralles, Alberto, *Nuevo teatro español: Una alternativa cultural/social*, Madrid, Villalar, 1977.
- Oliva, César, *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989.
- Pérez Cotarelo, Moisés, Entrevista, «Con Albert Boadella: “hay mucho más teatro fuera de los teatros que dentro”», *Pipirijaina* 21 (1982), 29-43.
- Pontbriand, Chantal, «“The eye finds no fixed point on which to rest...”» trad. C.R. Parsons, *Modern Drama* 25.1 (marzo 1982), 14-62.
- Pujol, Jordi, *Construir Catalunya*, Barcelona, Pòrtic, 1979.
- Racionero, Lluís y Antoni Bartolomeus, *Mester de joglaria: Els Joglars, 25 anys*, Pròleg Albert Boadella, Barcelona, Edicions 62, 1987.
- Ragué Arias, María José, *El teatro de fin de milenio en España*, Barcelona, Ariel, 1996.
- Salabert, Pere, «Epifanías de lo espeluzante», *Cuadernos El Público* 34 (1988), 5-13.

- Saumell, Mercè, *Tres dècades, Tres grups*, (Premi ex-aequo d'Investigació i d'Assaig sobre les Arts de l'Espectacle «Xavier Fàbregas» 1990), Manuscrito inédito, Institut del Teatre de Barcelona.
- Salvat, Ricard, «Diez años de teatro independiente», *Primer Acto* 45 (1963), 8-11.
- «El problema del teatro independiente», *Primer Acto* 65 (1965), 47-48.
- *El teatro de los años setenta*, Barcelona, 1974.
- Sanchis Sinisterra, José, «Las dependencias del teatro independiente», *Primer Acto* 121 (1970), 69-74.
- Sayre, Henry, «Performance», *Critical Terms for Literary Study*, ed. Frank Lentricchia y Thomas McLaughlin, Chicago, U de Chicago P, 1995, 91-104.
- «The Object of Performance: Aesthetics in the Seventies», *Georgia Review* 37.1(1983), 177.
- Schechner, Richard, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia, U de Pennsylvania P, 1985.
- *Performance Theory*, edición revisada y ampliada, Nueva York, Routledge, 1988.
- Tordera, Josep, «La sombra de Boadella visitó el plató. Los asesores de Pujol se llevaron las manos a la cabeza cuando Ribó le llamó "Excels"», *El Periódico de Catalunya* (edición internet) 4 noviembre 1995.
- Torre, Albert de la, «I bless you!» *Escena* 18 (febrero 1995), 6-7.
- Turner, Victor, «Liminality and the Performative Genres», *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance*, ed. John J. MacAloon. Filadelfia, Institute for the Study of Human Issues, 1984.
- Wilshire, Bruce, «The Concept of the Paratheatrical», *TDR* 34.4 (invierno 1990), 169-178.

Bibliografía sobre *Performance theory*

- Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938.
- Barba, Eugenio, *The Floating Islands: Reflections with Odin Teatret*, trad. J. Barba, F. Pardeilhan, J. C. Rodesch, S. Shapiro y J. Varley, Dinamarca, Thomsens Bogtrykkeri, 1979.
- Blau, Herbert, *The Eye of Prey: Subversions of the Postmodern*, Bloomington, Indiana UP, 1987.
- Carlson, Marvin, *Performance: A Critical Introduction*, Nueva York, Routledge, 1996.
- Derrida, Jacques, «The Theater of Cruelty and the Closure of Representation», *Writing and Difference*, ed. y trad. Alan Bass, Chicago, U de Chicago P, 1978, 232-50.
- Grotowski, Jerzy, *Towards a Poor Theater*, trad. M. Buszewicz y J. Barber, ed. E. Barba. Londres, Methuen, 1968.

- Kantor, Tadeusz, *A Journey Through Other Spaces: Essays and Manifestos 1944-90*, ed. y trad. Michal Kobialka, Berkeley, U de California P, 1993.
- Phelan, Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, London, Routledge, 1993.
- Schechner, Richard, *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*, Londres, Routledge, 1993.
- Turner, Victor, *The Anthropology of Performance*, Nueva York, *Performing Arts Journal Publications*, 1986.

NOTAS

¹ Quisiera expresar mi agradecimiento a Els Joglars, especialmente a Albert Boadella y Quico Amorós, por su enorme generosidad al invitarme a asistir a los ensayos y ver la puesta en escena de *Ubú President*, y al proporcionarme el manuscrito (hasta la fecha inédito) de esta obra. Este estudio fue subvencionado en parte por el Ministerio de Educación y Cultura, el Institut d'Estudis Catalans y el General Research Fund y Hall Center for the Humanities de la Universidad de Kansas. En algunos casos, no se trata necesariamente de un grupo, sino de un solo realizador o *performer* —como sucede, por ejemplo, en el caso del mimo Albert Vidal—. Sobre Vidal, ver el trabajo de J. M. García Ferrer y Martí Rom. Sobre las líneas generales del teatro independiente, ver, por ejemplo, los estudios de Fermín Cabal y J.L. Alonso de Santos, Alberto Fernández Torres, Alberto Miralles, César Oliva, María José Ragué Arias, Ricard Salvat y José Sanchis Sinisterra. Sobre el caso particular de Cataluña, ver Joan-Anton Benach, Xavier Fàbregas (*Història del teatre català*), David George y John London y Mercè Saumell.

² Este tipo de teatro que desenfatisa la dimensión verbal es lo que denomina Bonnie Mar-ranca un «teatro de imágenes» (*theater of images*). (Todas las traducciones son mías).

³ Sobre la concepción de *performance* como género marginal, ver Victor Turner, «Liminality and the Performative Genres». De modo paralelo, Marvin Carlson señala que el lugar que ocupa *performance* es un espacio de contestación (1).

⁴ No intento proponer aquí una traducción castellana de *performance* puesto que en la práctica esta palabra, en su forma inglesa, ya ha sido asimilada en España por el mundo de las artes, el mundo académico y la prensa. La configuración de este campo de investigación se debe en gran parte a la labor del director teatral norteamericano Richard Schechner, fundador del primer departamento de *Performance Studies* de los Estados Unidos, ubicado en New York University. A través de sus innumerables contribuciones escritas, y su trabajo editorial como director de la revista académica *TDR* (una revista que, actualmente, se dedica casi exclusivamente a *performance*), Schechner —junto con otras figuras centrales como los antropólogos Victor Turner and Dwight Conquergood, el sociólogo Erving Goffman y los directores teatrales Eugenio Barba y Herbert Blau— ha dado legitimidad y prestigio a este campo de estudio y al cuerpo de escritura teórica que se ha denominado *performance theory*.

⁵ Ver el diagrama de tiempos, espacios y eventos de *performance* que aparece al final del texto *Performance Theory* de Schechner.

⁶ Sobre el concepto de lo parateatral, ver Bruce Wilshire.

⁷ Ver Schechner, *Between Theatre and Anthropology*.

⁸ Derrida nos recuerda que el Teatro de la Crueldad de Artaud es ése que «ya no representará, ya que no funcionará como una adición, como la ilustración sensorial de un texto ya escrito, pensado o vivido fuera del escenario, que el escenario entonces sólo repetiría pero cuya fábrica no constituiría» (237).

⁹ Ver Sayre, «The Object of Performance», y Chantal Pontbriand sobre *performance* y la búsqueda de la presencia pura.

¹⁰ Judith Butler, por ejemplo, destaca el proceso performativo y ritualista a través del cual se construyen el sujeto y ciertos aspectos de su identidad, como el género sexual. Butler no teoriza específicamente sobre el teatro, pero sus ideas sobre la «performatividad» de la vida son igualmente aplicables al mundo artístico.

¹¹ Ver los comentarios de Derrida acerca de Artaud.

¹² Ver Carlson (173) y también el estudio de Philip Auslander sobre las capacidades críticas y políticas de *performance*.

¹³ Sobre el proceso de creación emprendido por Els Joglars, ver el prólogo de Boadella en el volumen *Mester de joglaria*, de Lluís Racionero y Antoni Bartomeus.

¹⁴ Ver Joan Abellán y Racionero y Bartomeus sobre la trayectoria histórica de la compañía.

¹⁵ Sobre esta polémica, ver también la entrevista de Boadella con Francesc Burguet Ardiaca, «Qui té la clau del TNC -Albert Boadella, la rehòstia!».

¹⁶ Los comentarios acerca de la puesta en escena de *Olympic Man Movement* derivan de mi lectura de la edición bilingüe del texto (catalán/castellano) publicada en *Pipirijaina* en 1982 y mi experiencia como espectadora del vídeo disponible en el Centre Dramàtic de la Generalitat (teatre Romea, Barcelona).

¹⁷ Jean-Marie Brohm explora estos mismos paralelos entre la cultura del deporte, el olimpismo y el fascismo en *Critiques du sport* y así da legitimidad a la situación que propone Els Joglars.

¹⁸ Casi todas las obras de Els Joglars que se producen después del hito que fue *La Torna*, transcurren dentro de algún marco parateatral: *M-7 Catalònia* (1978), una conferencia científica; *Laetius* (1980) y *Bye, Bye, Beethoven* (1987), reportajes científicos; *Olympic Man Movement* (1981), un mitin político; *Teledium* (1983), una misa ecuménica televisada; *Virtuosos de Fontainebleau* (1984, en colaboración con el Teatre Estable del País Valencià), un concierto de música de cámara; *Gabinete Libermann* (1984, en colaboración con el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas), el laboratorio de un psiquiatra; *Columbi Lapsus*, un concierto y una visita al Vaticano; *Yo tengo un tío en América*, un asilo de lunáticos; *El Nacional* (1993), un antiguo teatro habitado por un grupo de indigentes.

¹⁹ Ver el estudio de Josette Féral sobre la construcción del sujeto en el escenario.

²⁰ Los comentarios acerca de la puesta en escena de *Ubú President* derivan de mi lectura de la versión inédita del texto en castellano y de mi experiencia como espectadora de la versión catalana presentada en Torelló Teatre Cirviànum en junio de 1996.

²¹ Ver Josep M. Benet i Jornet sobre la polémica en torno al TNC.

²² Ver Peter Alter sobre este concepto del nacionalismo regionalista, y Valentí Almirall, Albert Balcells y Joan Lluís Marfany sobre el caso concreto de Catalunya.

²³ Ver Blau, *Take Up the Bodies: Theater at the Vanishing Point* sobre el concepto teatral de *ghosting* (195–247).