

Reflexiones sobre la acción escénica.

José A. Sánchez (dir.) *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla – La Mancha, 2006, 432 p., (Caleidoscopio; 6)

**Juan Claudio Burgos
(Universidad Carlos III de Madrid)**

ARTES de la escena y de la acción en España: 1978-2002 es una de las expresiones del trabajo de investigación que viene desarrollando el grupo ARTEA que, como se señala al comienzo del libro, trabaja en la construcción y mantenimiento de un sitio en la red dedicado a la creación escénica contemporánea en España y Latinoamérica: <http://artesescenicas.uclm.es>

Desde las primeras líneas del libro, José Antonio Sánchez, director de este grupo de investigación, coordinador y ensayista en *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2000*, deja en claro que el volumen es sólo una parte de los resultados que registra el sitio web de ARTEA, en donde se encontrará información complementaria y actualizada sobre los temas y artistas tratados en el libro.

En palabras de José Antonio Sánchez, el objeto de estudio del volumen lo constituye:

... la acción escénica en su sentido más amplio y no la literatura dramática, si bien en el trabajo de numerosos creadores contemporáneos la escritura escénica y la dramática resultan inseparables.¹

Recalca Sánchez que los artistas estudiados se enmarcan dentro de los límites de los conceptos de teatralidad y performatividad. Ambos conceptos se

¹ Joan Abellán... [et al.]. *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*; p. 9

interrelacionan y generan territorios de tensión, donde es necesario definir "la imposible pureza del teatro, la danza y el arte de acción."²

La publicación no tiene otro norte que ofrecer líneas de lectura que inviten al lector a introducirse en el archivo virtual de ARTEA, sigue Sánchez. El material que entrega el sitio web contiene documentos visuales de espectáculos o las acciones y actualizaciones de los asedios interpretativos de que son objeto los trabajos de los creadores y colectivos revisados en este volumen.

Las miradas que recorren el vasto territorio de las artes de la escena en España durante 1978 y 2002, otorgan al fenómeno pluridimensionalidad y riqueza de sentidos e interpretación. Los especialistas, todos ellos de formación universitaria, proponen acercamientos al fenómeno escénico de artistas y creadores de las artes de la escena española, a partir de una comprensión procesual afincada en el pensamiento más lúcido del arte como vehículo de reflexión sobre los avatares de la contemporaneidad.

Las miradas críticas al fenómeno del crítico provienen, como señala Sánchez, de la mirada directa, a partir del análisis de la experiencia de la representación y/o el visionado de los espectáculos reseñados.

Los asedios a la escena española que dan cuerpo al volumen, se articulan en cinco extensos apartados que abordan las artes de la escena desde miradas multidisciplinares. Es así como en una primera parte se entregan los fundamentos políticos, históricos y culturales que dieron origen al resurgimiento de las artes de la escena una vez arribada la democracia. A continuación, se aborda el trabajo de los distintos artistas y agrupaciones desde una perspectiva que permite ordenar históricamente su devenir, a partir de su génesis, desarrollo y análisis crítico de sus propuestas.

El primero de estos apartados, *Historias*, entrega un panorama histórico, político y cultural donde se asientan las principales directrices que más adelante

² Joan Abellán... [et al.], ob. cit. p. 9

darán cuerpo a los fenómenos escénicos en las últimas décadas del siglo XX. Según José A. Sánchez, desde el advenimiento de la democracia a fines de la década del 70 del pasado siglo, las artes escénicas han sido tributarias de los medios de producción facilitados por las instituciones públicas. La extensa fundamentación que da Sánchez a los distintos procesos político-culturales, que inauguran la llegada de la democracia, se hace necesaria para delinear con meridiana claridad el territorio que las políticas culturales abonaron para el surgimiento de la escena española de fines del siglo XX.

Al interior de esta mirada histórica, se sitúa un recorrido "*Sobre el arte de la acción en España*", que recoge los principales promotores e influencias que determinaron el asentamiento de este tipo de disciplina en los escenarios españoles. Juan Pablo Wert de la Universidad de Castilla-La Mancha, autor del mencionado ensayo, entrega los lineamientos fundamentales que ha seguido esta disciplina al interior de las trayectorias de los distintos creadores y agrupaciones escénicas. Para abrir la discusión sobre el arte de la acción, señala:

El arte de acción, como práctica específica, pero, igualmente, como recurso técnico expresivo a disposición de las más variadas propuestas poéticas y, como veremos, también de diversos ámbitos disciplinares, tiene ya medio siglo de historia sin solución de continuidad pues sus modelos fundamentales quedaron establecidos ya desde los años cincuenta en el ámbito americano (*happening* y *performance*) y europeo (*situacionismo* y *accionismo*). En España tiene un recorrido histórico más corto, pues no alcanza más allá de los últimos sesenta, siendo su momento de máxima visibilidad la primera mitad de los setenta.³

Entre otras muchas ideas, Wert indica que a diferencia de lo que ocurre en EE. UU., el arte de acción en Europa tiene una presencia menor, porque su acento está en la formalización teórica más que en la práctica escénica. Es excepción de esta regla el *accionismo vienés*, que para Wert es fuente de una formalización tipológica de este ejercicio; pero que ha desembocado su trabajo más hacia una práctica del arte del cuerpo.

³ Joan Abellán... [et al.]. ob. cit. p. 35-36

El segundo apartado, *Genealogías*, acerca el fenómeno de las artes de la escena a sus procesos y fundamentos artísticos. En *Teatros y artes del cuerpo*, el estudio que abre *Genealogías*, José A. Sánchez muestra las consecuencias de la reivindicación del cuerpo como autor y como soporte de lo artístico desde la década de los sesenta a modo de introducción de los discursos del cuerpo que se desarrollarán en las últimas décadas del siglo.

Para Sánchez, el cuerpo como objeto central del teatro ya había sido apuntado por Artaud a principios del siglo XX, cuando escribió

La conquista de México, un guión escénico, punto de partida de un espectáculo no realizado en que los hombres ocuparían "su lugar, con sus pasiones y su psicología personal, pero tomados como armonización de ciertas fuerzas y bajo el ángulo de los acontecimientos y de la fatalidad histórica en la que han desempeñado su papel", y el cuerpo de su protagonista se convertiría en lugar del drama. La duplicidad de Moctezuma como individuo y como espacio dramático resulta evidente por la superposición del drama individual y el drama histórico...⁴

Sánchez señala, además, que por una de las líneas derivadas del planteamiento inicial de Artaud, se decantó la creación de Brossa que buscaba actores que no interpretaran papeles, que sólo ejecutaran acciones; acciones siempre relacionadas con el transformismo, la prestidigitación, con una fuerte dimensión plástica, etc. Mientras que para Salvador Távora lo importante era la posibilidad de hacer un teatro basado en el ritmo, la intuición, la acción física, un teatro que comenzara en *el cuerpo del actor creador y afectara de forma inmediata al cuerpo del espectador*.⁵

Joan Abellán del Institut del Teatre de Barcelona, en "*Una introducción al teatro visual*", traza un recorrido de la visualidad en el arte escénico y coloca, entre otras agrupaciones teatrales que optan por esta modalidad, el trabajo de Els Joglar, cuando señala:

Els Joglars, a lo largo de sus cuatro décadas de vida tenderá hacia unos procesos creativos más textuales que visuales. No obstante, insistirá en el perfeccionamiento de sus recursos expresivos escénicos no dejando

⁴ Joan Abellán... [et al.]. ob. cit. p. 64

⁵ Joan Abellán... [et al.]. ob. cit. p. 84

nunca la vocación visual de su teatro. De hecho, la primera producción del siglo XXI de esta compañía, *Daaalí*, constituye una buena muestra de teatro visual.⁶

Los textos del cuarto bloque, *Trayectorias*, son "*Teatro y ritualidad*", escrito por Carmen Márquez; "*La Estética de la catástrofe*" y "*El pensamiento y la carne*", escritos por José A. Sánchez; "*Circo y teatro contemporáneo en Cataluña*", por Mercè Saumell; y "*Teatro posdramático: las resistencias de la representación*" escrito por Óscar Cornago. Todos estos trabajos permiten acercarnos a la metodología y al pensamiento artístico de las compañías y artistas que se inscriben dentro del movimiento de las Artes de la Escena en España. Cada una de estas propuestas teóricas alumbró el trabajo escénico con herramientas de análisis crítico y estético.

En "*Teatro y ritualidad*", Carmen Márquez de la Universidad de las Palmas, se acerca a los orígenes del rito en la escena contemporánea y a descubrir las líneas centrales de esta práctica en las propuestas teatrales más notables de este período, en lo que la autora llama dramaturgia escénica y dramaturgia textual. Dentro del grupo de artistas escénicos, Márquez destaca, entre otros, la propuesta de Rodrigo García (1964) de quien señala que su teatro contiene:

... ceremoniales violentos, carentes de cualquier norma, sólo la de arrojar la terrible verdad de que vivimos en una sociedad "podrida", como ha dicho García en bastantes oportunidades.⁷

Otro autor que destaca como generador de una dramaturgia textual preñada de ritualidad, es la figura de Fernando Arrabal (1932), cuya escritura introduce elementos cercanos a la ritualidad en la construcción de las situaciones dramáticas y de los personajes que las contienen.

José A. Sánchez, en su estudio "*Una estética de la catástrofe*", sondea las construcciones artísticas que emergen y desarrollan en su *performance* la idea de la

⁶ Joan Abellán... [et al.]. ob. cit. p. 115

⁷ Joan Abellán... [et al.]. ob. cit. p. 132

catástrofe. Señala a Albert Vidal como uno de los artistas que otorga una mirada cotidiana a la catástrofe. Para Vidal, observa Sánchez:

“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...”⁸

Esta idea lleva a Vidal a desarrollar en Sitges en junio de 1983, el espectáculo Parque Antropológico: El hombre urbano.

El trabajo de Vidal y de otras agrupaciones españoles como La Fura dels Baus, encuentran su antecedente más inmediato en las acciones que Jodorowsky desarrolla a mediados de los años sesenta. El artista chileno pone en práctica el modelo de acción que llamó “efímero pánico” y destroza ante las cámaras de televisión en México un piano, instrumento asociado con el mundo romántico. El modelo de acción pánica será retomado luego, en los años setenta y ochenta, como la vía de expresión de la violencia “punk”.

En términos estéticos y críticos, uno de los aciertos más notables de la publicación de ARTEA, es el descubrimiento de nuevas herramientas de análisis que permiten acercar el fenómeno escénico a la crítica. En este sentido es altamente valiosa la reflexión de Óscar Cornago en relación con el concepto de teatro Posdramático. Para Cornago este término refiere a:

... un tipo de práctica escénica cuyo resultado y proceso de construcción ya no está ni previsto ni contenido en el texto dramático. Esto no quiere decir que no pueda existir una obra dramática previa al proceso de creación teatral o que se vaya escribiendo a medida que este avanza; pero el tipo de relación que la obra teatral establece con el texto dramático es de interrogación acerca de la verdad de esa palabra, de modo que esa no funcione de una manera ilusionista, transparente o armónica. La escena hará visible el lugar de la palabra y el acto de la enunciación como presencias marcadas que entran en tensión con el resto de los elementos que habitan la escena (Lehman, 1999)⁹

⁸ Joan Abellán... [et al.], ob. cit. p. 141

⁹ Joan Abellán... [et al.], ob. cit. p. 221, tomado de Hans-Thies Lehman, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999), *Postdramatic Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren.

Siguiendo a Cornago, el teatro posdramático es antes que todo un *modus operandi*, una manera de entender la creación escénica y su proceso de creación y recepción, y por extensión, una mirada hacia el mundo como una realidad en continuo proceso.

Uno de los creadores, entre los otros que cita Cornago, que trabaja y entiende la creación y expresividad escénica como acto procesual en permanente construcción y tensión con los diversos ángulos que entran en juego en el acto escénico, es Angélica Liddell. Para Cornago, su propuesta:

...opone también una resistencia performativa al plano ficcional, desarrollando a través de la narración dramática. Sin buscar una ilustración directa de este, el plano performativo es enfatizado por unos comportamientos ritualizados que proyectan la escena hacia el público. Este se hace presente al sentirse agredido por la violencia sensorial de esas perversas ceremonias escénicas realizadas cuidadosamente para deleite de sus miradas, ahí presentes, ocultos en el anonimato de una oscuridad que la propia obra hace parecer vergonzante.¹⁰

La escritura del teatro es ejercicio que desdice el rasgo de fijación y conservación. El concepto que Barthes desarrolla a propósito de resistencia de la escritura literaria a no dejar de ser *escritura-material* y *performativa*, lleva a Cornago a definir el texto teatral como un:

...“texte scriptible”, un texto espacial que intensifica su fundamento procesual, performativo y colectivo para escapar a cualquier sistema de sentido que trate de encerrarlo bajo una unidad, totalidad jerarquizadora o discurso previamente fijado, para transformarlo en una estructura pretérita, inmóvil y muerta...¹¹

En *Trayectorias*, el penúltimo apartado del volumen, se repasa el trabajo de los creadores y agrupaciones más notables del período. En “*Espacios rítmicos*”, el estudio que abre esta sección, Sánchez reflexiona sobre las influencias de bailarinas como Loie Fuller, Isadora Duncan o Mary Wigman, o más tarde, Martha Graham, Kurt Joos o Merce Cunningham en los nuevos aires de la danza española a mediados de los años sesenta.

¹⁰ Joan Abellán... [et al.]. ob. cit. p. 234

¹¹ Joan Abellán... [et al.]. ob. cit. p. 238

Sánchez añade, además, cómo innovadoras teorías científicas afectaron a la concepción y trabajo escénico. Así, por ejemplo, señala el aporte que la teoría del caos y la geometría fractal, que planteaban a grandes rasgos la disolución de los límites entre lo ordenado y lo caótico y entre lo matemático y lo orgánico, determinó la disolución de los límites narrativos y compositivos del trabajo de artistas como Ángeles Margarit o Jan Fabré o Anne Theresa de Keersmaeker.

En "*Nueva danza en Madrid*", último artículo de Trayectorias, José A. Sánchez retoma la teoría de Maturana y Varela que explica la mente como un proceso que se aloja en todo el cuerpo y no sólo en el cerebro, para adentrarse, junto a otros principios y fuentes teóricas y prácticas, en el trabajo de creadores madrileños.

De todos los nombres que señala en este artículo, cabe reseñar brevemente el trabajo de Olga Mesa, que según Sánchez:

... trató de averiguar lo que el cuerpo piensa y lo que el cuerpo siente. Resultado de sus progresivas inmersiones en la zona de sombra fueron una serie de piezas, en su mayoría solos, que algún crítico en su momento catalogó como "danza de la crueldad".¹²

Otras trayectorias que destaca el autor son los trabajos de Mónica Valenciano, que apunta hacia el descubrimiento de intersticios abiertos en la sociedad y en la cultura en que lo animal, lo espontáneo, lo directo se manifiesten; y las propuestas de La Ribot que se convierten en visualizaciones de la intuición corporal.

En *Análisis*, el capítulo que cierra el volumen, se recogen los discursos críticos que han abordado el trabajo de creadores escénicos contemporáneos. Así como se determina un modelo o un principio de acercamiento al *nuevo teatro* o al teatro posdramático, en lo relativo a la danza, en el artículo "*Colgado en plena pausa*" de Isabel de Naverán de la Universidad del País Vasco, se delinean los rasgos que definen la *nueva danza*:

una huida de la representación en favor de la presentación, la utilización de objetos cotidianos reales, la cercanía con el público a través de herramientas como la mirada o la palabra, la consideración estricta del

¹² Joan Abellán... [et al.]. Ob. Cit. p. 334

lugar de presentación, la no-teatralidad en la iluminación, el tratamiento de temas individuales, entre otras.¹³

Otro de los rasgos que destaca Naverán es la soledad de la creadora de nueva danza, que manipula tanto su cuerpo como el resto de los elementos del espacio o territorio donde evoluciona, plagado de objetos que reflejan su época, su edad, su clase social. Todo teñido con una leve pátina de poesía de lo cotidiano.

Parece ser que lo que se busca hoy es el trabajo desde la multidisciplinariedad y transversalidad. Es lo que Naverán dice cuando señala que lo que las instituciones financian son proyectos híbridos, que conjuguen y que jueguen con otras artes.

Esta nueva danza se construye a partir de presencias. Naverán para profundizar esta idea, cita a Gélina cuando dice:

Los bailarines en otro tiempo tenían que ser jóvenes y bellos, fuertes y triunfantes. Ahora hay los que son más viejos, los pequeños, los un poco redondeados, los que son casi torpes, los demasiado musculosos, los vulnerables, los frágiles. Porque la presencia, esta virtud capital, cuenta más que el virtuosismo, o bien se trata de un virtuosismo singular. (Gélina, 1994)¹⁴

No hay virtuosismo, hay un trabajo cada vez más centrado en el plano conceptual. La nueva danza, sentencia Naverán, parece ser una reflexión sobre lo que significa el espectáculo y sobre los medios de interrelación con el público. La nueva danza, parece ser una cosa que se mira a sí misma y que se ausculta buscando siempre respuestas.

Quizá, la totalidad del libro y el trabajo de recopilación y estudio que emprenden a diario los que integran el grupo de investigación ARTEA, no sea otra cosa que un incesante preguntarse sobre el estado del arte, sobre la significación y el valor del ejercicio del artista y sobre los procesos de recepción y retroalimentación del objeto, de la realidad creada en escena.

La lectura de *Astea de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, quizás, no debe dejar otra cosa que una acuciante pregunta por el estado del arte en el siglo XXI, en Europa y en Latinoamérica.

¹³ Joan Abellán... [et al.]. ob. cit. p. 379

¹⁴ Joan Abellán... [et al.]. ob. cit. p. 380, tomado de Gélina, A. (1994). "Danse contemporaine, dites-vous?", *Périodique de l'Agora de la danse*, nº 1, marzo, 1994.

Juanclaudioburgos@gmail.com

Abellan -Sánchez -Cornago - Conde Salazar- Dominguez- Giménez-Marquez -
Massip - Naverán - Saumell - Sedeño - Wert Spanish theatre -Stage design -t -
dance- performativity- history -analysis

Abellan -Sánchez -Cornago - Conde Salazar- Dominguez- Giménez-Marquez -
Massip - Naverán - Saumell - Sedeño - Wert teatro español -diseño escénico-
danza - performatividad -historia - crítica.