
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Gázquez Pérez, Ricard; Saumell i Vergés, Mercè. Escrituras performativas de autora en la escena catalana contemporánea : nuevas dramaturgias no convencionales en la primera década del siglo XXI. 2011.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/78176>

under the terms of the  license

Escrituras Performativas de Autora en la Escena Catalana Contemporánea.
Nuevas Dramaturgias no convencionales en la primera década del siglo XXI

Ricard Gázquez. Julio de 2011.
Universitat Autònoma de Barcelona.

Índice

Índice.....	Pág. 2
Índice de ilustraciones.....	Pág. 4
Introducción: creadoras escénicas no convencionales.....	Pág. 5
Condiciones de trabajo: reinventarse o morir.....	Pág. 9
¿En la frontera o en la periferia?.....	Pág. 19
Políticas culturales de apoyo a la creación escénica en Cataluña: Creadores y Agentes Culturales frente a la Administración (2004-2009).....	Pág. 32
La posmodernidad: ¿Qué formatos escénicos en qué sociedad?.....	Pág. 42
Sobre el concepto de <i>femineidad</i> de Joan Rivière, en diálogo con Judith Butler.....	Pág. 54
Marta Galán: la identidad como discurso social.....	Pág. 56
Sonia Gómez y Lidia González Zoilo: representaciones de la identidad.....	Pág. 58
Victoria Szpunberg: la memoria como búsqueda.....	Pág. 66
Ada Vilaró: paisajes interiores.....	Pág. 72
Identidad y Performance. A modo de conclusión.....	Pág. 75

ANEJO I: Entrevistas con las autoras (por orden cronológico):

Victoria Szpunberg.....Pág. 78
Trayectoria.....Pág. 86

Lidia González-Zoilo.....Pág. 87
Trayectoria.....Pág. 96

Marta Galán.....Pág. 97
Trayectoria.....Pág. 105

Sonia Gómez.....Pág.108
Trayectoria.....Pág. 117

Ada Vilaró.....Pág. 118
Trayectoria.....Pág. 125

APÉNDICES: OTROS NOMBRES.....Pág. 127

**APÉNDICE I: Nóminas de autoras/es presentes en los programas
de los teatros públicos de Barcelona (entre 2002 y 2011).....Pág. 128**

**APÉNDICE II: Nómina de autoras/es presentes en el ciclo
"Un any de teatre català contemporani" Sala Beckett (2006-2007).....Pag. 129**

BIBLIOGRAFÍA.....Pág. 130

Textos de las autoras, citados en este estudio.....Pág. 135

Índice de ilustraciones

"Mullader a la lluna". Instalación lumínico-sonora en el antiguo lavadero público de Prats de Lluçanès. Festival Itineràncies '09. (Foto: Sergio Mirante.....	Pág. 18
Santiago Maravilla. Cartel promocional de <i>Melodrama</i> (2007), de Marta Galán. (Foto: Sonia Bosma.).....	Pág. 41
David Franch y Lidia González Zoilo en <i>Tazón de sopa china y un tenedor o hacer el gilipollas</i> . todavía como cia. Amaranto, 2004.....	Pág. 51
Sonia Gómez y Rosa Vicente Gargallo en <i>Las Vicente matan a los Hombres</i> (2006) Fotos: Pau Guerrero y Txalo Toloza.....	Pág. 53
Núria Lloansi en <i>Protégeme, Instrúyeme</i> (2008), de Marta Galán.....	Pág. 57
Recortable de Macarena Recuerda Shepherd publicado en DDT_16.07 (2010).....	Pág. 58
Un collage de Macarena Recuerda Shepherd (2010).....	Pág. 60
S. Gómez en la foto promocional de <i>Experiencias con un desconocido</i> (2009).....	Pág. 62
María Rodríguez y Diana Torné, <i>La marca preferida de las hermanas Clausman</i> . Teatre Tantarantana (2010) Foto: David Ruano.....	Pág. 72
Ada Vilaró en <i>Efectes secundaris</i> (2007). Foto: David Ruano.....	Pág. 73
Fina Rius, Ada Vilaró y Ferran Lahoz en <i>Efectes secundaris</i> (2007). Foto: David Ruano.....	Pág. 75
Sabina Witt y Marta López. <i>El meu avi no va anar a Cuba</i> . Festival LOLA-Esparquera 2008 (Foto: Tristán Pérez-Martín).....	Pág. 82
Marc Rosich, Sandra Monclús i Jordi Andújar a <i>La màquina de parklar</i> . Sala Beckett, desembre 2007-gener 2008. (Foto: Ferran Mateo).....	Pág. 86
Lidia González y David Franch como Andronym y Gemischt (<i>Después de mí, peitafios</i> , 2008)	Pág. 91
Falso matrimonio de Sophie Calle.....	Pág. 96
"Post-partum document", de Mary Kelly (1973-79).....	Pág. 103
Sonia Gómez en <i>Jardinería humana</i> , de Rogrigo García. (Rennes, 2003).....	ág. 109
Juanjo Sáez: "La Mariposa" (lámina de papel estucado mate 18 x 24 cm) (2011)....	Pág. 117
Ada Vilaró a <i>Florentina</i> (2006). Foto: Sergio Mirante.....	Pág. 121
Florentina Casals, al cartell de l'espectacle. Foto familiar.....	Pág. 125

Introducción: creadoras escénicas no convencionales

El presente estudio se plantea como un acercamiento a la escritura performativa de autora, dentro del panorama de las nuevas dramaturgias no convencionales que se han ido desarrollando en Cataluña, a lo largo de la primera década del siglo XXI. El discurso teórico gira principalmente en torno a la identidad, la representación y la escritura (performativa y dramática), puesto que son los conceptos o motivaciones que aparecen de forma recurrente, y desde los cuales se articulan la mayoría de las obras de las autoras que tomo como referentes ¹, que a su vez, ejemplifican el espectro general² de la creación escénica no convencional más cercana a la nueva performance, dentro del sistema teatral de Barcelona. Cada una de ellas responde a un perfil artístico diferente, pero a su vez, comparten una serie de rasgos comunes en lo que toca a ciertos aspectos temáticos y formales de sus trabajos, así como a su modo de estar, deliberadamente o no, en un ámbito periférico,

¹ Entre los modelos de estudio, incluyo a Victoria Szpunberg y Ada Vilaró, aunque no todas sus obras se correspondan con la definición de "interdisciplinares no convencionales". A parte de significar un contrapunto con las demás, comparten el mismo espíritu experimental. Sus obras *Manuelita ¿adónde vas?* (2000) y *El meu avi no va anar a Cuba* (Szpunberg, 2009), y el díptico *Florentina + Efectes secundaris* (Vilaró, 2007) parten del lenguaje del movimiento o se presentan en formatos donde lo dramático linda con otras fronteras escénicas. Las otras autoras que tomo como modelo son: Marta Galán, Sonia Gómez y Lidia González-Zoilo.

² Paulatinamente irán apareciendo nombres de algunas antecesoras o coetáneas, aunque la lista es demasiado larga y ocuparía otro estudio más amplio. Entre ellas: *Metadones*, (Txiki Berraondo, Magda Puyo y Graciela Gil), *La Cónica Lacònica*, *Trànsfuges*, *Simona Levi* (Conservas), *Las Santas* (*La Poderosa*: Sílvia Sant Funk, Mònica Muntaner y Beatriz Fernández), *Carol López*, *Lluïsa Cunillé*, *Beth Escudé*, *Teresa Urroz*, *Eva Hibernia*, *Raquel Tomás* (*AreaTangent*), *Núria Legarda*, *La asociación Vacas*, *María Llopis* (de GWLP, *Girls Who Like Porno*), etc. Como nómina de otros compañeros de viaje en el contexto de la nueva dramaturgia y la creación escénica de autor contemporáneas, véanse los apéndices.

dentro de la escena catalana contemporánea³. A pesar de no sentirse identificadas individualmente con ningún grupo ni con ninguna "generación" (pensamiento generalizado que, paradójicamente, distingue su idiosincrasia personal)⁴, todas ellas tienen las siguientes circunstancias y peculiaridades en común:

- nacieron a principios de los años setenta fuera del ámbito de la capital catalana, y llegaron a Barcelona para completar su formación artística y académica, en su primerísima juventud.

Concretamente: Marta Galán (Barcelona, 1973)⁵, Sonia Gómez (La Sénia, 1973), Lidia

³ Los posicionamientos son diversos. Si bien Marta Galán considera que la manera de hacer las cosas responde a una particularidad personal "que te lleva a desarrollar un tipo de gramáticas y otras no", Ada Vilaró comenta que se trata de ambas cosas: es una decisión totalmente consciente colocarse en el ámbito experimental periférico, puesto que lo normativo y lo normalizado no le interesa. Aun así, coincide con Marta Galán en que hacerlo de otro modo para adaptarse a la moda o las políticas sería una impostura. El matiz es sutil: Galán se indigna ante la desidia del sistema y la falta de apoyo, pero no ha dejado de trabajar por encontrar un lugar, tanto en la creación como en el impulso de contextos para reflexionar sobre ello; Vilaró utiliza las herramientas económicas que el sistema ofrece, y con una especie de desconfianza constructiva acerca de la gestión pública, se inventa contextos para poder crear espacios donde hacer esas cosas: festivales, encuentros, etc.

⁴ Según un estudio de Magda Puyo y Pablo Ley (citado por Batlle, 2006: 89), "la generación del baby boom, los nacidos entre 1960 y los primeros 70, que vivieron la primera juventud en la confusa democracia que siguió a la larga dictadura, no parecen tener rasgos generacionales comunes, ni límites definidos, ni tampoco les gusta sentirse integrados en ningún grupo, aunque lo son, una generación que tuvo que luchar para sobrevivir en la masificación social y el silencio político, cosa que podría explicar en muchos sentidos su aparente docilidad" (Puyo y Ley, 2003). La autoras de las que me dispongo a hablar comparten ese sentimiento de no pertenencia a un grupo, pero son nacidas justo al límite de esa cronología (entre 1972 y 1974), de modo que sus motivaciones y comportamientos son diferentes, y su "docilidad" sería bastante discutible, dado su espíritu transgresor, inconformista y emprendedor. Si bien, los autores "de texto" que escribían a mediados de los noventa (más cercanos a la radiografía de Puyo y Ley) desarrollaron una dramaturgia "íntima y formalista" y, en general, enmascaraban o literaturizaban la experiencia (Batlle, 2006: 92), a principios del siglo xxi, algunos de ellos comienzan a conectar más con los problemas político-sociales desde una perspectiva "local". En el caso de esta otra nueva dramaturgia no convencional, la conexión con la experiencia personal es total. Eso supone un posicionamiento distinto desde el cual interpelar al público, ganando intimidad con él desde la ruptura de las convenciones dramáticas para abrir un canal de comunicación: un yo que espera que el espectador que tiene delante recoja su discurso (físico, sonoro o visual), apelando a una emocionalidad sensorial e icónica a la vez.

⁵ En el estudio *Éticas del cuerpo* (Cornago, 2008: 169), Marta Galán aparece como nacida en Madrid. Según confirma ella, nació en Barcelona, pero se marchó a Madrid con sólo un año y allí pasó la infancia y la adolescencia, hasta los 14 años. Entonces su familia se trasladó a la localidad ampurdanesa de Roses, donde vivió hasta que inició la carrera universitaria de filología hispánica en Barcelona.

González-Zoilo (Madrid, 1974), Victoria Szpunberg (Buenos Aires, 1973), Ada Vilaró (Prats de Lluçanès, 1972)⁶;

- han seguido itinerarios artísticos formativos similares, complementando la coreografía, la danza o el gesto con la interpretación y la dramaturgia: todas pasaron por el Institut del Teatre y luego fueron a otras escuelas internacionales locales o del extranjero⁷;
- residen y trabajan habitualmente (o circunstancialmente) en la ciudad o el ámbito de la provincia de Barcelona;
- su evolución y su trayectoria les ha llevado a desarrollar una poética personal donde lo autobiográfico y el tema de la identidad son un elemento inspirador crucial;
- entienden la práctica escénica desde la interdisciplinariedad, en mayor o menor medida, a caballo entre la dramaturgia, las artes del movimiento y la performance; o en cualquier caso, tratan de transgredir o investigar el lenguaje y las convenciones teatrales.

Por otro lado, en su quehacer se manifiesta una voluntad (explícita o implícita) de definirse como independientes, tanto a la hora de enfrentarse a los procesos creativos, como en las condiciones profesionales en que desean llevar a cabo sus proyectos. Es decir, que aspiran a mantener un control relativo sobre las producciones o las obras que presentan, para tratar de evitar sentirse superadas por las exigencias de mercado, o por los dictados de una determinada política teatral. Entiéndase que, en general, esto es así siempre que firman con su nombre, o como compañía o colectivo.

⁶ La Sénia, de donde procede S. Gómez, es una pequeña localidad de la comarca del Montsià, en la zona interior sur de Tarragona; L. González-Zoilo nació en Madrid, pero se crió en la ciudad de Málaga, adónde se trasladó su familia por cuestiones laborales; V. Szpunberg llegó de Bs As en 1976, y después de un breve lapso de tiempo en París, se instaló en El Masnou, población del Maresme; Ada Vilaró nació en un pequeño pueblo montañoso de la comarca de Osona, en un ámbito totalmente rural y ganadero. Actualmente, ha vuelto a residir en su pueblo natal, donde ha organizado diversos festivales y actividades culturales. # Consultar trayectorias: Szpunberg y Galán estudiaron interpretación en Buenos Aires; Gómez estuvo en la escuela P.A.R.T.S. de Bruselas, Vilaró, pasó por Holanda, Francia y Japón para formarse en el movimiento. Actualmente, vuelve a residir en su pueblo natal, donde ha organizado diversas actividades culturales.

⁷ Consultar trayectorias: Szpunberg y Galán estudiaron interpretación en Buenos Aires; Gómez estuvo en la escuela P.A.R.T.S. de Bruselas, Vilaró, pasó por Holanda, Francia y Japón para formarse en la coreografía.

Aparte quedan los encargos dentro de programas institucionales⁸, o las colaboraciones o apariciones como invitadas o asesoras en proyectos escénicos ajenos. No es extraño observar cruces de caminos en festivales⁹, colaboraciones entre ellas en algunos eventos, o bien, que se repita el nombre de algunos profesionales dentro de sus equipos artísticos o técnicos, hecho nada casual, teniendo en cuenta el reducido contexto y los pocos circuitos de exhibición¹⁰. El campo queda aún más acotado, si cabe, para las propuestas performativas de creación (de riesgo comercial), donde englobamos tanto las propuestas interdisciplinares no convencionales y de

⁸ La presión que supone para los creadores la participación en programas públicos dedicados a la nueva dramaturgia o a la creación contemporánea, como lo son el T6 (Szipunberg) del TNC, o Radicals Lliure (Galán y González-Zoilo), ha sido comentada incluso por los directores de los dos teatros públicos de Barcelona. Poco antes de aceptar su cargo de director del TNC, Sergi Belbel reconocía que en el sector privado existe mayor libertad, ya que "en proyectos como el T6 se nota demasiado el peso de la institución y hay mayor nivel de exigencia" (Belbel, 2005: 31). La visión de Rigola, director saliente del Teatre Lliure en 2011, achaca el problema de la visibilidad de los artistas innovadores o de riesgo, locales o internacionales, a la falta de interés de las propias instituciones gubernamentales: "la inversión en cultura lleva tiempo en recesión. No es una cuestión de la actual crisis económica. Se llegó a hacer una política de culturización de la sociedad durante el Gobierno de Pasqual Maragall [hasta el año 2006], se llegó a hablar de doblar el presupuesto en cultura. Luego, con el Tripartito, antes de la crisis, nadie volvió a mencionar el tema. No podemos competir con culturas públicas de referencia, como Alemania o Francia, con nuestros presupuestos tan escasos." (Polo, 2011).

⁹ Tomàs Aragay (2009) incluye los siguientes festivales como circuito básico de las dramaturgias no convencionales: Mapa (Pontós-Empordà), Ingràvid (Figueres), Panorama (Olot), Festus (Torelló), BCSTX, LP, Radicals Lliure, Inn Motion, Nu2's, EBENT, CREA (Barcelona), VEO (València), BAD (Bilbao), ALT (Vigo), Escena Abierta BEM (Burgos), Escena Contemporánea (Madrid), FeST (Sevilla).

¹⁰ El circuito principal en Cataluña lo componen las salas alternativas. Aquí se incluyen aquellas que forman parte de la COSACA, creada en 2002, y que tenía el precedente de la COSABA (limitada al ámbito de Barcelona, creada en 1993). Actualmente la componen: Espai Escènic Joan Brossa, Sala Muntaner, Teatre Tantarantana, Versus Teatre, todas ellas en la ciudad de Barcelona; el Teatre de Ponent, en Granollers, La Planeta, en Girona; y el Teatre de l'Aurora, última incorporación, en Igualada. La Beckett abandonó la Coordinadora en 2006 para dedicarse a ampliar sus actividades ligadas a l'Obrador Internacional de Dramatúrgia. El Artembrut cerró sus puertas en 2005 y el Malic, en 2002, por motivos de déficit financiero. Ambos eran miembros de la Coordinadora. Ver: Cultura 21.cat (febrero 2008). Por otro lado, existen otros espacios como Antic Teatre, Sala Conservas, Nau Ivanow, Hangar, La Caldera, CAET de Terrassa, u otros espacios no estrictamente escénicos, como centros culturales municipales o museos, que albergan eventos diversos. Por ejemplo: el CCCB, el Palau de la Virreina (Festival Ulls), o el Museu Picasso; y fuera de Cataluña, el Museu D'Art Modern i Contemporani de Palma "Es Baluard", Bilbao Arte, el Centro Párraga de Murcia, el Museo Reina Sofía o la Casa Endendida de Madrid, por citar los más representativos.

la nueva performance¹¹, como algunas piezas textuales donde se explora el lenguaje y las convenciones teatrales, o donde el proceso creativo en sí mismo es presentado ante el público como devenir principal de la obra. En consecuencia, la tendencia general es trabajar con el pequeño formato, en función de las mínimas condiciones disponibles en cada momento.

En este sentido, y para contextualizar la producción de estas autoras, llevaré a cabo un análisis del panorama estructural de Cataluña, fijándome en las transformaciones de algunos organismos públicos dedicados a la gestión de los recursos, en función de las políticas culturales de cada ciclo administrativo. Para abrir el plano y buscar un encuadre dentro del momento sociológico global contemporáneo, hablaré del panorama de la posmodernidad, contrastando este término con otras acepciones más recientes. Para concluir, desde una perspectiva sobre la cualidad performativa del concepto de identidad, focalizaré la atención en la trayectoria de cada una de estas creadoras, que en su particularidad y como grupo heterogéneo, ejemplifican la evolución de la actividad escénica no convencional en Cataluña, a lo largo de la pasada década, y representan una transición hacia otro tipo de prácticas performáticas que, en el momento actual, están empezando a definir el nuevo devenir de la escena contemporánea.

Condiciones de trabajo: reinventarse o morir.

El modo en que Marta Galán da constancia de ello es paradigmático de la precaria situación en que se encuentran la gran mayoría de los creadores escénicos independientes. Como señala Cornago (2008: 58), "Marta Galán incorpora los años de las obras en el título, y los datos de producción que encabezan cada texto se amplían en las introducciones previas, donde se alude a los contextos de creación de cada trabajo". Como él comenta, es un modo de ligar la obra al contexto material. En las penúltimas piezas de Galán,

¹¹ Cabe entender nueva performance como nuevos formatos escénicos contemporáneos no estrictamente dramáticos, es decir, donde ejecutantes o performers comparten el mismo espacio-tiempo que el público, se desdibujan las nociones de fábula y de ficción teatral, y se establece una solución de continuidad, o de confusión, entre la identidad de los personajes y la de los actores, tratando así de propiciar la irrupción de "lo real" sobre la escena. Utilizamos esta acepción, que en seguida ampliaremos, como característica de la estética de la posmodernidad, y para diferenciarla de la performance de las nuevas vanguardias europeas y norteamericanas de las décadas de 1960 y 1970. (Cf. Freeman, 2007 y Sánchez, 2007).

presentadas en la Nau Ivanow¹² en otoño de 2009, dentro de su proyecto "superproducciones improporcionadas y desproporcionadas imposibles de rentabilizar", existe una crítica directa a los sistemas de producción y al modo desigual como se reparten los recursos en el sector, puesto que estas intervenciones, que firma junto a Juan Navarro¹³ bajo el nombre de La Corporació, representan:

"un modelo de creación intensivo y desechable
a partir de residuos de las grandes superproducciones
restos, usados, desechos, basura
un espacio donde dar cabida (física y poética)
a los excedentes de nuestras industrias culturales
a los excedentes de nuestras economías de consumo
una fábrica excesiva y desproporcionada de superproducciones
imposibles de distribuir y rentabilizar."¹⁴

En su Web, ella misma se pregunta y se responde:

"¿Por qué he decidido hacer superproducciones postdramáticas desechables? Porque considero fundamental invertir con imaginación la relación que mantengo y he mantenido con los medios de producción. Las superproducciones postdramáticas desechables son un modo irónico de seguir en el mercado, un modo irónico y enérgico de resistencia que apuesta por la acción y la imaginación, un modo irónico que señala e hipertrofia qué es lo que hoy en día se tiene en cuenta en España a la hora de apoyar proyectos de escenificación.
Y, sobre todo: hago superproducciones postdramáticas desechables porque considero que, por su característica presencial, el teatro (o lo escénico) es uno de los pocos espacios públicos donde la virtualidad queda denegada, uno de los pocos espacios

¹² Actualmente, Marta Galán es artista residente en la Nau Ivanow, teatro que trata de integrar la actividad cultural del barrio de la Sagrera de Barcelona, más allá de lo estrictamente escénico.

¹³ Juan Navarro es actor, músico y performer habitual de la Carnicería Teatro, la compañía de Rodrigo García; ha trabajado con Marta Galán en su obra Protégeme, instrúyeme, y con Roger Bernat y General Eléctrica en diversas ocasiones. En los inicios de su trayectoria aparecen espectáculos tan emblemáticos como Suz o Suz (1989), Tier mon (1990), Noun (1991) o Manes (1996), de la Fura dels Baus, así como un largo etcétera dentro del mundo de la performance. Información ampliada en: (<http://www.juan-navarro.es/index.htm>).

¹⁴ "Cada SUPERPRODUCCIÓN será desarrollada por un artista (o colectivo de artistas) a partir de elementos residuales provenientes de grandes superproducciones. Estos elementos (escenografías, vestuario, objetos, músicas desechadas, etc.) serán proporcionados por los teatros, productoras y televisiones en concepto de "donación de excedente". No serán devueltos ni remunerados. Se regalarán o destruirán después de cada representación. Cada uno de estos eventos públicos tendrá las características que debe tener una gran superproducción (textos reconocibles, músicas reconocibles, figurantes, cuerpo de baile, efectos especiales, protagonistas mediáticos, escenografías imponentes, etc.)" Toda la información disponible en la página web: <http://www.marta-galan.com/> y en el blog: <http://www.lacorporacio.blogspot.com/>

públicos donde la presencia es significativa, donde estar presente importa. Con mi proyecto de superproducciones irónicas y desechables trato de poner énfasis en esta cualidad presencial y asamblearia que supone lo escénico; un espacio que considero privilegiado para poner en juego la imaginación poética y la reflexión estética pero donde la interacción social debería ser condición sine qua non. La superproducción postdramática desechable es el formato que utilizo para dar testimonio de esta pulsión. De este deseo."

El deseo de Marta Galán viene de lejos. Obviamente tiene que ver con un posicionamiento vital y artístico, un modo "irónico y enérgico de resistencia"¹⁵, como ella misma dice, y con una clara incomodidad e incluso un cierto hartazgo de la precariedad del sistema teatral. A lo largo de su trayectoria, "su obra escénica cuestiona los paradigmas acrílicos de representación y propone un espacio artístico que interactúa con los nuevos contextos sociopolíticos y humanos para ofrecer una permanente reflexión poética y crítica." (Galán y Navarro, 2009).

No en vano, fue una de las principales impulsoras de la Associació d'Artistes Escènics (AAE)¹⁶, que nació en 2008 "con el objetivo de normalizar, dignificar y visibilizar las prácticas escénicas contemporáneas". Ya en el manifiesto fundacional, se formulaba la siguiente declaración de principios:

“Consideramos el hecho de la compartimentación disciplinaria como algo obsoleto que debe ser revisado con urgencia para dotar a la escena catalana de auténticas herramientas que hagan posible su desarrollo potencial y su competitividad en el ámbito internacional. Todos los formatos para todas las escenas, todos los públicos para todas las escenas. La aceptación pública de un determinado lenguaje escénico depende, exclusivamente, de la regulación histórica de los mercados de escenificación” (Galán, 2008).

¹⁵ Como apuntaba en la nota, Marta Galán matiza su posición: "es el sistema quien te obliga a colocarte en un lugar marginal o periférico, no es una decisión ni un deseo premeditado el de estar fuera. Ojalá el sistema respaldase a los creadores escénicos con políticas coherentes." (ver entrevista). Actualmente, Marta Galán ha empezado a estudiar Gestión Cultural, para tener una alternativa de trabajo más allá de la precariedad laboral que se impone en las prácticas escénicas.

¹⁶ El 24 de noviembre de 2008, la AAE organizó una maratón de 24 horas ininterrumpidas de actividades, con debates, vídeos, acciones y fiesta para "celebrar la precariedad laboral y económica, el acoso inmobiliario, la deficiente educación y la marginalización progresiva de los lenguajes trans-disciplinarios. Con la participación de nombres como: Rodrigo García, La Ribot, Marcel·lí Antúnez, Roger Bernat, Cabo San Roque, Carles Santos, Marta Galán, Teo Baró, Angélica Lidell, Cuqui Jerez, Juan Domínguez, Olga Mesa, Nico Baixas, Esteve Graset, José-Luís de Vicente, Carlos Marquerie, Sara Molina, Tomás Aragay, Mónica Valenciano, Juan Domínguez, Fernando Renfijo, Germana Civera, Albert Vidal, V de AMOR, Standstill..." Información disponible online: <http://barcelonapostiza.wordpress.com/2008/11/17/indisciplines-22nov/>

Sin embargo, como comentaba Roberto Fratini¹⁷, "la AAE murió por inanición, dado que era muy difícil poner de acuerdo tantas sensibilidades diferentes. Bastante costó consensuar incluso el nombre de la asociación. Aquel proyecto no podía durar, porque aparte de estar unidos en lo que se reclamaba en aquel momento, no tenía vocación de establecerse de modo permanente, encontrar una sede, constituirse políticamente, etc. La AAE duró apenas un año y murió de muerte natural."

Después de realizar tres "superproducciones"¹⁸ en la Nau Ivanow, el CoNCA¹⁹ denegó una subvención a la Corporació para la realización de la *SUPERPRODUCCIÓN N° 4 / MORIR DE AMOR*, cuyo estreno estaba previsto en septiembre de 2010 dentro del Festival Terrassa Noves Tendències (TNT). Este hecho motivó la suspensión indefinida de las actividades de la cia. Marta Galán por déficit presupuestario. En el blog aparecía un escrito, con fecha de mayo, titulado "No dar un solo paso que no sea bello",²⁰ donde Galán declaraba que abandonaba el teatro con las siguientes palabras:

"Dejo de hacer teatro para evitar la inercia. Para evitar seguir arrastrándome. Para evitar perpetuar el aislamiento, la astenia, lo absurdo, la precariedad. Dejo de hacer teatro porque mi opción en el teatro me ha dejado agotada, exprimida, exhausta. Dejo el teatro para poder tener las manos y la cabeza libres. Y, sobre todo, dejo el teatro para volver a desear algún día hacer teatro."

¹⁷ Comentarios extraídos del encuentro que tuvo lugar en La Caldera de Barcelona, el día 28 de junio de 2011: "Llenguatges escènics fronterers: la necessitat de classificar i el seu contrats amb la realitat", dentro del ciclo mov-i-ment #2. Ponentes: Simona Levi, Marcel·lí Antúnez Roca i Germana Civera. Moderador: R. Fratini.

¹⁸ Las tres superproducciones son: 9 de octubre "DARK FIGURANTES"; 27 de noviembre "REPRISE #2 (by Jaume Parera)"; 19 de diciembre "MADRES, TETAS Y NANAS". Todas ellas tuvieron lugar en la Nau Ivanow, teatro que trata de propiciar el encuentro con el tejido social del barrio de la Sagrera de Barcelona.

¹⁹ El Consell Nacional de la Cultura i de les Arts (CoNCA) fue creado en 2008. Surgió de una iniciativa del entonces presidente de la Generalitat Pasqual Maragall (PSC), en el año 2004, con el deseo de crear un Arts Council al estilo anglosajón, basado en el concepto de "arms's lenght" o independencia de la injerencia política. Recientemente, el nuevo conseller de cultura, Ferran Mascarell, ahora dentro del govern de la nueva presidencia de Artur Mas (CiU) acaba de disponer un cambio con el que el Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació reabsorbe las competencias de este órgano. No hay que olvidar que Mascarell ya fue Conseller durante el breve mandato de Maragall. Para entender la evolución de la política cultural en Cataluña a lo largo de la democracia y su alto grado de politización ver: Orozco (2007) y Gázquez (2010).

²⁰ "Pese al miedo, no daba un solo paso que no fuera bello. Esto lo dice Henry David Thoreau en sus diarios. Se refiere a un zorro. Un zorro que Thoreau está espiando y persiguiendo. Me he propuesto aplicarlo a la vida" (Publicado por La Corporació, el 16 de marzo de 2010 en <http://www.lacorporacio.blogspot.com/>).

A través de las citas anteriores se percibe claramente la visceralidad con que se expresa Marta Galán, indicio de su actitud y de su compromiso vital con la actividad artística profesional. El hecho de tener que subsistir dependiendo de las cada vez más menguadas subvenciones públicas para la creación, y de las residencias artísticas, se convierte en una limitación severa que obliga a trabajar casi para cubrir gastos, teniendo que compaginar la tarea creativa con la docencia u otras formas de subsistencia. No es nada nuevo. En prácticamente todos los casos sin excepción, en los inicios de su carrera todas tuvieron que invertir dinero, tiempo y recursos propios. Sin embargo, después de doce años de trayectoria, es comprensible la indignación que expresa la autora ante los escasos incentivos y la falta de interés institucional o privado (ya endémica en nuestro país) por los procesos y las obras de creación, que no acaba de favorecer con planes a largo plazo: ni la creación de públicos, ni la educación sobre el hecho teatral, ni el trazado y la vertebración de circuitos, ni el estímulo a la programación de las nuevas dramaturgias, la performance y los nuevos lenguajes escénicos. La decepción de Galán se justifica más aún, teniendo en cuenta su preocupación por lo social, unido a un alto nivel de exposición personal. Como apunta Cornago (2008: 169): "La obra de Marta Galán puede entenderse como la búsqueda de una *verdad* emocional a la que se acerca al mismo tiempo desde su experiencia personal y desde la reflexión intelectual en torno a lo social. El mundo de las emociones, por un lado, y el ámbito de las ideas, por otro, presentados en un estrecho diálogo, son dos de los pilares sobre los que se construye su producción y pensamiento escénico. Esta exploración de los espacios del yo ha ido unida a la construcción de instancias escénicas que no rechazan el juego con la ficción". Afortunadamente, unida al inconformismo va la capacidad de adaptación o de reinención constante para encontrar salidas y seguir trabajando a pesar de todo. Tras un breve receso, la Corporació cambió de nombre para convertirse en TRANSlab., proyecto de desarrollo comunitario, cuyas intenciones eran encontrar nuevas formas de intervención y producción responsables o comprometidas con el trabajo educativo en las artes escénicas:

"TRANSlab. es un laboratorio de intervenciones escénicas contextuales que propone la emergencia de un espacio artístico transversal a caballo entre el arte escénico profesional, la acción socioeducativa y la alfabetización de las artes. Las intervenciones escénicas que produce TRANSlab. ensayan nuevas formas de producción comprometidas con las necesidades de un contexto inmediato, un colectivo o un territorio y posibilitan, por un lado, el desarrollo cultural comunitario y, por el otro, la emergencia de formatos escénicos profesionales experimentales e innovadores."

El Centre d'Arts Escèniques de Terrassa (CAET) coprodujo la primera de estas obras²¹, que se estrenó en función única el día 9 de abril de 2011: *Morir d'amor aquí*, una propuesta que toma como punto de partida el texto *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare, "para reflexionar sobre la operatividad del amor en contextos donde se imponen paradigmas patriarcales de violencia y dominación". Una de las claves para articular una dramaturgia era "pensar sobre el amor y el odio", de la mano de cinco jóvenes de Terrassa que se dedican de forma autogestionada y autodidacta al RAP. El proceso se llevó a cabo gracias a la colaboración de asociaciones culturales del entorno para dotar a los chicos de herramientas técnicas y de expresión²², pariendo de sus aptitudes artísticas y de su implicación personal.

Es un hecho que las limitaciones estructurales y de recursos suponen un factor decisivo con el que los creadores se han acostumbrado o han aprendido a trabajar (o a sobrevivir), y que ello ha impuesto una determinada estética de despojamiento escenográfico o una reelaboración icónica desde las formas de figuración más sencillas, sacando provecho de las prestaciones de las nuevas tecnologías: sobre todo del fácil acceso a equipos de grabación y reproducción audiovisual. Si bien es un condicionante para decidir emprender un camino en solitario o con unos pocos colaboradores habituales, por pura economía de medios, existen otro tipo de causas ideológicas y contextuales, que arrancan ya en los años noventa. Con la caída del comunismo y la paulatina globalización económica, tecnológica y cultural, se produce una crisis de referentes ideológicos (Batlle, 2006: 87) y una disolución de las narrativas sociales (Cornago, 2008: 40)²³. Frente a las dinámicas grupales o el colectivismo de las compañías que trabajaban desde los años setenta (en el agónico pero feroz tardofranquismo) y que lograron continuar y adaptarse en los ochenta y los primeros noventa,

²¹ Con la colaboración del Ajuntament de Terrassa (Servei de Joventut i Lleure, Àrea de Serveis a les persones i "programa jove" del Pla de Barris de la Maurina) i la Fàbrica de Creació Nau Ivanow (BCN).

²² Con la participación de Agrupació de Pessebristes de Terrassa, Club d'Esgrima Ciutat de Terrassa y Societat Ocellaire La Novella Terrassa.

²³ "Los noventa son una década de desintegración, no sólo del tejido escénico que se había logrado hasta entonces (Sánchez, 2006) -véase como botón de muestra el caso del desaparecido Centro nacional de Nuevas Tendencias, con sede en la sala Olimpia, dependiente del Centro Dramático Nacional, transformado hoy en flamante teatro Valle-Inclán- sino también de desintegración del sentido público que había tenido el proyecto social heredado de la Transición, y como reflejo de éste, del proyecto de desarrollo de las artes escénicas puesto en marcha con las instituciones democráticas." (Cornago, 2008: 35)

ahora, en este nuevo orden de cosas, movidos por la necesidad de no cejar en el intento, emergen o se reafirman las individualidades. Frente a la conciencia de grupo, que solía depender del liderazgo de un artista (Saumell, 2006)²⁴, se impone la tendencia a funcionar con grupos de trabajo a partir de las ideas de una creadora o creador independiente, a contar con colaboradores externos especializados en una determinada disciplina artística, técnica o tecnológica; y muy a menudo, en la nueva creación escénica no convencional, se opta por el trabajo en solitario, donde prima el universo simbólico de cada autora o autor²⁵, la reflexión sobre el propio yo y el trabajo con el concepto de identidad, como una especie de revolución individual²⁶. En las obras de las autoras que nos ocupan, sin ir más lejos, predomina esa perspectiva de búsqueda permanente, esa noción de estar siempre en continuo proceso de creación, desde el cuestionamiento del lugar que ocupa y de la capacidad de acción (en la vida personal y frente a los demás) del propio yo. Es ahí donde se reconoce su impronta marcadamente personal. Si nos fijamos en sus respectivas trayectorias,²⁷ observaremos que hasta la fecha, cada una pasó primero por un período de formación o aprendizaje, trabajando con grupos diversos, para acabar tomando ese rumbo más personal, donde se reconoce una voz en primera persona (con matices). Sobre todo en sus últimas obras, aparece un yo o diversos yo (alter ego), enmascarados, ficcionalizados,

²⁴ "En la pràctica, les personalitats més rellevants van dominar els grups. Gairebé sempre es tractava d'homes joves que van assumir les funcions de dramaturg/director. Per altra banda, el mètode de treball col·lectiu podia crear antagonismes i reduir els arguments de discussió a nivell de diferències personals que podien acabar en escissió o en la marxa d'una o dues persones de la companyia. En les biografies grupals d'Els Joglars, La Fura dels Baus, Vol.Ras o la Cubana, entre d'altres, en podríem trobar exemples." (Saumell, 2006: 108).

²⁵ Es así en la mayoría de casos. Véanse el tipo de propuestas de los que han pasado por Radicals Lliure entre 2005 i 2011 (en el apéndice I), como muestrario del panorama general de la última década.

²⁶ En España, "a medida que transcurren los años noventa comienzan los recorridos en solitario, una especie de sálvese quien pueda escénico, los exilios hacia distintos puntos de Europa, de Óskar Gómez, La Ribot, Olga Mesa o Rodrigo García, o interiores, como Carlos Marquerie o Sara Molina. Si el teatro busca una identidad grupal en los sesenta y setenta, a cuyo imaginario aluden los nombres de las formaciones de estos años, como Goliardos, Cátaros, Bululú, Ditirambo, Els Comediants o Els Joglars, ahora se dejan ver los creadores en primera persona, con nombres y apellidos; ya no es la Tartana, sino Carlos Marquerie, ni tampoco es Bocanada, sino Blanca Calvo, La Ribot u Olga Mesa. Incluso algunos son más conocidos por el nombre del creador que por su compañía: Rodrigo García (La Carnicería Teatro), Angélica Liddell (Atrabilis), Óskar Gómez (L'Alakran)." (Cornago, 2006: 36).

²⁷ Consultar trayectorias en los anejos finales.

airados, desenfadados o reflexivos, según cada uno de los casos, buscando un modo de representarse y de representar el mundo a su alrededor.

La propia Marta Galán, inició su andadura con la compañía La Vuelta, fundada por ella misma, para luego formar la compañía Marta Galán (aunque no aparece como performer); Ada Vilaró, en lo que respecta al díptico de 2007: *Florentina y Efectes secundaris*, sus dos trabajos más personales, también firma directamente como Cia. Ada Vilaró; Sonia Gómez es la performer Sonia Gómez; Lidia González-Zoilo utiliza otra estrategia de enmascaramiento²⁸, como componente de Amaranto, Colectivo 96° o Macarena Recuerda, pero aparece como autora de los textos en el programa. Victoria Szpunberg es una excepción dentro de este grupo, ya que al no ser intérprete de sus propios textos, se mantiene estrictamente en su rol de dramaturga y, ocasionalmente, de directora. Cada una de ellas se ha reinventado de una manera u otra, tomado las riendas de una determinada empresa, en las diversas acepciones de la palabra. Sonia Gómez se define directamente como empresaria²⁹ y Lidia González-Zoilo no tiene reparo en admitir que en Colectivo 96° funcionan como una pequeña empresa, desde un sentido pragmático que les permita llevar a cabo las propuestas y poderlas mover un poco³⁰. Obviamente, estas dos creadoras, viajan con las mínimas condiciones de montaje y a menudo intentan que en el lugar adónde van a trabajar se les dote de la infraestructura necesaria: linóleo, pantalla, proyector, reproductor de música, etc. Al menos para los bolos. Si no es así, en la situación económica actual, los espectáculos como *This is the Story of my*

²⁸ En seguida desarrollaré el concepto de enmascaramiento, mascarada, disfraz, en relación con perspectivas de identidad de género o simplemente como estrategia performativa de construcción de identidades.

²⁹ En nuestra conversación, Sonia Gómez explicó que irónicamente es empresaria, en el sentido que gestiona su propia situación laboral, contando con la ayuda en la producción ejecutiva de Marta Oliveres y el Vivero. Nunca ha pedido subvenciones porque no cree en ello: "es como esperar que te caiga una herencia". Ni para la creación ni para producción. Siempre se las ha arreglado a partir de una buena planificación y explotación en gira. Por eso ha hecho durar sus espectáculos, para que los vea cuanta más gente mejor. "Si me he beneficiado del dinero público ha sido indirectamente, porque me ha contratado un teatro que a su vez sí recibe ayudas, pero no porque yo lo haya solicitado directamente." (Ver entrevista con Sonia Gómez).

³⁰ Así lo comentó en nuestra conversación en Barcelona, el día 15 de junio. Cada vez más, los artistas se ven obligados a buscar su propia autonomía, a inventar pequeños mecanismos que les permitan entrar en los pocos circuitos, lugares u opciones de trabajo que quedan a su alcance. En la última pieza, *Fingir* (2011) son dos, ella y David Franch, en un espacio vacío, con un maletín y un técnico de luces y sonido. Si no, resulta todo muy difícil.

Life (2010), de Macarena Recuerda Shepherd, resultan más difíciles de vender, a causa de la complejidad técnica y el número de manipuladores. En cuanto a Marta Galán, más allá de los últimos proyectos antes comentados, las obras que ahora mismo tiene en caché son *Melodrama* (2007) y *Protégeme, instrúyeme* (2008), y las dos necesitan unas condiciones técnicas muy asequibles: la primera es para un solo intérprete (Santiago Maravilla), y la segunda, para tres. Lo mismo ocurre con la trilogía sobre la memoria de Victoria Szpunberg: las obras funcionan casi en familia, en *El meu avi no va anar a Cuba*, literalmente en familia.

Los anteriores datos ilustran, por un lado, que en las obras de estas autoras, lo fundamental es la presencia física del actor, por su capacidad eminentemente performativa, por su opción de hacer cosas con el cuerpo y con las palabras, en vivo y en directo. En todas ellas, la experiencia vital, los datos autobiográficos, fluyen como corriente subterránea, se muestran o se ocultan, pero aparecen para reflexionar sobre la identidad, sobre lo personal, sobre el yo; y como temas asociados: la memoria; la capacidad de actuar (escénicamente y en lo social); y el concepto de representación (como cuestionamiento de las convenciones teatrales). Por otro lado, tanto en los formatos escénicos como en el posicionamiento artístico y vital de estas autoras, se observa una voluntad de mantenerse en un ámbito periférico respecto a la creación dramaturgica convencional, que ocupa un lugar central o mayoritario tanto en las carteleras como en el sector editorial³¹. Este posicionamiento, sin embargo, no es asumido desde el ostracismo, sino desde la resistencia activa a la política teatral general, que tiende a propiciar una dinámica del mercado o de las industrias culturales. La posición que cada una ha decidido adoptar es del todo constructiva, puesto que se convierten en generadoras de proyectos: Ada Vilaró dirige el Festival Escena Poblenu³², que impulsó e inauguró en el año 2001 y

³¹ En nuestra conversación, Marta Galán comentaba: "no es que yo haya decidido colocarme ahí, es que mi modo de entender el teatro me hace utilizar un tipo de gramáticas que no se corresponden con las convencionales. En todo caso, es el sistema teatral o los responsables de una determinada política quienes te colocan ahí." (Ver: entrevista con Marta Galán, 1 de julio de 2011).

³² "Escena Poblenu és un festival d'arts escèniques que es realitza a l' octubre al barri del Poblenu de Barcelona. Va sorgir al 2001 amb la voluntat de donar suport als creadors i creadores que dialoguen amb diverses disciplines i que busquen generar nous llenguatges escènics i diferents maneres de relació amb espais no convencionals. El Festival abarca les disciplines de teatre gestual, dansa, clown, teatre d'objectes, circ, teatre de carrer i performance." (<http://www.escenapoblenu.com/festival-cat.php?lang=cat&menu=festival>)

que todavía sigue vigente, además fue fundadora de la Associació Cultural y del festival Itineràncies, que desde 2008 realiza actividades en el Lluçanès, en relación con el territorio, el arte público y el *Site Specific*³³; las actividades de Marta Galán ya han sido ampliamente comentadas; tanto Lidia González Zoilo como Sonia Gómez buscan abiertamente autonomía creativa y autosuficiencia, además de participar y de ofrecer talleres en festivales o encuentros dedicados a las nuevas tendencias; mientras que Victoria Szpunberg busca conectar con las realidades escénicas plausibles en su entorno, de un modo no excluyente, es decir, que su pulsión principal es la de dramaturga, y ello la lleva a participar tanto en proyectos teatrales donde predomina la escritura dramática, como en propuestas ligadas a la danza y el movimiento. Así lo hizo ya en *Manuelita ¿adónde vas?* (2000), o más recientemente en la pieza *Cain & Cain* (Teatre Lliure de Gràcia, 2011), como colaboración dentro de un proyecto de Pep Ramis, de Mal Pelo, y del actor Eduard Fernández. Su propuesta más cercana a la escritura performativa sería el *El meu avi no va anar a Cuba*, tanto por el formato escénico metateatral como por la implicación autobiográfica y la dimensión política de la obra. Además, su interés por las artes del movimiento la ha llevado a especializarse en Dramaturgias de la danza, disciplina que imparte como asignatura para estudiantes de danza y coreografía en el Institut del Teatre.

³³ El site specific art se basa en la adaptación a las arquitecturas urbanas o al paisaje en el que tienen lugar. Este tipo de performances parte de las características físicas del espacio, el territorio y el entorno, que devienen el lugar a partir del cual formular la intervención. A nivel internacional, han llevado a la práctica este tipo experiencias artistas tan diversos como Tim Etchells (de Forced Entertainment), Marina Abramovic o Romeo Castellucci, por citar a los más conocidos. Las actividades de Itineràncies, se pueden consultar online: <http://www.itinerancies.cat/>



"Mullader a la lluna". Instalación lumínico-sonora en el antiguo lavadero público de Prats de Lluçanès. Impro: voz, Anna Subirana; Clarinete, Imma Udina. Festival Itineràncies '09. (Foto: Sergio Mirante.)

¿En la frontera o en la periferia?

Resulta evidente que en todas estas autoras, tomémoslas como grupo o no, hay una voluntad de disidencia (voluntaria o impuesta por las circunstancias), en relación con la dramaturgia más convencional, e incluso, en relación con la otra nueva dramaturgia catalana, más estrictamente textual. Para empezar, en un momento u otro, todas ellas se encuentran en la frontera de la interdisciplinariedad: texto, vídeo, fotografía, música, movimiento, etc. A lo largo de la pasada década, en Cataluña, han surgido un gran número de nuevos autores y

autoras teatrales,³⁴ que han desarrollado su escritura buscando su voz personal, en conexión con tres líneas o corrientes escénicas contemporáneas principales. Veámoslas brevemente para poder concretar cuáles son las diferencias que las convierten en un grupo distinto, alejado de la tónica general. En primer lugar, en la nueva dramaturgia catalana, se percibe una influencia de las últimas tendencias europeas caracterizadas por lo que Carles Batlle (2009: 223)³⁵ denomina la "pulsión rapsódica": "Els autors contemporanis, atents a la deriva rapsòdica del drama, han produït materials textuais compatibles amb un concepte d'escenificació plenament -en l'última accepció del terme- postdramàtic³⁶." Como comenta Batlle, ello se debe sobre todo al deseo de contrastar procedimientos mediante el intercambio de textos on line, a la visita de dramaturgos que han impartido talleres en Barcelona, y a la idea de que su *mercado* natural ya no es sólo Cataluña, sino el mundo³⁷. En segundo lugar, existe una influencia del teatro argentino que llegó a Cataluña a través de la Sala Beckett. Se trata de una teatralidad que propicia sobre todo la interacción actoral, a través de estructuras actanciales y de constelaciones de personajes complejas. Con una poética propia adaptada a la realidad local de Cataluña, el dramaturgo bonaerense Rafael Spregelburd³⁸ ha conseguido

³⁴ Véanse los apéndices I y II, con las nóminas de los autores que han participado en los programas públicos del T6 (TNC), els Radicals Lliure, y en la programación de la sala Beckett, que en 2007 dedicó un año completo exclusivamente a la autoría contemporánea catalana.

³⁵ Véase: Textos dramàtics contemporanis a Catalunya, dentro de Apunts sobre la pulsio rapsòdica en el drama contemporani, postfacio al libro de Sarrazac (2009): Drama del lèxic modern i contemporani.

³⁶ "En el teatro postdramático es habitual que la voz del performer narre como si lo que se cuenta hubiera tenido lugar mucho tiempo atrás. En este sentido se trata ya no del evento teatral sino de la performance de la narración -perteneciente a un tiempo distinto del aquí y ahora- que se intensifica por encima de aquél." (Lehmann, 2008). Citado por Batlle (2009: 224) en la nota 18, donde añade la siguiente observación del reputado director Thomas Ostermeier: «La théorie du théâtre postdramatique est aujourd'hui dépassée car les conflits dans les sociétés contemporaines deviennent à nouveau si forts que le drame revient en force dans la vie, et le théâtre doit bien s'en faire l'écho.» (Ostermeier, 2006).

³⁷ Algunos de los autores que menciona Batlle como exploradores de las formas y posibilidades del relato contemporáneo son: Cristina Clemente, Carles Mallo, Josep Maria Miró, Gemma Rodríguez, Helena Tornero, Raquel Tomàs, Marc Rosich o él mismo. (Batlle, 2009: 214). Estos nombres son citados como ejemplo representativo, dado que todos participaron en el ciclo de autoría catalana contemporánea de la Beckett en 2007.

³⁸ Rafael Spregelburd hizo su primera aparición en la Beckett como actor y codramaturgo en la temporada 1995-96, con la pieza Dos personas diferentes dicen hace buen tiempo, junto a Andrea Garrote; la primera obra de Javier Daulte estrenada en Barcelona también pudo verse en este pequeño teatro del barrio de Gràcia durante la temporada 1999-2000: Faros de color, obra codirigida con Gabriela Izcovich. (Molner, 2009).

complicidades interesantes, a través de los cursos en el Obrador de la Beckett, y últimamente, con la compañía Mentidera Teatre, de Girona³⁹. Pero el que sin duda ha conseguido mayor repercusión a lo largo de la pasada década, llegando a dirigir la sala Villarroel de Barcelona entre 2006 y 2009, es Javier Daulte. A través de los talleres dedicados a su procedimiento⁴⁰ ha difundido todo un estilo, no sólo de actuación sino también de escritura. La influencia de la dramaturgia actoral de Daulte, basada en el compromiso con el juego actoral, en la serialización de situaciones aparentemente cotidianas, donde lo insólito irrumpe como detonante de cambios, se nota claramente en algunas obras de Jordi Casanovas⁴¹. Se observa, por ejemplo, en la búsqueda de una textualidad construida desde el ensayo día a día con los actores que habitualmente trabajan con él, o bien, en la utilización de teorías cuánticas o de otros pretextos estructurales que le sirven para articular un mecanismo dramático basado en planos sucesivos o simultáneos de acción.

Por último, pero no menos importante, existe un estilo de escritura teatral influido por las estrategias narrativas y por el tono del guión de los culebrones de la televisión autonómica de Cataluña. Se percibe a nivel estructural y en el tono y la construcción de diálogos y personajes, dado que algunos dramaturgos son guionistas habituales de TV3 o de productoras como Diagonal TV. Se nota toda una escuela marcada por la influencia de Benet i Jornet, como director y maestro de guionistas, e incluso de Sergi Belbel, en obras como *Forasters*, donde se observa una deriva al melodrama (más cercano al código televisivo que al cinematográfico, en este caso), visible incluso en la utilización de la música, como banda sonora, y en la concepción escenográfica de la puesta en escena.

³⁹ Con Mentidera Teatre, en 2007, Spregelburd estrenó su obra *Lúcid*, en el festival Temporada Alta y en la Beckett, en traducción catalana de Pere Puig; en 2011, estrenó *Tot*, en el teatre Lliure de Gràcia, con traducción catalana de Marc Rosich.

⁴⁰ El Procedimiento Daulte es el nombre con el que él mismo y sus ex alumnos más aventajados imparten talleres en la escuela Eòlia de Barcelona, o antes, en el Obrador de la sala Beckett.

⁴¹ Puede observarse este tipo de construcción basada en el trabajo con los actores y el compromiso con el juego en la trilogía *Wolfenstein*, *Tetris* y *City /Simcity* (2007); o en obras como *La Ruina* (2008) o *La Revolució* (2009), estas dos últimas estrenadas en la Villarroel precisamente en el período en que Daulte era el director artístico de la sala.

Con otro estilo diferente, y perteneciente a la misma generación, estaría el ejemplo de Carol López⁴², que ha conseguido un público más amplio y una teatralidad personal e inteligente desde una dramaturgia que aborda la comedia o que "utiliza el lenguaje cinematográfico para contar cosas teatrales."⁴³ Junto con Jordi Galcerán, Carol López sería una excepción, puesto que ambos han conseguido un teatro comercial de calidad, cercano a determinados temas que conectan con aspectos de la realidad social contemporánea, como las relaciones personales, amorosas y familiares, la ambición personal, o la perversidad en los métodos de selección para medrar en el mundo laboral,⁴⁴ desde una formulación que aspira a llegar a una amplia franja de espectadores.

Dentro de este panorama tan diverso, ¿en qué lugar se colocan estas autoras? ¿Ninguna de ellas parece sentirse imbuida del llamado teatro postdramático? Marta Galán utiliza este término al referirse a sus "Superproducciones postdramáticas improcedentes", pero además, en la mayor parte de sus obras, eminentemente monológicas, se remite a esa consciencia del actor-personaje sobre su rol de performer de la narración. Los sentimientos o pensamientos del personaje sobre su circunstancia, sus hábitos o su vida pasada (aunque sea un relato ficcionalizado que a menudo parte de una experiencia real) se corresponden con aquella definición de Lehmann esbozada más arriba⁴⁵. Lo mismo ocurre con la obra *El meu avi no va anar a Cuba*, de Victoria Szpunberg, aunque en este caso, esa consciencia dramaturgica actoral (ese saber que se está ahí para contar una historia) pasa por la metateatralidad, y es fundamental intentar conectar con el presente, en relación con el espectador. Las demás autoras, en primera instancia no trabajan con la ficción del mismo

⁴² Como autora y directora ha estrenado: 987 dies, en el Teatre Micalet de Valencia (2006), Last Chance, en el Teatre Lliure (2006), V.O.S. (Versió Original Subtitulada), también en el Teatre Lliure (2005), que recibió el Premi Butaca al Millor Espectacle de Petit Format i a la Millor Direcció y fue nominada a los Premios Max como Mejor Espectáculo Revelación de Cataluña. VOS también ha sido llevada al cine en 2009, con dirección de Cesc Gay. El salto a la popularidad y reconocimiento general como autora y directora, fue con la obra Germanes, estrenada en La Villarroel en 2008, repuesta en 2009 y traducida al castellano para gira por España. (<http://www.lavillarroel.cat/c/direct.aspx>)

⁴³ Entrevista a Carol López (Esteban, 2009).

⁴⁴ El mètode Gronholm ha sido la obra con más espectadores de la década. Se estrenó en 2003 dentro del proyecto T6 del TNC y pasó al Teatre Poliorama, donde ha repetido a lo largo de cuatro temporadas. La obra ha traspasado las fronteras tanto de Cataluña como de España., y ha sido exportada y traducida a varios idiomas.

⁴⁵ Véase la nota 36, en la página 18 de este trabajo.

modo, sino con la presencia del performer en el mismo espacio-tiempo que el espectador. Su escritura está pensada para la acción en vivo y en directo, no para reportar una historia ficticia en tiempo pasado. De ahí que hablemos de performatividad o de escritura de voluntad performativa.⁴⁶ No se trata de una obra con diálogos, monólogos⁴⁷, escenas y didascalías descriptivas del espacio-tiempo dramático, sino de un guión, partitura, jeroglífico o cuaderno de notas, pensado para ser puesto en acción, para generar un devenir no matricial, que no se corresponde con el concepto de mimesis interpretativa, porque debe ser descifrado, actuado, presentado ante el público. Claro está que sí hay textos que son dichos literalmente o repetidos en cada show, actuación o performance, porque relatan pensamientos, emociones, sentimientos, deseos... Pero existe un margen de variación y de cambio plausible, tanto en los tiempos de ejecución como en los contenidos y en las formas de utilizar esos textos. La relación con el público, por ejemplo, con audiencias de contextos diversos, podría determinar esas variaciones porque hay un factor de imprevisibilidad añadido e incluso deseable⁴⁸.

Para Gómez y González Zoilo, el objetivo principal no consiste primordialmente en contar una fábula, sino en cuestionarse cómo contar una experiencia personal en directo, en apelar a la emocionalidad sensorial e icónica del público para tratar de implicarlo en la construcción de un discurso crítico, o a veces puramente lúdico, partiendo de la intimidad y de los datos autobiográficos. Lo que toma relevancia es el nivel de exposición a que se somete el

⁴⁶ En lo que toca a Szpunberg, me refiero sobre todo a su obra *El meu avi no va anar a Cuba* o a las piezas transdisciplinarias, que van transversalmente del texto a la danza. En las otras, tampoco hay un estilo a la alemana, por decirlo así. Los relatos de algunos de los personajes de las otras obras de Szpunberg se corresponderían más con el monólogo interior narrativo o con la ruptura de la cuarta pared por parte de un personaje, que en clave metateatral, le cuenta algo al público. Pero no es una "performance de la narración", según los estándares de Lehmann. (Ver nota 31). Los personajes suelen comentar su circunstancia o su estado vital, desde un distanciamiento que pasa a menudo por un agudo sentido del humor, característico del tono de su escritura .

⁴⁷ En el caso de *Efectes secundaris* sí es así. Formalmente son "monólogos interiores": el pensamiento fluye y es exteriorizado por los personajes. En el resto de trabajos de Vilaró, donde prima el movimiento, esta convención se desvanece por completo.

⁴⁸ La obra de Victoria Szpunberg *El meu avi no va anar a Cuba*, por ejemplo, entre otros lugares, fue mostrada dentro del ciclo de Teatro contra la impunidad, que tuvo lugar en la Nau Ivanow en 2009. En este contexto, donde entre el público había hijos o esposas de desaparecidos durante la dictadura de Videla, la recepción era muy emotiva y la obra se cargaba de intención política. No así en el Festival Ulls, a pesar de estar dentro de una sección dedicada a Latinoamérica, o en el *Lola de Esparraguera*, con un público ajeno a los hechos tratados.

performer mediante las acciones extremas que realiza, el baile frenético casi hasta el límite de la extenuación (Gómez, Galán, Vilaró), el cuerpo desnudo o semidesnudo como única verdad (González-Zoilo, Gómez, Galán), la osadía de interpelar al espectador desde un aquí estoy, o un heme aquí⁴⁹, para hacerlo partícipe de la construcción de un relato a veces testimonial (Szpunberg, Galán, Vilaró), a veces casi confesional (Sonia Gómez, Marta Galán, Lidia González-Zoilo)⁵⁰.

Si existe una pulsión rapsódica, está en el uso que puedan hacer de ese relato contemporáneo dentro de formas monológicas, pero no se trata siempre de un discurso ficticio que nos reporta al tiempo pasado, aunque en algunos casos sí es así⁵¹, sino de un yo que interpela al público como un tú, en tiempo presente, para contarle o presentar una vivencia propia reciente, una reflexión, o un estado emocional al que el performer ha llegado en ese preciso momento; o bien, para articular una instancia ficcional que se instaura en ese momento⁵².

En algunos casos, la performance es una pseudoconferencia sobre el propio proceso creativo, que se combina con acciones en directo. Sobre todo en los trabajos de Colectivo 96^o ⁵³; o bien, se plantea como un show televisivo en directo, como en *Experiencias con un desconocido Show*, que efectivamente está siendo transmitido mediante un *streaming*

⁴⁹ "La formulación básica del yo escénico, siguiendo con la propuesta de Lévinas, no es un yo soy, sino un heme aquí, aunque ya no responda a la llamada trascendental de un Dios, sino a la necesidad de un tú como posibilidad de construcción del yo en tanto que fenómeno relacional, es decir, escénico." (Cornago, 2008: 66).

⁵⁰ En el apartado dedicado a la identidad, ampliaré los conceptos de historia testimonial e historia confesional.

⁵¹ Utilizan esta estrategia de hablar de una peripecia del pasado para conectarla con la circunstancia presente del personaje tanto Marta Galán (Lola, el Perro, o Machos) como Victoria Szpunberg (El meu avi no va anar a Cuba). Sin embargo, siempre se trata de un relato en relación con el estado emocional, presente, del personaje, para justificar un comportamiento actual del personaje, muchas veces, en relación con datos biográficos de la realidad.

⁵² Marta Galán y Victoria Szpunberg trabajan también con la ficción, en relación con realidades que les preocupan. Más adelante lo veremos.

⁵³ Tanto en Después de mí, epitafios como en Dar patadas para no desaparecer, que corresponden a un mismo año de trabajo (2008-2009), lo que se cuenta en escena remite al proceso de creación a partir de una serie de temas: la identidad, el autorretrato, la representación; y a una serie de acciones performativas realizadas en la vía pública. Por ejemplo: a la búsqueda en Berlín de los artistas Gemisch y Andronym, en la primera; o a las acciones que realizaron bajo el estímulo de Vera Walser, algunas presentadas en directo.

vía Internet⁵⁴. De nuevo, aquí la performance es la propia presentación de las experiencias de la extraescena, sumadas a otras experiencias que protagoniza la "presentadora o guía" junto a sus invitados: un desconocido que se desnuda en directo porque le gusta el naturismo; un joven no profesional que disfruta bailando música electrónica, etc. En todos los casos, el relato es articulado como discurso que conecta experiencias reales del pasado y del presente, basadas en experiencias personales o de la propia historia familiar.

Por otro lado, en paralelo con las influencias del teatro argentino esbozadas arriba, la vinculación que puedan tener Victoria Szpunberg o Marta Galán llega por otros derroteros, puesto que están más cerca de autores como Ricardo Bartís, Veronese o del Spregelburd más crítico, en cuanto al compromiso con los temas políticos o sociales. Su aprendizaje con estos maestros tuvo lugar en Argentina, donde el contexto y la atmósfera son totalmente diferentes⁵⁵. En último término, nada queda más lejos de su escritura que el lenguaje y el tipo de interpretación actoral "televisivo" o "culebronesco". Sobre todo, porque ellas rechazan

⁵⁴ Véase por ejemplo el canal: http://www.livestream.com/tvtron/video?clipId=pla_2a0f52a0-6080-4856-a5aa-02358e5f2ab1. Siguiendo este enlace pueden ver la performance de Sonia Gómez Heardheaded Woman, presentada dentro del ciclo de La Porta 2011 en el CCCB.

⁵⁵ En las conversaciones con Galán y con Szpunberg, ambas comentan que la implicación emocional con que se vive el teatro en Argentina no tiene nada que ver con la de Cataluña. Ni para los teatristas ni para el público. La sociedad argentina se encuentra en una situación económica y social realmente difícil desde hace décadas, y todo lo referente al teatro es casi sacralizado. Existe un grado de rigor y exigencia muy altos, y los artistas se exponen día a día a la mirada crítica de un público entendido que llena tanto los innumerables espacios off como los grandes teatros. Aquí las cosas son diferentes. No existe esa comunión casi ritual de público y teatristas que se produjo en los ochenta. La experiencia artística es más técnica, menos vivencial, cosa que no significa que no haya unos cuantos con un gusto y un criterio formados, pero sobre todo son de la profesión, no hay tanta diversidad de públicos como allí. La injerencia política ha influido en esta dinámica. La creación del TNC (1996) ha determinado una manera de funcionar, que en lugar de diversificar la oferta, lo ha homogeneizado todo.

abiertamente el modelo de *star system local* y la visión endogámica que representa⁵⁶, puesto que se basa en la utilización de la popularidad de determinados actores y en la promoción de un estilo interpretativo estandarizado y conocido por el público de telespectadores. Es decir, que rechazan lo que consideran un producto teatral estandarizado, no porque sea rentable a nivel de audiencias, ni mucho menos, sino porque lo consideran de factura "precocinada". En cualquier caso, en algunos de sus trabajos, el mundo televisivo es abordado desde otra perspectiva crítica. Por ejemplo, en *Four movements for survival* (2007), de Amaranto, la acción tiene lugar en un plató y los concursantes pasan por el patetismo de la humillación personal. *Experiencias con un desconocido Show* (2009), de Sonia Gómez, es planteado como una especie de reality show acerca de experiencias reales con desconocidos, pero desde una perspectiva lúdica totalmente irónica, donde dice ser una especie de prostituta del arte que ofrece servicios creativos o performativos a clientes desconocidos que pagan por ello. Lo cual es cierto y forma parte de la performance.

Volvamos a plantearnos ahora la misma cuestión: ¿en qué lugar se colocan las autoras que nos ocupan? ¿En la frontera o en la periferia? Parece obvio que en lo que al manejo del lenguaje y las opciones escénicas se refiere sí están en la frontera. Frontera entre lo dramático y lo performativo, entre lo teatral textual y otras disciplinas no textuales (danza, movimiento, vídeo, sonido, música, sombras, objetos, acciones, instalaciones...); frontera entre la representación y la presentación; entre el proceso y la obra abierta, entre la escritura y la actuación. Ahora bien, el hecho de que todas ellas sean mujeres que reflexionan sobre la identidad desde un punto de vista u otro, utilizando la autobiografía como fuente de inspiración, y la opción, como método de trabajo, de poner en crisis, experimentar o cuestionar las convenciones teatrales deliberadamente, las coloca en un ámbito periférico.

⁵⁶ En relación con la atmósfera cultural de Cataluña y sobre cómo las entidades públicas han determinado la actual situación con un alto grado de injerencia política, véase el interesante estudio de Lourdes Orozco (2007): *Teatro y Política: Barcelona (1980-2000)*, donde se analiza como el nacionalismo conservador de CiU influyó en el panorama teatral durante veinte años, en lucha constante con el ayuntamiento del PSC, con quien era imposible llegar a ningún acuerdo por la divergencia ideológica entre estos dos partidos. Cabe mencionar la inquietud personal por las artes escénicas de Pasqual Maragall, que inauguró el Mercat de les Flors, en 1985, como teatro municipal, y que impulsó la creación del CoNCA como President de la Generalitat, en 2004, para tratar de crear un Arts Council al estilo anglosajón, bajo la premisa del *arm's length*. Aunque no hay que olvidar que los socialistas también utilizaron las políticas culturales para darse publicidad y como herramienta de oposición a sus adversarios de la Generalitat (Proyectos de la Ciutat del teatre, monopolización del Festival Grec, etc.). Hay que resaltar los méritos de la Diputació de Barcelona en el apoyo al estudio, la documentación y la investigación teatrales.

Periférico respecto a lo central, que dentro del sistema teatral de la ciudad y del país es el teatro de texto convencional, la teatralidad concebida desde la perspectiva de lo dramático (ya sea desde el concepto aristotélico o desde la nueva dramaturgia, cercana a las últimas tendencias e influencias esbozadas), donde existe una ficción y una separación espacio-temporal con el espectador. Periférico también respecto a los espectáculos que dan un rédito económico y de audiencias, puesto que los índices numéricos son el principal valor para la mayoría de teatros y para las instituciones que otorgan las subvenciones, instaladas en una política cultural que hoy en día valora por encima de todo el espíritu empresarial. Paradójicamente, los circuitos gestionados desde el sector público propician un determinado tipo de obras y excluyen a otras, y sin embargo, luego les achacan a estas últimas que no son competitivas⁵⁷. ¿Quién dice que para ellas no sería deseable llegar a un máximo de espectadores? Sonia Gómez lo considera incluso un deber⁵⁸. El hecho de optar por la experimentación con el lenguaje, tradicionalmente, va unido a formatos más minoritarios, a causa de las condiciones estructurales en que tienen lugar estas experiencias escénicas y porque el sistema teatral les otorga ese lugar. La formación de las preferencias del público depende de la oferta promocionada y de las estrategias de captación y educación de las audiencias.

Por ejemplo, personalmente pude asistir al espectáculo de Sonia Gómez *Experiencias con un desconocido show* en la edición de 2009 de la Feria Internacional de Teatro y Danza de Huesca. El auditorio del palacio de congresos estaba lleno de gente de todas las edades, ya que un evento de estas características, en una ciudad de provincias, atrae a todos los públicos, aunque sea precisamente por su excepcionalidad. En esta pequeña capital aragonesa, los espectadores se han acostumbrado a este tipo de oferta cultural, hecho que demuestra que no existe un prejuicio popular, sino una educación del gusto planificada estratégicamente. Obviamente, no es lo mismo una pequeña localidad que una gran urbe como Barcelona, pero ello es otro indicio de que existe una monopolización de la cartelera y una tendencia a la homogeneización de las propuestas escénicas, en beneficio de unas pocas

⁵⁷ El circuito de la ODA (Oficina de Difusió Artística de la Diputació de Barcelona), o Cultura en Gira (Promoció Cultural de la Generalitat de Catalunya) encontraríamos un ejemplo para ilustrar esta situación. El caso de Terrassa Noves Tendències (TNT) o Radicals Lliure, ya desaparecido, son una excepción dentro del panorama general. Precisamente, lo que se intenta es jugar la baza de su excepcionalidad para atraer a un público interesado por estas otras prácticas escénicas, pero en ambos casos se trata de una breve feria de unos pocos días de duración.

⁵⁸ Ver entrevista con Sonia Gómez.

que acaban excluyendo a las demás. Claro está que hay más oferta cultural, pero también más públicos. Cuando estadísticamente se habla de aumento proporcional del número de espectadores, se suele observar la afluencia a los grandes teatros públicos (Sala Gran del TNC y Fabià Puigserver del Lliure), o bien, a otros teatros de titularidad privada (Poliorama, Apolo, Borràs, Coliseum, Capitol, Villarroel, Tívoli, etc.), que ofrecen comedias o espectáculos de gran formato o de comercialidad o de prestigio contrastados. No es posible competir con esa oferta, dado que ni la promoción mediática, ni la financiación de las producciones, ni el conocimiento del público son los mismos. ¿Acaso el público no está preparado para ver todo tipo de propuestas? Dado que si no es por iniciativa e inquietud propia, no se les brinda la ocasión de ver según qué cosas, todo depende de la lógica de la oferta y de las estrategias de programación⁵⁹. Sin ir más lejos, en la misma edición 2009 de la Feria de Huesca, el espectáculo de Colectivo 96º, *Dar patadas para no desaparecer*, estaba programado un martes a las 00.30 h en el teatro del Matadero, mientras que el de Sonia Gómez se presentaba un jueves, a las 19 h. en un gran auditorio. El primero estaba planteado para programadores, que eran los que llenaban la pequeña sala a medianoche, una función para un público especializado; mientras que el otro, por sus características formales, pero también por el día y la hora de programación, pudo ser visto por un mayor número de espectadores más diversificado. Encontraríamos otro ejemplo en el espectáculo de Sol Picó, *El llac de les mosques*, que se presentaba el mismo martes, 29 de septiembre, pero también en el Palacio de Congresos y a las 19 h., con considerable afluencia de público. Tanto la propuesta de Sol Picó, más conocida por su larga trayectoria y su universo particular, como la de Sonia Gómez, original y atractiva por su formato, resultan más atrayentes por su mayor "espectacularidad": en *El llac de les mosques* una banda toca en directo mientras Sol Picó despliega su personal coreografía; en *Experiencias con un desconocido show*, a parte de la curiosidad que despierta el propio título y el cartel, Sonia Gómez ofrece la expectativa de una experiencia nueva para el espectador habitual de teatro, aderezada con música electrónica, vídeo en directo, su manera única de bailar e invitados ciertamente insólitos. Parece coherente que estos componentes atraigan a más público, y que se programe con esa lógica. *Dar patadas para no desaparecer* es una pseudoconferencia

⁵⁹ En la entrevista con Ada Vilaró, desde su punto de vista de gestora cultural y programadora de dos festivales, ella comparte del todo esta opinión: a veces se consigue captar un público no habituado a ver según qué trabajos experimentales, y luego les gusta tanto haber tenido esa nueva experiencia como el espectáculo presentado, con el mismo margen de aceptación que pueda tener un espectáculo convencional. (Ver entrevista con Ada Vilaró.)

donde se muestra un trabajo artístico de investigación grabado en vídeo, se realizan algunas acciones plásticas en escena y se reflexiona críticamente sobre los procesos de creación, la identidad y el autorretrato. Indudablemente, es un trabajo interesantísimo e innovador, por ello recibió dos premios en la misma feria⁶⁰, pero no está pensado para un gran auditorio, sino para ser presenciado de cerca, desde la interacción directa con el espectador. Una propuesta así, podría servir perfectamente para avezar a espectadores jóvenes (o no tan jóvenes) a acercarse a la interdisciplinariedad y a entender el lenguaje de la escena no convencional. No es extraño que la pieza haya viajado por innumerables festivales. Vuelvo a repetir que un festival es un evento especial para una población pequeña, pero ejemplifica claramente cómo funciona, de forma condensada, el microcosmos del sistema teatral de un país: la espectacularidad frente a frente, o de la mano, de la experimentación, de la investigación y de la innovación. Cuando estos factores se combinan de forma audaz, el resultado es óptimo. Ello demuestra que el público, hoy como ayer (¿por qué no?), estaría preparado para ver todo tipo de propuestas si se le permitiese formarse a través de su experiencia como espectadores. En una entrevista de 2001, Lourdes Orozco preguntaba a Magda Puyo si consideraba que el Festival Internacional de Sitges (STI-CC), dedicado exclusivamente a la creación escénica contemporánea, era por ello elitista. Citando a Rodrigo García, la entonces directora del festival respondía: "yo no quiero hacer un teatro elitista, en todo caso son los demás los que lo califican de elitista." Y continuaba con las siguientes palabras:

"Es cierto que hay un teatro más comercial, más convencional. En la literatura están los best-sellers, pero también está Joyce. En teatro sucede lo mismo. Es una cuestión de educación, ya que aquí todavía sufrimos la falta de tradición, a nivel cultural, de muchas cosas. Pero esto no es una excusa. Yo creo que se debe informar muy bien al público para que se atreva a ver estas cosas, porque yo creo que mucha gente que se atreve a verlas no es defraudada. Es

⁶⁰ Dar patadas para no desaparecer recibió los siguientes premios: Espectáculo más innovador en gira 2009 Feria internacional de Teatro y Danza de Huesca, Premio del Jurado al mejor espectáculo 2009 Feria internacional de Teatro y Danza de Huesca

una cuestión de falta de información, más que el hecho de que este tipo de teatro no es para ellos, este tipo de teatro es para todo el mundo." (Orozco, 2007: 278)⁶¹

Puede decirse que, después de diez años, las cosas no han cambiado demasiado en el sentido que apuntaba Puyo. Al público en general no se le ofrece demasiada información, y ya no digamos *educación*, frente al hecho escénico. El trabajo práctico con lenguajes fronterizos entre varias disciplinas de vocación performática no está presente ni siquiera en los programas del Institut del Teatre, aunque sí se ha realizado algún taller puntual⁶². En cuanto a los programas para estudiantes de secundaria, más allá de la actividad extraescolar de teatro que ofertan algunas escuelas, o del teatro como herramienta didáctica para la pedagogía de lenguas extranjeras, el aprendizaje como espectadores se centra en algunas visitas programadas a los grandes teatros públicos para asistir a espectáculos mayoritariamente textuales. Ocurre así en la capital barcelonesa; en las poblaciones del resto de provincias catalanas el acceso al teatro está aún más limitado, y depende básicamente de los acuerdos de los ayuntamientos con Cultura en Gira, que como se ha comentado antes, ofrece un tipo de programación diversificado en circo, danza, música y teatro, pero que excluye las propuestas teatrales no convencionales⁶³.

Del teatro familiar⁶⁴ habría mucho que decir, y escapa al alcance de este estudio, aunque hay que apuntar que sí hay innumerables compañías y se encuentran algunas propuestas

⁶¹ En este sentido se expresaba la directora teatral Magda Puyo en la entrevista de Lourdes Orozco (2007: 277-281), a partir de su experiencia profesional al frente del Festival STI-CC, entre 2001 y 2004, año de su última edición. A largo de treinta y cinco años, el denominador común de este importante evento fue la búsqueda de nuevos caminos de expresión artística. Por él pasaron autores textuales, autores escénicos y coreógrafos. Fue clausurado por problemas presupuestarios y falta de entendimiento con las instituciones. Desde entonces, Temporada Alta de Girona, creado en 1992, se convirtió en el festival internacional más importante en esta línea, la Fira de Tàrraga (1981) se dedica a las artes de calle, y el Festival Grec (1976), nacido como iniciativa de la profesión teatral, ha sido absorbido por el ICUB. El mapa de festivales dedicados a la creación escénica no convencional ha sido comentado en la nota 8 de este trabajo.

⁶² En 2009, Lidia González Zoilo y David Franch impartieron un taller en el Institut del teatre: "El cuerpo-acción del performer en la escena contemporánea". Sin embargo, no deja de ser una experiencia fuera del programa oficial, como optativa o monográfico intensivo.

⁶³ Dentro de la sección de teatro, Cultura en Gira ofrece: espectáculo musical, espectáculo literario (recitales) y texto contemporáneo (este último dividido dos modalidades: para adultos o como espectáculo familiar). Véase como ejemplo la programación de 2011 en: <http://issuu.com/culturaengira/docs/>. (Consultado: julio de 2011).

⁶⁴ Como teatro familiar se entiende para todas las edades. Antes se hablaba de teatro infantil y juvenil.

interesantes que trabajan con objetos y títeres, o que combinan otros lenguajes como la música, la ópera o incluso los videojuegos.

La presencia del teatro de creación, sea de texto o interdisciplinar no convencional, queda reducida a las salas alternativas, a algunos festivales o ferias y a otros espacios off off, esto es, fuera de los circuitos comerciales conocidos.

¿Pero cómo llegamos a la situación actual? Remontándonos unos años atrás, aparte de los festivales, el único espacio de titularidad pública que desde sus inicios apostó por las prácticas escénicas performáticas dentro de la programación barcelonesa fue el Mercat de les Flors: "Esta apuesta por el teatro de riesgo y la investigación teatral constituyó el sello de calidad del teatro y lo convirtió en el único de la ciudad con proyección internacional" (Orozco 2007: 140). Desde el principio⁶⁵, el Mercat acogió tanto a las compañías más vanguardistas estatales e internacionales de teatro y danza, como a jóvenes creadores, e hizo accesible la representación de teatro clásico español, con una vocación más bien europeísta. Sin embargo, sin olvidar que entre 1980 y 2003 existía un claro enfrentamiento político entre los partidos de poder en las instituciones, algunas voces críticas como la del desaparecido director de escena Jordi Mesalles se lamentaban de que "las guerras entre el Gobierno convergente y el Ayuntamiento y la Diputación socialistas imposibilitaron en Cataluña un pacto cultural y teatral de una manera inter-institucional. (...) Si la política convergente opta por una manipulación mítica fomentando el aspecto sentimental, folclórico y la voluntad de *grandeur* nacional, los socialistas, como contrapartida, juegan hasta la saciedad con la imagen, el diseño y lo vanguardístico a la moda. (...) Unos promocionan la norma y otros su transgresión. Los gestores culturales socialistas priman los espectáculos de importación y no acostumbran a distinguir entre sus gustos personales y la responsabilidad cultural de producir y divulgar las creaciones del país" (Mesalles, 1993: 26). Como se suele decir, nunca llueve a gusto de todos.

El tono de indignación de Mesalles (compartido por muchos profesionales), un año después de las olimpiadas de Barcelona, es del todo comprensible, puesto que en la década de los ochenta, época de la "normalización de las infraestructuras culturales", los espacios teatrales en toda España fueron pasando gradualmente a manos de las instituciones públicas, y en el caso de Cataluña, "las instituciones públicas no sólo tuvieron control sobre los teatros de

⁶⁵ El Mercat se abrió en 1985, y pasó a ser el primer teatro municipal gestionado por el IMBE (Institut Municipal de Barcelona Espectacles) en 1989. El 14 de junio de 2007, el Mercat de les Flors pasó a ser Centre de les Arts del Moviment, consorcio participado por el Ajuntament de Barcelona y por la Generalitat, con la colaboración del MCU (Ministerio de Cultura de España).

gestión propia, sino que también pusieron en práctica una política de ocupación de espacios que era irrealizable por parte de la empresa privada. (...) La administración pública se convirtió en el mayor empresario teatral de Barcelona, y tuvo así la posibilidad de influir, en gran medida, en el gusto teatral de la ciudad” (Orozco, 2007: 189). En esta situación, en la década de los noventa, no fue difícil desplegar los grandes proyectos institucionales, el Teatre Nacional de Catalunya y el Consorci de la Ciutat del Teatre, e invertir las subvenciones en mejorar las propias infraestructuras, en detrimento de los demás espacios de la ciudad.

Sin embargo, en lo que respecta al apoyo a la creación escénica, sigue existiendo la obligación ética y estratégica, por parte de las administraciones públicas, de justificar una labor no sólo de promoción y de producción, sino de incentivo a los procesos creativos de las artes escénicas y de la música. Entra dentro de la lógica de desarrollo y modernización de las políticas culturales de las democracias europeas. Tras la euforia creativa a lo largo de los ochenta y los primeros noventa, y una vez superada la crisis financiera posterior a los grandes eventos de 1992⁶⁶ (que duró un buen rato), se inició otro ciclo que venía guiado por la nueva figura de los gestores culturales, públicos y privados, en paralelo con el fácil acceso a las nuevas tecnologías y la expansión generalizada de Internet. En este sentido, en lo que se refiere al impulso renovador de las dinámicas de apoyo a la creación, y a la reestructuración interna de los organismos públicos catalanes, la segunda mitad de esta primera década del siglo xxi ha sido casi excepcional, aunque lamentablemente breve, a causa de la nueva debacle económica, y como siempre, por los intereses o desacuerdos políticos partidistas.

Para tratar de entender mejor el contexto estructural en que se han manejado los creadores a lo largo de esta década, esbozaré, a modo de apunte, el caso de la creación del CoNCA (Consell Nacional de la Cultura i de les Arts), y el preludio ejemplar que representó la creación de la ya desaparecida EADC (Entitat Autònoma de Difusió Cultural) entre los años 2004 y 2006.

⁶⁶ Fuera de Barcelona y en el resto de España, después de los eventos de 1992 (Olimpiadas, Expo de Sevilla y capitalidad cultural de Madrid), “como siguiendo un guión preestablecido, se entendió que, creadas las infraestructuras y el ordenamiento, era el momento de abandonar el mercado a su suerte. La creación contemporánea fue desatendida, y no sólo la creación contemporánea, sino la producción escénica con voluntad “artística” y el mercado (es decir, el mercado de las subvenciones y los contratos públicos) fue poco a poco devorado por iniciativas comerciales, entre ellas las de empresas como Anexa, Focus, Pentación o Calendas.” (Sánchez 2006: 25)

**Políticas Culturales de apoyo a la creación escénica en Cataluña:
Creadores y Agentes Culturales frente a la Administración (2004-2009)⁶⁷**

El 7 de mayo de 2008, el Parlament de Catalunya aprobó la Ley del Consell Nacional de la Cultura i de les Arts⁶⁸, que regula sus funciones y su funcionamiento.⁶⁹ En principio, la acogida del sector artístico fue positiva, ya que dicha entidad nace con "el convencimiento de que se debe mantener la política de fomento y expansión de la cultura y de las artes al margen de las coyunturas políticas, concretas y accidentales, y de que, en todo caso, la sociedad, único titular de los activos culturales del país, ha de participar en las decisiones que inciden en ella a partir del modelo que representan los consejos de las artes, *arts councils*, que desde 1946 han proliferado, sobre todo, en países de la órbita anglosajona"⁷⁰. La idea inicial de crear el Consell, siguiendo el principio del *arm's length* (alejamiento de la injerencia política) fue del entonces President de la Generalitat Pasqual Maragall⁷¹, que trató de establecer el diálogo con la sociedad civil a través de la Plataforma de la Cultura

⁶⁷ Este apartado forma parte de un artículo más extenso, publicado en el número 1 de la revista Pygmalion, bajo la supervisión del Doctor David George, con el título: "Escritura dramática, Dramaturgia y Política Cultural en Catalunya (1986-2006). Véase la referencia completa en la bibliografía: Gázquez (2010).

⁶⁸ La ley se aprobó con los votos a favor de PSC-ERC y IC-V, y con los votos en contra de CiU, PP y Ciutadans-Partit de la Ciutadania.

⁶⁹ El 21 de enero de 2009 el Parlament designó a las once personas que constituyen el plenario. Xavier Bru de Sala fue designado presidente el 13-3-2009 por el President de la Generalitat, José Montilla. De los 11 miembros, sólo el presidente y los dos vicepresidentes tiene dedicación exclusiva. (Redacción Entreacte, 2009:16).#

⁷⁰ Resolución de la ley en BOPC #(2008-5-13), 261, p. 9

⁷¹ En diciembre de 2004, Ricard Salvat se mostraba esperanzado, pero cauto, ante las expectativas de transformación de la idiosincrasia de las políticas culturales: "se han levantado voces inquietas por el retraso con que esta nueva época está llegando. Ha pasado un poco más de un año del nuevo gobierno y mientras tanto no ha habido ningún cambio en el TNC. Parece ser que se han ratificado por cuatro años los directivos del Liceu y se habla de un inmediato nombramiento del director del MNAC. # (Salvat, 2005).

para un Consell de les Arts⁷². Sin embargo, tras sólo ocho meses de funcionamiento del CoNCA, se produjo una primera crisis interna. Xavier Bru de Sala renunciaba a la presidencia arguyendo: "Menos presupuesto de lo considerado al inicio (de los 23 millones que iba a destinar el ex consejero de Cultura Ferran Mascarell a los 13 con el siguiente titular, J.M.Tresserras), escasa "distancia" (independencia) de la consejería de lo que sería recomendable y poca voluntad del titular de la cartera para darla" (Geli, 2009).

Teniendo en cuenta las críticas recibidas por Bru de Sala por parte de los demás miembros del CoNCA, la Plataforma manifestó que esta crisis se limitaba únicamente a su presidencia, recordando que, desde los inicios del proyecto, habían abogado por un Plenario de carácter colegiado, sin presidencialismos y que invierta toda lógica autoritaria⁷³. Finalmente, la cuestión se zanjó con la elección de Francesc Guardans como nuevo presidente, en octubre de 2009⁷⁴.

Desde otros colectivos artísticos independientes como La Porta⁷⁵, adherida a la Plataforma Caníbal⁷⁶, se inició un proyecto denominado *menoslobos*, con el objetivo de abrir un canal de comunicación independiente desde donde potenciar la reflexión, el debate y el pensamiento crítico sobre las políticas culturales vinculadas a la creación contemporánea. Desde su página web, "*Menoslobos* quiere ofrecer un espacio de diálogo en el que tengan cabida voces críticas respecto al discurso oficial."⁷⁷ A través de diversas

⁷² La Plataforma fue constituida unas semanas antes de las elecciones del 14 de noviembre de 2003 y participó activamente en todo el proceso. Dicha plataforma fue fundada por la AAVC, junto con otras 35 organizaciones. Para acceder al listado de asociaciones adheridas, a septiembre de 2009, consultar AAVC (2009/9/18). AAVC son las siglas de l'Associació d'Artistes Visuals de Catalunya.

⁷³ En AAVC (2009-9-18) aparece el manifiesto de la Plataforma frente a esta crisis interna.

⁷⁴ Para más información consultar Catalina Serra (2009)

⁷⁵ La Porta es un colectivo que desde 1992 trabaja para apoyar la creación contemporánea alrededor del cuerpo y dar visibilidad tanto a las obras como a los procesos y el pensamiento que la nutren, generando espacios y contextos que facilitan su evolución y la conexión con el público. (<http://laportabcn.com/laportabcn/Laporta.do>)

⁷⁶ "Plataforma Caníbal reúne actualmente a diferentes estructuras, espacios, agentes y mediadores del sector cultural independiente relacionado con las prácticas artísticas basadas en el cuerpo, el movimiento y la creación contemporánea: La Porta, La Caldera, L'animal a l'esquena, NU2's y La Poderosa." <http://canibal.lanimal.org/>

⁷⁷ El proyecto Menoslobos creó un blog/tv, con entrevistas y textos online, y organizó encuentros y debates sobre el estado de la cuestión. Todo ello generó un material de gran interés reunido bajo el título: "Del Primer Tripartit al CoNCA. Una revisió de les polítiques culturals de la Generalitat de Catalunya (2004-2009)". Accesible en <http://www.menoslobos.org/>. (Consultado en diciembre de 2009).

entrevistas, en este documento audiovisual, Gemma Sendra, Berta Sureda y Xavier Marcé⁷⁸ examinan la evolución en la gestión del Departament de Cultura entre 2004 y 2006, resumen la tarea realizada desde el ICAC (EADC)⁷⁹ y plantean su visión particular del momento actual. A partir de lo que se desprende de sus declaraciones, esbozaré los aspectos e informaciones más relevantes, ya que nos dan un claro indicio de cuál era el panorama estructural del Departament, además de mostrar la necesidad de renovación, justo después del cambio de presidencia en la Generalitat:

- Cuando entraron en el Departament, la organización era la misma desde hacía 20 años; "En 1981, el Departament creó el Servei de Teatre (SdT) y, desde entonces hasta el 2000, los órganos dedicados al teatro fueron dos: el SdT y la Entitat Autònoma Organitzadora d'Espectacles i Festes (EAODEF)" (Orozco, 2007: 74);
- Entre los nuevos objetivos estaba: consolidar la industria cultural, no sólo el cine y la música; era necesario crear y encontrar empresas que invirtiesen en cultura, ser competitivos; implementar políticas culturales de innovación (i+d), asumir el riesgo y subvencionar la creación transdisciplinar; adaptarse a la temporalidad de los procesos creativos. La institución debía observar y adaptarse al sector artístico, y no a la inversa; abandonar las líneas directas de programación. No es tarea del Departament ni de la presidencia elegir a los directores y programadores de los centros, como por ejemplo: L'Espai de la Dansa i de la Música, el Centre d'Arts Santa Mònica, el TNC, el MNAC...
- Por lo tanto, era necesario diseñar planes de apoyo a una programación independiente y abrir a concurso público las plazas de dirección de los centros de cultura para devolvérselos a la ciudadanía;
- En 2004, el Departament de Difusió Cultural se dividió en dos órganos: el ICAC, dedicado a la creación y el pensamiento contemporáneo, que contemplaba tanto la subvención de trabajos teóricos como la planificación o preproducción de proyectos artísticos por un período de un año; y el ICIC (que ya existía desde 2001), dedicado a la producción de proyectos concretos.

⁷⁸ Según las declaraciones de cada uno de ellos, todos con una amplia trayectoria profesional, su tarea se desvincula de cualquier filiación política, ya que se definen como personas del mundo de la cultura y no del ámbito político. #(Menoslobos, 2009).

⁷⁹ A este respecto, ver también la entrevista de Catalina Serra a Berta Sureda, entonces comisaria del recién fundado ICAC, donde declaraba: "Se acabó la época de las piedras, ahora hay que potenciar la creación." # (Serra, 2004)

- Era necesario dotar de infraestructuras y capacidad de programación a los municipios, apoyar la difusión y descentralizar los centros de creación. Los centros de artes escénicas de Reus, Terrassa y Girona se fundaron en 2005, 2006 y 2007, respectivamente. En 1986 se había creado la Xarxa de Teatres Públics con una intención descentralizadora, pero ésta nunca tuvo continuidad en manos del gobierno autonómico, el cual, “por un lado, nunca llevó a cabo ningún proyecto relacionado con ella y, por otro, abandonó el proyecto a manos de las Diputaciones. (...) La idea, según Hernán Bonín, fue reemplazada por la creación del TNC, cuyas altas demandas económicas imposibilitaron la continuidad de un proyecto de descentralización teatral” (Orozco, 2007: 79-80). En consecuencia, otra línea de trabajo consistía en liquidar deudas para consolidar las grandes infraestructuras existentes: el TNC y el Teatre Lliure generaban una tensión económica que les impedía realizar difusión internacional.

- Para garantizar la independencia del sector, había que consolidarse en relación con empresas que permitiesen articular una difusión exterior. Una política cultural ligada en gran medida a la Presidencia significaba coartar las posibilidades de desarrollo económico. Por lo tanto, había que realizar cambios importantes en la definición de tareas y en la atribución de responsabilidades, dar cabida a la expresión de nuevos procesos, escuchar y confiar en el sector cultural y crear un ámbito de observación a medio plazo: asumir un compromiso de implementar planes a 3 años (en cuanto a los procesos de creación), ya que el plazo corto (a un año) resulta ineficiente.

- No existía un seguimiento de proyectos de colectivos o artistas que han demostrado o están en disposición de consolidarse, teniendo en cuenta un factor de excelencia;

- Existía un déficit estructural del sector cultural y era necesario invertir recursos. El Departament de Cultura pasó de un presupuesto de 1 millón de euros, en 2004, a 23 millones de euros en 2006.

Con el intercambio de la cartera de cultura entre PSC y ERC en la legislatura del segundo tripartito, se reabrió el debate sobre cómo se debe gestionar la política cultural en beneficio de los intereses del país. Como comenta Sendra, “las políticas culturales no se pueden cambiar cada pocos meses, debe ser un asunto del país, con complicidad del sector artístico y de la ciudadanía y, obviamente, con la aprobación del gobierno. Si existen prioridades de partido, todo se pone en duda” (Menoslobos, 2009). Tanto Sendra como Marcé coinciden en que la ideología soberanista de ERC responde, como hizo en su momento CiU desde su

postura nacionalista, a un imaginario cultural que abunda en la idea de reafirmación de la identidad nacional, en la necesidad de construir un sistema local, institucional, fundamentado en la identificación de la cultura con la lengua y de ésta con la nación, junto con los símbolos tradicionales de Cataluña. Todo ello, más allá de que sea aceptado o no por los votantes, no tiene nada que ver con la creación y significa una utilización partidista de los valores culturales. Con el cambio de gobierno se cortaron los vínculos, no se produjo un traspaso, sino un *volvamos a empezar*. No hay que olvidar que en otros países europeos como Francia, Alemania o Gran Bretaña llevan setenta años de ejercicio democrático en políticas culturales. En Cataluña, en España, sólo llevamos veinte. Por lo tanto, es necesario construir un contexto para que sea posible un compromiso a largo plazo, no un cambio constante cada pocos años. "Ese sería el sentido del CoNCA, pero si este órgano no es independiente no tendrá ningún sentido, puesto que es el sector cultural el que debe poder pronunciarse ante los intereses políticos. El ICAC fue concebido para apoyar la creación, el CoNCA no tenía porqué ser otra cosa, debía sumar, desarrollarse, dotar de medios y otorgar un espacio a los nuevos lenguajes artísticos, encauzar en la medida adecuada las líneas de apoyo a la creación, pensar la cultura con vistas al futuro, garantizar la excelencia. Este impulso ya existía, pero no pudo desarrollarse porque se debían transferir las competencias al CoNCA" (Menoslobos, 2009). A fin de cuentas, el CoNCA nace de una voluntad política. La Plataforma de la Cultura reclamaba un poder ejecutivo que no acaba de llegar, porque se ha vuelto al debate ideológico y parece haberse olvidado el trabajo realizado durante más de dos años por el ICAC (EADC), o bien, porque el CoNCA todavía se encuentra en una fase iniciática y está valorando de nuevo cómo desenvolverse y articular sus propias estrategias, cuando haya conseguido el *arm's length* necesario. Tal vez, habrá que esperar dos o tres años más para que funcione a pleno rendimiento, con la independencia y con las competencias deseables. Mientras tanto, según las declaraciones de Sendra, Marcé y Sureda: "el sector creativo debe reclamar su espacio y actuar a todos los niveles, no sólo mantener vivos sus procesos de trabajo, sino posicionarse desde *el activismo cultural* y no dormirse en su día a día" (Menoslobos, 2009).

A partir de lo arriba expuesto podemos hacernos una idea de cuál es la atmósfera política y cultural de Cataluña en los últimos años, ya que en este período se ha producido el hecho histórico de la alternancia política en el gobierno de la Generalitat, después de 23 años, y la creación del primer *Arts Council* de España. El debate permanece abierto, sobre todo

para detectar las carencias del presente y para tratar de enmendar los errores del pasado. Éste es el paraguas bajo el que un reducido porcentaje de autores dramáticos, dramaturgos y creadores escénicos se han cobijado hasta hoy. El resto, es decir, la mayoría, se han visto relegados a exponerse a la intemperie de otros espacios alternativos o marginales.

No hay duda de que el factor lingüístico es determinante de la circunstancia histórica diferencial de Cataluña. Por ello, en lo que respecta a la dramaturgia, obviamente, se debe distinguir entre prácticas escénicas textuales y no textuales. Y dentro de la escritura dramática, cabe señalar que existe una convivencia entre experiencias escénicas en catalán y en castellano, e incluso, en ocasiones, aunque de modo más excepcional, que combinan las dos lenguas u otros idiomas (sobre todo en propuestas no convencionales o que tratan de reflejar la interculturalidad, presente en el complejo espectro social de Cataluña)⁸⁰.

Las cinco autoras que tomo como modelos reflejan esta realidad lingüística: tres de ellas, Marta Galán, Sonia Gómez y Lidia González Zoilo, escriben en castellano. Según conversación con ellas, la motivación es absolutamente biográfica, porque su lengua materna es el castellano. Sin embargo, esta decisión de trabajar en castellano puede acabar teniendo lecturas políticas⁸¹.

Victoria Szpunberg, en cambio, escribe en catalán por haberse impuesto a sí misma la integración en el sistema teatral de la ciudad, tal vez por una necesidad de echar raíces, puesto que la historia de su familia, como se verá más adelante, es una historia de desarraigo. Sin embargo, en la trilogía sobre la memoria, y sobre todo en *El meu avi no va anar a Cuba*, decide combinar el dialecto argentino, con el castellano y el catalán. Según ella, como tiene que ver con datos autobiográficos y con una realidad íntima y cercana, esta esquizofrenia idiomática se aproxima más que otras obras suyas (de factura dramática más convencional), a su realidad sociolingüística como ciudadana barcelonesa. Por otro lado, comenta, el hecho

⁸⁰ Hasta aquí el extracto del artículo publicado en la revista *Pygmalion*.

⁸¹ Sonia Gómez dice no posicionarse frente a una política de normalización lingüística, sino que para ella es algo natural, porque el castellano es su lengua materna y de uso habitual. Lo que sí le gusta, irónicamente, es ser reconocida como "charnega", y como hija de obreros emigrados. Marta Galán, más sensible a las lecturas políticas, reconoce que es un signo de identidad que otros pueden tener en cuenta, y desde luego, es un condicionante para recibir o no subvenciones de producción en Cataluña, pero también existe una motivación sólo biográfica y cultural, no deliberadamente política. Lidia González Zoilo no se plantea hacerlo en otro idioma que no sea el suyo, porque no sabría y le resultaría una impostura. Para ella, no le genera ningún conflicto a ningún nivel: "Ojalá pudiera hacer sus espectáculos usando varias lenguas a la perfección", comenta.

de atreverse a alternar sin complejos los tres idiomas según los temas, registros y capas emocionales de la pieza, a nivel expresivo, "resulta una total liberación."⁸²

Ada Vilaró es la única de todas ellas de cultura y lengua materna catalanas, y lógicamente, cuando escribe, su lengua es el catalán. Por otro lado, tampoco ha mostrado reparos en llevar a escena piezas teatrales de autores que escriben en castellano, como Sanchis Sinisterra o Juan Mayorga, hecho que demuestra que su interés está más en el lenguaje y en los mundos o los paisajes reflejados a través de los códigos de representación, que en la propia lengua en sí o en la politización que de su uso se pueda derivar.

Como colofón a este apartado, añadiré que: a fecha de hoy, tras las últimas elecciones autonómicas, *Convergència i Unió* vuelve a gobernar, Artur Mas se convirtió en el 129º *President de la Generalitat*, el 23 de diciembre de 2010, y Ferran Mascarell volvió a aceptar ser nombrado *Conseller de Cultura*, renunciando a su antigua filiación al PSC⁸³.

En el contexto de crisis económica actual, se está debatiendo la llamada ley ómnibus, que además de suponer recortes económicos, parece amenazar la independencia política del CoNCA⁸⁴. Cabe concluir que se avecinan

⁸² Ver entrevista con Victoria Szpunberg.

⁸³ "Trato de poner en orden la secuencia de valores que debe guiar mi decisión. En primer lugar, mi propia convicción sobre el papel esencial de lo cultural. En segundo lugar, los intereses del país. Y sólo en tercer lugar, los intereses de los dirigentes de mi viejo partido. Estoy convencido de que un país vale lo que vale su cultura. Estoy seguro de que la Cataluña democrática en pocas ocasiones ha hecho las políticas culturales que se corresponden con esa convicción. En las políticas culturales demasiado a menudo han prevalecido los intereses de la política corta antes que los de la cultura. Estoy del todo seguro de que la clase de nación a la que hay que aspirar será posible sólo si damos a la cultura un rol renovado: debe ser el instrumento conscientemente constituyente del modelo avanzado de identidad, creatividad, progreso y comunidad que debemos construir". (Mascarell, 2011).

⁸⁴ "La ley no ha hecho nada más que empezar. Habrá que esperar a que el *Parlament*, que creó el CoNCA hace dos años con el objetivo de despolitizar la cultura y en el que, por cierto, *CiU* no tiene mayoría absoluta, se pronuncie", explicó Guardans. Para el gestor, la actual crisis no puede ser excusa para adelgazar el CoNCA. "Si desaparecemos, el ahorro será mínimo, ya que nuestro presupuesto es apenas el 3,7% del departamento", recordó. Según explicó, el CoNCA ha pasado de administrar 15 millones de euros a los 11 actuales, de los que nueve se dedican a ayudas a la creación, a elaborar el informe anual y dotar los Premios Nacionales. "Si desaparecemos, este dinero no se ahorrará porque pasaría a administrarlo *Cultura*", dijo. "Estamos de acuerdo en que se racionalicen los recursos públicos y en la creación de la ventanilla única, pero no en el cambio de modelo que propone la ley", aseguró. "Nosotros también somos *Generalitat*, eso es lo que pone en mi tarjeta", dijo con firmeza. "Al distribuir recursos, el CoNCA también es poder ejecutivo". (El País, 30/06/2011).

"malos tiempos para la lírica", como decía la canción. Si bien el panorama nunca ha sido óptimo, la transformación estructural de que he dado constancia ha propiciado que, en un momento u otro, directa o indirectamente, a lo largo de los últimos seis años, nuestras cinco autoras hayan podido realizar sus proyectos, y como ellas, muchos otros performers de las diversas disciplinas escénicas se hayan beneficiado de ayudas a la creación, ayudas para giras o incluso de subvenciones para producciones unitarias, sin que ni siquiera el factor de la lengua (crucial desde la óptica nacionalista) haya representado un escollo insalvable. La cuestión es que si la política teatral da un giro hacia una mentalidad todavía más empresarial, en un momento de estrechez presupuestaria en que la experimentación se entiende de nuevo como un riesgo puramente económico, habrá que cambiar de tácticas para seguir en danza. Las mismas autoras ya lo han puesto en práctica, cada una a su manera: Marta Galán ha decidido no producir a largo plazo, sino profundizar en procesos social y pedagógicamente integradores que culminen con una o tal vez dos funciones. Se cerró un ciclo y ahora se inicia otro: "De momento no produzco hasta que se me ofrezca la ocasión de hacerlo con unas mínimas condiciones, porque literalmente tengo que ganar dinero para vivir y criar a una hija. Por lo tanto, tengo que trabajar y no puedo permitirme el lujo de poner dinero como hacía antes"⁸⁵. De nuevo, los factores biográficos personales determinan el rumbo a seguir. Algo tan natural como tomar la opción de ser madre, en los casos de Szpunberg, Galán o Gómez,

dentro de un contexto de precariedad e inestabilidad laboral como el de la creación escénica⁸⁶, supone un replanteamiento importante a varios niveles: del tiempo que se puede o que se debe invertir en los procesos, por un lado; del desgaste energético y económico que supone la propia tarea de la creación, los ensayos, la presentación de la obra, etc. Desde otro enfoque diferente, pero con la misma desconfianza hacia las políticas culturales públicas, Sonia Gómez propone pensar en fórmulas que sean amortizables a largo plazo, consiguiendo una gira extensa. En la nueva pieza que está preparando, por ejemplo, ella no aparecerá como performer, pero participa activamente en la escritura, en las pruebas escénicas desde el

⁸⁵ Comentarios extraídos de las conversaciones que tuvieron lugar en La caldera, dentro del ciclo mov-i-ment#2, el día 1 de julio de 2011: "Generacions de l'escena. Oblit i mitificació."

⁸⁶ Es cierto que actualmente, el mercado laboral se ha precarizado en casi todos los sectores, pero el de las artes escénicas ha sido tradicionalmente un ámbito de inestabilidad, dado el carácter discontinuo tanto de los procesos de trabajo como de las épocas de gira o contratación. De entrada, un creador independiente está obligado a ser autónomo o a constituir algún tipo de empresa o sociedad para poder trabajar.

ensayo diario. "Hay que buscar complicidades, unirse con gente que tiene inquietudes similares, ganas de hacer cosas. Mis procesos creativos van unidos a mis procesos vitales, a lo autobiográfico. Ahora creo que como voy a ser madre, de momento, no voy a estar siempre en escena. Tal como está el patio, si no nos unimos con otros, la cosa está difícil. Tampoco vamos a hacer siempre el mismo tipo de proyectos en solitario."⁸⁷ En este tipo de procesos donde la exposición personal es tan alta, donde la implicación de su yo como escritora, performer, creadora experimental... está llevada al extremo, las circunstancias obligan a reinventarse día a día para seguir trabajando, o bien, a aceptar la dinámica desestabilizadora de la discontinuidad⁸⁸, o bien, a aprender a delegar algunos de los roles a desempeñar. Desde los territorios periféricos, si no se tiene una visibilidad en el circuito que sea, la distancia respecto al centro es cada vez más marginal, porque todo va tan deprisa que se produce un efecto centrífugo, y éste nos puede alejar hasta el punto de hacernos desaparecer.



Santiago Maravilla. Cartel promocional de *Melodrama* (2007), de Marta Galán. (Foto: Sonia Bosma.)

⁸⁷ Comentarios extraídos de nuestra conversación. Entrevista del día 5 de julio de 2011, en el Mercat de les Flors, espacio donde presentará su nueva pieza en febrero de 2012.

⁸⁸ Resulta interesante la reflexión de Roberto Fratini acerca de la paradoja de los creadores escénicos: "Por la naturaleza eminentemente performática de los procesos y las actividades escénicas, la investigación, la creación y la presentación frente al público que le da sentido, necesitan continuidad, pero deben desenvolverse en un contexto inestable donde prima una dinámica de la discontinuidad, como en un coitus interruptus." (Encuentros en La caldera: "Generacions de l'escena. Oblit i mitificació." 1 de julio de 2011.)

La posmodernidad: ¿Qué formatos escénicos en qué sociedad?

Para poder entender más en profundidad el porqué y el cómo han tenido lugar el tipo de prácticas performáticas de estas cinco creadoras, creo necesario ubicarnos en el momento actual y aportar más claves (además de las políticas estructurales que acabamos de ver), sobre el contexto ideológico global contemporáneo en el que se han dado. Por un lado, esbozaré una línea de pensamiento en relación con algunas corrientes sociológicas actuales que hablan de la posmodernidad; y por el otro, trataré de interpretar por qué tienen lugar, de qué modo se posicionan las autoras y qué representan sus propuestas, volviendo al contexto local de las nuevas dramaturgias contemporáneas en Cataluña. Para empezar, la primera cuestión que desearía formular sería: ¿qué formatos en qué sociedad? En parte, la respuesta ya nos fue dada en el citado manifiesto de *Indisciplines*⁸⁹, arguyendo que es necesario conseguir "todos los formatos para todos los públicos"⁹⁰. Al menos, nos sirve como declaración de principios, como deseo de libertad creativa en contra del afán clasificatorio y de la "regulación histórica de los mercados de escenificación". Las cosas ya hace tiempo que andan según una inercia global, que tiende a un neoliberalismo capitalista cada vez más conservador, donde incluso las disidencias parecen estar previstas o bajo control. Los modos de vida, en las sociedades desarrolladas y tecnológicamente avanzadas, están cada vez más homogeneizados, tanto para los que viven en la opulencia como para los que subsisten en la más absoluta precariedad. Así lo comentan los estudiosos de la sociología, las ciencias políticas y la antropología social. Con una sorprendente perspicacia y visión de futuro, un año antes de la caída del muro de Berlín, el filósofo y escritor Guy

⁸⁹ Ver nota 14 y cita del manifiesto en la página 6 de este estudio. (Galán, 2008).

⁹⁰ Hago un silogismo: en el manifiesto se decía: "todos los formatos para todas las escenas y todos los públicos para todas las escenas". Por lo tanto: "todo los formatos para todos los públicos".

Debord realizaba las siguientes observaciones para definir la que, ya antes del mayo del 68, había catalogado como "sociedad del espectáculo"⁹¹:

"La sociedad modernizada hasta llegar al estadio de lo espectacular integrado⁹² se caracteriza por el efecto combinado de cinco rasgos principales: la innovación tecnológica incesante; la fusión de la economía y el Estado; el secreto generalizado; la falsedad sin respuesta; un presente perpetuo." (Debord, 1988: 23).

A grandes rasgos, la noción de presente perpetuo es analizada por Debord como una construcción, que se obtiene por un tránsito incesante y repetitivo de informaciones banales que se anuncian como noticias importantes, mientras que lo realmente importante, lo relativo a aquello que produce cambios decisivos, permanece oculto, es transmitido como a tirones. La memoria reciente se ve desgastada por esa saturación de mensajes inconsistentes, puesto que "el primer designio de la dominación espectacular era hacer desaparecer el conocimiento histórico en general, empezando por toda la información y todos los comentarios razonables acerca del pasado más reciente. El espectáculo organiza con maestría la ignorancia acerca de lo que está pasando, y acto seguido, el olvido de cuanto, a pesar de todo, acaso se haya llegado a saber". (Debord, 1988: 26). Esa misma idea, aunque desde la perspectiva de la ética, es retomada por Zygmunt Bauman en diversos de sus escritos, aunque lo que para Debord es la sociedad del espectáculo, para Bauman se correspondería con lo que él

⁹¹ En 1957, el filósofo y escritor francés Guy Debord fundó la Internacional Situacionista, disuelta en 1972. Fue director de la revista con el mismo nombre, donde se llevaron a cabo los análisis teóricos más lúcidos y radicales de la sociedad contemporánea. Los situacionistas participaron artística e imaginativamente en el mayo francés. En 1967, Guy Debord publicó *La sociedad del espectáculo*, «una lapidaria totalización de la teoría situacionista», en palabras de Peter Wollen. En 1988, momento bien distinto, publicó sus *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. (Debord, 2003).

⁹² "El lugar predominante que ocuparon Rusia y Alemania en la formación de lo espectacular concentrado (ideologías totalitarias: nazismo y estalinismo), y los Estados Unidos en la de lo espectacular difuso (democracia capitalista), parece haber correspondido a Francia e Italia a la hora de instaurar lo espectacular integrado, debido al juego de una serie de factores históricos comunes: el papel importante de los partidos y sindicatos estalinistas en la vida política e intelectual, una débil tradición democrática, la prolongada monopolización del poder por un solo partido de gobierno, y la necesidad de acabar con una contestación revolucionaria que había aparecido por sorpresa." (...) El sentido final de lo espectacular integrado es que se ha integrado en la realidad misma a medida que hablaba de ella, y que la reconstruyó tal y como de ella hablaba. De manera que esa realidad ahora ya no permanece frente a lo espectacular como algo que le fuese ajeno. Cuando lo espectacular estaba concentrado, se le escapaba la mayor parte de la sociedad periférica; cuando estaba difuso, una parte muy pequeña; hoy en día no se le escapa nada." (Debord, 2003: 20-21).

denomina "modernidad líquida", donde nada permanece ni tiene solidez, donde todo corre a gran velocidad, según aquella estética de la desaparición de que nos hablaba Paul Virilio⁹³, en un época en que la historia parece haberse desvanecido y sólo existe el presente:

"Practicar el arte de la vida, hacer de la propia vida una «obra de arte», equivale en nuestro mundo moderno líquido a permanecer en un estado de transformación permanente, a redefinirse perpetuamente transformándose (o al menos intentándolo) en *alguien distinto* del que se ha sido hasta ahora.

(...)

Para exponer al público un nuevo yo y admirarlo en un espejo y en los ojos de los otros, uno necesita sacar de su vista y de la vista pública al viejo yo y, posiblemente, también de su propia memoria y de la de los demás. Cuando emprendemos una «autodefinición» y una «autoconfirmación», practicamos una *destrucción creativa*. Día tras día." (Bauman, 2009: 92-93).

La estrategia fundamental que señala Bauman, estaría, en parte, en la manera como construimos nuestras trayectorias vitales. Aunque nuestra vida está influida por la sociedad líquida e individualizada de consumidores, no está absolutamente determinada por ella, puesto que tenemos la opción de tratar de decidir qué máscara llevar, de reinventarnos día a día, de hacer *del arte de la vida* una obra de arte, como reza el título de su libro⁹⁴.

Según estas perspectivas, se diría que a estas alturas de la historia, en Cataluña, en España, estamos ya embarcados en ese mismo tren de alta velocidad, por caro que sea el billete, aunque sea para conservar la sensación de no habernos movido, de que siempre es primavera. Dentro de esa sociedad donde prima la espectacularización a todos los niveles (destacando en primer término la política y los negocios), no es nada extraño que algunos de los que se dedican profesionalmente a lo escénico⁹⁵, es decir, que los que hacen de su actividad artística una forma de vida (o mejor dicho, de

⁹³ "El hombre, deslumbrado consigo mismo, fabrica su doble, su espectro inteligente, y confía la tesaurización de su saber a un reflejo. Una vez más estamos en el ámbito de la ilusión cinematográfica, del espejismo que produce la precipitación de la información en la pantalla del ordenador. Pero lo que se ofrece es justamente información, no sensación: se trata de la apátheia, esa impasibilidad científica que hace que cuanto más informado está el hombre, tanto más se extienda a su alrededor el desierto del mundo." (Virilio, 1980: 51).

⁹⁴ En la bibliografía pueden consultarse los datos completos de éste, que es uno de sus libros más recientes: *El arte de la vida. De la vida como obra de arte* [2008].

⁹⁵ Me refiero evidentemente a las cinco creadoras de que venimos hablando. Resulta curioso que ninguna de ellas se considere artista. Este término continúa levantando ampollas, probablemente por la mercantilización y con la confusión que se ha generado en torno al concepto de arte. Quizá por una necesidad de contacto con la realidad, prefieren llamarse creadoras, dramaturgas o performers.

subsistencia) opten por reinventar su propio yo, con mayor vehemencia y pericia que el resto, desde luego, para confrontarlo con la visión crítica del público, en vivo y en directo. Es en ese momento, a través de esa otra inmediatez del teatro o de la performance, que es a la vez lenta o entretenida, y por lo tanto, antigua y liminal, donde se genera una necesidad de verdad, una necesidad ritualizada de traer ante los ojos de todos los presentes algo que pertenezca al ámbito de *lo real*. De ahí que estas creadoras, que tomamos como ejemplo de las prácticas performáticas de toda una década, y de su consecuente evolución y transformación, decidan utilizar los datos autobiográficos y las inquietudes personales, que decidan desnudar su cuerpo literal y figuradamente, para buscar una identificación del espectador con lo que a ellas les ocurre: con el dolor, con la risa, con la rabia, con la vergüenza, con la locura, con la búsqueda de un lugar donde contar en voz baja o a gritos un secreto íntimo tal vez. Sin embargo, precisamente en un mundo donde todo es representación, o donde todo es espectáculo, en una época donde se ha llegado a lo que el teórico e historiador del arte Serge Guilbaut denomina la "Californización de Occidente"⁹⁶, la opción de permanecer en ese lugar marginal del cómico de la legua (que no de palacio)⁹⁷, es un acto de fe. Representa un compromiso donde se une la vida con el arte desde el sacrificio permanente. Porque no se trata aquí de ventilar los trapos sucios para sacar una tajada sustanciosa en un plató nocturno y desaparecer, ni de inventar una experiencia vital cuidadosamente planificada y falseada para un presunto reality show televisivo. En esta época de las *celebrities*, en esta época de predominio de lo confesional⁹⁸, el hecho de presentar escénicamente ante el público una historia tan sencilla o tan compleja como la

⁹⁶ Tomando la expresión de la canción de los Red Hot Chili Peppers, Serge Guilbaut habla de "museización del mundo o Californización de occidente": se refiere a la privatización contemporánea de la esfera cultural, y a una mundialización de la cultura de masas, que como consecuencia, produce una cultura turística extendida por todo el planeta. "A fin de producir representaciones fáciles de integrar por el enorme desarrollo del turismo cultural, se asiste paralelamente a la uniformización de las culturas y al nacimiento de fuertes movimientos regionales, a veces fundamentalistas hasta el punto de preconizar la vida en autarquía." (Guilbaut, 2009: 175).

⁹⁷ Creo acertado ese símil del performer con el cómico ambulante, que llega con sus bártulos para contarnos sus andanzas y que se va después por los caminos a otro pueblo, y que además, por su mala reputación de buscavidas, está obligado a pernoctar a una legua de la ciudad.

⁹⁸ La sociedad confesional de que hablaba Foucault [1976] en su Historia de la sexualidad, donde todo el mundo se confiesa ante sus amigos, su médico, sus parientes, en público y en privado, ha llegado al punto álgido en el siglo xxi, no sólo en la televisión, sino que ha encontrado un lugar en el mundo editorial y se ha multiplicado con el fenómeno de los bloggers a través de Internet.

propia, o de dejar ver que se utilizan los datos vivenciales personales, conlleva un alto grado de exposición. Según cómo y según qué se plantea, hay algo de pornográfico o de obsceno en este tipo de prácticas performáticas. Hay algo de vergonzoso y de arrogante en el atrevimiento de permitirse patalear o de "autodefinirse" y posicionarse continuamente en público. Porque no se trata sólo de confesarse, sino de dar testimonio del transcurso de determinados hechos cotidianos para intentar conectar con los hechos cruciales de la historia en común. Puede leerse incluso como un acto de subversión ante la falsa moral, ante la injusticia social que cierra los ojos o que olvida determinadas situaciones, o bien, como disidencia de la tendencia a homogeneizarlo todo, como transgresión de la norma, como oposición ante el discurso único.

Algunos puntos de vista más concretos: En las conversaciones que mantuve con las cinco autoras, todas ellas asumen rebasar ese límite, a veces incorrecto, que media entre lo público y lo privado, o entre lo público y lo íntimo, según los temas y el modo en que se tratan.

Sonia Gómez utiliza el término pornográfico, por lo directo que era todo, al principio, en *Experiencias con un desconocido*, donde decía incluso que se había enamorado de uno de los desconocidos, o por la falta de pudor de sacar a su madre a escena, una señora de pueblo tan normal. Lo pornográfico aparece como lo que está fuera de lugar⁹⁹ o fuera de contexto, como lo que resulta improcedente, porque no se puede o no conviene que se muestre. Implícitamente, Sonia Gómez reclama la presencia de lo que ella llama *working class* en el ámbito artístico, reservado para unos pocos y al cual no todo el mundo accede fácilmente. Por lo tanto, puede existir una lectura política, incluso si pasa por una recepción desde la incredulidad, desde el estupor, o desde el esnobismo distanciado. La presencia de la Señora Vicente hablando de sus cosas, o incluso de la masturbación, o la madre y la hija bailando en bañador con música de Tina Turner no resultan entonces tan naíf, según ese punto de vista.

Para Victoria Szpunberg, en cambio, existe toda una reflexión sobre la obscenidad de la escritura. Resulta obsceno cuando alguien se atreve a hablar, por ejemplo, de temas relacionados con el horror, con hechos abismales: persecución política, personas

⁹⁹ Me gusta la concepción de pornografía de Gombrowicz, que asume que resulta pornográfico, por ejemplo, una presencia joven y cándida ante la bazofia y la decrepitud de una sociedad corrupta o degradada. O al contrario, una presencia decrepita en un paisaje colmado de belleza, o una presencia torpe en un contexto de excelencia. En este sentido, una ama de casa en un contexto artístico, tiene algo de ese extrañamiento improcedente. En Witold Gombrowicz se aprecia esta concepción tanto en la novela *Pornografía*, como en muchas de sus otras obras: en *Ferdydurke*, o en *Yvonne, princesa de Borgoña*.

secuestradas, internamientos, degradación del ser humano, exterminio... Sobre todo cuando se atreven a imaginar lo inimaginable, lo que no se sabe¹⁰⁰. Porque hablar de eso supone nombrar lo innombrable, intentar expresar lo que no se puede expresar. Porque pasa además por encima del sentimiento de culpa y de dolor de las víctimas: "dolor por estar viva, y ellos no", como dice su personaje de la mujer superviviente¹⁰¹ al final de la pieza *El meu avi no va anar a Cuba* (Szpunberg, 2008: 22).

El caso de Ada Vilaró es diferente: para ella, se transgreden las normas peligrosamente cuando se pasa del ámbito de lo clandestino, de lo secreto, para mostrarlo públicamente: el hecho de hablar de la esquizofrenia de su madre y de la circunstancia en que se encuentran las familias con enfermos psiquiátricos, para ella, no es terapéutico y personal, sino que sirve para abrir un debate en relación con la realidad social, en relación con la circunstancia de las familias y de los enfermos, en relación con el aislamiento que sufren todos ellos aún hoy, sobre todo en los ámbitos rurales¹⁰². Es por ello que en el momento en que se estrenó *Florentina* (2006) y *Efectes secundaris* (2007), no quiso revelar públicamente que hablaba de su experiencia personal directamente, por no propiciar el equívoco de una lectura morbosamente obscena. En la rueda de prensa (lo recuerdo porque estaba presente)¹⁰³ Vilaró dijo: "está inspirado en algunos casos muy cercanos." Pocas palabras bastan.

En la escritura y en las propuestas escénicas de Marta Galán, ella misma reconoce que ha habido una evolución, una pérdida progresiva de pudor a mostrarse explícitamente más política, a mostrar explícitamente la subjetividad,

¹⁰⁰ Un claro ejemplo de obscenidad descarnada, según comenta Victoria, sería la escena de la película *La lista de Schindler*, cuando Steven Spielberg se atreve a mostrar lo que sucedía dentro de las cámaras de gas.

¹⁰¹ Se trata de una mujer que, como los padres de Victoria, consiguió escapar del Argentina en el momento de las persecuciones y detenciones ilegales a los disidentes u opositores al régimen de Videla. Emigrada a Europa, la mujer se quedó aquí, y ahora es entrevistada por una joven que quiere saber cómo vivió su exilio. Sus sensaciones y sus respuestas están basadas libremente en conversaciones reales con sus familiares y con otros testigos que vivieron aquella experiencia terrible.

¹⁰² En la entrevista, Ada comentaba que si no hubiera estado curada de aquella experiencia traumática de su infancia, no podría haber hablado de ello ni haber contado la historia sobre la escena del modo en que lo hizo.

¹⁰³ Debo recordar que tomé parte en el proceso de puesta en escena, desde la dirección escénica de *Efectes secundaris*. Ada Vilaró era la autora del texto y estaba como intérprete, de modo que no quiso estar también en la dirección de una experiencia tan intensa, para tomar distancia..

a perderle miedo a la expresión lírica en clave escénica y textual¹⁰⁴. Esa pérdida paulatina del pudor responde también, como ocurre con las demás, a una cierta desinhibición, fruto de la experiencia. En su caso, su necesidad de *verismo* llega hasta el punto de sacar a relucir incluso lo que es literalmente escatológico, que es lo que media entre la vida y la muerte, que es también lo orgánico, lo fisiológico: la leche de las madres que amamantan a sus bebés, las cacas del bebé, la saliva y las lágrimas del performer¹⁰⁵, aunque sean provocadas por efecto de un colirio. Porque forman parte de lo real traído a escena, porque son un indicio de esa voluntad de actuar de verdad, no sólo con las acciones, sino también con la palabra. A este respecto, Óscar Cornago habla de esa vergüenza del testigo que da constancia de las cosas que vivió (como el personaje de Szpunberg), a la vez que reflexiona sobre el lugar o el "no lugar" del actor contemporáneo. A partir de las disertaciones de Giorgio Agamben, que dice que "el testimonio (de la historia) tiene lugar en el no lugar de la articulación"¹⁰⁶, del mismo modo, para Cornago: "El testimonio, como la escena -la escena de la enunciación-, es siempre lo que viene después, el momento del juicio frente a los otros. El cuerpo del testigo habla de los restos de lo que ocurrió, igual que la historia está hecha de los restos de la historia, de lo que queda del hombre". (Cornago, 2011a: 27)

Sin olvidar el contexto específico del sistema teatral de la ciudad y del país, según lo expuesto anteriormente, hablar desde ahí es aceptar estar en ese *lugar desafecto*, por no saber hacerlo de otro modo, y a la vez, por atreverse a hacerlo de ese modo.

El hecho de hablar desde el yo, en primera persona, y el hecho de hablar de la propia realidad, o de la propia visión de la realidad, se relaciona con las nuevas prácticas performáticas del último tercio del siglo xx. Era así ya en las nuevas vanguardias europeas y norteamericanas de los años sesenta y setenta, en un momento en que se anunciaba una perspectiva del relativismo y de la individualidad, ligada, como se ha comentado en los apartados anteriores, al descrédito y a la disolución de las narrativas sociales, preludio de la entonces inminente posmodernidad. Podríamos sintetizar algunos rasgos paradigmáticos que

¹⁰⁴ Ver entrevista con Marta Galán.

¹⁰⁵ En una de sus penúltimas piezas, *Madres, tetas y nanas*, el hecho de amamantar y la videoproyección de las cacas de su hija forman parte de la performance. En sus otras piezas, los performers llegan a un límite físico donde lo corporal está presente dentro del devenir de la obra. En la pieza *Melodrama* (2007), Santiago Maravilla se aplica un colirio en los ojos para provocar las lágrimas, justo antes de lanzarse al suelo a patallar y llorar en un arranque de sentimentalismo melodramático desahogado.

¹⁰⁶ Cornago cita la interesante obra de Giorgio Agamben (2005): *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Madrid, Pre-Textos.

identifican tanto este tipo de manifestaciones escénicas como el momento ideológico y socio-histórico en que tienen lugar. Digamos, pues, ¿qué? ¿Modernidad líquida? ¿Sociedad del espectáculo? ¿Californización de Occidente? ¿Acaso no son todo matices y perspectivas de lo mismo? La literatura anglosajona sobre el tema no tiene ningún reparo en hablar directamente de nueva performance o de performance posmoderna, los rasgos fundamentales de la cual son los siguientes (Freeman, 2007: 19-20)¹⁰⁷:

- la individualidad se coloca frente a los valores universales considerados depositarios de la verdad, el arte y el saber, se considera que el individuo es capaz de incidir en todo ello a través de su experiencia y de sus aportaciones personales: esta necesidad de trascender de lo personal a lo social se observa sin excepción en todas las autoras que tratamos, o como mínimo, aparece esa intención, si no siempre, en alguno de sus trabajos¹⁰⁸;
- hay un deseo de revelar la base ideológica contenida en la producción de conocimiento, junto con una focalización de la atención en la perspectiva desde la cual se crea la obra: ocurre sobre todo con Victoria Szpunberg y con Marta Galán, que han demostrado una preocupación por la filosofía, la ética y las teorías sociológicas y antropológicas, visible incluso en algunos fragmentos de su discurso escénico; en cuanto a González-Zoilo, ese deseo estaría en la base de su cuestionamiento del concepto de identidad y representación;
- existe una predilección o preocupación por un eclecticismo radical fundamentado en la yuxtaposición de discursos encontrados, discordantes o diversos (interdisciplinariedad);
- se pone en primer plano la intertextualidad y se muestra el proceso en lugar de esconderlo;
- se manifiesta un interés por la identidad como ente performativo cambiante, a través de la autobiografía y de la autoetnografía;
- en las obras, se observa la ausencia de una conclusión (obra abierta) y una exposición del artificio (metateatralidad y parateatralidad).

Estas características nos servirían para identificar, en general, el tipo de propuestas de nuestras cinco autoras, aunque hay excepciones notorias a la regla: no todas las obras ni los planteamientos de Victoria Szpunberg ni de Ada Vilaró responden estrictamente a esos cánones de la posmodernidad; las de las otras tres autoras, Marta Galán, Lidia González-

¹⁰⁷ Utilizo e interpreto los datos del estudio de John Freeman (2007): *New performance/ New Writing*, porque sintetizan los rasgos de la posmodernidad, desde el punto de vista anglosajón, con meridiana claridad.

¹⁰⁸ Las que más escapan a esta generalización serían Sonia Gómez y Lidia González-Zoilo, aunque no escapan completamente a ello, puesto que lo social, la esfera pública, es lo que da sentido a su trabajo personal.

Zoilo y Sonia Gómez, lo están casi por completo, aunque desde diferentes posicionamientos. En seguida analizaremos cada uno de los casos más detenidamente.

Por otro lado, para distinguir la obra teatral de la performance, como ya se ha ido comentando, existe una transgresión de la convención teatral dramática desde el momento que se cuestiona las nociones de ficción (aplicadas al tiempo y al espacio), y se diluye la fábula y el personaje dramático para propiciar la irrupción de ese yo real que habla a partir de sí mismo, y que comparte el mismo espacio-tiempo que el espectador. A veces, ese yo se oculta bajo la máscara de otro intérprete¹⁰⁹, que presenta episodios personales rescatados de la memoria, o que revive hechos vivenciales muy cercanos. Su discurso no remite al pasado, sino al presente del que se coloca en carne y hueso delante del espectador. En ese punto, el personaje se confunde con el performer. Como decía Sonia Gómez: "respecto a lo personal y lo autobiográfico, imaginábamos, o lo queríamos entender así, que hablando de uno mismo transcendías a lo que le podía ocurrir al público en su vida, tratándolo de igual a igual"¹¹⁰. Este tipo de escritura deviene performática o performativa, porque tiene voluntad de acción, porque remite a aquella capacidad performativa de que hablaba Austin en su conocido estudio *¿Cómo hacer cosas con las palabras? (1975)*¹¹¹. Esta escritura, a diferencia de la ficción teatral, le otorga a la palabra una capacidad creativa, más que descriptiva, sirve para activar una situación escénica, no para reportar una escena de ficción. Una vez articulada, en ese "momento del juicio frente a los otros", no quiere ser pasado, sino presente, aunque está condenada a luchar siempre con ese desajuste tanto de lo teatral como de lo escénico, que es por naturaleza efímero e intangible. El actor, testigo de sí mismo, se enfrenta a esa cualidad perecedera del gesto físico y de la voz, que no pueden sino desvanecerse en el aire en un instante. La escritura performativa, por definición, no tiene vocación literaria, porque sobre el papel resulta aún más incompleta que la obra teatral. Reclama que la pongan en acción, no se entiende como literatura dramática debido a su carácter residual.

¹⁰⁹ Ese es el caso de Marta Galán: Santiago Maravilla se ha convertido en el portavoz de sus reflexiones en la penúltima etapa. Ella sólo apareció en sus dos primera piezas, LBdLG (1999), Desvínculos (2000). Victoria Szpunberg se mantiene en la sombra como dramaturga o directora, aunque su subjetividad personal, obviamente, está presente en toda su obra, en relación con sus vivencias personales (Ver entrevista.)

¹¹⁰ Ver entrevista con Sonia Gómez.

¹¹¹ Austin, John (1975): *How to Do Things With Words*,.

Las siguientes notas de las autoras, dentro de algunos de sus textos para la escena, son un claro ejemplo de la pulsión de esa escritura provisional, que funciona como mapa para un viaje, a sabiendas de que, en el mundo en que vivimos, la geografía, los límites de las fronteras e incluso el paisaje están sujetos a constantes cambios:

"*El Perro* significó una nueva incursión en la creación escénica con no-actores. En ese caso, trabajé, además, con Santiago Maravilla y Judith Saula (ambos actores), con una mujer de 30 años y con una familia (madre, padre e hija). Para Eba, Jordi, Paqui y Gigi, *El Perro* representó un primer contacto con la actuación y la creación escénica. Los fragmentos que siguen a continuación son los únicos que considero susceptibles de ser transcritos y editados bajo mi autoría. El resto de los textos que se pusieron en juego provenían de un trabajo docu-biográfico realizado con las personas que estaban en escena. El resultado: fragmentos narrativos y confesiones que se estructuraban y se disponían en un marco ficcional. Este procedimiento conformaba una dramaturgia híbrida donde estaban, por un lado, mis ideas, mis reflexiones (cuyo portavoz era Santiago Maravilla) y, por otro lado, las reflexiones del resto de personas implicadas en la creación: su propia gramática, su subjetividad. Esos textos les pertenecen a ellos. Por eso no están aquí."

(Nota previa a *El Perro*, de Marta Galán, 2005: 246).

"ADVERTENCIA PARA EL LECTOR: No es un texto para leer, no es una obra para montar, es un guión detallado de una pieza que ya se realizó. *Tazón de Sopa china y un tenedor (o hacer el gilipollas)* se estrenó en mayo del 2004 por el colectivo Amaranto... Aquí consta el resultado del material de trabajo que se produjo en los seis meses de proceso... "



David Franch y Lidia González Zoilo en *Tazón de sopa china y un tenedor (o hacer el gilipollas)*. todavía como cia. Amaranto, 2004.

"No es teatro. Es un espacio real¹¹².

Nada aparece por arte de magia, todo lo que hay se ve.

Todo lo que se utiliza está expuesto a la vista del espectador.

La iluminación no son focos sobre la escena, están en la escena.

La música no es un personaje más. Está ahí con las circunstancias.

La artista creadora de esta performance está proyectando imágenes y mezclando sonidos.

El hombre y la mujer preparan el espacio. Han traído de casa objetos con la intención de utilizarlos.

La mujer y el hombre apenas se miran, hace tiempo que apenas se miran y cuando lo hacen, se miran que dan pena."

(Nota previa a *Tazón para sopa china y un tenedor (o hacer el gilipollas)*, de Lidia González-Zoilo, 2004.)

¹¹² En nuestra conversación, Lidia González-Zoilo comenta que en los primeros textos, con Amaranto, creían que no representaban, pretendían ir a la contra de ese concepto, asociado a lo ficcional. A lo largo de su trayectoria, llegan a la conclusión de que, en realidad, todo es representación. (Ver entrevista.)

"ESPECTÁCULO/ PERFORMANCE AUTOBIOGRÁFICA DONDE MADRE E HIJA
CONVERSAN SOBRE HOMBRES Y SOBRE ROPA.

El proyecto surge de la experiencia con un trabajo anterior titulado *Mi madre y yo*, creado por Rosa Vicente y Sonia Gómez.

Las Vicente matan a los hombres recorre una serie de sucesos autobiográficos donde una madre y su hija escenifican los recuerdos de treinta años. Madre e hija en la vida real, se representan a ellas mismas con naturalidad, humor y desparpajo.

Naturalidad: La naturaleza, la puesta en escena en parques y jardines, el contraste entre lo urbano y lo rural, una instalación vivienda, ellas habitan el lugar, hacen del lugar su casa, están como en casa. hablan como hablan entre ellas, dicen textos de memoria sobre sus memorias, hacen preguntas al público, llaman por teléfono para pedir la cena, miran la televisión, cantan viejas canciones y ponen precio a todo lo que hacen.

Humor: La frontera entre realidad y ficción, entre representación y presentación, entre enseñar y esconder = reírse de uno mismo sin limitaciones.

Desparpajo: Facilidad o falta de timidez para hablar o tratar con otras personas.

Desembarazado, desenfadado, desenvoltura. puede tener sentido peyorativo y significar frescura o descaró. Rapidez y habilidad con que alguien hace las cosas o cierta cosa, o se maneja en las dificultades. Manejo, habilidad, soltura.

(Diccionario María Moliner)."

(Fragmento del proyecto del espectáculo *Las Vicente matan a los hombres*, 2006).



Sonia Gómez y Rosa Vicente Gargallo en *Las Vicente matan a los Hombres* (2006).

Fotos: Pau Guerrero y Txalo Toloza.

Sobre el concepto de *femineidad* de Joan Rivière, en diálogo con Judith Butler.

"Inevitablemente, a la hora de escribir aparece mi condición como mujer, y como mujer con unas características muy concretas. No me muevo en un terreno cercano a las performatividad de género que puedan practicar algunas mujeres lesbianas o transexuales, etc. o desde una estética *queer*, por ejemplo, que es de lo que hablan Preciado y Butler. Soy mujer, soy heterosexual, y soy madre, eso me da otra perspectiva sobre el género."

A partir de estas palabras, que Marta Galán expresa en nuestro encuentro¹¹³, puede inferirse que no adopta un posicionamiento desde la militancia feminista. De hecho, no es así en ninguno de los casos de estas cinco autoras¹¹⁴, puesto que ninguna de ellas opta por la tematización de lo femenino o de la identidad de género como eje principal de su trabajo¹¹⁵, aunque no por ello dejen de mostrar su inquietud por temas, aspectos o conflictos relacionados con la misma. El hecho de que Marta Galán mencione a estas dos teóricas no es casual, pues las traigo a colación a lo largo de la conversación, dado que, más allá de la perspectiva de identidad de género, las consideraciones de ambas giran, implícitamente, sobre la cuestión de la identidad. En su libro *El género en disputa*, título de referencia dentro de los estudios de género, Judith Butler lo expresa del siguiente modo: "Paradójicamente, la reconceptualización de la identidad como un efecto, es decir, como *producida o generada*, abre posibilidades de "capacidad de acción" que quedan insidiosamente excluidas por las posiciones que consideran que las categorías de identidad son fundacionales y fijas. Que una identidad sea un efecto significa que ni está fácilmente determinada ni es plenamente artificial y arbitraria." (Butler, 1990/1999: 177).

¹¹³ Véase la entrevista con Marta Galán.

¹¹⁴ Ninguna de ellas siente la necesidad de estar en esa militancia, de un modo explícito, como lo puedan estar otras mujeres que forman parte de Projecte Vaca, por ejemplo, una asociación de creadoras escénicas, creada en 1998, donde sí se expresa una opción de trabajo frente a temas relacionados con una óptica abiertamente feminista. Entre otras dramaturgas que forman parte, o que han estado vinculadas a Projecte Vaca, figuran: Beth Escudé, Gemma Rodríguez, Àngels Aymar, Eva Hivernia, Isabel Díaz, Teresa Urroz o Laura Freijo

¹¹⁵ En su trabajo *Después de mí, epitafios*, Colectivo 96º realiza una falsa performance sobre la identidad de género. Pero no son ellos, Lidia y David, quienes la llevan a cabo, sino los dos artistas ficticios de quienes hablan. Por ello es un falso pretexto. (Véase la entrevista con Lidia González Zoilo).

Butler llega a estas conclusiones tras haber analizado la mayoría de teorías sobre género del siglo XX, desde muy diversos puntos de vista y viajando desde Lacan a Witting¹¹⁶. Dentro de este recorrido, y para llegar a esta hipótesis que considera la identidad como efecto, resulta sumamente interesante el análisis que esta autora realiza del artículo de Joan Rivière *La femineidad como mascarada*¹¹⁷. Publicada en 1929, la disertación de Rivière abre todo un campo de reflexión de gran modernidad, y resulta imprescindible, según mi modo de ver, para llegar a estas últimas consideraciones (hoy en día ampliamente aceptadas en la mayoría de sociedades democráticas occidentales)¹¹⁸, sobre la identidad de género como performance vivencial dentro del tejido social y cultural. Según argumenta, "la femineidad es asumida por una mujer que desea tener masculinidad" (es decir, que desea tener un rol de poder dentro de un sistema dominado por el universo simbólico de lo masculino), "pero que teme las consecuencias del castigo por asumir la apariencia pública de la masculinidad."

Es por ello que, según analiza Butler (2001: 87): "La femineidad se convierte en una máscara que domina y resuelve una identificación masculina, ya que dicha identificación, dentro de la supuesta matriz heterosexual del deseo, produciría el deseo por un objeto femenino: el Falo; así, asumir la femineidad como máscara puede revelar la negación de una homosexualidad femenina y, al mismo tiempo, la incorporación hiperbólica de ese Otro femenino que se niega: extraña forma de proteger y preservar ese amor dentro del círculo del narcisismo negativo y melancólico que es resultado de la inculcación de la heterosexualidad obligatoria. " Pero entonces, le pregunta Butler a Rivière en un diálogo imaginario, "¿qué enmascara la mascarada?". A lo que Rivière responde con anticipación: "El lector puede preguntarse cómo defino ser mujer o dónde está la línea entre ser mujer genuinamente y la 'mascarada'. Sin embargo, considero que no existe tal diferencia; ya sean radicales o superficiales, son lo

¹¹⁶ Es decir, desde los discursos basados en el falocentrismo hasta los manifiestos contrasexuales. Butler analiza principalmente las teorías de de Lacan, Rivière, Freud, Kristeva, Foucault, Herculine y Witting.

¹¹⁷ Joan Rivière (1929): "Womanliness as a masquerade." Publicado originalmente en la revista *International Journal of Psycho-Analysis*, X, 303-313.

¹¹⁸ Según los principios de Yogyakarta (sobre la aplicación de los derechos humanos en relación con la orientación sexual y la identidad de género): " la identidad de género se refiere a la vivencia interna e individual del género tal y como cada persona la siente profundamente, y que se puede corresponder o no con el sexo asignado en el momento del nacimiento, incluyéndose la vivencia personal del cuerpo (que podría involucrar la modificación de la apariencia o la función corporal a través de medios médicos, quirúrgicos o de otra índole, siempre que se escoja libremente) y otras expresiones de género como la vestimenta, la manera de hablar, o los modales." (Departament d'Acció Sindical i Ciutadania, 2008).

mismo" (Rivière, 2007: 38). Por lo tanto, según interpreta Butler para cerrar esta conferencia de larga distancia: "ser mujer es esa mímica, es la mascarada." De lo que cabe colegir que no existe la femineidad fuera del lenguaje, fuera de lo cultural, ya que la definición de femineidad no puede ser prelingüística, ya que lo lingüístico responde a la invención de un sistema de significación. Por lo tanto, aceptando con Butler (y con Rivière) que la femineidad es esa mímica, que es a fin de cuentas "mascarada", deviene una identidad performática, deviene un "efecto producido o generado, con capacidad de acción".

Toda esta teorización nos conecta de nuevo con el concepto de representación y con las formas de figuración que, desde su elección vivencial por la escritura, ponen en marcha cada una de las autoras que nos ocupan. Desde la femineidad que les ha sido asignada, o mejor dicho, desde la identidad que deciden actuar.

El posicionamiento particular de cada una frente a los temas y la articulación de cada gramática escénica, oscila, según los casos, entre una pulsión, a veces más intuitiva y orgánica, y a veces, más ligada a la búsqueda de referentes teóricos. Todo ello responde a la necesidad de armar un discurso a través del cual "pensar", o bien, a través del cual "jugar" sobre la escena para que piensen los demás.

Marta Galán: la identidad como discurso social

Sin duda, Marta Galán, junto con Victoria Szpunberg, respondería a ese segundo perfil, en relación con una búsqueda constante de discursos teóricos sobre los que sustentar pequeñas tesis, a partir de las cuales activar un discurso crítico sobre la escena. La presencia del público, como interlocutor social, es lo que da sentido al compromiso de Marta Galán frente a la creación, entendida como proceso donde dar lugar a esa necesidad imperiosa de pensar. Desde la propia subjetividad, y sin renunciar a la expresión lírica para abordar lo político desde lo personal. Tanto en las numerosas citas de sus reflexiones y sus trabajos, como en la entrevista y en la sinopsis de su trayectoria, aparece un retrato suyo como mujer que, ante todo, valora la inteligencia y la capacidad de actuar como claves para definir el sentido del encuentro entre espectadores y actores en cada evento escénico o teatral. En su escritura, cada vez más, el texto de ficción se fragua con formatos que tratan de formular la acción escénica para tratar de integrar la acción social. Con esta voluntad performática, su escritura

se entiende como construcción de un discurso social, discurso con el que, una y otra vez, trata de definir su posicionamiento artístico y vital, y como efecto de ello, su identidad.



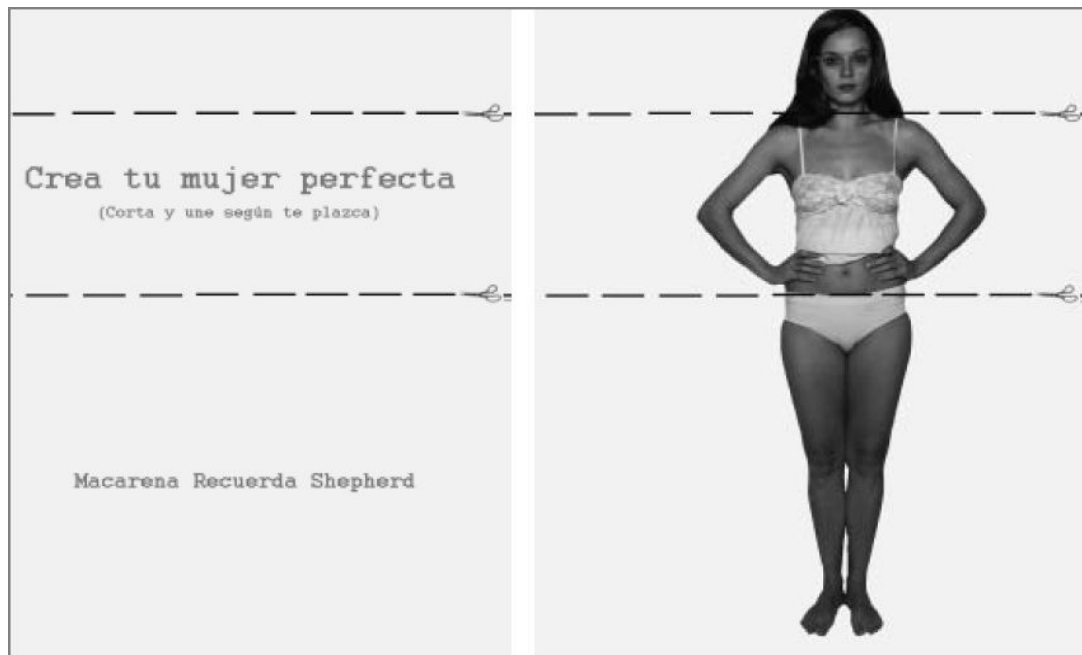
Núria Lloansi en *Protégeme, Instrúyeme* (2008), de Marta Galán.

(fragmento)

TEXTO 9 (Núria)

Me jode que haya siempre alguien que quiera velar por mi seguridad.
Me jode la mentira de la seguridad.
La seguridad es la otra cara de la moneda
de un sistema que
una y otra vez
nos pone en peligro.
Ese es el secreto de la rentabilidad
ese es el chantaje
esa es su lógica.
Los objetos que nos rodean
son siempre contaminantes
frágiles
obsoletos.
Con ese coche de puta madre que te acabas de comprar
(y que te ha costado una pasta)
te vas a dar una hostia que no van a encontrar ni tus zapatos.
Este paquete de tabaco
también te va a matar.
No fumes.
Ponte el cinturón.
Abróchate a la vida.
¡A tomar por culo!
A veces sueño que flotamos en el agua
cogidos de la mano
y que nos hundimos
lentamente
sin terror.

(Texto final de *Protégeme, Instrúyeme*, en boca de Núria Lloansi).



Recortable de Macarena Recuerda Shepherd publicado en DDT_16.07 (2010).

Sonia Gómez y Lidia González Zoilo: representaciones de la identidad

De entre todas ellas, las dos performers que por el cariz de sus propuestas ilustran más de cerca, aunque de forma intuitiva, esa mímica de la mascarada a la que acabo de referir, son, sin lugar a dudas, Sonia Gómez y Lidia González Zoilo.

El recortable que aparece sobre estas líneas forma parte de un juego propuesto al público por Macarena Recuerda Shepherd, como material gráfico complementario a la presentación del espectáculo *This is the Story of my Live*¹¹⁹ (2010). En esta performance, Lidia González Zoilo utiliza una estrategia de enmascaramiento a diversos niveles. Por un lado, utiliza un pseudónimo y una identidad como artista totalmente ficcional para presentarse ante el público. En ningún momento da su nombre verdadero como autora de la dramaturgia, ni como performer o manipuladora. Se inventa una falsa biografía, basada, eso sí, en la manipulación de algunos datos de su biografía personal, y los explica por medio de fotomontajes e ilustraciones donde ella es la actriz que representa todos los roles. El texto del relato se muestra impreso en pantalla, y todo es proyectado en directo sobre una pantalla de vídeo, mientras ella realiza la

¹¹⁹ Este material apareció en la Revista DDT. 16. 07 editada por el Teatre Lliure.

manipulación en vivo de los recortables y reproducciones, con la ayuda de dos asistentes. La historia es la de una performer (o artista visual) que cuenta su vida sin pronunciar ni una palabra, y que se oculta bajo el soporte del papel fotográfico, los postizos y la indumentaria. Si bien podría establecerse un paralelismo con algunas performances feministas de los años setenta, que bajo el lema del *Theater of the Self*¹²⁰ reclamaban aquella consigna de que "lo personal es político" a través de la confección de un muestrario de fragmentos de la intimidad de las artistas, la coincidencia en el uso de los recursos y la opción de trabajo es mucho más cercana. Tanto Sonia Gómez como Lidia González comentan la influencia de la fotógrafa y performer francesa Sophie Calle, que a través de una falsa biografía y contando con el punto de vista de los demás, construye una representación de su identidad como mujer, o más bien, como un ser humano más arrastrado por la estela despersonalizadora de los tiempos en que vivimos. El público, a través de experiencias donde prima el tú a tú, se convierte en espía, *voyeur* o testigo de momentos cotidianos de su vida real. Lo mismo ocurre con este personaje de Macarena Recuerda. La mediatización de la pantalla busca ese grado de proximidad individualizada con el espectador, y la acción escénica, la performance, se condensa en la presentación de esa identidad cambiante. Esa mujer, que la propia creadora de las piezas convierte en objeto de deseo desde su subjetividad, no es más que una representación. Ella es protagonista, soporte y discurso, todo a la vez. Sin embargo, la autora lo toma más como un juego escénico que como una decisión ideológica para reflexionar sobre la objetualización de la mujer. Hay una cierta vehemencia, una especie de fascinación por el oficio, por la propia performatividad más allá de las lecturas políticas. La historia, según confiesa González, no es más que un pretexto para reflexionar sobre el proceso de creación, la identidad y la representación. El punto de mira está en esa construcción de identidades cambiantes, en ese acto destructivo al que nos impele la

¹²⁰ "Moirá Roth propone clasificar las performance feministas en tres tendencias: autobiográfica/narrativa, mística/ritualista y política. La primera de esta tendencia se caracterizaría por proponer una mirada crítica sobre las actividades y experiencias femeninas en un conjunto de relato y representaciones biográficas a la vez individuales y colectivas. Intentan dar cuenta de la vida cotidiana femenina creando cierta tensión y perturbación al desarticular aquello que hay detrás de la alienación y pasividad de dichas experiencias, señalar los clichés sobre los roles femeninos, ridiculizar los estereotipos, etc. La segunda tendencia se caracterizaría por aquellos trabajos sobre las representaciones de una feminidad vinculada a la narrativa literaria, histórica, religiosa sobre diosas de la fertilidad, la naturaleza, los ritos sagrados, los mitos, etc. Finalmente, la última tendencia está vinculada a las actividades de protesta, concientización y reclamos de derechos ciudadanos (en el espacio público en general así como en la institución artística en particular)." (Pinta, 2005: 10-11).

posmodernidad, o la modernidad líquida: estamos obligados a borrar día tras día la cara de ayer, reinventar otra nueva, representarnos otra vez.. Más allá de "un cierto nihilismo, ese ser poco políticos en lo que hacemos", como dice ella misma en la entrevista, aún a su pesar, conlleva, como declaración de principios, una lectura política, una reflexión sociológica sobre el lugar desde el cual mostrarse. ¿Desde la mascarada? Tanto en *Después de mí, epitafios* (2008) como en *Dar patadas para no desaparecer* (2009) hay una reflexión sobre esa identidad cambiante y sobre los modos de representarse y ser representado¹²¹. En la pieza *Fingir* (2010) el propio tema de la performance es la aceptación de la convención, la aceptación de que todo es representación y de que en lugar de luchar contra ello, lo mejor es intervenir, escoger las formas de tomar parte en la performance. La pieza se plantea como un ensayo en el que dos actores cuentan qué obra representarán, qué gestos y expresiones utilizarán, qué reacciones provocarán en el público. Todo como una gran mentira. El elemento más fantástico del relato, un dragón con el que dicen que lucharán, acaba siendo la única representación real: los dos performers, Lidia y David, se lo han tatuado en la piel.



Un collage de Macarena Recuerda Shepherd (2010).

¹²¹ A lo largo de la entrevista se explican estas dos experiencias ampliamente.

En las últimas performances de Sonia Gómez¹²², la presencia de no actores, como su propia madre¹²³ o los desconocidos invitados a su show *Experiencias con un desconocido*, lo escénico se plantea como un lugar de encuentro para la experiencia y el juego, en sentido estricto. El espacio de la ficción queda muy a menudo descartado. Por la formación coreográfica de Sonia, el baile forma parte de la performance en casi todas sus propuestas. Así como en la danza, el propio cuerpo en movimiento es en sí mismo acción, y no tiene otro propósito más que mostrarse como tal¹²⁴ (sin voluntad de remitir a ninguna otra instancia), las presentaciones ante el público de Sonia Gómez se caracterizan por esa inmediatez de naturaleza eminentemente performática. Es cierto que el formato de la conferencia, en las primeras versiones de *Experiencias con un desconocido*, propone el relato de una serie de acciones o experiencias lúdicas reales ocurridas o realizadas en un pasado reciente, pero esas experiencias, en el momento en que tuvieron lugar, constituyeron otra performance realizada en el espacio real de la extraescena: el espacio público (o privado) en que se dieron, con el riesgo añadido del *vis-a-vis* con el desconocido. La incorporación del uso de Internet, como parte del juego escénico, abre además la perspectiva de otro campo de acción desde el cual articular la construcción de una identidad múltiple o cambiante: por un lado, representa esa otra dimensión escénica donde actuar una identidad, a través de la virtualidad, que sirve para proyectar una determinada imagen (otra máscara); y por el otro, se convierte en un canal de intercambio (de impresiones, de mensajes, de archivos) para pactar los encuentros.

El servicio está garantizado ante notario para preservar la integridad física y moral de ambas partes. En ese juego escénico perverso, servido irónicamente desde el lenguaje de la prostitución, la mujer objeto se convierte en dominadora de los deseos masculinos, subvirtiendo su rol, desde la mascarada de su femineidad. Sonia Gómez conecta con una

¹²² Su primer trabajo en solitario es Egomotion '04: "es una trilogía sobre las tres edades: la infancia, la adolescencia y la juventud. Es como el puente entre dejar de ser intérprete para los demás y decidir ser performer de mis propios trabajos. Empecé en el 2001 y estuve casi tres años trabajando. (Obvio aquí esta parte de su trayectoria, ya que queda ampliada en la entrevista).

¹²³ Con ella ha trabajado en *Mi madre y yo* (2004-2010) y *Las Vicente matan a los hombres* (2006).

¹²⁴ Este punto de vista está tomado de las teorías de Deleuze, más que sobre la danza en general, sobre la acción de bailar, encarnada literalmente por un cuerpo en movimiento. (Urrio, 2008:77).

visión de lo escénico que saca a la platea literalmente de los teatros. Su lugar de actuación puede ser cualquiera y el espectador se convierte literalmente en performer de la pieza.

**EXPERIENCIAS
CON UN
DESCONOCIDO
SHOW**

**ON STAGE
SERVICIO COMPLETO
100% WOMAN
TAMBIÉN SALIDAS**

WWW.SONIAGOMEZ.COM

FOTO REAL

(Texto disponible en la web de Sonia Gómez):

Performance personal e individual con Sonia Gómez.

Una día a una hora concreta usted podrá entrar en la vida de otra persona que usted desconoce, no es una persona cualquiera, es una artista que va a trabajar para usted con unas reglas que ella propone y que usted sigue e improvisa teniendo en cuenta las situaciones.

Las Experiencias son reales y el perfil de la práctica se concreta con anterioridad.

Se realizará un estudio sencillo a través de unas preguntas y se creará una performance-experiencia concreta, única e irrepitible para cada cliente.

El resultado final, su propia experiencia, será el producto que usted alquila-adquiere.

SONIA GÓMEZ - EXPERIENCIAS CON UN DESCONOCIDO SHOW CATÁLOGO DE LAS PRÁCTICAS

1 EN FORMA: ¿QUIERE USTED ESTAR EN FORMA ?

La señorita SG le propone un programa especialmente diseñado para usted, su cuerpo y sus necesidades, sin variar la rutina diaria, ni asistir al gimnasio.

Escenario: interiores/exteriores urbanos.

Duración: Tres horas.

Perfil: Hombres jóvenes o de mediana edad interesados en experiencias físicas.

(*) Esta práctica se plantea como un capricho de vídeo cachondeo a la carta. La serie Vida cotidiana con Sonia Gómez a cuestas, más una tabla personalizada de ejercicios.

2 LECTORA: ¿QUIERE USTED QUE LE LEAN?

La señorita SG le sigue allí donde vaya para leer lo que usted quiera o lo que quiera que ella le lea. Parece tonto, pero le encantará ser leído.

Escenario: El mundo

Duración: Tres horas + Acción Desencadenante de una semana de duración como máximo (optativo)

Perfil: Hombres de todas las edades.

(*) Se trata de una Experiencia ideal para regalar; lecturas en salones con soporte de audio profesional. También se realizan encargos para todo tipo de empresas o corporaciones; Lectora es el sustituto ideal al obsoleto hilo musical.

3 PERFORMATIVA: ¿QUIERE USTED PROBAR SUS IMPULSOS CREATIVOS?

La señorita SG pone su cuerpo y su talento a su entera disposición para dar forma física y real a todo lo que soñó un día realizar y no supo cómo ni con quién.

Escenario: Un lugar

Duración: Tres horas + Acción Desencadenante (optativo)

Perfil: Hombres de todas las edades.

(*)Prioridad de genero: Feminizarse y masculinizarse a través de la performance

4 TÚ, MI MADRE Y YO:

¿QUIERE USTED FORMAR PARTE DE LA FAMILIA DE SG?

Recorra los paisajes de su infancia degustando la gastronomía y la conversación más genuinamente familiar.

Escenario. La Sénia, Montsià (Tarragona).

Duración: De tres a siete horas.

Perfil: Hombres de todas las edades.

(De esta práctica se realizarán únicamente cinco capítulos)

(*) Mi madre te da una clase culinaria a escoger entre paella, sopa de pastor, ternasco o cocas dulces y saladas. Visitas a varios lugares a ritmo de Road Movie, impacto cultural en pocas horas.

Entra en la vida privada de Sonia Gómez, su familia y entorno.

5 UNA CHICA DE PELÍCULA ::

¿QUIERE USTED COMPARTIR MOMENTOS DE PELÍCULA JUNTO A SU ACTRIZ FAVORITA?

La señorita SG reinterpreta a quién usted quiera en la película que elija.

Escenario: Conferencias, simposiums, reuniones, fiestas...

Duración: Tiempo a concretar

Perfil: Hombres de todas las edades con mucho sentido del humor

(*) Esta práctica es ideal para aquellos clientes que busquen una chica de compañía fuera de lo habitual. La chica de la película puede servir como excusa ante la necesidad de ir acompañado a una reunión, evento de cualquier tipo o incluso un viaje.

6 CLUB-COMPANY-DANCER :: ¿QUIERE USTED BAILAR?

La señorita SG, GoGó elegante, especialista en movimientos disco y furor en la pista, sudará con usted.

Escenario: REX/París, WMF/Berlín, LUX/Lisboa, WEETAMIX/Ginebra, FABRIC/Londres y RAZZMATAZZ/Barcelona.

Duración: Siete horas + Acción Desencadenante (optativo)

Perfil: Hombres interesados en la música de baile.

(*) Acción de levanta-pistas. Delirio extático por la fiesta y el baile. Una noche de fiesta con Sonia Gómez. Con acceso a zona VIP, encuentros con djs y baile sin frenos.

7 PROPUESTAS TRAVELLING :: ¿QUIERE USTED VIAJAR?

SHOPPING

La señorita SG asesora su imagen en destinos comerciales como Shangai, Dubai, Milán o New York.

ART

La señorita SG le lleva a conocer los destinos culturales más insospechados.

DREAM

La señorita SG le acompaña en ese viaje que siempre quiso realizar.

Escenario: El mundo

Duración: Tiempo a concretar

Perfil: Hombres de todas las edades con alto poder adquisitivo

(*) De vacaciones con Sonia Gómez. Deja de viajar solo, ahora existen otras formas de viajar. Existe la posibilidad de combinar dentro de la experiencia travelling las siguientes prácticas:

LA CHICA DE LA PELÍCULA, PERFORMATIVA, CLUB COMPANY DANCER y LECTORA.

REQUISITOS

La participación como cliente en Experiencias con un Desconocido implica la aceptación de un acuerdo jurídico firmado por ambas partes. Documento notarial.

Formalización contractual cerrada con tres meses de anticipación a la fecha de la experiencia.

El precio de las Experiencias se negociará privadamente con cada cliente y se cerrará a través del contrato, donde constarán las coordenadas para realizar la experiencia y los costes de la misma.

Las experiencias que se contraten son exclusivas y privadas. El cliente compra o alquila el tiempo de la mentora. No es una colaboración al uso, es una vivencia pactada por ambas partes.

Las experiencias son creadas específicamente para el cliente con la participación de un equipo de profesionales.

Contacta con [sonia gómez](#)

Victoria Szpunberg: la memoria como búsqueda.

"Las palabras que se dicen aquí no son del todo fieles a la realidad. Nunca las historias narradas son fieles a la realidad. La fragilidad de la memoria dispersa los hechos, los hace vulnerables. El lenguaje, la imaginación, el discurso... manipulan los hechos y nada es tal y como pasó.

(...)

Cuando la historia que se explica, además, está cargada de horror, todavía es más difícil de narrar, y si además tienes una implicación emocional con la historia, la narración todavía cuesta más."

El anterior fragmento aparece en la pieza *El meu avi no va anar a Cuba* (2008), en un momento en que Sabina, la hermana de la autora, que participa como intérprete, lee una serie de intervalos a modo de reflexión, a oscuras y con la única luz de una linterna. Aparece también al principio de la pieza *La marca preferida de las hermanas Clausman* (2010), como nota previa, como si se tratase de un memorándum que la autora quiere mantener fresco, para no olvidar que aquello de lo que habla está condicionado por su subjetividad: la pieza escénica trata de una serie de hechos que forman parte de su historia familiar. Por último, cerrando su trilogía sobre la fragilidad de la memoria, está la pieza radiofónica: *Memoria de una Ludisia*¹²⁵. En las tres obras, la autora se cuestiona cómo narrar un hecho abismal: el del exilio y la última dictadura argentina.

En *El meu avi no va anar a Cuba*, que es la que tiene un formato más parateatral, está todo a la vista: los tres intérpretes merodeando por la escena, los micrófonos, los instrumentos, un ambiente como de ensayo... Predomina una cierta negligencia, del todo deliberada, antes de empezar. Se trata de una especie de teatro pobre, de teatro tosco¹²⁶, en el sentido amplio que

¹²⁵ Memoria de una ludisia es la única pieza de la trilogía que ha sido publicada. Editada por RE&MA 12, s.l. en 2008. Emitida en COMRàdio dentro del espacio Área de Text, en verano de 2008. El público tuvo la ocasión de escucharla en la sala Cuarta Pared de Madrid, los días 31 de marzo, 1 y 2 de abril de 2011.

¹²⁶ "Siempre es el teatro popular el que salva una época. A través de los siglos ha adoptado muchas formas, con un único factor en común: la tosquedad. Sal, sudor, ruido, olor: el teatro que no está en el teatro, el teatro en carretas, en carromatos, en tablados, con el público que permanece en pie, bebiendo, alrededor de las mesas de la taberna, incorporado a la representación, respondiendo a los actores. (...) El teatro sagrado se ocupa de lo invisible, y éste contiene todos los ocultos impulsos del hombre. El teatro tosco se ocupa de las acciones humanas, y debido a que es directo y toca con los pies en tierra, debido a que admite la risa y lo licencioso, este tipo de teatro al alcance de la mano parece mejor que el sacro. (Brook, 1986 [1968]: 86 y 96.)

le daba Peter Brook, de factura rudimentaria, pero accesible y popular. Se muestra ya de entrada la intención de jugar desde la interdisciplinariedad: la palabra, la música, las canciones, las pequeñas acciones de la actriz, como si se tratase de un recital en familia. El cariz político, sin embargo, se declara ya en el título, de tono sutilmente irónico¹²⁷. Aparece al inicio la voz en off del Che Guevara conminando a los jóvenes comunistas a la solidaridad: rémora del pasado, en choque con el afán presente de convertir aquella lucha revolucionaria en el leit motiv de una película experimental, pero con expectativa de éxito de taquilla, como ejemplo de la mercantilización actual de los bellos ideales, indicio de la falta de moral y del oportunismo de un director argentino afincado en Barcelona. Metateatralidad: la cantante que guía los movimientos y la peripecia de la actriz, el cásting para la película, la actriz de origen andaluz que intenta arraigar en Cataluña y que se acaba identificando con el personaje que interpreta, el de la mujer superviviente, la exiliada que consiguió escapar del horror. Alguien real en quien está inspirado todo (como son reales los datos utilizados para la caracterización de los personajes)¹²⁸. Es su memoria lo que más importa a fin de cuentas, no borrar todo aquello de un plumazo. Sin embargo, para los que buscan el éxito y el dinero, se trata sólo de un pretexto para crear otro producto de consumo cultural.

El proceso de trabajo para escribir la trilogía sobre la fragilidad de la memoria, que la dramaturga explica detalladamente en la entrevista¹²⁹, se entiende como una búsqueda a través de la reconstrucción imperfecta de los hechos que sufrieron sus padres y muchos otros exiliados, y que ella y su hermana escucharon tantas veces. En *La marca preferida de las hermanas Clausman*, apellido que puede ser fácilmente interpretado como pseudónimo de Szpunberg, se habla de la misma peripecia de huída, clandestinidad y exilio que

¹²⁷ El meu avi no va anar a Cuba (els meus pares sí): se enlaza aquí una emotiva habanera ampurdanesa que recuerda la pérdida de las colonias en el 98, desde el patriotismo, con una estancia de los padres de Victoria, en la época en que la Cuba revolucionaria todavía era una Meca para los disidentes izquierdistas internacionales.

¹²⁸ Tanto el músico, Lucas Ariel, como la cantante, Sabina Witt son hijos de exiliados, como la autora. La actriz, Marta López, se corresponde con el de la chica andaluza que interpreta, llegada a Barcelona. Además, ella es también hija de madre argentina. Por otro lado, su perfil, como el de los otros dos compañeros, es más casi el de una no actriz, dado que ninguno de los tres se dedica profesionalmente al teatro como actores. Dentro de la pieza, hay además una crítica irónica a la endogamia que caracteriza el pequeño mundo teatral de Cataluña: la tendencia a la monopolización del mercado, las directrices académicas al alcance, el oportunismo de algunos artistas que sacan partido de la fascinación por todo lo nuevo, el hecho diferencial y la realidad sociolingüística, etc.

¹²⁹ Consultar entrevista dentro del Anejo I.

protagonizó la mujer superviviente de la otra pieza, pero ahora desde la óptica de dos adolescentes que viven en un pueblo del Maresme¹³⁰. Finales de los ochenta, identidad en construcción de esas dos muchachas, aún en desarrollo, que además necesitan echar raíces en algún sitio porque son hijas de argentinos exiliados; desmitificación del paraíso perdido convertido en purgatorio por la dictadura y por las circunstancias personales y familiares; necesidad de aprehender alguna verdad, necesidad de reconstrucción de un relato coherente de los hechos. En este caso, el formato es totalmente dramático, ficcional, con personajes, pero se basa en algunos datos biográficos de la autora, de ahí esa enorme sensación de autenticidad que se percibe todo el tiempo desde la platea.

Al plantearnos la cuestión de si la escenificación de estas historias resultan (pública o individualmente) curativas, hay que responder que, a través del relato de estas pequeñas historias personales, se está revisando o revisitando, desde los casos concretos, la historia de toda una generación, y de todo un país. Se está conectando además con la realidad social y cultural de un nuevo lugar y de una nueva época, donde las circunstancias y los contextos son totalmente diferentes¹³¹. El hecho de traer al presente aquellos hechos traumáticos del pasado representa una búsqueda activa, más que un acto, imposible, de recuperación. Por lo tanto, no responden a una necesidad terapéutica, sino a un posicionamiento político: se conecta la realidad del presente con la del pasado, desde esa delicada línea que media entre aquí y allá. De nuevo "el testimonio (de la historia) tiene lugar en el no lugar de la articulación"¹³². Por eso: "la fragilidad de la memoria dispersa los hechos, los hace vulnerables. El lenguaje, la imaginación, el discurso... manipulan los hechos y nada es tal y como pasó" -como sostiene Szpunberg en sus anotaciones. Frente a los discursos y las versiones oficiales que nos cuentan la historia general de un país, o que tratan de construir una "identidad nacional" desde el ámbito simbólico, el testigo de su pasado personal trata de reivindicar esa duda sobre cómo fueron las cosas, trata de desapropiar la cultura, de sembrar una duda. Es justamente esa duda, esa búsqueda, la que deviene el gesto performático de la autora.

¹³⁰ Victoria Szpunberg pasó su adolescencia en El Masnou, pueblo costero del Maresme, en la provincia de Barcelona.

¹³¹ Sin embargo, el público local puede identificarse perfectamente, por retener en la memoria la no tan lejana represión del franquismo, y por la circunstancia de Cataluña como lugar de acogida de emigrantes.

¹³² Repito la cita de Agamben que apuntaba Cornago en el apartado anterior. ver nota 104.

La mayoría de los personajes de Szpunberg se encuentran en esa encrucijada entre un lugar y otro: ya en una de sus primeras obras, *Entre aquí y allá* (1998), el título lo dice todo, se articula un juego metadramático, en que los personajes quieren salirse de la ficción, porque están a medio hacer o se sienten contruidos desde la desidia de un autor insatisfecho. En *La máquina de hablar* (2007), la mujer que trabaja como máquina parlante es también de origen argentino, pero ha sido reprogramada y despersonalizada para servir a sus amos, lo mismo que el personaje del perro que da placer, que ha llegado a perder su identidad porque de tanto realizar los mismos gestos se ha convertido en aquello para lo que lo usan. Las mujeres que en *Esthetic Paradise* (2004) se han construido una nueva identidad protésica, a través de la cirugía plástica, han tenido que renunciar también a su memoria, han perdido su identidad para construirse otra identidad nueva, pero sin recuerdos. En este último caso, aparece también el concepto de la *femineidad como mascarada*. La construcción de una femineidad que acepta, utiliza o subvierte los comportamientos y los roles impuestos por una sociedad dominada por hombres (en este caso, para encajar en los cánones de belleza y juventud, sinónimos de éxito) . Claro está que en la pieza se lleva al extremo esta situación: la macroclínica de cirugía estética ubicada en un barrio periférico se convierte en el corazón de una ciudad obrera. Todas aspiran a trabajar ahí, a obtener descuentos para las operaciones de todo tipo como bonificación por su trabajo. La cirugía estética como clave del éxito y la felicidad en una sociedad de consumidores compulsivos.

En todas sus piezas, el contexto es el de una sociedad donde predomina una atmósfera pseudofuturista y modernizada, con fuertes luchas entre las personas por los roles de poder, y donde, consecuentemente, hay grandes diferencias entre los poderosos y los "pringaos"¹³³.

En el fondo, se trata de un mundo muy parecido a la realidad global contemporánea, aunque a veces, como en *La máquina de hablar* o en *Esthetic Paradise*, se convierte en una especie de distopía, donde la tecnología y la ciencia se quedan rápidamente obsoletas frente a las necesidades insaciables de los ciudadanos. Sus personajes suelen buscar una salida frente a situaciones cotidianas de inestabilidad emocional, normalmente relativizadas con el humor, que funciona también como elemento distanciador dentro de la ficción. Entre los protagonistas, muestra una cierta predilección por las mujeres jóvenes, porque son personajes que suelen estar perdidos y que, una vez más, buscan su lugar y su identidad en un mundo hostil en permanente transformación.

¹³³ Ver entrevista: "como personajes, a mí me interesa mucho el mundo de los pringaos".

"Para mí, la identidad es memoria", comenta Victoria en nuestro encuentro. Concluimos pues que la cualidad performativa de su escritura radica en ese gesto¹³⁴ de búsqueda y de interrogación, que activa una gramática escénica, que ya sea desde el movimiento (como en *Manuelita ¿adónde vas?*), ya sea desde la convivencia del texto con otras disciplinas (como en *El meu avi no va anar a Cuba*), o ya sea desde la exploración de las convenciones dramaturgicas, presenta ante el público una duda plausible o un cuestionamiento sobre el lugar que ocupa cada uno frente a los demás. Asimismo, se trata de la búsqueda de un modo de contar las cosas, la búsqueda de un discurso crítico, que a su vez, se fundamenta en su lectura insaciable de teóricos de la sociología antropológica y la filosofía, en una importante inquietud acerca del pensamiento judío¹³⁵ contemporáneo, que muy a menudo, desde la ética, se cuestiona el lugar que ocupa el individuo: "aunque ya no responda a la llamada transcendental de un Dios, sino a la necesidad de un tú como posibilidad de construcción del yo en tanto que fenómeno relacional. es decir, escénico"¹³⁶. Como nota final a estas consideraciones sobre el trabajo de Victoria Szpunberg, debo remarcar que, en comparación con las demás, es la que menos responde a una estética de la nueva performance posmoderna. La pieza *El meu avi no va anar a Cuba*, sería casi una excepción dentro de su producción, pero refleja su inquietud por la experimentación y por el uso de las convenciones teatrales. De entre todas, es quizá la que más reclama la convención para articular historias de ficción en clave escénica, aunque sin olvidar la necesidad de conectar con la realidad local, dentro del panorama contemporáneo. Su escritura funciona aquí como contrapunto. A fin de cuentas, por su particularidad, cada una de ellas aparece como una imagen diferente dentro del calidoscopio de la nueva creación.

¹³⁴ "Puesto que también la escritura -toda escritura, y no sólo aquella de los secretarios de! archivo de la infamia- es un dispositivo, y la historia de los hombres no es quizá otra cosa que el incesante cuerpo a cuerpo con los dispositivos que ellos mismos han producido: antes que ninguno, el lenguaje. Y así como el autor debe permanecer inexpresado en la obra, y sin embargo, precisamente de esta manera, atestigua su propia irreductible presencia, así la subjetividad se muestra y resiste con más fuerza en el punto en que los dispositivos la capturan y la ponen en juego. Una subjetividad se produce donde el viviente, encontrando el lenguaje y poniéndose en juego en él sin reservas, exhibe en un gesto su irreductibilidad a él. Todo el resto es psicología, y en ninguna parte en la psicología encontramos algo así como un sujeto ético, una forma de vida. (Agamben, 2005: 94)

¹³⁵ Como herencia del bagaje intelectual de su padre, el poeta Alberto Szpunberg.

¹³⁶ Vuelvo a traer aquí las palabras del filósofo judío Lévinas, citado por Cornago (2008:66).



María Rodríguez y Diana Torné, *La marca preferida de las hermanas Clausman*.
Teatre Tantarantana (2010) Foto: David Ruano.

(fragmento)

SARA: *(Habla remarcando mucho el acento español)* Pareces una sudaca chungu con este acento ridículo... Ni siquiera parece auténtico... Pareces una actriz de doblaje cutre con este acento ridículo.

VALENTINA: *(Pausa breve. Intenta un acento argentino per no le acaba de salir)* Vos sos mi hermana, ¿cierto? Con los otros me adapto. Tenemos que conservar nuestras raíces.

SARA: ¿Qué raíces? Nos van a comer los bichos."

VALENTINA: ¿Y ahora por qué hablas así?

SARA: ¿Cómo? Yo hablo bien.

VALENTINA: En castellano correcto no se dice bichos.

SARA: ¿Ah, no? ¿Y cómo se dice?

VALENTINA: No sé... Ella dice bichos, pero en castellano correcto es... insectos.

SARA: ¡Nos van a comer los insectos! Se dice bichos...

VALENTINA: Cuando estuvimos en Sevilla con Papá hablabas andaluz. Los imitabas. Hablabas andaluz para gustarle a él. Y cuando conseguiste tener un acento de Sevilla perfecto, nos fuimos... nos vinimos aquí. Tendríamos que hablar siempre igual, estemos donde estemos.

SARA: Ens menjaran els bichus. Suená mal. ¡Ens menjaran els insects!

VALENTINA: Es que los catalanes nunca dicen esas cosas.

SARA: No conoces a todos los catalanes.

VALENTINA: No insultan.

SARA: Doncs no insultarem més. Millor.

VALENTINA: ¿Y si ella nos insulta?

(PAUSA. AMBAS SE QUEDAN PENSATIVAS)

SARA: ¡Si nos insulta la encerramos para siempre!

VALENTINA: Sí. Por mí que se quede encerrada para siempre... para siempre... que se quede encerrada... *(PAUSA BREVE. SARA LA MIRA)* ¿Qué pasa ahora?

(La marca preferida de las hermanas Clausman. Escena 4, p. 14-15.)

Ada Vilaró: paisajes interiores

En último término y con una trayectoria menos visible, pero no menos importante, está el trabajo de Ada Vilaró. Su actividad es absolutamente diversa y parte de una visión poliédrica del hecho escénico. Movida por una insaciable curiosidad, ha trabajado desde el movimiento, el clown, la danza y el teatro físico, hasta el teatro textual o la intervención en el espacio público, tanto en entornos urbanos como rurales. Su formación como bailarina en contacto con la danza butoh, el *body landscape* y el *body weather*, dan constancia de su versatilidad. Par dar una idea más aproximada de su discurso, me remito a su entrevista, porque es donde se escucha su voz con mayor claridad. Su capacidad de acción y de adaptación al medio, y su inquietud como generadora de proyectos es lo que caracteriza su identidad como performer dentro del contexto de la creación contemporánea.



Ada Vilaró en *Efectes secundaris* (2007). Foto: David Ruano.

(Fragmento).

“Dona

Està tancada la porrta del menjador?
Tancada amb clau?
Falten plats!
S’han trencat!
N’hi havia dotze...
(1,2,3,4,5,6,7,8,9,10)
Dos, en falten dos!
Les cortines, corre les cortines.
Abaixa les persianes,
Abaixades del tot, fins a baix.
(1,2,3,4,5,6,7,8,9,10)
N’hi havia dotze!
On és la clau del menjador?
Tancat, sí, està tancat.
La clau a la butxaca.
Calla! Ens senten!
(1,2,3,4,5,6,7,8,9,10)
Falten dos plats!
Comte que no es trenquin!
S’ha de vigilar!
Ens escolten, fa temps que ens escolten.
I la clau de l’armari?
S’han emportat els llençols, i les tovalloles.
Tanca les cortines. Totes!
Tanca les persianes. Totes!
Recull els plats, tots!
1,2,3,4,5,6,7,8,9,10...
1,2,3,4,5,6,7,8,9,10...
.....

(...)

Nena

Tot és fosc aquí dins. Tot tancat. Les portes tancades i les claus a la butxaca.
Impossible d’agafar, impossible d’aconseguir.
(Pausa.) Passa una moto pel carrer..... (Pausa.).....Se sent un gos com crida (Pausa.) Gotes de pluja picant a les persianes... Un tractor llaurant els camps...
Encara se sent, més lluny, el so de la moto... Un cotxe... S’atura un cotxe... Potser és algú que farà que s’obrin les portes... Sí... El cotxe no s’atura, continua...
Impossible sortir. Apujo molt lentament una persiana i per les escletxes entra un fil de llum. No m’atreveixo a apujar-les més. Encara que plogui, vull sortir, plou poc. Si

sortís al carrer em posaria l'impermeable i la pluja no em podria travessar, les gotes relliscarien pel plàstic al igual que deuen relliscar ara pel vidre. Vull sortir al carrer, aquí dins el temps es congela i no passa res. Res no es mou, només el tic tac del rellotge...

T'ho he demanat de totes les maneres que sé, de totes les maneres possibles, que m'obris la porta, que em deixis sortir i tu... No sé perquè no ho fas... No em pots retenir aquí tota la tarda... Si no em vols dir res, almenys obre'm la porta. Li dono cops amb totes les meves forces, primer amb les mans, amb els punys, després amb els peus i finalment amb tot el cos... El so ressona per tota l'escala... I tu segueixes mirant la paret sense veure-la. La porta no es mou.. Apujo les persianes, intento obrir les finestres... No puc.. Van massa fortes!

Ha parat de ploure, una capa fina d'un baf transparent cobreix tot el vidre. Encara queden gotes de pluja relliscant tremoloses fins disoldre's... Per uns breus instants aquestes gotes tenen existència pròpia... Llisquen damunt la transparència i desapareixen... Apropo la punta dels dits a la humitat del vidre i dibuixo en el baf, petits traços, traços de transparència..."

(Fragmento de *Efectes Secundaris*. Escena II, pág. 5)



Fina Rius, Ada Vilaró y Ferran Lahoz en *Efectes secundaris* (2007).
Foto: David Ruano.

Identidad y Performance. A modo de conclusión.

La particular elección de los modelos de estudio de este trabajo, cinco mujeres que (recapitulando): se dedican a la creación escénica desde la experimentación con lenguajes teatrales o performáticos, y que además, intentan mantener un control relativo sobre sus producciones desde la independencia, responde a la necesidad de encontrar un punto de vista específico desde la cual entender el panorama general de la nueva dramaturgia contemporánea no convencional. Para establecer un paralelismo con el lugar periférico que ellas ocupan, lo que nos otorga la perspectiva desde la cual llevar a cabo el análisis es la observación de la(s) diferencia(s) y de las peculiaridades personales de cada escritura, pues es lo que nos da la noción de heterogeneidad, dentro de un sistema tendente a la homogeneización y a la estandarización de los formatos.

Nos servimos pues del concepto de identidad y de diferencia para encontrar esta perspectiva. Diferencia entre cada una de ellas, por su contrastada idiosincrasia artística y personal; diferencia respecto al teatro estrictamente textual, que es el que ocupa la mayor parte de la cartelera; diferencia respecto al uso de una lengua y no de otra; y diferencia respecto al predominio de lo masculino, que aún a estas alturas, ostenta la mayoría de los roles de poder, y determina indirectamente el imaginario simbólico sociológico y cultural. Sin ir más lejos, la proporción de directores de escena, autores o creadores escénicos, sigue siendo mayor, o bien, sigue teniendo mayor visibilidad.

Es por ello que, inevitablemente, la perspectiva de género está implícita en las estrategias que cada una de las creadoras aquí citadas pone en funcionamiento a la hora de enfrentarse a lo escénico y de redefinirse en cada nueva obra desde su identidad personal.

Como dice Sonia Gómez: "la elección por lo performático, está relacionada con el hecho de no encajar en ningún sitio (dentro del ámbito escénico)". Si bien, el hecho de "no encajar" no puede tomarse como común denominador, sí lo es el hecho de poner en cuestión cómo o dónde hacerlo, la búsqueda del propio lenguaje desde el cual expresarse, así como el intento de tratar de reconocerse a través de la confrontación con el público, como espejo social. Todas estas reflexiones implican una voluntad de acción, de movimiento y de visibilidad, que nos dan a entender que las prácticas performáticas que llevan a cabo pueden leerse como indagación sobre el concepto de representación, y por tanto, como construcción de identidades, en cuanto que articulación de un lenguaje. Ya que todas estas autoras remiten a

lo personal y a lo autobiográfico para urdir un discurso escénico, el símil con que finaliza la entrevista con Marta Galán resulta revelador para la tesis de este trabajo: "cada pieza escénica es una pequeña parte del yo, que sueltas, o que reparas."

Por lo tanto, el conjunto de prácticas escénicas que llevan a cabo estas cinco creadoras, dentro del panorama contemporáneo de la escena catalana de la pasada década, representa la evolución y diversificación de los nuevos formatos escénicos performáticos (y de la nueva dramaturgia), en el contexto de un sistema que, tras un amago de recuperación y de transformación, regresa a un punto de estancamiento (o para ser optimistas, que por el momento, es incapaz de funcionar como interficie para la gran variedad de formas artísticas que se generan en el ámbito social, porque no se han dispuesto los mecanismos necesarios para rentabilizarlas).

¿Por que motivos? En primer lugar, a causa de las inclemencias de la economía y de las consecuentes turbulencias en el seno de las administraciones públicas, que tienden a realizar una planificación cultural pública basada en el corto plazo (para poder intervenirla políticamente); y en segundo lugar, y como parte de esta misma circunstancia, porque con esas políticas se está tratando de propiciar la progresiva privatización del sector cultural (como ocurre con las otras competencias supuestamente sociales), fenómeno generalizado en la mayoría de los estados y países de la órbita europea.

Ante esta realidad, aparece la urgencia de reinventarse para poder seguir estando presentes, amparándose en nuevas soluciones empresariales, o en otras formas jurídicas de asociación entre creadores. Cada vez más, por necesidad de unir esfuerzos, están volviendo a aparecer colectivos de jóvenes con propuestas nuevas, o bien, colaboraciones entre creadores, dramaturgos o compañías¹³⁷.

¹³⁷ Varios ejemplos de colectivos o asociaciones generadores de proyectos: entre los más antiguos, La Poderosa o AreaTangent. De esta última sale: las actividades de Raquel Tomàs o la Agrupación Señor Serrano, por ejemplo. Después esta: Societat Doctor Alonso (Tomàs Aragay i Sofía Asencio), fundación Collado-Van Hoestenbergh; la associació Artística Indi Gest, el tándem Nao Albet i Marcel Borràs, El Pont Flotant (que funciona en València desde el 2000), y un largo etcétera de creadores que deciden presentar un proyecto que englobe un pequeño repertorio. No olvidemos que General Elèctrica surgió también de un impulso de colaboración, en el que estuvo también la misma Sonia Gómez.

ANEJO I: ENTREVISTAS¹³⁸.

¹³⁸ Trascibo las entrevistas, según el orden cronológico en que tuvieron lugar, entre junio y julio de 2011. He tratado de evitar la interrupción de las preguntas de un modo demasiado formal. Creo que así se entiende mejor el tono en que se expresan y la línea discursiva de cada autora. Después de cada entrevista, adjunto su trayectoria profesional, más o menos como aparece en sus respectivas webs o como ellas me la han hecho llegar, pues da constancia también del formato curricular en que ellas se presentan.

Entrevista con Victoria Szpunberg. Barcelona, 1 de junio de 2011.

"La fragilidad de la memoria": ¿Objetivo político o intención curativa personal?

V.S.- No me interesa el tratamiento confesional en primera persona sobre la vivencia personal. En las historias que cuento, por una parte existe una revisión de períodos de mi vida, está claro, pero en lo que respecta a *El meu avi no va anar a Cuba* o *Las Clausman* tiene que ver con una historia de horror. Eso sí me interesa. Quería tratar este tema porque se vincula con una historia trágica de un país. Tratarlo desde un punto de vista universal me parece muy pretencioso. No tengo ni los recursos ni el conocimiento histórico para tratarlo desde ahí, en cambio, desde lo concreto personal me vi mucho más capacitada, aunque es más doloroso para mí. Estuve leyendo mucho sobre la relación entre ficción y horror. ¿Cómo representar el horror? ¿Qué derecho tenemos los que escribimos ficción para representar el horror? Y es un tema que me interesa mucho porque tiene que ver con la ética, con la obscenidad de la ficción. (...) ¿Referentes? Desde *Shoah*¹³⁹, a Primo Levi, Imre Kertész, Hanna Arendt... Bueno, son todos estos los que han revisado y reflexionado sobre el holocausto. También he visto muchas películas de todo tipo. Desde algunas consideradas más obscenas, como *La lista de Schindler*, hasta la misma *Shoah* o *La zona gris*¹⁴⁰... Y luego empecé a profundizar directamente sobre reflexiones acerca de la dictadura argentina. Hay una filósofa que me interesa mucho, Pilar Calveiro¹⁴¹, que recoge las tesis de Hannah Arendt, pero en referencia a la Argentina. Sobre todo su libro *Poder y desaparición*, que es una

¹³⁹ Shoah, película documental de Claude Lanzmann que trata el tema del holocausto judío a partir de testimonios de víctimas sobrevivientes. El film está considerado una obra imprescindible sobre el tema y tiene una duración de 9 horas. Fue estrenado en 1985.

¹⁴⁰ The Grey Zone, conocida en español como La zona gris, es una película del año 2001 dirigida por Tim Blake Nelson. Está basada en el libro Auschwitz: A Doctor's Eyewitness Account, escrito por Miklós Nyiszli, acerca del holocausto nazi. El nombre de la película proviene de un escrito de Primo Levi.

¹⁴¹ Pilar Calveiro es doctora en Ciencias Políticas egresada de la Universidad Nacional de México. Se exilió en ese país tras haber permanecido secuestrada en la Escuela de Mecánica de la Armada (E.S.M.A.) durante la dictadura militar de los setenta. Actualmente es profesora investigadora de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Algunas de sus obras son: Poder y desaparición, Los campos de concentración en Argentina (Colihue), y Desapariciones, memoria y desmemoria de los campos de desaparición argentinos.

maravilla. Es una de las grandes recuperadoras de la memoria, y desde un lugar muy controvertido, puesto que ella fue secuestrada y se salvó de un campo de concentración del que salvarse era un poco sospechoso, por lo que ha sido cuestionada ya que es una sobreviviente. Ese es el gran tema, que los sobrevivientes tienen el estigma de ser sospechosos. Esta mujer, a pesar de tener unas heridas inimaginables, empezó a investigar sobre el tema, sin dejar de criticar incluso a la izquierda, que es por lo que ha sido más cuestionada desde ese sector político e intelectual. Luego leí otros libros de ensayo, pero también muchas crónicas de historia sobre este período del Argentina. La verdad es que no tenía muchos conocimientos y al fin y al cabo es la historia de mi familia. En algún momento uno tiene que hacerse cargo. Temía que me saliese algo demasiado historicista, pero no me apetecía hacerlo así, porque es un tipo de teatro que no me interesa. (...) Lo que pasó es que pedí una beca a Iberescena para escribir *La marca preferida de las hermanas Clausman*, me la dieron y entonces no sabía por donde empezar, en el sentido que se supone que tenía que escribir una obra de texto más "convencional", dramática. Ahí me vi obligada a presentar sinopsis sobre el tema, los personajes, la estructura, las escenas... Como tenía tanto material decidí reunirme con gente con la que compartía una gran complicidad porque habían tenido una vivencia similar a la mía, entre ellos, mi propia hermana, que es cantante; mi compañero Lucas, que también es hijo de exiliados... Con ellos empecé a esbozar un material de un modo totalmente abierto, es decir, que se concreta escénicamente; a diferencia de *Las Clausman*, que se cierra más como obra dramática en la propia escritura. *La memoria de una ludisia*¹⁴², que es una pieza sonora para la radio, cronológicamente aparece como la tercera, pero la escribí entre las dos. Apareció por encargo para un ciclo que organizaba AREAtangent¹⁴³. (...) Tenía tanto material que decidí jugar con tres formatos diferentes. A parte de todo lo que leí, estuve en Buenos Aires visitando algunos campos de concentración. Ahora hay un debate abierto sobre

¹⁴² Memoria de una ludisia es la única pieza de la trilogía que ha sido publicada. Editada por RE&MA 12, s.l. en 2008. Emitida en COMRàdio dentro del espacio Àrea de Text, en verano de 2008. El público tuvo la ocasión de escucharla en la sala Cuarta Pared de Madrid, los días 31 de marzo, 1 y 2 de abril de 2011.

¹⁴³ AREAtangent es una plataforma de creadores de artes escénicas y artes parateatrales. Es una plataforma autogestionada que trabaja como espacio de gestación de nuevas propuestas y como espacio de muestra y promoción. (...) Está emplazada en Barcelona y desde sus inicios, el año 2003, ha procurado desarrollar nuevos formatos de creación que propicien el encuentro entre el espectador y el creador más allá de la obra finalizada. (<http://www.areasatangent.com>)

qué hacer con esos espacios. Asistí a una visita guiada a la E.S.M.A.¹⁴⁴, que es uno de los campos de concentración de BsAs más tremendos. Estuve allí en un momento en que todavía no estaban abiertos al público, pero en que empezaban a realizar algunas visitas para gente relacionada con el tema, como una especie de prueba para ver cuál era la reacción de la gente. Invitaron a mi padre¹⁴⁵ junto con un grupo de exiliados, ex secuestrados, etc. y fue una experiencia terrible: personas que se desmayaban o que no podían terminar el recorrido... Además, "los guías" no eran gente relacionada con el tema, ni hijos de víctimas ni nada. Eran estudiantes de historia, chicos jóvenes que se habían interesado por aquel período, y claro, era muy extraño que un joven estudiante le mostrase aquel espacio a una mujer que a lo mejor perdió allí a su marido. Era algo surrealista, esperpéntico, terrible. Fue una experiencia que me quedó muy marcada. (...) Por otro lado, estuve leyendo cartas de mi familia... Nosotros estábamos en un proceso judicial por la recuperación de bienes... Hubo algunos familiares que no quisieron colaborar... La casa donde vivimos se perdió... Pensaba: ¿Cómo puede ser que con la edad que tengo no supiera nada de todo lo que pasó? En aquel viaje escribí mucho, por eso me salieron tres obras. El estilo de escritura es muy determinante, claro. Podría haberlo agrupado todo en una obra histórica, pero como he dicho, no quise hacer eso. Me interesaba más hablar por ejemplo de los hijos, que es mi caso: ¿qué hacen con la historia de sus padres? Por eso en las *Clausman* aparecen dos adolescentes a mediados de los noventa... Tienes unos padres que se han jugado la vida por la revolución, pero tú vives aquí, en Barcelona, en la sociedad del "bienestar" (hasta ahora). Bueno del bienestar... comparado con aquello es una vida muy tranquila, en lo que se refiere a la cotidianidad. (...) La obra se escribió a lo largo de los encuentros con el equipo, de manera intermitente. nos veíamos cuando podíamos, los fines de semana, yo llevaba material y lo poníamos en cuestión. Ellos compusieron la música, las canciones: Sabina introdujo un poema cantado de Pessoa que forma parte de su repertorio personal, pero que habla de la infancia como paraíso perdido. Lucas quiso trabajar con la batería como instrumento principal, lo cual era

¹⁴⁴ E.S.M.A.: Escuela de Mecánica de la Armada

¹⁴⁵ Alberto Szpunberg nació en 1940 en Buenos Aires. En 1973 se desempeñó como director de la carrera de Lenguas y Literaturas Clásicas y profesor de Literatura argentina y Medios de comunicación y literatura en la Universidad de Buenos Aires. Como periodista fue redactor del diario La Opinión de Bs As, del cual fue director del suplemento cultural de 1975 a 1976, año del golpe de estado en la Argentina que le obliga en 1977 a exiliarse en Barcelona. Desde 2001 ha sido profesor de Literatura y Política en la Universidad Popular de las Madres de Plaza de Mayo. Poeta de gran reconocimiento en América latina. (<http://www.revistateina.org/teina19/lit2.htm>).

arriesgado, pero en el fondo fue un gran acierto, porque remite a las batucadas de protesta, a los ritmos de los hijos más que de los padres... (...) Existía un sentimiento pudoroso respecto a cómo contar aquella historia. Mi hermana me censuró algunos textos, porque hablaban directamente de la familia. Debatimos sobre cómo enunciar aquellos episodios, sobre qué nombres usar. De nuevo era como volver a enmascarar las identidades, como hicieron ellos cuando se vieron obligados a esconderse. Incluso, nos daba apuro que algunas personas vinieran a verlo. Cuando actuamos en Madrid, cruzamos los dedos para que no viniera un amigo de mi padre, un hombre que había sido secuestrado y torturado. A su padre lo asesinaron y a él le dieron asilo político en Israel en el último momento. Eso pasó con algunos judíos al final de la dictadura. ¿Qué pasaba? Había tanta gente detenida o secuestrada... y las cárceles estaban vacías. Entonces Argentina tenía que justificarse, por lo que tuvieron que "legalizar" a algunos presos. Era imposible que desapareciera tanta gente y que no hubiera presos legales. A este señor, como ya le habían matado al padre, lo legalizaron y lo extraditaron. Lo llevaron del campo donde estaba detenido al aeropuerto, y una vez en Israel, allí le obligaron a ingresar en el ejército y a ir a la guerra, como a todos los hombres, que tienen que ir obligatoriamente al servicio militar. Ahora este señor es psiquiatra y vive en Madrid. Tuvimos la gran suerte que se quedó en un atasco y no llegó a la función. Yo tenía la intuición que iba a reconocer cosas o.. Fue un alivio que no lo viera.



Sabina Witt y Marta López. *El meu avi no va anar a Cuba*. Festival LOLA-Esparreguera 2008
(Foto: Tristán Pérez-Martín).

¿Otras experiencias interdisciplinarias o con un formato no estrictamente textual?

Algunas piezas de danza: *Manuelita ¿adónde vas?*¹⁴⁶, en colaboración con la bailarina y coreógrafa Constanza Brncic. Ella también es hija de exiliados, de madre argentina y padre chileno, llegó a España más o menos como yo, igual, la misma historia, cuando tenía dos o tres años. Estuvimos mucho tiempo trabajando sobre el tema, improvisando, investigando a partir del movimiento. Trabajamos sobre todo desde la confusión de la memoria... En realidad la memoria siempre interviene en la escritura, te guste o no. Nuestra identidad está formada por memoria. Si no tenemos memoria, perdemos la identidad. Pero también hay que asumir que la memoria es profundamente frágil, el inconsciente, los sueños... Es imposible reconstruir un hecho tal cual, y más si en ese hecho hay mucho sufrimiento. Lo que nosotras queríamos hacer con *Manuelita...* era contar la historia de una mujer argentina que se exilia a Barcelona. Escribimos una sinopsis sumamente detallada con todos los momentos de su exilio: desde la hora de llegada al aeropuerto... todo. Como ejercicio de ficción, claro, porque nadie se puede acordar de todos esos detalles. Cuando todo eso pasa al cuerpo de la bailarina va a otro lugar. Después de una serie de devoluciones (lo que surgía del movimiento regresaba al texto, yo lo reescribía, ella lo volvía a pasar por el cuerpo... y así sucesivamente), decidimos obviar el texto. Por las peculiaridades de la intérprete, que se manejaba mejor con el cuerpo que con la palabra y porque resultaba más sugerente desde ese lenguaje. Es todo movimiento, pero de hecho es muy narrativa, es la obra más narrativa que ha hecho Constanza.

¿Por qué la identidad como tema recurrente? Porque la historia de mi familia y la mía propia es de desarraigo. Mis abuelos no eran argentinos, venían de Europa, pero mis padres sí; luego, ellos también huyeron de Argentina, yo nací allí, pero me he criado en Cataluña, en un contexto cultural donde existe un debate identitario nacionalista, por lo que tampoco me

¹⁴⁶ *Manuelita ¿adónde vas?* es el título de un cuento infantil de la prolífica autora, poetisa, ensayista y novelista argentina María Elena Walsh (1930-2001). *Manuelita* es una tortuga que decide viajar fuera de su entorno. "Manuelita ¿adónde vas? Parte de la idea de desarraigo y despedida para contar el viaje de exilio de una mujer. La palabra "exilio" generalmente se relaciona con el exilio político. Aún así, y sin negar que en la pieza existen referentes a un exilio político concreto, creemos que hay muchas maneras de vivir un "alejamiento", aunque ni siquiera implique un traslado territorial. (...) ¿Y por qué contar una historia si lo que presentamos es un "solo de danza" y no un "cuento"? ¿Por qué recurrir a la narrativa? Nuestra experiencia de trabajo en común ha creado esta pieza-historia, resultado de un proceso de diálogo continuo (y por qué no de "conflicto") entre danza y dramaturgia. Donde la escritora, en vez de construir un texto mediante las palabras, lo hace con el material que ofrece la intérprete. Y la intérprete, forma parte del trazo dramático, le da existencia, lo modela. Una forma de escritura desde el movimiento, desde la austeridad y complejidad que ofrece la expresión de una única presencia en un espacio vacío, sin artificios ni demasiados montajes. Un cuerpo que habla, que dice, que recorre un camino dramático sosteniéndolo bajo sus pies." La pieza se estrenó en Octubre de 2000 en la sala Conservas de Barcelona. El estreno tuvo lugar en junio de 2001 en el Festival Internacional de Sitges, Cicle Endansa. (<http://www.lasospechosa.org>).

siento del todo integrada como alguien cien por cien "de aquí". Claro, soy una dramaturga catalana hasta cierto punto, tengo un sentimiento de no ser de ninguna parte. Sin embargo, los últimos textos, que son los que considero más trabajados, hablan precisamente del exilio o del desarraigo, están planteados desde una visión localista, desde aquí, para el público de aquí. *La màquina de parlar* sí que se ha estrenado en otros países (París, Italia, Polonia, Israel), pero ¿cómo se entiende, por ejemplo, la historia de las hermanas Clausman fuera de España, incluso fuera de Cataluña? O *El meu avi no va anar a Cuba...* Hacerlo en Argentina no tendría sentido. Ahora se está traduciendo *Las Clausman* al francés, sin adaptar los referentes, porque en Francia se puede comprender el tema de la inmigración, y lo español es conocido. En el país de origen no funcionaría. Volviendo a la cuestión de la identidad... es lógico que aparezca en mis obras porque el tema del desarraigo es algo que los hijos de exiliados sienten mucho, toda una serie de miedos, inseguridades, preocupaciones, sensaciones... Lo sé porque he hablado con muchos y en casi todos existe ese sentimiento. En mi caso, además, mi escritura parte de un lugar muy orgánico, desde una pulsión interna, vivencial, y no desde la planificación técnica, con lo cual... considero que es del todo normal que aparezca. Para mí la escritura tiene que ver con la búsqueda, aunque a menudo no encuentras nada.

Personajes: A mí me interesan mucho "los pringaos", los que llegan últimos, los frágiles... Por eso escribo sobre los roles de poder. Creo que por eso en mis textos aparecen muchas chicas adolescentes, porque son personajes que están perdidos, que son sumamente frágiles. En el caso de *La màquina de parlar*, ¿por qué el perro es supuestamente de Kuwait? Hay una referencia al mundo árabe, claro, pero con una estrategia de distracción. Por una parte resulta exótico, lejano, pero además es una manera de referirse a la guerra de Irak sin mencionarlo explícitamente. ¿Quién es más paria? ¿Quién está más al límite de su existencia? ¿La mujer? Que ejerce como máquina de hablar, que está totalmente anulada y alejada de su vida cotidiana... ¿O el personaje de ese hombre que hace de perro que da placer? A los dos les pasa lo mismo, como en la película de Chaplin de *Tiempos modernos*, donde de tanto repetirlo el gesto se convierte en un tic, pues a ellos su ocupación (de máquina o de perro) les ha despersonalizado, pero en realidad son personas. Él vive en la inmediatez más extrema, incluso cambia de nombre varias veces, por necesidad de adaptarse para sobrevivir. (...) Un referente importante para el perro fue la película *Saló o las 120 jornadas de Sodoma*,

de Pasolini. Esos adolescentes que son utilizados como sirvientes sexuales... Cuando imaginaba al personaje, pensaba que debía parecerse a los actores de esa película, que me resulta muy impactante. La he visto varias veces. (...)

¿Limitaciones de las creadoras/res? Para mí, el relevo artístico, a nivel de libertad creativa, lo lleva la danza, porque el teatro, "el teatro de texto" está demasiado condicionado por las circunstancias de producción, por las instituciones, las políticas culturales y lingüísticas... Hay buenos autores y hay gente interesante, pero las producciones que se hacen... Comparado con lo que se hacía aquí en los 70, los 80, los 90... Había gente muy potente. ¿Qué ha pasado con todo eso? En los noventa surgieron algunos proyectos como *Metadones*, por poner un ejemplo; había gente como Sanchis Sinisterra, que hizo una gran labor; *Joglars* todavía era un referente... Las producciones de *la Fura* eran transgresoras... Hoy día hay gente que experimenta, pero lo que se ve en las programaciones... Hay un exceso de banalidad, la telenovela pseudonaturalista se ha convertido en un referente para muchos.

Por otro lado, en cuanto a la experimentación... creo que las estrategias de la deconstrucción tienen que servir para ver detenidamente cada una de las partes de un todo, para hacer un ejercicio de análisis. Sin embargo, yo creo en la representación, en la narración, en la necesidad de contar una historia, de armar un discurso comprensible, que no por ello caiga necesariamente en la obviedad. La búsqueda de la *différance* (que decía Derrida), el movimiento, el cuestionamiento continuo... todo ello está en el propio proceso de creación. En la escritura, en el proceso creativo, el ponerse en crisis... es algo que depende de cada uno, es muy agotador. Es una cuestión del sistema nervioso, de si tienes la piel muy finita o más protegida. (...) Para mí es muy importante el humor, es algo que está en mi escritura, lo mismo que la necesidad de conectar con el aquí y ahora, con lo local. Si no, no tiene sentido porque se desconecta de la realidad.

El idioma: es importante encontrar el propio idioma. Por eso creo que el bilingüismo o el modo de utilizar incluso un dialecto, como he hecho en *La màquina de parlar*, en *las Clausman* o en *El meu avi no va anar a Cuba*, donde se habla catalán, castellano y argentino, es muy liberador, y me parece enriquecedor, aunque se salga de la norma y de la corrección.

Ahí estoy hablando de mí misma, de mi vivencia y de mi forma de comunicarme, por lo tanto...

Me vuelves a preguntar si es curativo utilizar recuerdos de episodios o de momentos de la propia biografía en la escritura... Pues sí, supongo que lo es, es curativo y enfermizo, las dos cosas. Uno lleva consigo una serie de fantasmas. Para mí, la escritura tiene que ver con la huida, con la vida, con las huellas, con las heridas... Si una no está en conexión con su propia fragilidad, entonces... ¿cómo puede escribir?



Marc Rosich, Sandra Monclús y Jordi Andújar en *La màquina de parlar*. Sala Beckett, diciembre 2007-enero 2008. Foto: Ferran Mateo.



Trayectoria de Victoria Szpunberg

Victoria Szpunberg (Buenos Aires, 1973).

Vive en Cataluña desde 1977. Es licenciada en Dramaturgia y Dirección por el Institut del Teatre de Barcelona. Ha participado como dramaturga en la Residencia Internacional del Royal Court Theatre (2000), así como en los seminarios impartidos por Michel Azama, Philis Naggy, Juan Mayorga, Martin Crimp y Rafael Spregelburd.

Ha escrito y estrenado las obras *Entre aquí y allá (Lo que dura un paseo)* (RESAD de Madrid, 2000; Here Festival de Nueva York, 2002), *L'aparador* (Sala Tallers, Teatre Nacional de Cataluña, proyecto T-6, 2003), *Esthetic Paradise* (Sala Beckett, Festival Grec, 2004), y *La màquina de parlar* (montaje que también ha dirigido en la Sala Beckett, 2007, y la Sala PIM de Milán, 2008).

Ha dirigido y realizado la dramaturgia de varios montajes pluridisciplinarios como 1,2,3 cielo (Sitges, 2000), el solo de danza *Manuelita ¿adónde vas?* (L'Espai, 2002), *Miniatures violentes* (Teatre Sant Domènec, Girona, 2006), y *El meu avi no va anar a Cuba* (Festival Grec de Barcelona, 2008), que se incluye dentro de su trilogía sobre la memoria junto con *La marca preferida de las hermanas Clausman* (Teatre Tantarantana, 2010) obra apoyada con una beca de Iberescena 2008, y la pieza radiofónica *Memoria de una ludisia* (COMRàdio y RE&Ma edicions, 2008).

Ha sido ayudante de dirección de Sergi Belbel y Rafael Spregelburd, entre otros, ha escrito cuentos sonoros para radio (iCatFM y COMRàdio), y ha obtenido el accésit al Premio María Teresa León 1998 por la obra *Entre aquí y allá (Lo que dura un paseo)*.

Eventualmente, imparte cursos de escritura teatral en l'Obrador de la Sala Beckett y en el Aula de Teatro de la UAB. Es profesora de Dramaturgias de la danza en el Institut del Teatre de Barcelona.

Acaba de colaborar como dramaturga en la obra *Cain & Cain* (Teatre Lliure de Gràcia, Barcelona 2011).

Entrevista con Lidia González Zoilo. Barcelona, 15 de junio de 2011.

"la identidad y la representación. Esas son las dos cosas con las que trabajamos"

L.G.Z.: Ha habido tres etapas: en Amaranto se identificaba muy claramente cuál era el proceso, hablábamos de la identidad y de lo autobiográfico. Era más teatral, porque a pesar de buscar que el espectador siempre estuviera presente, es decir, que el espacio-tiempo del espectador y el actor fuera el mismo, nos ubicábamos en espacios "escenográficos". Por ejemplo, un cabaret o un plató de televisión, de modo que el público era el espectador de esos espacios (estaba ficcionalizado). Existía un espacio dramático compartido con el espectador, los personajes estaban muy contruidos. Aunque partíamos de rasgos autobiográficos muy concretos sobre los que queríamos trabajar, la presentación de personaje era muy clara. No es como ahora, donde predomina una visión más anecdótica, en la que se deja ver algo de ti a lo largo del tiempo que dura la pieza. El trabajo era mucho más físico que ahora. Buscábamos la no representación (súper inocentes). Por ejemplo: buscábamos llegar a lo emocional desde lo físico. Si queríamos mostrar desesperación intentábamos llegar a un límite físico de desesperación. Jugábamos diversas estrategias: una era la de yo salgo aquí y te explico quién soy; otra era la de forzarse en lo físico a través de una acción para llegar a un estado emocional "real", o que el público podía identificar como real; y una tercera era la de mostrar una instalación, que a partir de la presencia del actor pasaba a representar algo. Por ejemplo, cuando yo caminaba por encima de los cristales rotos era una imagen metafórica, no se trataba de representar literalmente a una mártir, sino de sugerir otra cosa. Pero en el fondo era todo muy teatral. En cambio, con colectivo pasa lo contrario. Nos desprendemos totalmente del espacio dramático, del personaje, lo que ocurre ocurre en ese tiempo y lo demás te lo tienes que imaginar, porque no hay un desarrollo. Es más conceptual, es más un trabajo sobre la forma, sobre la idea. En *Dar patadas...* se define bastante los temas que más hemos trabajado con Colectivo 96º: la dificultad de ser persona, eso es con lo que más se identifica el espectador. Es un trabajo muy autocrítico sobre las propias limitaciones, muy pesimista, muy nihilista, que parte de lo autobiográfico, de modo que se deja un espacio al espectador para reflexionar sobre su modo de ver las cosas.

Dar patadas para no desaparecer y *Después de mí, epitafios* no deja de ser un trabajo experimental. Sea real o ficticia, se narra una experiencia fuera de la escena, que podría

concretarse en forma de libro, de catálogo o de documental, pero escogemos que sea una propuesta escénica, una pseudoconferencia. Es un trabajo sobre la experiencia, no sobre lo escénico.

¿Por qué Berlín? Como teníamos una amiga allí, aprovechamos la ocasión para visitarla, implicarla en el proyecto y hospedarnos en su casa¹⁴⁷. Lo hicimos con una beca de 3.000 euros que daba el festival Escena Poblenu, de manera que teníamos que cumplir una tarea. Era más fácil hacerlo allí, porque al estar en otra ciudad se creaba más distancia, y eso nos permitía representar mejor la búsqueda de esos dos artistas que habíamos descubierto, de los que no sabíamos nada y a los que queríamos conocer. No hubiéramos tenido suficientes recursos ni material para hacerlo en Barcelona.

Epitafios está pensado para un espacio blanco, eso es importante, es una pieza muy fría, donde se juega con momentos poéticos. En un teatro se crea una expectativa, el público espera que ocurra algo poético y se pierde intensidad, mientras que en una galería de arte, por ejemplo, se propicia la inmediatez, el espectador está mucho más cerca, ahí, sentado en el suelo muchas veces. Lo que ocurre en escena es algo inesperado, todo resulta más mágico.

Dar patadas, en cambio, es más escénico. Las dos piezas corresponden al mismo año de trabajo. Para nosotros había una continuidad entre una pieza y otra, eran como dos partes de un proceso. Trabajábamos partiendo de la experiencia y con la premisa de eliminar todo lo referente al código teatral convencional.

Macarena es una especie de descanso. Veníamos de Amaranto, donde éramos tres, pero la compañía se disolvió; luego David y yo seguimos trabajando juntos, y entonces se produjo una pausa y en ese año yo quería seguir trabajando con materiales propios. La mayoría de fotografías son autorretratos. Me dieron una residencia en Bilbao Arte y ahí pude trabajar a fondo. Fue estupendo. Para mí, *Macarena* es un punto de inflexión. Veníamos de Amaranto, donde ingenuamente creíamos que no estábamos "representando", y en Colectivo hay una

¹⁴⁷ Sabine Kruger, que aparece en un breve testimonio al final de la pieza para comentar el trabajo de Andronym y Gemischt, "dos creadores sin identidad, al igual que el célebre grupo The Residents, el grafitero Banksy, y como tantos otros artistas que se mantienen bajo el anonimato. Se desconocen sus nacionalidades, edades, domicilios y por supuesto sus verdaderos nombres. Únicamente se sabe que trabajan juntos desde el año 2000 y que residen en Berlín." (<http://colectivo96.wordpress.com/espectaculos/>).

evolución, pero es algo parecido, porque en el fondo todo es representación, desde el momento en que te colocas en escena o ante un espectador...

En *Macarena* se produce un *clic*, es representación pura y dura, es un trabajo a partir de la fotografía. Una artista que decide contar su vida con reproducciones fotográficas y además la pasa por cámara. Se trataba de asumir que todo es representación, que todo es ficción. El teatro contemporáneo se está rompiendo la cabeza para alejarse de la teatralidad, de lo convencional, y en cambio, creo que al menos para nosotros, el *clic* estaba precisamente en potenciar lo teatral. Al final hemos acabado con la pieza *Fingir*, que gira precisamente en torno a eso.

Los temas condicionan el tono. Las piezas que hicimos con Amaranto componían una trilogía, hablábamos de grandes temas: el amor (que es *Tazón de sopa china y un tenedor*), el honor (*Indignos*), y la muerte y el arte (*Four movements for survival*). Todo se articulaba alrededor del tema y del lugar donde queríamos colocar al espectador. En Colectivo partimos más de la forma. Sí que hay un contenido, puesto que hablamos de la identidad, de la representación, pero es un trabajo más formal.

De Amaranto a Colectivo se ha producido un cambio en diversos sentidos: en lo físico, puesto que había otra energía, otra fuerza (que también tiene que ver con la edad, claro). Buscábamos ponernos al límite; eso va unido a los temas, que eran más viscerales, más obsesivos, de modo que los procesos de trabajo también lo eran, y se dilataban mucho en el tiempo. Existía un texto previo, que yo me encargaba de escribir, y luego los ensayos podían durar hasta seis meses de prueba y error, de búsqueda.

En Colectivo no hay un grado de exposición física tan intenso, prima más lo formal, los procesos están mejor medidos. Todo es mucho más ligero, a veces incluso frívolo, que no significa que no haya una reflexión ni una búsqueda exhaustiva sobre cómo hacer las cosas.

En *Epitafios* no existe un discurso "postfeminista" sobre la identidad de género. Son esos artistas de los que hablamos quienes realizan ese tipo de intervenciones al respecto, pero nosotros no nos identificamos con eso (aunque sus obras las pensásemos nosotros). Es sólo una estrategia narrativa. Nosotros los utilizamos para hablar sobre la identidad en general. Fue un encargo de CENDEAC (Centro Párraga de Murcia), y le dimos la vuelta para no poner ese discurso en nuestra boca, sino en la de esos dos artistas anónimos.



Lidia González y David Franch como Andronym y Gemischt (Después de mí, peitafios, 2009)

Lo autobiográfico aparece en escena a través de las pequeñas acciones que se realizan en el aquí y ahora, ante el espectador. Los materiales biográficos son un punto de partida, o de llegada, un pretexto para la representación de una determinada identidad, la que uno hace de sí mismo en ese momento. Uno se construye o se deconstruye a partir de la literatura, la música, el arte... que se supone que es lo que te hace abrirte, pero resulta que uno acaba cada

vez más cerrado a los demás, al mundo. En *Epitafios*, las fotos, los textos escritos sobre nosotros por otras personas... surgen a partir de una serie de consignas que nos dio la artista a la que buscábamos (Vera Walser), y nos sirven como material para generar una serie de acciones inmediatas, en vivo y en directo.

El cuerpo desnudo tiene que ver con exponerse al máximo, sin disfraces. Para la última pieza, *Fingir*, el dragón, que era lo más representado y ficticio, acaba siendo algo real en la propia piel. El tatuaje, en parte, significa desprenderse de la personalidad. Es una marca, como las fotos de familia de *Dar* patadas, colocadas sobre la espalda desnuda, como huellas o rastros; o lo de la virgen, que lleva el alambre de espino, con sangre falsa que se muestra claramente como tal, como representación o metáfora de una especie de martirio.

Lo de la mártir tiene que ver con un texto de Vera sobre Lidia:

"Todo comienza aquí. Conmigo. Estoy. Y estar no siempre es activo, no siempre es acción. Todo comienza y acaba aquí. Conmigo a oscuras. Conmigo dentro de mí.

Escojo un día gris. Un día gris de lluvia. De esos que despiertan nostalgia.

Escojo el mayor dolor de todos. El que yo misma me provocho.

Al que a veces llamo para sentirme más viva,

al que a veces llamo para sentirme más yo.

Para que mi vida recobre sentido. Para que mi vida tenga algún valor.

Invento diferentes causas y me las creo todas.

Escojo una canción que me haga daño.

Una canción que me haga daño, un día gris de lluvia y ahí entro yo.

Esta es mi imagen, la imagen que tengo de mi dolor.

Esta soy yo.

Ahora entro en plano."

(Texto ficticio sobre Lidia González Zoilo escrito por Vera Walser e interpretado por lidia González Zoilo. *Dar patadas para no desaparecer*, 2008).

Ese tipo de acciones las tienes que trabajar desnudo, si no, no tiene sentido. Igual que todo el papel que le colocamos a David encima. Estás hablando de algo que le traspasa la piel.

Vestido sería como púdico, incluso en calzoncillos; y es todo lo contrario, es literalmente un desnudamiento.

El hecho de que yo sea una mujer, condiciona una determinada lectura de lo que hacemos, pero eso está en la visión social, no es algo deliberado. En *Fingir*, él me golpea y eso resulta muy bestia, dado que lo masculino es lo central en la sociedad, pero no hay una intención crítica, sino que sencillamente así resulta más brutal. (Luego ella le golpea a él y se muestra que es un puro juego sobre el arte de fingir). Lo mismo que el recortable de *Macarena*, que

lleva la leyenda "crea tu mujer perfecta". Podría parecer que tiene que ver con la imagen que la publicidad crea de la mujer, pero ahí tampoco hay una intención crítica, sino que se ofrece como juego, y es la mirada del espectador quien construye ese discurso, no yo.

Por ejemplo, el tratamiento que se le da al tema de la identidad de género en *Después de mí, epitafios* a través de las propuestas de esos dos artistas (ficticios) es muy simple, no va más allá, es un pretexto para desarrollar la pieza, pero no pretende ser algo panfletario sobre ese tema en concreto, ni mucho menos.

Si me coloco en el lugar del espectador, me gusta ver que están ocurriendo cosas en la escena, que hay gente que está en un determinado proceso. Y me gusta poderme preguntar ¿por qué? y qué tipo de proceso están haciendo. ¿Qué están buscando? ¿Qué está cambiando respecto a lo que puedo ver habitualmente en un teatro convencional?

Circuitos: El problema para el teatro público (para *Radicals Lliure*, por ejemplo) es que tienen que justificar audiencias, número de espectadores. Entonces todo es muy complicado, porque a partir de la segunda edición, ya no hay la misma afluencia de público, ni la misma publicidad, ni la crítica dedica casi espacio a lo que se está haciendo. En cambio, en experiencias como *Nits salvatges* u otras iniciativas de *la Porta*¹⁴⁸, la atención de la organización está en otro lugar. Ellos son artistas que buscan al público, que intentan buscar cuál es el contexto y el espacio para hacerlo. Lo tiene los festivales que organiza *La Porta*, lo tienen los *Informals* que organiza *la Poderosa*... Porque piensan en las necesidades para propiciar el encuentro, desde la perspectiva de la creación, para valorar sobre todo los procesos de trabajo, aún sin tener casi recursos, ni infraestructuras. Son espacios de riesgo desacomplejados, porque son independientes, cuidan a un público al que saben que les interesa ese tipo de propuestas y ese tipo de artistas. Les dan un lugar. Y no buscan una homogeneidad estilística, contemplan diferentes tendencias, que las hay, no todos hacemos lo mismo. Ellos proceden de la danza y del movimiento, pero nos dan cabida, aunque seamos del gesto o tengamos una formación más teatral. Ellos son bailarines que dejan de bailar, que pasan a la performance. Pero hay un circuito muy reducido. Nosotros hemos estado dos veces en Terrassa, una en Escena Poblenou y una en Nits Salvatges, en diez años. Eso no es un

¹⁴⁸ La Porta es un colectivo que desde 1992 trabaja para apoyar la creación contemporánea alrededor del cuerpo y dar visibilidad tanto a las obras como a los procesos y el pensamiento que la nutren, generando espacios y contextos que facilitan su evolución y la conexión con el público. (Ver: <http://laportabcn.com/laportabcn/Laporta.do>)

circuito. Luego hay lugares como el Antic Teatre, que son muy necesarios (aunque sea discutible cómo se programa). Sirven para que gente que es profesional y que no encuentra espacio ni siquiera en las salas alternativas (y que trabaja sin subvenciones) muestre sus obras, y para que alguien les vea y se les abra la posibilidad de seguir haciendo cosas. Sin ir más lejos, Semolina Tomic¹⁴⁹ llamó a Andreu Morte¹⁵⁰ y vino a ver *Tazón de sopa china* al Mercat, y decidió coproducir la siguiente pieza, *Indignos*, porque le interesó lo que hacíamos. A partir de entonces, allí hemos mostrado todas las piezas, porque se estableció un vínculo más allá de las condiciones de producción.

¿Un salto generacional? Se produjo un vacío. No sé cómo. Hubo gente que hizo cosas muy radicales en el campo de la performance: Zaj, que ahora serían modernismos. Ester Ferrer¹⁵¹

¹⁴⁹ "En 2004 ANTIC TEATRE recibió el Premio de la Feria de Teatro de Huesca a la programación más innovadora de España. SEMOLINIKA TOMIC recibió el PREMIO FAD SEBASTIAN GASCH por la resurrección del Antic Teatre que ha pasado de centro cívico abandonado, al escenario vivo de la creación contemporánea y por su acción cultural y artística al haber recuperado el teatro. Antic Teatre Espai de Creació, fundado en 1879, gracias al arquitecto Joan Martorell, con el nombre de Circulo Barcelones de Obreros de San José. Reabierto por segunda vez en 2003 e inaugurado por tercera en 2010, después de una reforma integral del edificio, que ha sido catalogado como patrimonio cultural en el centro de la ciudad Barcelona, en el barrio de Sant Pere, Casc Antic."(<http://www.anticteatre.com/index%20qui%20som.html>)

¹⁵⁰ "Tras haberlo dirigido entre 1987 y 1991, en 2002 asumió de nuevo las riendas. Morte fue llamado para capitanear una nueva etapa en la que se quería devolver al Mercat el prestigio perdido. Se incorporó a mitad de la temporada 2002-2003. El curso siguiente, con su teatro emblemático cerrado, fue un año de transición, y ahora se inicia la que será su primera temporada efectiva. Desde su desembarco, Morte ha anunciado su intención de convertir el Mercat en el referente de la experimentación escénica, los nuevos lenguajes y la danza contemporánea catalana, que el año pasado tuvo un lugar preferente en la programación y esta temporada ha quedado al margen." (Ginart, 2004). En 2005, Andreu Morte abandonó la dirección del Mercat para dedicarse a la creación. El actual director del Mercat, dedicado a la danza y las artes del movimiento, es Francesc Casasdesús. (<http://www.mercatflors.org/historia>).

¹⁵¹ Esther Ferrer es conocida por sus performances, que realiza individualmente o formando parte del grupo ZAJ (disuelto en 1996). A principios de los años 60 creó junto con el pintor Jose Antonio Sistiaga, el primer Taller de Libre Expresión germen de muchas otras actividades paralelas, entre ellas una Escuela experimental en Elorrio (Vizcaya). A partir de mediados de los años 70, retoma su actividad plástica con fotografías trabajadas, instalaciones, cuadros basados en la serie de números primos, objetos... En 1999 fue uno de los dos artistas que representaron España en la Bienal de Venecia. Recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas 2009. (<http://www.arteleku.net/estherferrer/EFerrer.html>)

aún viene a la Porta y es reconocida como una estrella, y sigue haciendo lo que ha hecho durante treinta años; o Albert Vidal u otros. Hacían cosas más performativas, más puras. Estos son los padres. Supongo que nos ha llegado de vernos unos a otros. Es curioso, conocí a una compañía de Valencia que estaban haciendo exactamente el mismo proceso que nosotros (Ximo Flores, del teatro de los Manantiales)¹⁵². Y tiene que ver con la negación a lo convencional, sólo con eso. La única manera de no hacer aquello que no quieres hacer es construyendo reglas para no hacerlo. Ahí acabas coincidiendo con otros que están en lo mismo: ¿Por qué la representación? ¿Por qué lo autobiográfico? ¿Por qué lo anti espectacular? Por qué la desaparición de trama, de personajes... Eliminar lo teatral convencional. Aunque al fin y al cabo sigue siendo representación. Las limitaciones de producción... se convierten en una regla más, porque si no, es imposible moverlo, hacer bolos, que lo vean. Todo se reduce a lo mismo, la identidad y la representación. Al menos, en Colectivo, esas son las dos cosas con las que trabajamos. Y además hay una necesidad de conectar con el momento actual, con el presente. Quizá por eso siempre aparece el tema recurrente de la identidad, porque es algo que está muy desdibujado en la época en que vivimos.

En cuanto a la autoría... hasta la fecha, no firmo las piezas, porque creo que condiciona al espectador saber quién es la cabeza pensante. Eso le hace mirar de otra manera. Me gusta mantener esa especie de anonimato. Somos dos intérpretes y el espectador no se pregunta quién ha escrito qué. O sí, pero no tiene una respuesta clara. ¿Qué es verdad y qué mentira? Entiendo el teatro como algo vivo, como una experiencia vital compartida con el espectador, pero es importante sembrar esa duda sobre dónde empieza y dónde acaba la ficción para que el espectador se interese por lo que está viendo, para que se involucre en lo que está pasando.

¹⁵² Ximo Flores es fundador de Teatro de los Manantiales, que nace en 1995 como espacio teatral y como compañía. En 2002 abre una nueva sala en c/ Alzira nº 9, su actual sede. (<http://www.teatrodelosmanantiales.com/trayectoriahome.htm>)

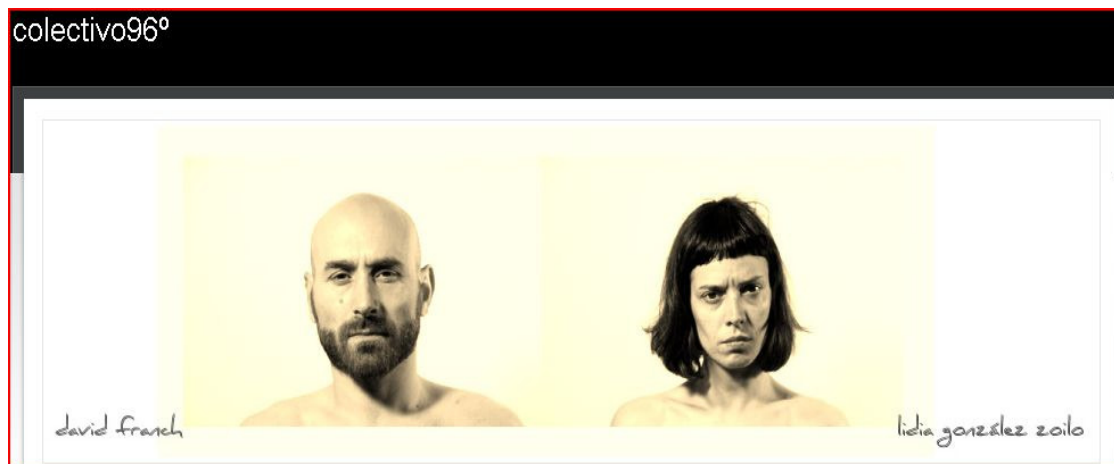
Algunos referentes: Sophie Calle (fotografía); Juanjo Sáez (ilustración, cómic); Agnes Barda (documental): me interesa mucho esa idea de ser una espigadora, como ella, espigadora de espigadores que le devuelven su propia imagen; Juan Domínguez (performance); Cindy Sherman... Muchos artistas que no son estrictamente escénicos o teatrales.



FALSO MATRIMONIO, de Sophie Calle.

Nuestra unión improvisada, al borde de la carretera que atraviesa Las Vegas, no me había permitido realizar el sueño inconfesado que comparto con tantas mujeres: llevar un día un traje de novia. En consecuencia, decidí invitar a familia y amigos, el sábado 20 de junio de 1992, para una fotografía de boda en los peldaños de una iglesia de barrio en Malakoff. A retrato siguió una falsa ceremonia civil, oficiada por un verdadero alcalde, y de un banquete. El arroz, las peladillas, el velo blanco..., no faltaba ninguno de los ingredientes. Coronaba con un falso matrimonio la historia más verdadera de mi vida. SOPHIE CALLE.

Trayectoria de Lidia González Zoilo



Lidia González Zoilo (Madrid, 1974) es licenciada en Interpretación (especialidad de Gesto) por el Institut del Teatre de Barcelona. En 1999 fundó junto a Marta Pelegrina la compañía Amaranto, con la que creó los espectáculos *Sis Ens* (donde dirige Toni Mira) (1999) *Hamlet Music Hall* (2000), *Marea Baixa* (2001) *Tazón de sopa china y un tenedor* (o hacer el gilipollas) (2004), *Indignos* (2005) y *Four Movements For Survival* (2007). Además, ha participado en las producciones, *Superpop* junto a Txalo Toloza (2007) y *Las Perras* junto a Amalia Fernández y Vicente Arlandis (2007)

David Franch (Barcelona, 1972) ha estudiado equilibrios y acrobacia en el Ateneu de Nou Barris y danza en La Caldera, además de recibir formación de clown, comedia del arte y mimo. Como integrante de la Cía. Amaranto, participó en los espectáculos *Marea baixa* (2001) *Tazón de sopa china y un tenedor* (o hacer el gilipollas) (2004), *Indignos* (2005) y *Four Movements For Survival* (2007). Además, ha participado en *Rekolore*, *Matraka* y *12-K* de la Compañía Hortsmuga. Y *4 L Ments* y *La verdadera historia de Johnny & Dolly* de la Compañía Mô- House.

Con Colectivo 96°, ambos han creado las piezas: *Encontré un trozo de mí en un vertedero* (2008) Es Baluard – Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, Palma de Mallorca. *Después de mí, epitafios* (2008) Centro Párraga, Murcia. *Dar patadas para no desaparecer* (2009) Festival de Teatro de Terrassa. *Fingir #1* (2010) CCCB Nits Salvatges.

Entrevista con Marta Galán. Barcelona, 1 de julio de 2011.

"No dar un solo paso que no sea bello".

M.G.: Creo que en mi trayectoria hay una evolución. Resulta difícil hablar sobre una misma, pero recapitulando lo que he ido haciendo, creo que me he ido liberando de algún reparo a ciertas cosas. En mi trabajo, cada vez hay vez menos pudor: primero, a la hora de mostrarme explícitamente política; y segundo, a la hora de mostrar explícitamente la subjetividad. Hay una decisión, en un momento determinado, de no tenerle miedo a la poesía, a la poesía escénica y a la expresión lírica. O sea, el hecho de permitirse usar un texto que se relaciona con algo terriblemente íntimo y subjetivo, pero que en un punto remite a lo colectivo, y remite a lo político, y remite a lo social. Simplemente porque es personal, porque se plantea desde una subjetividad y desde una identidad muy concreta: la de una mujer con unas características concretas. Poco a poco va habiendo menos pudor, hasta el punto de que, en lo que ando ahora ya hay un trabajo directamente social. Ahí me siento terriblemente cómoda. Hay una permeabilidad real a los contextos donde trabajo. Tanto a nivel de temáticas, sobre lo que decido pensar y trabajar, como a nivel de las personas con quienes decido trabajar. En los dos últimos proyectos que he activado, tanto La Corporació como TrasnLAB., hay un pasito más en esta necesidad de referir a lo social, e incluso hay una decisión de entrar en la acción social, de una forma muy transversal y transdisciplinar, no sólo en la mezcla de disciplinas artísticas, sino en la mezcla de disciplinas que vienen de lo social, como lo es, por ejemplo, el tema de la educación social. En mi último proyecto, he trabajado con seis chicos raperos de la ciudad de Terrassa, todos ellos de nacionalidades distintas: un chileno, dos árabes, un catalán... Cada vez aparece más esa necesidad de que el trabajo escénico tenga una cierta capacidad transformadora, ya no sólo para el público, sino durante el proceso. Me interesa esa capacidad educadora de la actividad artística, cómo lo artístico puede incidir en la gente. Creo que desde el principio, ya en mis primeros trabajos, he buscado activar esa capacidad transformadora del arte. Lo que ocurre es que antes la buscaba en el público. Buscaba transmitir esa reflexión en torno a lo social, en torno a lo personal, a lo político, para tratar de generar una sospecha, despertar una alerta en el público respecto a los temas que trabajo. A partir de la Corporació o en TrasnLAB me he metido a hacer una especie de trabajo de campo. Ya no es sólo que me

interese generar esa alerta en el público, sino que me interesa generarla in situ, con la gente con la que trabajo. Entonces, invento el proyecto de manera que tenga que trabajar con un montón de mujeres que estén dando de mamar, del barrio de la Sagrera¹⁵³; o con un grupo de abuelitos que trabajaban en una fábrica de coches y que vienen de entornos fabriles¹⁵⁴... y a partir de ahí, intento que el trabajo artístico también afecte las concepciones y las representaciones de esa gente. Todo ello toca con mi necesidad de democratizar la cultura, es decir, con la necesidad de que todo el mundo pueda tener acceso a un tipo de códigos artísticos que no son habituales. Desde arriba, se considera que eso es ir a la contra de un concepto mal entendido de "excelencia", pero a mí me interesa colocarme en otro lugar. Si decido trabajar con seis chicos de un barrio de Terrassa, y aquello es lo primero que hacen, la excelencia está en el rigor con que se plantea el proceso y el trabajo, no en la perfección con que interpretan la música, el baile o la disciplina que sea. Estoy en ese otro lugar, y así me va.

¿En la periferia? En entornos de precariedad permanente como el de la actividad teatral o de las artes escénicas en general, te ves obligada a trabajar en otras cosas, simplemente por necesidad de obtener cash, y por lo tanto, tampoco puedes dedicarte plenamente a mantener una estructura como compañía o como empresaria artística, que es lo que te exige que hagas el sistema, lo mismo que te exige una rentabilidad. Pero como los otros trabajos también son eventuales y de subsistencia, si te ofrecen algún proyecto escénico tampoco dices que no, claro. En muchos momentos, he tirado la toalla. No es que haya una actitud de "resistencia" (esto es algo que Txiki Berraondo suele decir, y estoy completamente de acuerdo): es que no sabemos expresarnos de otro modo. Nuestra manera de entender el hecho escénico y la creación pasa por ahí, pasa por utilizar este tipo de gramáticas que no son las convencionales, que por otro lado, están completamente homogeneizadas. Estamos yendo hacia una homogeneización de gramáticas escénicas muy fuerte. Hay unos estándares muy específicos y si no estás en uno de esos... has *pringao* completamente, te quedas totalmente fuera. No es que yo haya escogido eso, es que siempre he entendido el teatro desde ese otro lugar.

Por otro lado, yo trabajo con las convenciones teatrales continuamente. En *Morir d'amor aquí*, sin ir más lejos, partimos de un texto de Shakespeare, *Romeo y Julieta*. Al final no quedó nada

¹⁵³ Superproducción nº 3: Madres, teats y nanas. La acción involucró a 23 mujeres con bebés lactantes, el día 19 de diciembre de 2009, Nau Ivanow.

¹⁵⁴ Superproducción nº 2.: Reprise_Vol.2. Acción con ex trabajadores de la Pegaso, chicos del centro cívico Garcilaso que bailan streetdance y otros invitados. 27 de noviembre de 2009.

del texto de Shakespeare, excepto tres frases que proyectábamos. Pero eso es el resultado de un proceso. No es que yo defina mis formatos así. Mis decisiones artísticas no tienen que ver con que yo decida ir en contra de lo convencional, sino que van a favor de mis necesidades de expresión. Elijo una forma de hacer las cosas, pero no con voluntad de subvertir las formas convencionales. Simplemente ocurre que el formato o las formas que le doy a las cosas son un poco distintos. El sistema debería ser permeable a la creatividad, a la transdisciplinariedad, a la experimentación, pero no lo es. Hay que apostar por una serie de cosas y no se está haciendo. Cuando impulsamos *Indisciplines* se produjo un impulso muy interesante, sobre todo para decir que hay que evitar a toda costa los guetos: parece que todo tiene que estar clasificado y compartimentado. Te otorgan un lugar donde mostrar tu trabajo, en *Radicals Lliure*, o en la fàbrica de creació de Terrassa, pero no se permite la convivencia natural entre las disciplinas y las artes, ni el acceso natural del público a ese tipo de trabajos. Lo de la AAE¹⁵⁵ e *Indisciplines* fue un intento muy remarcable para intentar cambiar algunas cosas, para manifestar el deseo de que cambiasen. De ahí surgió un libro bonito con todo un plan estratégico, valió la pena, a pesar de que todo aquello no consiguiera llegar a más lejos.

Hay un trabajo de riesgo en lo performativo, eso es visible tanto en los trabajos de las "superproducciones" de la Corporació como en este último con los chicos de Terrassa. No hay miedo al directo, al qué pasará. Hay una especie de deseo de perfección, que me parece muy burgués, que tiene que ver con un sistema de trabajo donde se repite todo doscientas veces hasta que no existe ningún margen de error. En cambio, en el trabajo que vengo haciendo últimamente me he dado mucha libertad frente a lo presencial, frente al directo. Es algo que nunca había hecho, porque antes lo ensayaba mucho todo. En los principios, con la Vuelta, todo era muy preciso, estaba muy medido. Ahora no, estamos aquí, esto empieza, nunca lo hemos hecho antes de principio a fin, sabemos claramente cuál es la estructura, pero nunca lo hemos visto todo en orden. Esa magia de que las cosas sucedan en vivo, in situ, delante de la gente, para mí es un viaje alucinante. Es una auténtica performance por su carácter irrepetible, y porque tanto el público como los que estamos dentro estamos asistiendo por primera vez a aquello. No sabes lo que dura, y cuando termina dices: ostras, ha durado dos horas y media. Y es porque todos los que participan, incluyendo al público, todos se enganchan un montón.

¹⁵⁵ AAE: Associació d'Artistes Escènics.

Además, como digo, se trata de experiencias únicas. En estas cuatro piezas últimas ha habido sólo una función y ya está. Ocurre una vez y ya no ocurre más.

En los trabajos anteriores, existe una **permeabilidad al bagaje estético de los colaboradores**. Ellos aportan todo su mundo de referentes. Esta reflexión la hacía sobre todo cuando trabajaba con Santi. El trabajo de cinco años con Santi fue un trabajo de cocreación. Él era como mi actor fetiche, estaba ahí todo el rato en todos mis trabajos. Trabajábamos en paralelo y todos los referentes artísticos que él aportaba, evidentemente, incidían en la propuesta. Es algo que ocurría con él, antes, en los trabajos del principio no era así. Éramos un buen tándem, en ese sentido. Pero el germen de la pieza, la idea inicial la aportaba yo. En ese momento siempre partía de una reflexión sobre algo que me inquietaba o me preocupaba. Mis trabajos son pequeñas tesinas a nivel de reflexión sobre temas políticos o sociales, o bien, acerca de un determinado formato artístico sobre el que me interesa experimentar, como es el caso de *Melodrama*, por ejemplo. De repente me interesaba saber qué ocurría en el melodrama, porque yo me he criado mirando melodramas en la tele, como toda mi generación. Nos hemos tragado *Candy Candy*, *Marco*, *Heidi*, *La casa de la pradera*... Yo eso lo mamé, uno detrás de otro.

A partir de ahí empecé un trabajo y una búsqueda sobre cómo funciona el melodrama. Siempre busco llegar a unas conclusiones.

Siempre parto de una reflexión teórica. Por eso mis referentes suelen ser sociólogos, filósofos, teóricos. Me entretengo en indagar en ese sentido antes de escribir cada pieza. Por ejemplo, en *Protégeme, instrúyeme* había toda una reflexión sobre el miedo, sobre el tema de la sociedad de riesgo, y a partir de ahí inicié una investigación y entonces surgió el T.D.A./H., como síntoma de una sociedad: el Transtorno por Deficiencia de Atención e Hiperactividad... Cómo ponemos el síntoma del transtorno en el niño... Me interesa que los trabajos estén cargados de esta reflexión previa, de esa tesis sobre la que quiero trabajar, aunque claro, luego hay que buscarle un formato escénico y muchas veces eso es lo más complicado, encontrar el formato. En todos mis trabajos está ese punto de partida. En los últimos también. Por ejemplo, en *Morir d'amor aquí* parto de una reflexión sobre el patriarcado y el matriarcado, sobre la imposibilidad del amor en contextos donde domina el patriarcado. En todos hay esa necesidad de reflexionar casi desde una premisa ensayística, teórica, creo que eso es algo característico

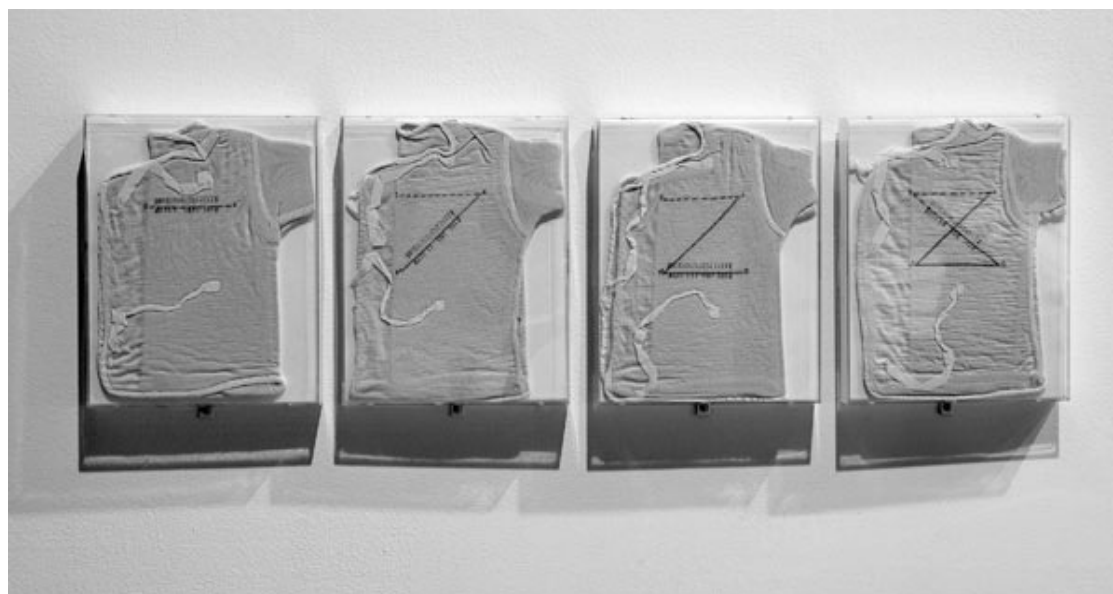
de mis trabajos escénicos. Yo parto de ahí, y luego busco la forma. Esa es mi metodología, nunca he partido de ninguna intuición formal.

¿Lo personal es político?¹⁵⁶ **En mi trabajo hay una reflexión sobre la identidad y sobre el género.** Es algo inevitable, supongo. Es cierto que no hay un posicionamiento claramente feminista ni me siento vinculada a según qué discursos feministas con determinadas reflexiones sobre el género, pero sí que soy lectora de literatura sobre perspectivas de género, conozco el trabajo de Beatriz Preciado, de Judith Butler, y he ido trabajando sobre algunos temas claramente relacionados con sus teorías. Por ejemplo, en *Machos*, esa reflexión está llevada al extremo. O como comentaba, en *Morir d'amor aquí* se habla de patriarcado desde un punto de vista femenino, pero es que... eso es lo que hay. Inevitablemente, a la hora de escribir aparece mi condición como mujer, y como mujer con unas características muy concretas. No me muevo en un terreno cercano a las performatividad de género que puedan practicar algunas mujeres lesbianas o transexuales, etc. o desde una estética *queer*, por ejemplo, que es de lo que hablan Preciado y Butler. Soy mujer, soy heterosexual, y soy madre, eso me da otra perspectiva sobre el género. Dentro de la reflexión sobre el género hay muy poca reflexión sobre maternidad, o no hay una reflexión clara sobre qué representa ser madre. En mis últimos trabajos, en *Madres, Tetas y Nanas*, por ejemplo, hay una necesidad de darle a la maternidad un lugar ciertamente subversivo dentro del mundo en el que vivimos. El hecho de dar la vida, el gran acto de amor que supone parir y criar me parece terriblemente subversivo en el mundo en que vivimos. Eso es difícil de encajar dentro de toda la reflexión sobre género. Siempre hay esa dualidad simplificadora: o putas o madres. De nuevo, por necesidad de subjetividad, por necesidad de posicionarme personalmente y de pensar... como dice Miguel Morey¹⁵⁷, de pensar donde ya no se puede pensar o de pensar lo impensable. Es algo así como una especie de obsesión por darle manija a todo. En *Morir*

¹⁵⁶ Traigo a colación esta idea, ya una vieja consigna del feminismo de los sesenta y los setenta. Entre muchas otras, el concepto ha sido desarrollado por mujeres como la activista, escritora y poetisa norteamericana Adrienne Rich (Baltimore, 1929). Es Marta quien la menciona para comentar algunos de sus poemas.

¹⁵⁷ Miguel Morey (Barcelona, 1950), Catedrático de Filosofía en la Universidad de Barcelona y miembro del Colegio de Filosofía. Ha sido profesor visitante en las universidades de Buenos Aires, La Habana, Venecia, Viena, Munich y París, entre otras. Es colaborador de numerosas revistas, entre las que destacan *Ajoblanco*, *Archipiélago*, *Claves de la razón práctica*, *El Viejo Topo* y de los periódicos *El País* y *La Vanguardia*. Ha traducido varias obras de Michel Foucault y Gilles Deleuze al castellano.

d'amor aquí aparece también esa reflexión, hay un texto que dice Núria Lloansi donde se asume como loba, por ese amor y esa generosidad exacerbados que entran en el hecho de la maternidad. Hay gente que ha pensado sobre este tema, sobre todo en artes visuales. Hay una mujer que se llama Mary Kelly¹⁵⁸, que a mí me encanta. En *Madres, Tetas y Nanas* yo hacía una proyección con pañales cagados de mi hija. Me dediqué a fotografiar todas las cacas de Sofia desde que nació y cómo fueron cambiando, porque primero hay leche, luego vas introduciendo otros alimentos... Y esa forma de trabajar la aprendí de Mary Kelly. Me interesa más los discursos que generan gente de las artes visuales que el teatro. No voy al teatro porque no me interesa la mayoría de cosas que se hacen. En cambio, hay discursos de artistas visuales muy potentes. Esta mujer hace cosas muy sugerentes, muy interesantes a partir de lo orgánico. Por ejemplo: utiliza la pelusilla de algodón que queda en las secadoras después de lavar las toallas para reflexionar sobre las amas de casa, sobre la maternidad, etc. Hay un teórico que trabaja en CENDEAC, Miguel Ángel Hernández Navarro, que tiene un libro muy bonito donde habla de todas esas cosas. Te lo recomiendo, se llama *La so(m)bra de lo real: el arte como vomitorio (2006)*¹⁵⁹.



"Post-partum document", de Mary Kelly (1973-79).

¹⁵⁸ Mary Kelly (1941) es una artista conceptual norteamericana que ha elaborado todo un discurso en referencia al feminismo y la posmodernidad, mediante instalaciones con un poderoso alcance narrativo y escritos teóricos.

¹⁵⁹ *La so(m)bra de lo Real: el arte como vomitorio*, Valencia, Alfons el Magnánim (Colección Novatores), 2006.

¿Cómo se construye la identidad? A través de ese ir pensando más allá de lo que se puede pensar. La creación va tan ligada a lo personal y al propio devenir de las cosas... En ese sentido es en el que yo hablo de lo poético, de la expresión lírica en formato escénico. Para mí, en cada trabajo hay algo que yo necesito pensar, a nivel vital. Necesito pensar sobre la educación, necesito pensar sobre la crianza, o sobre el matriarcado o el patriarcado, necesito pensar sobre lo melodramático o sobre los códigos de la masculinidad... Todos esos temas son cosas que yo necesito pensar para vivir. Va tan conectado con lo personal, que a veces eso se convierte en un handicap que te impide posicionarte dentro del mercado, te impide estar sin implicarte tanto. Hay un punto de desarrollo personal y de aprendizaje para la vida que va en paralelo con cada trabajo, y no es una perogrullada, es completamente real. Si pudiéramos hacer un paralelismo entre mi vida y los trabajos que he hecho, van completamente en relación. Creo que me he ahorrado mucho psicoanálisis con el teatro. He dejado de sufrir mucho al volcarlo en la escritura. No puedo desligar el aprendizaje de mi vida con mis trabajos escénicos. He necesitado hacer todos estos trabajos para seguir adelante. La construcción de la identidad, entonces, tiene que ver con cómo se ha conformado tu subjetividad, con cómo te han ayudado a hacerlo tu padre y tu madre, o las figuras que están ahí en el momento en que te desarrollas como niño. Creo que cualquier persona tiene ahí múltiples fisuras, y sigues avanzando y vas viviendo, y las vas subsanando como puedes. Por eso, creo que todos mis trabajos tienen que ver con mi actualidad, con mi necesidad de pensar sobre algo, que es siempre personal, y que en muchas ocasiones también es social. Ahora vivo las cosas con más tranquilidad, pero siempre he vivido los procesos con mucha más angustia. Tiene que ver con eso, con que cada pieza escénica es una pequeña parte del yo, que sueltas, o que reparas. Nunca lo había expresado de ese modo, pero creo que con el tiempo lo voy viendo así.

La lengua en que escribimos tiene que ver con una tema biográfico, no se trata de una decisión con implicaciones políticas, sino que tiene que ver con el lugar de dónde vienes, con cuántos años has vivido en según qué sitios, con cuál es tu lengua de uso habitual y cuál no y, según todas estas circunstancias, eliges escribir en una lengua o en otra. En mi caso no es que me interese no escribir en catalán o escribir en castellano por algo específico, sino que mi lengua materna es el castellano. (Sonríe). Yo soy una mezcla *improcedente* de un madrileño hijo de vascos y gallegos, *i d'una empordanesa de família rosenca per totes dues bandes, però per circumstàncies biogràfiques, la meva mare no em va parlar mai català*¹⁶⁰. *Podria escriure perfectament o traduir les obres al català, però m'expresso millor i de manera natural escric en castellà.*

¹⁶⁰ Roses es una localidad costera de l'Alt Empordà, en el punto norte más oriental de la península.

Trayectoria de Marta Galán



foto@Jordi Bover

Marta Galán (Barcelona, 1973)

creación escénica contemporánea. Dirección de proyectos escénicos y audiovisuales.

teatro y documento / video creación / performance / música en directo/ disección radical de lo humano y lo social / hibridación de lenguajes escénicos / kitch / amor, muerte y comida / imaginación barroca / lo excesivo revelador / el presente de la presentación escénica / poética política de lo cotidiano.

Marta Galán desarrolla su actividad creativa en el terreno de las artes escénicas desde 1998. Ha escrito y dirigido una decena de montajes con distintos equipos creativos obteniendo una destacada proyección nacional e internacional (España, Francia, Italia, Suiza, México, Brasil y Argentina). La última colaboración artística permanente (2002-2008) la mantiene con Santiago Maravilla, cantante y performer deudor de la cultura trash, la estética Pop Art, el punk y la canción romántica.

Desde enero de 2008 trabaja con un nuevo equipo de creación en el díptico EXTREMA TU VIGILANCIA, formado por Protégeme, Instrúyeme (Teatre Lliure BCN- Radicals Lliure 2008) y High Tech (proyecto pendiente de financiación). Durante el 2009 coordina, junto a Juan Navarro y en coproducción con La Nau Ivanow, el proyecto La Corporación www.lacorporacio.blogspot.com, una fábrica excesiva de superproducciones irónicas y desechables. Estrenos mensuales de proyectos excesivos imposibles de distribuir y rentabilizar. Un proyecto que responde a la necesidad de generar dinámicas de creación e exhibición autónomas y autogestionadas.

La Corporació versus TRANSlab. (cambio de proyecto):

Su obra escénica cuestiona los paradigmas acrílicos de representación y propone un espacio artístico que interactúa con los nuevos contextos sociopolíticos y humanos para ofrece una permanente reflexión poética y crítica.

Con la cia. LaVuelta estrena: LBdLG (1999), Desvínculos (2000), K.O.S –hacerse el muerto- (2001), Estamos un poco perplejos (2002) y participa en el documental De nens, de Joaquim Jordà. Las creaciones de la pareja Galán /Maravilla són: Lola (2003) Transilvania 187, in memoriam (Mercat de les Flors, 2004) Machos (Escena Abierta, 2005) El Perro (Mercat de les Flors, 2005) y Melodrama (2006-2007).

Marta Galán forma parte, desde 2005, de la plataforma de producción y distribución El Vivero (M.O.M, Marta Oliveres Management) www.martaoliveres.com

En noviembre de 2007 propicia la creación en Cataluña de l'Associació d'Artistes Escènics con el objetivo de normalizar, dignificar y visibilizar las prácticas escénicas contemporáneas.

Es licenciada en Filología Hispánica por la U.A.B y ha iniciado el doctorado en artes escénicas que oferta esta universidad en colaboración con el Institut del Teatre (Barcelona).

Ediciones de los textos de Marta Galán:

Estamos un poco perplejos, 2002, ed. En Cartell, S.T.I- Creació Contemporànea, edición a cargo de Francesc Foguet Boreu, edita RE&MA 12 S.L

Edición a cargo de Óscar Cornago (investigador del C.S.I.C) en ed. Fundamentos del texto de: Lola (2003), Machos (2005), El Perro (2005) y Transilvània 187, in memoriam (2004).

Textos no estrenados:

El conejito del tambor de duracel (2006).

2007-2009 _ proyectos actuales (en colaboración con Juan Navarro y Núria Lloansi)
La Corporació, 2009, en colaboración con Juan Navarro. Nau Ivanow. Superproducciones post-dramáticas y desechables:

9 de octubre de 2009/ SUPERPRODUCCIÓN N° 1. DARK FIGURANTES

27 de noviembre de 2009 / SUPERPRODUCCIÓN N° 2. REPRISE #2 (by Jaume Parera)

19 de diciembre de 2009/SUPERPRODUCCIÓN N° 3. MADRES, TETAS Y NANAS

Con el proyecto TrsnLAB. ha estrenado: MORIR D'AMOR AQUÍ.

9 de abril de 2011, en Función única. Teatre Alegria de Terrassa.

TRANSlab. es un laboratorio de intervenciones escénicas contextuales que propone la emergencia de un espacio artístico transversal a caballo entre el arte escénico profesional, la acción socioeducativa y la alfabetización en las artes.

Antes:

Protégeme, Instrúyeme -2008- Radicals Lliure, Teatre Lliure 2008

2003-2007_ Con Santiago Maravilla

Enero 2007

MELODRAMA

Una producción independiente de marta galán / santiago maravilla, colabora: Ministerio de Cultura (I.N.A.E.M), Generalitat de Cataluña y La Porta.

Estreno: La Fundición (Bilbao, 3 i 4 de Febrero)

Noviembre 2005

CREACIÓN DE EL PERRO

PRESENTACIÓN TRILOGIA CÍNICA 2003-2005 LOLA+MACHOS+EL PERRO EN EL MERCAT DE LES FLORS (bcn) Una coproducción de Marta Galán/Santiago Maravilla, M. O.M, el Mercat de les Flors y el Festival Panorama (Olot), con la colaboración del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, el Ministerio de cultura (I.N.A.E.M) y la Nau Ivanov (BCN) Estreno: Festival Panorama (octubre 2005, Olot) El Perro

Enero 2005

CREACIÓN DE MACHOS

PRESENTACIÓN DE LOLA+MACHOS

Una coproducción de Marta Galán/Santiago Maravilla y el festival Escena Abierta (Burgos), con la colaboración de Ca l'Estruch (Sabadell)

Preestreno: Antic Teatre (enero 2005, BCN)

Febrero 2004

TRANSILVÀNIA 187, IN MEMORIAM

Una coproducción de El Mercat de les Flors y Marta Galán/Néstor Domènech. Con la colaboración del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, el ayuntamiento de Sabadell y les Golfes de San Fabra.

Diciembre 2003

QUE NOS QUITEN LO BILAO

Work in progress de creación presentado en el marco del proyecto Caldera Express en el espacio de danza y creación La Caldera.

Abril 2003

LOLA

Un proyecto independiente producido por el cantante e intérprete Santiago Maravilla y dirigido por Marta Galán que se estrenó en abril de 2003 en el espacio de creació La Poderosa.

1998-2002_ cia. La Vuelta.

Estamos un poco perplejos, 2002

Sitges Teatre Internacional, 2002

Este mismo año la cia. LaVuelta participa en una experiencia cinematográfica entre el documental y la ficción del director Joaquim Jordà (De nens, 2002)

K.O.S (hacerse el muerto), 2001

LBdLG, 1999. Espai Món Obert, off off Barcelona. Restaurant El Foro, off off Barcelona.

Entrevista con Sonia Gómez. Barcelona, 5 de julio de 2011.

En los procesos de trabajo, yo voy de la escritura a la acción. Siempre parto de una idea. Por ejemplo, surge la idea de trabajar con mi madre, y a partir ahí piensas qué es lo que quieres contar, y entonces aparece una primera escritura. Luego buscas los diferentes mecanismos o las diferentes disciplinas que quieres usar para contarlo de una manera variada: no quedarse demasiado tiempo bailando, no quedarse demasiado tiempo hablando, no quedarse demasiado tiempo en el vídeo, no quedarse demasiado tiempo en lo conceptual, no quedarse demasiado tiempo en lo próximo, no quedarse demasiado tiempo en la realidad, no quedarse demasiado tiempo en la ficción... Hay una primera escritura, y cuando se pasa a la acción aparece el factor del tiempo, que para mí ha sido bastante importante a la hora de construir la partitura. Lo primero que hice partió de un escrito de una hoja y media. Un día llegas a casa y de repente te pones a escribir. Eso es *Egomotion*, donde hay un primer texto que dice: "yo estoy en este mundo porque tiene que haber de todo". Yo creo que seguí a partir de ese impulso. Ahí era todo muy claro, muy puro, era como un vómito donde te dejas llevar. Luego, a medida que ha ido pasando el tiempo, todo es más intencionado, más complicado de descifrar, de descubrir. Porque también está más elaborado, no sale de forma tan natural y espontánea.

Egomotion es una trilogía sobre las tres edades: la infancia, la adolescencia y la juventud. Es como el puente entre dejar de ser intérprete para los demás y decidir ser performer de mis propios trabajos. Empecé en el 2001 y estuve casi tres años trabajando. Entonces los procesos se dilataban mucho más. Se acabó General Eléctrica y empecé a trabajar con Rodrigo García¹⁶¹, y mientras, escribía esa trilogía, que al final fue un espectáculo de una hora y cuarto, y lo hacía por partes. Eso fue en la última temporada de l'Espai, en junio de 2004. Cuando lo terminé, pedí que me dejaran mostrarlo allí, un par de días, fuera de programa, para poder grabarlo en vídeo. Funcionó como una actividad interna, con muy poco público. Ahí fue el primer contacto con Marta Oliveres. Acabé los bolos con Rodrigo, y ese mismo verano de 2004 empecé a trabajar lo de *Mi madre y yo*. Lo presentamos en diciembre en el Centre Cívic

¹⁶¹ El espectáculo era Jardinería Humana. Lugar de estreno: enero de 2003. Théâtre National de Bretagne- Rennes. Texto, puesta en escena y escenografía: Rodrigo García. Intérpretes: Idurne Arkúe, Nico Baixas, Teo Baró, Sonia Gómez, Núria Lloansi, Angélica Riquelme. Asistente de escena: Mireia Andreu. Iluminación: Carlos Marquerie. Montaje: Javier Marquerie. Música: Dj. Honk / Dj. Léto. Vídeo de La Pietá: Rodrigo García.

Barceloneta. Entonces estaba en una especie de impasse, donde tenía capacidad de producir, porque tenía otro trabajo que me lo permitía, y afortunadamente era un trabajo de intérprete, no de camarera, como mucha gente. Aquella experiencia significó una evolución importante, no por el hecho de estar con Rodrigo, sino porque era una pieza que exigía una implicación física y mental muy fuerte: repetirlo cien veces, estar casi dos años de gira. Es algo que a mí todavía no me había ocurrido, eso de repetir tanto un espectáculo. Es lo único que he hecho con Rodrigo García. Antes había hecho un par de espectáculos con General Elèctrica, que fue cuando entré en contacto con L'Espai de la Dansa i la Música, que no duró nada, en 2004 se cerró. La cuestión es que conocí a Marta Oliveres, del Vivero, y eso supuso un buen apoyo, desde luego, porque no es lo mismo empezar una andadura sin una producción ejecutiva, y sin una línea clara de los pasos a seguir. Fue producto de una serie de casualidades, pero yo ya tenía una expectativa de hacer algo, ya desde mi contacto con General Eléctrica, y después con *Jardinería Humana*, la pieza de Rodrigo, donde yo vi que se podía funcionar bien con este tipo de espectáculos.



Sonia Gómez en *Jardinería humana*, de Rodrigo García. (Rennes, 2003).

Entonces todavía tenías la sensación de que se estaba generando un público, una escena, había una intuición de que podías vivir de ello, pero no girarlo. Por ejemplo en General Elèctrica eso no le pasó a nadie. Nadie hizo un espectáculo "estrella" con el que hacer una gira. Sin embargo, con Rodrigo sí, y yo estaba ahí como intérprete, pero con la curiosidad de saber cómo funcionaba aquello y cómo se movía internacionalmente. Yo lo que quería era rodar los

espectáculos, no sólo para vivir de ello, sino porque no es lo mismo un espectáculo cuando lo has hecho cuatro veces, que a la quince, que a la treinta, que a la sesenta y cinco, que a la cien. El hecho de contar con gestores culturales ha abierto muchas posibilidades. Ya no es como las compañías de danza de los ochenta y los noventa, por ejemplo, que tenían que vivir de las subvenciones. Además yo funciono como ente individual, lo que facilita mucho las cosas. El hecho de que yo no pida subvenciones también es un posicionamiento ideológico, es una manera de estar conectada con la realidad. Esperar vivir directamente de una subvención es como esperar que te caiga una herencia, y es una situación que me resulta súper rara.

¿Por qué partir de lo autobiográfico para plantear trabajos escénicos de creación? Hay una artista francesa que me interesa mucho, que es Sophie Calle. Representa toda una filosofía y una manera de trabajar. Cojo y me hago fotógrafa y activo mi obra con lo que sucede en mi vida y viceversa. Es un referente que me ha influenciado, más que el movimiento, quizá. Aunque la verdad es que descubrí ese paralelismo con otros performers que trabajan desde las vivencias personales cuando ya estaba trabajando de ese modo, porque es algo que en General Elèctrica ya aparecía: eso de colocarse en la primera fila y empezar a contarle al público lo que te pasa. Era una manera de acercarse al público, porque estábamos hartos de ver espectáculos donde no había ninguna relación con el espectador. Una de las bases de G.E. era esa, romper esa barrera. Y respecto a lo personal, lo autobiográfico, imaginábamos, o lo queríamos entender así, que hablando de uno mismo transcendías a lo que le podía ocurrir al público en su vida, tratándolo de igual a igual. Además, yo, a mí misma es lo que más conozco, ¿no? A diferencia de Marta Galán, por ejemplo, que habla desde ella pero con un posicionamiento muy político, muy social, yo no me lo planteo así. Ni siquiera se debe a un posicionamiento artístico radical, no. Yo me encuentro en un lugar muy cómodo, muy natural, intento ser honesta, hablar de tú a tú. No quiero decir que el arte sea pretencioso, pero para mí es muy importante que sea accesible. Yo siempre me quise despojar de esa idea de la excelencia artística, de esa diferencia que se marca con ello, que a fin de cuentas también se convierte en algo ideológico. Quería llevar la *working class* a escena. Yo lo defino como tener una posición natural. Llevar la vida a escena de una manera sugerente, con la libertad de mezclar la realidad y la ficción. Ahí hay un trabajo de capas, que es muy típico de estos diez años. Por ejemplo, en *Experiencias con un desconocido*, a mitad del espectáculo, la gente no sabe si eso es real o ficticio, el público se pregunta si los desconocidos con quienes me cruzo

son actores y si todo es una tomadura de pelo. Cuando giraba con mi madre lo mismo. En el extranjero era increíble, porque no se creían que fuera mi madre. Además mi madre es rubia con los ojos azules y yo soy morena. Pero esa manera de trabajar con lo real sí es un posicionamiento artístico e ideológico. En mi trabajo he ido contando cosas de mi vida de modo cronológico, y eso es curioso porque yo soy muy caótica, visceral, intuitiva...

Para mí, toda la reflexión sobre la identidad de género viene de una forma natural, familiar, porque en casa no había hombres. Esa figura de la mujer que está reivindicando su espacio es algo que ya he visto desde mi abuela. Y finalmente, por las tendencias, que a todos nos afectan, deviene ideológico sin haberlo buscado intencionadamente. En mi caso, existe una curiosidad de género más que una postura feminista. En general, me interesa más la imagen de la mujer que la del hombre. Se diría que me he copiado la manera como los hombres miran a las mujeres. Es algo que me ha pasado desde niña. En el pueblo me gustaba ir con la pandilla de chicos a hacer el loco porque me cansaba muy pronto de jugar a saltar las gomas con las niñas. Y de mayor lo mismo. Pero es algo que resumo como curiosidad. Esa curiosidad te lleva a lugares adónde otros llegan porque lo han leído y se posicionan ahí. A mí me llega casi más por despiste, y luego me encuentro ahí, jugando a esa mascarada, y digo: qué curioso. Y me citan en un libro *queer* y digo: ¡guau! (Ríe). Por ejemplo, yo utilizo zapatos de tacón porque soy pequeña. Lo que Sol Picó hace con las puntas, yo lo hago con tacones. Yo no sé si Sol Picó utiliza las puntas porque es chiquitita... Claro, yo me puse los tacones, y con un entrenamiento como bailarina, puedes hacer cosas muy locas con tacones, como ella con las puntas. No me estoy comparando. No, en serio, a parte de una cuestión de talla, desarrollas toda una técnica. A mí me ha costado encontrar una manera de moverme, y si estaba hablando de un segmento autobiográfico me preguntaba cómo se mueve ese segmento, no me iba a poner a hacer danza contemporánea. Yo trabajo con la improvisación, no fijando pasos. Es algo que no sé hacer. Para mí todo el trabajo con los zapatos es una cuestión de fuerza, porque apoyas mucho menos. En la danza contemporánea estás todo el rato sintiendo la base, y aquí la sientes, pero con mucho menos espacio. Entrás en un estado de semivirtuosismo: la distancia con el suelo, el equilibrio, la colocación. Para mí es toda una técnica.

Volviendo a lo del género, está el tema del sufrimiento a causa de las imposiciones de la moda: tú puedes llevar unos buenos zapatos de tacón y no sentir dolor, pero si no son los adecuados, te duelen mucho los pies. Cuando bailas con zapatos altos, el dolor es algo por lo

que pasas. A veces te limita o te orienta en la manera de moverte. Di un taller donde tanto mujeres como hombres tenían que llevar zapatos de tacón, por todas estas cuestiones técnicas que comento, pero también porque tenía ganas de que probaran esa relación con el dolor. También lo han probado algunos desconocidos de *Experiencias*. El hombre no tienen tanta relación con el dolor físico como las mujeres. Quizá, un deportista sí sabe cuáles son esas cotas, pero los demás, en general, no saben lo que es ese dolor que se usa para lucirse, porque te duelen los pies, pero tu cara tiene que estar fantástica. Todo esto son aproximaciones muy sutiles hacia una reflexión sobre el género. Y luego está también el intercambio de lo masculino y lo femenino. Como decía, a mí siempre me ha gustado probar cosas de chicos. Lo del hombre que se disfraza de bailarina o de mujer, en carnaval, con peluca, eso es casi un clásico, y funciona perfectamente. Pero yo no he ido mucho más allá, no les he hecho probar muchas más cosas, a parte de los zapatos de tacón.

Esta elección por lo performativo tiene que ver también con la formación, claro, los tres años en el Institut y dos en P.A.R.T.S.¹⁶² Tiene que ver con el hecho de no encajar en la perspectiva de lo dramático ni en ningún sitio. Quieres bailar y haces ballet, y estás en un pueblucho, tu familia no tiene ninguna relación con el mundo del arte y de la cultura, estás unos años en un limbo, haciendo F.P., y entonces te lanzas y consigues entrar en el Institut del Teatre, y dices: ¡qué bien! ¿no? Pero luego te das cuenta de que tu piel no acaba de estar a gusto, y te vas a la mejor escuela del mundo, y tu piel tampoco acaba de estar a gusto, y es que a esas edades... Estás rodeada de gente muy buena en esos sitios, y eso te produce una especie de incomodidad, no sabes muy bien qué estás haciendo. Por eso te decía que a mí me ha costado mucho llegar a moverme como me muevo. Ahora estoy trabajando en una cosa nueva, y me paso muchas horas sentada en una mesa escribiendo, en el ordenador, hasta que me levanto y me muevo. Puedo estar dos años recopilando información sobre un tema, y luego lo tengo que revisar todo para ver con qué me quedo y con qué no. Y de repente, me muevo un poco.

¹⁶² P.A.R.T.S.: Performing Arts Research and Training Studios. Escuela fundada en 1995 por iniciativa de la compañía de danza Rosas y la Opera Nacional Belga De Munt / La Monnaie. La directora y diseñadora del currículum pedagógico y artístico del centro es Teresa de Keersmaeker. (<http://www.parts.be/en/presentation>).

Moverse es algo muy especial. En los dos espectáculos anteriores había un dramaturgo como colaborador, pero esta vez no. Por cuestiones de presupuesto, lo hago todo sola, es así de claro. Trabajaré con cuatro intérpretes y yo estaré fuera, por primera vez. No digo que voy a dirigir, sino que yo no estaré en escena y vamos a trabajar en colectividad, puesto que ellos aportan su experiencia. Vamos a partir de las circunstancias actuales y de cómo está el panorama escénico de este país. Se nos ha ocurrido unir fuerzas.

Lo del movimiento, descifrar una manera de moverse que esté ligada a lo autobiográfico, etcétera, etcétera, es un proceso al que yo le tengo todavía mucho respeto, porque el hecho de moverse es muy primitivo y muy extraño, en escena. Puedes perder al público muy fácilmente por abusar de técnica, de estética, del tiempo, de composiciones... Al hecho que más respeto le tengo en escena es al movimiento, porque me parece lo más puro y lo más complicado. Además, tiene algo de espiritual. A mí me gusta improvisar en escena, entonces te conectas con la realidad, in situ, en ese momento. La cabeza y el cuerpo tienen que estar muy conectados en lo que están haciendo, se van ayudando o se van estorbando. Es un trabajo físico muy interesante el de la improvisación en vivo. Es algo muy visceral y a la vez irrepetible, y comporta un riesgo físico. Por ejemplo, yo tengo un problema en la vista y bailo sin gafas. Tengo tres dioptrías de astigmatismo, que es un problema de enfoque. Entonces, cuando das giros muy rápidos, a veces no sabes dónde estás, porque no puedes utilizar la vista para fijar. En el momento de máxima velocidad llego a marearme, y el público puede pensar que finjo que me mareo, pero es de verdad y eso me gusta, me gusta llegar a marearme. Ocurre que en alguna ocasión, como en Santiago de Compostela, te empotras contra una pared y el público se asusta. Ahí está ese límite, esa locura. Te ocurre porque el cuerpo no ha llegado a controlar lo que estabas haciendo.

Existe una necesidad de encontrar diferentes maneras de contar la historia. A parte del trabajo con mi madre, yo he hecho algunos solos, donde he ido contando con colaboradores, según las necesidades de cada momento. Por ejemplo, llamé a un par de productores de música electrónica de Barcelona, a través de David Cauquil, que es un DJ que siempre me ha asesorado con la música; y por supuesto, los siete años de trabajo con Txalo Toloza. Desde el primer vídeo hasta los vídeos que hacemos ahora hay todo un aprendizaje y una evolución; también está la persona que te hace la foto del espectáculo, que para mí ha sido muy importante: el título, la foto. Es lo interesante de las artes escénicas, que se mezclan muchas

disciplinas. Hay un trabajo de muchas capas y hay que saber pedir ayuda. Siempre parto de algo muy próximo, muy personal. Los colaboradores me ayudan a poder explicar esas nociones autobiográficas de diferentes maneras, hacen más rico el resultado.

Para mí, los límites están en la implicación con el trabajo. Después de *Experiencias con un desconocido*, empecé a hacer bolos sin parar, y luego me di cuenta de que había producido y girado sin parar, y eso no te da tiempo para reflexionar, para parar, para tener vida propia, porque has puesto todas tus energías en el trabajo. Y ahí te planteas si te ha servido para algo. En *Mi madre y yo* hicimos cien representaciones, durante seis años, viajando por todo el mundo, y hubiéramos seguido, pero ya no podía ser. Ese es el tipo de espectáculo estrella que te decía antes. Pero te exige una implicación muy grande porque te estás desnudando continuamente, metafóricamente hablando. Todo eso te demanda mucha fuerza para poder sobrellevarlo todo.

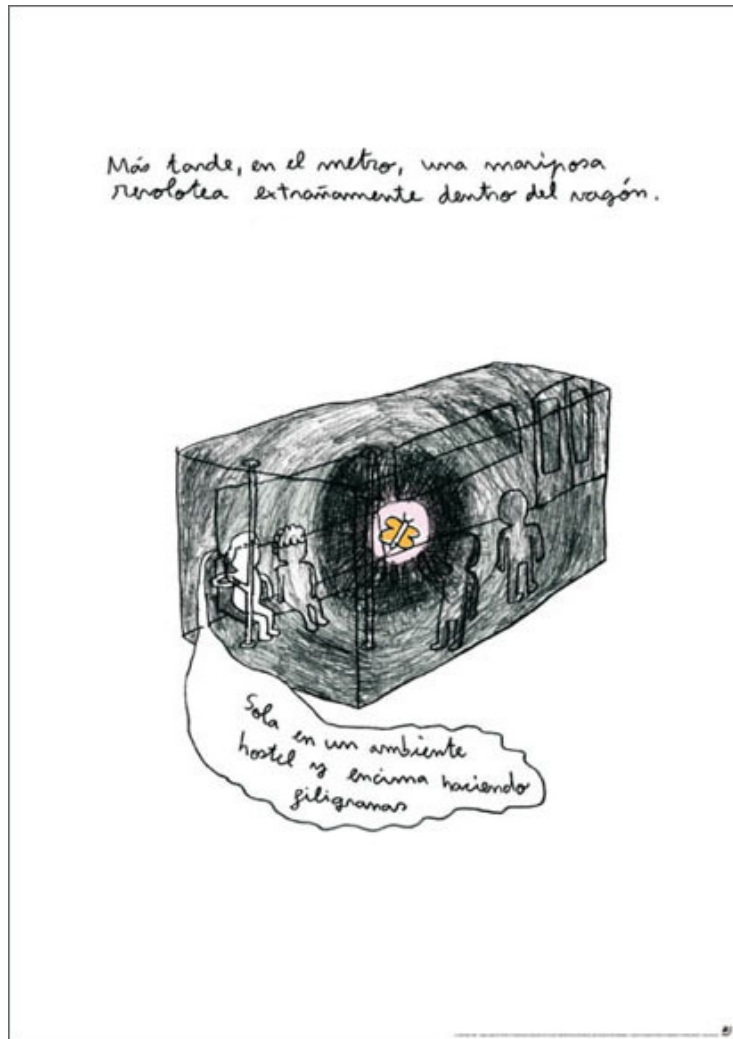
Hasta *Experiencias con un desconocido* creo que ha habido una etapa, y ahora me parece que se abre otra, que no sé qué etapa es, pero que será diferente. Ya no estoy tan pornográfica, en cuanto a lo que explicas en escena me refiero. En *Experiencias*, al principio era todo muy despojado, muy pornográfico, muy directo. Luego, fue tomando otro cariz, con más trabajo de movimiento, etc. Había una implicación muy extrema, porque estabas contando cosas de tu vida. Creo que ahora estoy en otro punto.

A mí el *main stream*, la cultura de masas me ha puesto siempre muy nerviosa. El fenómeno del Barça, por ejemplo, no lo entiendo. Hay mucha gente que hace cosas. Toda esta gente no convencional, multidisciplinar, interdisciplinar... hace lo que hace porque no sabe hacer otra cosa, y porque no sabe hacerlo de otro modo. Porque no sabe hacer cultura de masa, o porque no le interesa. Todos tienen un proceso de investigación. Yo me acojo a esa isla de investigación porque es un trabajo de autoconocimiento, por eso lo autobiográfico, pero me voy poniendo metas a las que llegar, y eso te requiere invertir un tiempo que los canales de producción de masa no te permiten.

En cuanto a estar en un lugar periférico... El producto es el que es y se posiciona o se sitúa como es, de una forma natural. Yo me he colado por los títulos: *Mi madre y yo*, o *Experiencias con un desconocido*... son títulos que entran bien, y entonces de repente, entre el público, aparece gente que no había visto este tipo de propuestas y se lo pasan muy bien. Yo

tengo una responsabilidad de hacer público. Estar delante de una platea de cien está muy bien, pero si estás delante de trescientos, está el triple de bien. El sentido de esta profesión es que el público lo vea. Si aciertas con el título o con la foto, luego si les gusta, fantástico. Hay una voluntad de que esto no sea sólo para cuatro, y es una oportunidad de mostrar que hay otras realidades. Si no, vamos a estar todos haciendo lo mismo, comiendo lo mismo, viendo lo mismo, eso es algo que me parece espantoso.

¿La lengua? Yo he nacido en el último pueblo del sur de Cataluña, ya no en la frontera, sino en la Cataluña invisible. Mi familia son emigrantes y yo he nacido aquí, pero mi lengua materna es el castellano, con lo cual, no me planteo hacerlo en otro idioma. Puedo hablar valenciano, puedo hablar en el dialecto de esa parte de Tarragona donde nací, o puedo hablar con acento de Barcelona. Nunca he entrado en esa tesitura de: la nuestra es una lengua minoritaria y cuantos más seamos mejor. En la vida cotidiana, sí, pero los textos me salen en castellano. Por otro lado, lo que sí reivindico es un cierto "charneguismo". Acceder a escena sin tener ninguna conexión con el mundo de la cultura a nivel familiar y sin ser catalana de pura cepa, pues me resulta gracioso. A veces le decía a mi madre: para ser de pueblo, no está mal todo lo que nos ha pasado. Ahí sí que hay una actitud política, que está presente de un modo sutil: el ámbito de la cultura no parece estar hecho para según qué clases. A veces, hay elementos de la clase trabajadora que se cuelan, que se mezclan con los que trabajan en *el mundo del arte*, no porque tengamos una familia que nos respalda, sino porque nos hemos colado. Ojalá nos pudiéramos mezclar más, llegar más.



Juanjo Sáez: "La Mariposa" (lámina de papel estucado mate 18 x 24 cm.)
<http://www.juanjosaez.com/> (2011).

Algunos referentes, influencias, compañero de viaje: Juanjo Sáez, Roger Bernat, Jérôme Bel (la escena portuguesa, la no danza), Cuqui Jerez, La Ribot (cómo utilizaba el cuerpo en espacios no teatrales), Sophie Calle. La poesía: Vicenç Andrés Estellés. Lo de la poesía es algo que estoy descubriendo. El cine también te aporta muchas ideas sobre cómo contar algunas cosas o sobre situaciones. La música, desde luego, cómo moverse, aprender a no bailar con la música. Antes era anti beat, eso me decía un amigo: tu vas en contra del ritmo. Amalia Fernández, que es una persona que también me parece muy interesante, un día me dijo: "Yo no pongo música y bailo". Me estuve un montón de meses pensando en eso. La música está en un nivel y tú estás en otro.

Trayectoria de Sonia Gómez



Sonia Gómez (La Sénia, 1973).

Estudia Danza Contemporánea y Coreografía en el “Institut del Teatre” de Barcelona y en P. A.R.T.S., Bruselas, Bélgica. Ha trabajado con General Elèctrica, La Carnicería Teatro y La Fura dels Baus.

Ha colaborado con Joan Morey, Juanjo Sáez, Chicks on speed, Txell Miras, Sergi Fàustino, Carles Salas y Àlex Brahim.

Como creadora ha realizado: La Trilogía Egomotion'04.

Las performances “Mi madre y yo ‘04” y “Las Vicente matan a los hombres'06” con Rosa Vicente Gargallo, madre de Sonia Gómez. La serie de solo performances en exteriores: “I will never stop dancing'05” y “Madrid, HAB 303'07”.

Los proyectos escénicos: “Bass, concierto para animales'05” y Natural 2: Me gustan tus huesos, tu alma y tu cerebro, conversaciones con animales (Mercat de les Flors Octubre 2006, Barcelona)

La conferencia: “Experiencias con un desconocido” (Festival LP de danza o no... Marzo 2007, Barcelona).

2007 Premio "FAD Sebastià Gasch de las artes parateatrales".

Versión escénica: “Experiencias con un desconocido Show” (Mercat de les Flors, Febrero 2009, Barcelona)

Desde el 2009 colabora en el programa “Extraradi” de ComRàdio. Actualmente en gira con “Experiencias con un desconocido Show” y preparando la versión televisiva “Experiencias con un desconocido TV Show” con nuevos desconocidos. Vive y trabaja en Barcelona.

Entrevista amb Ada Vilaró. Barcelona, 7 de juliol de 2011.

A.V.: Primer va ser *Florentina*, que va acabar sent un solo. Jo no ho tenia pensat que fos un solo, perquè volia que hi hagués tres o quatre persones treballant-hi, amb música i fins i tot amb alguna peça de circ. El projecte embrió d'entrada era més ampli, però després, com que la creació moltes vegades va lligada a la part econòmica, doncs no va poder ser. Llavors vaig decidir treballar des dels llenguatges que jo utilitzo, que són la dansa, la relació amb l'espai físic des d'una perspectiva més visual, i la paraula. Després va venir *Efectes Secundaris*. Aquells textos havien estat escrits per a *Florentina*, però van acabar a l'altra peça. En principi era una escriptura que no tenia una intenció dramàtica, eren pensaments o petits retalls d'aquella història personal. Vaig partir de la memòria d'uns fets vivencials reals. *Florentina* era molt més íntima, en relació amb la malaltia de l'esquizofrènia de la meua mare. Es plantejava a partir de la manera com jo em relacionava amb ella i per tant, partia d'un record més que de la memòria. Ho distingeixo perquè per a mi no és el mateix: era un fet que encara vivia amb mi i la meua mare encara era viva. No es rescatava de l'oblit. Tot i que era un viatge al passat, el present em lligava a tot allò.

Partir d'aquest fet autobiogràfic no és només un acte de confessió personal, sinó que també esdevé un testimoni d'un problema social, per tractar de provocar una reacció en el públic i una reflexió sobre aquest tema. Encara ara, amb les malalties mentals hi ha una part d'invisibilitat molt forta. Jo ho ambientava al moment que va tenir lloc, que era als anys vuitanta, i llavors, tant per a la gent del poble com per a les famílies allò encara era considerat com un estigma, i més en un context rural, de certa ignorància. Es barrejaven molts plànols. El fet que la gent tanca els ulls a aquella realitat, barrejat amb els altres plànols de realitat de l'esquizofrènia, més la mirada infantil... tot això propiciava un format performàtic on convivien diversos llenguatges, i on no se sabia ben bé que era realitat i què era ficció. Tenia a veure amb un moment meu personal i amb un moment meu d'investigació amb noves dramaturgies. Era molt polièdric tot plegat. Hi ha una *búsqueda* de veritat. Com et relaciones i com convius amb allò? Hi ha molt de desconcert enfront de com relacionar-se amb aquests altres nivells, perquè per a ells, per als malalts, es tracta d'altres realitats que per a nosaltres són intangibles. Per tant, com a testimoni, busques una veritat, busques entendre

una realitat que no existeix, per a tu. Com ho expliques això en escena? Com li dones forma i cos en l'espai? Vaig fer servir alguns referents cinematogràfics que han parlat del tema, Cassavettes¹⁶³, Bergman¹⁶⁴... i també moltes lectures des del punt de vista psiquiàtric, perquè m'interessava el punt de vista social, familiar i mèdic. Em vaig posar en contacte amb associacions de familiars de malalts, per saber com vivien aquesta malaltia, i després em vaig posar en contacte amb els de Ràdio Nicòsia, que són un grup de malalts d'esquizofrènia i bipolars que fan programes de ràdio. Un dia van venir a veure la funció i després vam fer un debat, al Tantarantana¹⁶⁵. Per a mi va ser de les coses més interessants de tot el procés, aquell debat, perquè obria una dimensió social. Era un dels meus objectius: des d'un fet molt íntim, autobiogràfic, obrir un debat social més universal. Perquè a més, el que s'explicava a *Efectes secundaris* era molt proper a l'episodi real. Evidentment, estava destil·lat a través de la ficció teatral, però estava plantejat des d'una perspectiva molt personal, molt directa.

Per crear la peça, a *Florentina* partia molt d'un paisatge interior, d'imatges mentals, però també d'alguns referents artístics. Per exemple, allò de la casa al cap se'm va acudir perquè tenia present el tractament de les cases que feia el Kàntor, com a lloc de la memòria i de la infantesa, o havia vist aquell espectacle de Heiner Goebbels¹⁶⁶, on apareixia una casa i jugaven amb les mides i el punt de vista (petita i gran / dins i fora / privat i públic). D'allà em va venir la idea de la casa, que era una obsessió important per al personatge, com a refugi, i alhora, com a lloc perillós, perquè el personatge pensa que pot esclatar pels aires, i a més, simbolitza aquest món interior i reduït on viu aquesta dona. Jo em nodreixo molt de les arts visuals, obres de pintura o escultura, fotografia... Tot aquell imaginari et desperta un imaginari físic, perquè aquells estímuls passen al cos. Un cop tens una imatge clara que et ve sense esperar-t'ho, la resta comença a lliscar més fàcilment. Per exemple, això de la casa al cap em va servir per iniciar la peça, i a partir d'aquí, tot va anar agafant el seu lloc. Aquesta manera de treballar té a veure amb la meva formació¹⁶⁷. El treball de dansa butoh et fa portar imatges al cos, en una mena de moviment interior. He treballat amb *body weather* y

¹⁶³ Una mujer bajo la influencia (1974), escrita i dirigida per John Cassavetes.

¹⁶⁴ A través del espejo (1961), d'Ingmar Bergman.

¹⁶⁵ Efectes secundaris es va estrenar al Tantarantana Teatre de Barcelona, maig de 2007.

¹⁶⁶ Es refereix a l'espectacle Eraritjaritjaka, musée des phrases (2004), a partir de textos d'Elias Canetti.

¹⁶⁷ Veieu trajectòria d'Ada Vilaró.

*body landscape*¹⁶⁸, que deriven del butoh. Són tècniques que consisteixen en això, en portar els canvis del paisatge i del temps al cos. Amb aquestes disciplina t'obligues a treballar molt la percepció del silenci i dels ritmes interns. A més, jo fa uns quants anys que estic molt vinculada al taoisme i al budisme, des de la meditació i el Tai Chi. En aquesta visió oriental del món tot passa per generar imatges. Fins i tot l'escriptura oriental es compon de pictogrames. M'agrada treballar des d'aquí. També té a veure que sóc d'un entorn rural, de muntanya, tinc un hort, mantinc el contacte amb la terra des de sempre.



Ada Vilaró a *Florentina* (2006). Foto: Sergio Mirante.

Des de la percepció i el contacte amb el paisatge, i des de las imatges, sorgeix tota la resta. Estic molt influenciada pels ritmes de la natura. El temps, la observació dels canvis estacionals, l'espera per collir els fruits... A *Florentina* hi havia el repte de portar aquesta temporalitat del camp a l'escena, on es converteix en una altra cosa. Jo sóc molt curiosa. Tot el que envolta el fet escènic m'interessa. Tots els llenguatges són el mateix, són maneres diferents d'explicar-se. Si jo no hagués tingut contacte amb el clown, per exemple, no hagués gosat enfrontar-me a *Florentina*. El clown em va permetre distanciar-me i buscar també un sentit de l'humor particular enfront d'una realitat tan complicada. Hi ha una

¹⁶⁸ Es va formar amb el coreògraf Andrés Corchero, després va estar al Japó amb els mestres Tanaka, Ohono i Horikawa, i amb la pedagoga francesa del moviment Christine Quoiraud.

necessitat de sinceritat, de trencar certes barreres entre l'espai íntim i l'espai públic. Per això, en la feina escènica hi ha aquesta tasca de joc amb la identitat o amb la *desidentitat*. És com treure allò clandestí a la llum. Per què no es pot parlar dels fets importants de la pròpia vida? La malaltia de la meva mare o la meva relació amb la sexualitat, la bisexualitat o la tendència al lesbianisme, per exemple, són coses que en un entorn rural no pots mostrar. Per a mi, transgredir certes normes i mostrar-se com ets ha esdevingut una militància. Les coses que et passen et condicionen. Estava treballant precisament sobre aquest tema de la sexualitat, però se'm va manifestar una malaltia, i no podia relacionar-me amb allò tranquil·lament. Ara vull posar-me a treballar sobre això que m'ha passat, sobre el càncer de mama, que torna a ser un tema certament clandestí, socialment, perquè és una cosa que moltes dones miren d'amagar, perquè és un tema molt íntim i hi ha molt de pudor de mostrar-se públicament. Estic veient que no en sé de treballar si no hi ha una implicació vivencial. Necessito fer aquest pont d'allò íntim o d'allò amagat o que pot ser mal vist, i treure-ho a la llum per fer-ne una reflexió, perquè se'n parli i deixi de ser clandestí.

Els personatges que m'interessen no són herois, són personatges que estan al marge, però que tenen una força interior molt forta. M'interessa investigar per què estan al marge de la societat i mirar de fer una reivindicació de les seves emocions i de les seves vivències.

El fet d'anar a treballar amb el cos representa una búsqueda de sinceritat i una necessitat de compartir aquestes vivències. Més enllà de la reflexió sobre la identitat, hi ha una búsqueda de llibertat personal. Per això parlo d'aquest personatges, o quan he dirigit lectures o he portat a escena alguns textos d'altres autors, del Juan Mayorga o del José Sanchis, també són personatges que s'amaguen en la foscor, plens de claroscurs, ¿no?¹⁶⁹.

De vegades, la creació està subjecte a unes condicions. Quan vam fer *Efectes secundaris* hi havia un motllo, que era: fer-ho per a un espai determinat, com era el teatre Tantarantana, dins d'un cicle, amb unes condicions econòmiques concretes, etc. Però a part d'això, en aquell moment, després d'haver fet *Florentina*, jo també necessitava ordenar d'una altra manera aquell material autobiogràfic, per explicar aquella història des d'un codi més convencional, si vols, més estrictament teatral. No era tan performàtic, en el sentit que hi

¹⁶⁹ Ada Vilaró va dirigir un espectacle Claroscuros, amb textos breus de Sanchis Sinisterra. Es va estrenar al Tantarantana teatre, al gener de 2005. Al juliol del mateix any va dirigir la lectura de *El Jardín quemado*, de Juan Mayorga, a la sala Beckett de Barcelona.

havia uns personatges i una ficció, basada en els fets reals, però el públic no ho sabia. És cert que jo em representava a mi mateixa, perquè així com a *Florentina* jo agafava el rol de la meva mare, a *Efectes secundaris* era jo mateixa de petita. Això ho sabíem nosaltres, els que hi treballàvem des de dins, l'equip, però no vaig voler explicar-ho així davant la premsa ni en públic perquè m'interessava un punt de vista més universal i no volia fer publicitat a costa del morbo que això podia despertar. No era necessari explicar d'un venia tot plegat perquè no aportava res, més aviat destorbava. Quan van venir els de Ràdio Nicòsia se'n van adonar que allò jo ho havia d'haver viscut en primera persona, perquè hi havia molta veritat, i ells ho veien. Va ser fantàstic que ho veiessin. A nivell personal i professional era molt fort. No va ser gens fàcil i vaig acabar el procés esgotada. Si qualsevol procés teatral és esgotador, aquest encara més. Quan veig les fotos encara em resulta impactant. Hi havia un límit molt delicat, però com a creadora estic molt contenta d'haver-ho pogut fer.

No hi havia una necessitat exactament terapèutica, perquè quan vaig fer això ja estava curada de tot el que representava aquella vivència, si no, no ho hagués pogut fer. El que volia era compartir aquesta olor de soledat, tota la soledat i l'aïllament que comporta a nivell social la malaltia, la incomprensió que genera aquest tipus d'històries per qui les pateix i per a les famílies, obrir finestres i ventilar-ho tot per poder-ne parlar.

Florentina era una peça més abstracta, estava treballada des d'aquest paisatge interior que et deia, amb molta intimitat. En canvi, *Efectes secundaris* tenia un traç més figuratiu, on s'explicava clarament un episodi reconeixible i entenedor per al públic. Per a mi, les dues peces formaven part d'un tot, es complementaven l'una a l'altra. De fet, durant uns dies es van presentar així, com un díptic, i els que les van veure se'n duien una sensació molt més rica i molt més emotiva que els que en van veure una de sola.

Jo no en sé de treballar tota sola. Tinc la força i el motor, però necessito gent que m'ajudi i m'assessori. Necessito un retorn, i la suma de les idees i de la visió dels altres. El fet de treballar amb llenguatges fronterers entre diverses disciplines o estar investigant amb el llenguatge implica la col·laboració. D'una altra banda, tal i com funcionen les coses, hi ha un risc de quedar-se en un àmbit minoritari, segons què fas. Crec que s'ha de fer un esforç per obrir els marges i per arribar a la gent, tot i que hi ha segons quins treballs que no ho permeten. A *Escena Poblenou*, on em col·loco en una posició més "política", perquè he de

programar espectacles i gestionar subvencions públiques, ho veig molt clar. Si portes segons què, ja veus que és assequible per a tots els públics i que funcionarà bé, però també hi ha altres propostes més experimentals que estan tan en la exploració que no acaben d'arribar, perquè es troben en una fase de recerca. Ara bé, fins i tot aquest tipus de treballs, segons com els serveixis, poden tenir una bona acollida. Com a programadora, veus que hi ha públic que altrament no hi aniria, però si els atraus i hi van, després també els agrada haver vist coses noves. És important crear marcs que acullin aquest tipus de propostes per arribar al públic. Amb *Escena Poblenou* hem fet 10 anys. No m'ho esperava, que durés tant, però d'una manera natural hem aconseguit una certa repercussió i reconeixement, i ha crescut molt a tots nivells, i s'ha fet un públic. Això és molt gratificant.

Amb *Itineràncies* vam començar al 2008, i la filosofia és la mateixa: portar propostes diferents a un públic del carrer, no especialitzat. I encara més, allà, que és un entorn rural, on costa molt que arribin coses, i més, coses que treballin l'espai des d'una altra concepció. Per a mi l'espai i el paisatge són molt importants. *Itineràncies* està basat en el *site specific*, per treballar amb l'entorn. Convidem diferents creadores o creadors i es busca un lloc per tal d'establir una relació física i social amb el territori. Molt sovint són peces úniques, performances que es fan un cop i prou. Per exemple, l'any passat vam fer intervencions en els camins de la transhumància, i ens vam vincular amb un centre excursionista, o amb altres associacions de gent que van a caminar, i va ser una experiència molt estimulante per a tothom.

Per què he organitzat aquests festivals? Com jo no sé estar-me de braços plegats, i des de les institucions públiques no et faciliten els marcs on fer coses, doncs miro les maneres de poder-les fer. Sempre he estat molt inquieta i molt inventiva, de manera que m'invento els contenidors, els contextos on donar cabuda als meus projectes i als de molta gent que té coses a dir, que necessiten fer coses i no troben on fer-les. El que és més difícil és trobar l'equilibri entre la gestió i la tasca creativa perquè totes dues activitats t'absorbeixen molt de temps i d'energia. Arriba un punt que el volum de feina et supera, i llavors, si et dediques a la gestió, no pots seguir en processos de creació. Fins i tot, si presentés alguna cosa dins el festival de Poblenou, estaria mal vist. Al 2006 i el 2007, que va ser quan vaig fer les dues peces (*Florentina+Efectes secundaris*)¹⁷⁰, paral·lelament treballava per al festival de

¹⁷⁰ Florentina (2006) es va presentar al teatre Alegria de Terrassa, i Efectes Secundaris (2007), al teatre Tantarantana de Barcelona, dins el cicle "De portes en dins"..

Poblenou, i va acabar sent molt estressant. Si vols continuar fent coses, has de mesurar molt bé la mida dels projectes. A *Itineràncies* sí que puc continuar participant-hi amb algunes propostes, perquè té un format més còmode, en un entorn reduït, i m'agrada molt poder-hi participar. Però haig de vigilar moltíssim, també. A mi el que m'agrada és la creació, per això tampoc no m'he preocupat de buscar gires llargues d'explotació d'un espectacle, perquè és una rutina on no he volgut entrar. A més, resulta molt difícil perquè no hi ha un circuit de fàcil accés. Has de lluitar molt per aconseguir-ho. Per tant, crec que les peces que he fet, tant de dansa com de teatre, han estat concebudes per tenir una durada efímera i ja està. M'agrada fer una cosa i després fer-ne un altre, i no haver d'estar repetint el mateix temporades molt llargues. Forma part del meu caràcter inquiet, suposo.



Florentina Casals, al cartell de l'espectacle. Foto familiar.

Trayectoria de Ada Vilaró



Ada Vilaró i Casals (Prats de Lluçanès, 1972).

Licenciada en Interpretación en el Institut de Teatre de Barcelona. Actualmente cursa los estudios de doctorado en Artes Escénicas. En teatro se formó con: Joan Ollé, Ramon Simó, Albert Boadella, Tapa Sudana, Javier Daulte, entre otros. En dramaturgia se formó con: Carles Batlle, José Sanchis Sinisterra y Juan Mayorga.

En la línea de danza: durante cuatro años con Andrés Corchero y Rosa Muñoz, Cia. Mal Pelo (Maria Muñoz y Pep Ramis) Àngels Margarit, Frank Van de Ven (Holanda) Christine Quiraud (Francia), Min Tanaka, Kazuo Ohono, Hisako Horikawa (Japón). En la línea de teatro clown con: John Writte (Inglaterra) y Theatre Organic (Francia).

TRABAJOS DESTACADOS COMO CREADORA, BAILARINA Y ACTRIZ:

Creación e interpretación de la obra EFECTES SECUNDARIS, estrenada en el Tantarantana Teatre de Barcelona, mayo de 2007 (teatro).

Creación e interpretación de la obra de teatro físico FLORENTINA, estrenada en el teatro Alegria de Terrassa, octubre 2006.

Como creadora, se interesa por la improvisación y colabora con diversos músicos y bailarines como Pep Pascual, Joan Saura, Alfredo Costa, (músicos) y con Constanza Brncic, Carme Torrent (bailarinas) 2004.

Actriz en la obra PURIFICATS, de Sarah Kane, en papel protagonista de Grace, bajo la dirección de Jacobo Julio. Sala Estudi de l'Institut de Teatre de Barcelona. Febrero 2003 (teatro).

Actriz y bailarina en el espectáculo O NO! de la Cia. O NO! (beca KRTU), dirección de Mercè Solé. Mercat de les Flors, juliol 2002. (danza-teatro).

Bailarina en el espectáculo ALTERACCIONS PUNT 0, Intervenciones multidisciplinares en espacios arquitectónicos, dirigidas por Elena Castelar.

Panorama Escena d'Olot, octubre 2002.

La Arqueològic de Mataró, julio 2002.

Institut del teatre d'Osona, junio 2002.

L'Auditori Teatre de Granollers, abril 2002.

Bailarina en la obra SOSPIRS, de la Cia. Andrés Corchero&Rosa Muñoz, dirección de Andrés Corchero. Grec (Dies de Dansa) julio 2001.

Professora de La veu i el text a l'Escola d'Actors El Timbal desde 2000.

Seminarios de entrenamiento actoral y de Teatro físico en el Aula de Teatre de la U.A.B. 2006-2007.

Participa como pedagoga y bailarina en el proyecto Dansa en familia, basado en una idea de Juan Eduardo López (dies de dansa).

Imparte talleres de teatro Físico regularmente en el Centre Cívic Can Felipa e intensivos en diversos espacios y escuelas teatrales. También ha impartido seminarios intensivos en Berlín y en Cuba.

TRABAJOS DESTACADOS EN LA DIRECCIÓN ESCÉNICA:

Asesoramiento en el movimiento del espectáculo FOLIE EN FAMILLE, de Ricard Gázquez, Sala Beckett, febrero-marzo de 2007 (teatro).

Asesoramiento en la dirección del espectáculo ESCRIBO EN EL VIENTO Cia. Iliacán (Álvaro de la Peña), Mercat de les Flors, marzo de 2006 (danza).

Asesoramiento en el movimiento del espectáculo SWEET DREAMS, de Ricard Gázquez, Tantarantana, diciembre 2005-enero 2006 (teatro).

Directora de la lectura dramatizada EL JARDÍN QUEMADO, de Juan Mayorga, Sala Beckett, julio 2005.

Directora del espectáculo CLAROSCUROS, de José Sanchis Sinisterra, Tantarantana, enero 2005 y Tercer Circuito de la Red de danza y teatro contemporáneo 2005 (Zaragoza, Madrid, Santiago de Compostela, Sevilla, Bilbao.)

Directora de la Lectura dramatizada de CLAROSCUROS de José Sanchis Sinisterra a la 35 edición del festival Internacional de Sitges, junio 2005.

Participa en el proceso de creación de la obra AMORTIGUADA, de Constanza Brncic i Joan Saura, L'Espai de dansa i Musica, octubre 2004 (danza).

Fundadora i directora artística d' Escena Poblenou Festival de Tardor 2002- 2006

APÉNDICES: OTROS NOMBRES

APÉNDICE I

Nóminas de autoras/es en los programas de los teatros públicos de Barcelona, dedicados a la nueva creación contemporánea (TNC i Lliure), (Temporadas 2002-2003 a 2010-2011):

Radicals Lliure 2005-2011: Amaranto, Societat Doctor Alonso, Sergi Faústino; Nao Albert i Marcel Borràs; Col·lectiu Derivat, Jordi Fondevila, Rodrigo García; Roger Bernat, María Stammenovic y Guillaume Marie, Xavier Bobés, Marta Galán, Sergi Faústino, Joan Baixas, María Jerez, Angélica Lidell, Xavier Bobés, Lidia González Zoilo y David Franch, David Fernández. Àlex Serrano (Agrupación Señor Serrano), David Espinosa, Lola Arias, Albert Serra, Indi Gest (Carles Pedagosa, Jordi Oriol y Diego Anido); Babazorro (anónimos), Ferran Dordal (junto a Àlex Serrano), Ernesto Collado (Fundación Collado-Van Hoestenbergh), Pau Ros + Pablo Goikoetxea (Completely Naked), Germans Oligor.

Fuera dels Radicals, en programación general, han estrenado en le Teatre Lliure:

Lluïsa Cunillé, Xavier Albertí, Paco Zarzoso, David Plana, Carlota Subirós, Javier Daulte, Sanchis Sinisterra, Roger Bernat, Carol López, Pau Miró, la Fura, Sergi Belbel, Pablo Ley, Daniel Veronese, Jordi Coca. Carles Santos (dentro y fuera dels Radicals).

Nómina del T6 entre 2002 y 2011: David Plana, Dani Salgado, Enric Nolla, Victoria Szpunberg, Jordi Galcerán; Beth Escudé, Rodolf Sirera, Carles Batlle, Manuel Veiga, Isabel Díaz, Gerard Vázquez, Esteve Soler; Àngels Aymar, Eva Hibernia, Albert Mestres, Pau Miró, Mercè Sarrias, Jordi Silva, Marta Buchaca, Jordi Casanovas, Cristina Clemente, Carles Mallol, Josep Maria Miró y Pere Riera.

Fuera del T6, en programación general sólo han estrenado: Benet i Jornet, Sergi Belbel, Sanchis Sinisterra (coprod. TNC-CDN), Lluïsa Cunillé, Jaume Cabré, Roger Bernat, Sergi Pompermayer, Carles Alberola, Juan Mayorga (CDN y Teatro de la Abadía), Comediants, Marcel·lí Antúnez, Carles Santos, La Fura dels Baus y Guillem Clua..

Apéndice II

**Nómina de autoras y autores presentes en el ciclo de autoría catalana contemporánea:
"Un any de teatre català contemporani" de la Sala Beckett de Barcelona (2006-2007).**

Por orden de estreno:

Jordi Casanovas, David Plana, Ricard Gázquez, Pau Miró, Albert Mestres, Pere Riera, Carles Batlle, J.M. Miró, Helena Tornero, Esteve Soler, Victoria Szpunberg, Gemma Rodríguez, Raquel Tomàs, Marc Rosich, Marta Buchaca, Carles Mallol, Cristina Clemente y Emiliano Pastor.

Más información en:

Redacció Pausa (2007): (Dossier.) "Sala Beckett: un any de teatre català contemporani.". *(Pausa.) Quadern de Teatre Contemporani Barcelona. Especial monogràfic.* Barcelona, Obrador de la Sala Beckett, Núm. 27.

BIBLIOGRAFÍA

AAVC (2009-9-18): "La Plataforma davant la crisi a la presidència del CoNCA"
[online] Disponible en: http://www.aavc.net/aavc_net/html/modules.php?name=News&file=article&sid=305

Agamben, Giorgio (2005): "El autor como gesto". *Profanaciones*. Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora. pàgs. 80-94.

Aragay, Tomàs (2009): "Algunas notas sobre la construcción y el sentido de un festival". *Atributos. Contemporary Performing Arts. Núm. 3*. Barcelona. Ed.El Vivero, pp. 22-23

Auslander, Philip (1999): *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. London and New York, Routledge.

Batlle i Jordà, Carles (2006): "Drama català contemporani: entre el desert i la terra promesa". *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*. Francesc Foguet i Pep Martorell (coord.), Vilanova i la Geltrú, El Cep i la Nansa, edicions. pp. 75-102.

Batlle i Jordà, Carles (2009): "Postfaci. Apunts sobre la pulsio rapsòdica en el drama contemporani, dins Sarrazac, Jean Pierre, *Lèxic del Drama Modern i Contemporani*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. pp. 203-225

Bauman, Zygmunt [2008]: *El arte de la vida. De la vida como obra de arte*. Traducción de Dolors Udina. Barcelona, Paidós Ibérica, S.A., 2009.

Belbel, Sergi (2005): "Teatre públic i dramaturgia contemporània (Report)", *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani. De la transició a l'actualitat*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

Boj, Laura (2009): "Uno no es uno. La creación de un autorretrato". *El cuerpo creado. Representaciones del cuerpo en la contemporaneidad*. Alacant, Museu de la Universitat d'Alacant. MUA.

Brook, Peter [1968]: *El Espacio Vacío*, Barcelona, Ediciones Península, Nexos, 1986.

Butler, Judith [1990/1999]: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México D.F. Col. Género y Sociedad. Paidós, 2001.

Corcuera, Laura y Henríquez, José (2011): "Otra mirada que cuenta el exilio" y "El rico prisma de la ironía", Reportaje Artes escénicas, Trilogía de la memoria de V. Szpunberg, Madrid, *Diario Diagonal*, (14/04/11 a 27/04/11), pp. 4-5.

Cornago, Óscar (2011a): "Actuar «de verdad». El actor como testigo de sí mismo." Barcelona. Fundació Teatre Lliure. Maig. *DDT (Documents de Dansa i Teatre)*. Núm. 18

Cornago, Óscar (2011b): *La Creació Escènica d'Autor a l'Estat espanyol des de 2000 a 2010 / Espais de l'autoria escènica entre 2000 i 2010: límits i contradiccions d'una pràctica artística.* (Ponencia). Disponible en: http://scanner.institutdelteatre.cat/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=11&Itemid=24&lang=ca (Consultado 15/04/2011)

Cornago, Óscar (2008): *Éticas del cuerpo. Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo.* Madrid. Editorial Fundamentos. Serie Teatro.

Cultura 21.cat (febrero 2008): "Una geografía teatral. Alternatives i alguna cosa més". [online] *Revista digital*: <http://www.cultura21.cat/default.asp?data=2008/2/25>
También en: <http://laescenaenlacabeza.blogspot.com/2008/02/alternatives-i-alguna-cosa-ms-una.html>

Darias Rodríguez, Cristina (2008): "¿Se puede pervertir más y mejor la pornografía?", *Encarna(c)iones. Teoría(s) de los cuerpos.* Meri Torras y Noemí Acedo (eds). Barcelona. Editorial UOC, S.L.

Debord, Guy [1988]: *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, seguido de *Prólogo a la cuarta edición italiana de «La sociedad del espectáculo»* [1979]. Traducción de Luis A. Bredlow, Barcelona, Editorial Anagrama, S.A., Colección Argumentos, 2003.

Departament d'Acció Sindical i Ciutadania (2008): *Principis de Yogyakarta: principis sobre l'aplicació de la legislació internacional de drets humans amb relació a l'orientació sexual i la identitat de gènere.* Barcelona, Generalitat de Catalunya.

Derrida, Jacques [1966]: *La escritura y la diferencia.* Traducción de Patricio Peñalver. Barcelona, Editorial Anthropos, Col. Pensamiento crítico/ pensamiento utópico, núm 38, 1989.

Esteban, Rafael (2009): Carol López: "Los teatros deben apostar por los nuevos valores a largo plazo". *El cultural. Escenarios.* (27/03/2009.) [online] Disponible en: http://www.elcultural.es/version_papel/ESCENARIOS/24995/ (Consultado 29/05/2011).

Focault, Michel [1976]: *Historia de la sexualidad*, Madrid, Siglo XXI, 2005.

Freeman, John (2007): *New performance / New Writing: texts and contexts in postmodern performance.* Basingstoke and NY, Palgrave Macmillan.

Galán, Marta (2008): "Creació escènica contemporània a Catalunya: transdisciplinarietat i indisciplina (artistes i projectes d'I+D)", a partir de sesiones con la EADC, entre abril y julio de 2008, el Plan Estratégico de Jordi Fondevila, el esquema sinóptico propuesto por Marta Oliveres/MAC y documentos internos de la AAE. [online] Disponible en: http://artistesescenics.org/inici/?page_id=24. (Consultado 25/11/2009).

Galán, Marta y Navarro, Juan (2009): "La corporación / dossier: superproducciones postdramáticas desechables". [online] Disponible en: <http://www.marta-galan.com/index.php?Mparam=la-corporacion-nuevo-proyecto-2009-> (Consultado 29/05/2011).

Gázquez Pérez, Ricard (2010): "Escritura dramática, Dramaturgia y Política Cultural en Cataluña (1986-2006). Retrospectiva", Madrid, *Pygmalion, Revista de teatro general y comparado, Número 1: El teatro catalán en los inicios del siglo XXI*. David George (Ed.). Instituto del Teatro de Madrid, pp. 17-38.

Guilbaut, Serge (2009): "¿Museización del mundo o Californización de occidente?", dentro de *Los espejismos de la imagen en los lindes del siglo XXI*, Madrid, Akal. p.173-188.

Ginart, Belén (2004): "Un montaje de Andreu Morte abre la temporada en el Mercat de les Flors". *EL PAÍS*. (6/10/2004.) p. 42. [online] Disponible en: <http://hemerotecadigital.institutdelteatre.cat/jspui/bitstream/65324/11561/1/20041006MAE-PAIS-II.pdf> (Consultado 01/06/2011).

Gómez, Sonia (2011): *Reflexió: Sonia Gómez (Audio)*." [online] Disponible en: http://scanner.institutdelteatre.cat/index.php?option=com_content&view=article&id=36&lang=ca&Itemid=10 (Consultado 05/05/2011).

Gómez, Sonia(2009): *Sonia Gómez / LiquidDocs*. Art and Live Art-International Bookmagazine. 00/2009.

Greenhill, Annita (1998): " ...*Virtually There: The Social Construction of Computer Mediated Identity*," [online] Disponible en: <http://www.spaceless.com/papers/13.htm> (Consultado 01/05/2011).

Heddon, Deidre (2008): *Autobiography and Peformance. Theatre & Performance Practices*, Basingstoke and NY, Palgrave Macmillan.

Lehmann, Hans-Thies (2008): "Preguntas a Lehmann. Entrevista a Hans-Thies Lehmann". *Pausa*, núm 29, pp.42-51.

Llopis, Maria (2010): *El postporno era eso*. Melusina, UHF, Santa Cruz de Tenerife.

Marzo, Jorge Luis (2009): "Se sospecha de su participación. El espectador de la vanguardia". *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Edición de Ignasi Duarte y Roger Bernat. Murcia, Centro Párraga, CENDEAC y Eléctrica Producciones.

Mascarell, Ferran (2011): ""Con el PSC sólo se puede hablar de carnets y enemigos", *La Vanguardia.com*, Política. (12/01/2011). [online] Disponible en: <http://www.lavanguardia.com/politica/20110112/54099731109/ferran-mascarell-con-el-psc-solo-se-puede-hablar-de-carnets-y-enemigos.html> (Consultado 12/01/2011).

Menoslobos (2009): *Del Primer Tripartit al CoNCA. Una revisió de les polítiques culturals de la Generalitat de Catalunya (2004-2009)*. Entrevistas con Gemma Sendra, Berta Sureda y Xavier Marcé. [online] Disponible en: <http://www.menoslobos.org/> (Consultado 25/10/2009).

Mesalles, Jordi. (1993): "Las presiones del control teatral social-vergente", *ADE Teatro*, Núm. 33, pp. 22-26.

Molner, Eduard (2009): *Sala Beckett. 20 anys*. (Textos: Eduard Molner / Edició a cura de: Toni Casares), Barcelona, Obrador Internacional de Dramatúrgia i Arola Editors.

Moreno, Javier (2009): "< BOYS.NET >< / Cyberproducción de placeres y masculinidades en la red>". *El cuerpo creado. Representaciones del cuerpo en la contemporaneidad*. Alacant, Museu de la Universitat d'Alacant. MUA.

Obrador de la sala beckett (2007): "Victoria Szpunberg (entrevistada per Gemma Rodríguez)", *Sala Beckett: un any de teatre català contemporani*, *Revista Pausa*, núm 27, pàgs. 106-114.

Olmos, Carolina (2008): "El efecto dominó: una aproximación a leer el cuerpo como archivo", *Encarna(c)iones. Teoría(s) de los cuerpos*. Meri Torras y Noemí Acedo (eds). Barcelona. Editorial UOC, S.L.

Orozco, Lourdes (2007): *Teatro y Política: Barcelona (1980-2000)*, Madrid, ADE, Serie Debate, 12.

Ovejero, Graciela (2000): "Más allá del autorretrato. El cuerpo como instrumento discursivo". *Escenografías del cuerpo. III Encuentro de Mujeres en las Artes Escénicas*. Laura Borrás castanyer (Ed.). Madrid, Fundación Autor.

Pavis, Patrice (2008): *Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia?* [online] Disponible en: <http://www.telondefondo.org>. Núm. 7. Julio. (Consultado 28/05/2011).

Pinta, Maria Feranda (2005): *El género en escena. Performance y feminismo*. [online] Disponible en: <http://www.telondefondo.org>. Núm. 2. Diciembre. (Consultado 28/05/2011).

Pirskanen, Jaana (2008): "Culturally Constructed Embodied Agency in Merleau-Ponty's and Judith Butler's Thought". *Encarna(c)iones. Teoría(s) de los cuerpos*. Meri Torras y Noemí Acedo (eds). Barcelona. Editorial UOC, S.L.

Polo, Toni (2011): "El Lliure sofre más recortes y rebaja sus ciclo más radical. Alex Rigola lamenta la pérdida de investigación teatral." *Público.es* (3/05/2011), [online] Disponible en: <http://www.publico.es/culturas/374218/el-lliure-sufre-mas-recortes-y-rebaja-su-ciclo-mas-radicals> (Consultado 15/06/2011).

Preciado, Beatriz (2002): *Manifiesto contra-sexual*, Madrid. Editorial Opera prima.

Puyo, Magda y Ley, Pablo (2003): "Teatre: la generació del «baby boom»". *Transversal*, núm. 21, pp. 11-23.

Quesada, Fernando (2009): "La horma del zapato: la(s) platea(s)". *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Edición de Ignasi Duarte y Roger Bernat. Murcia, Centro Párraga, CENDEAC y Eléctrica Produccions. Redacción Entreacte (2009), "Monogràfic CoNCA", 166, p.16

Redacción El País (2011): "El Conca se escuda en el Parlament. Guardans mantiene el pulso con Mascarell y asegura que los grupos políticos, no el Departamento de Cultura, decidirán el futuro del organismo que preside". *El País* (30/06/2011). [online] Disponible en: http://www.elpais.com/articulo/cataluna/Conca/escuda/Parlament/elpepiespcat/20110630elpcat_13/Tes (Consultado: 1/07/2011)

Rivière, Joan. (2007): "La femineidad como máscara." Traducción de Adriana Velásquez y María Ponce de León. *Athenea Digital*, 11, 219-226. [online] Disponible en <http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/374/335>. (Publicació original: Rivière, Joan. (1929). "Womanliness as a mascarade." *International Journal of Psycho-Analysis*, X, 303-313). (Consultado 01/03/2011).

Salvat, Ricard (2005): "El Consell de les Arts de Catalunya", *Artez: Revista de las Artes escénicas*, 93 [online] Disponible: www.artezblai.com/aldizkaria/artez93/iritzia/Elconsell.php (Consultado 15/10/2009).

Sánchez, José Antonio (2006): "Génesis y contexto de la creación escénica en España", dentro de *Artes de las escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca. Ediciones de la UCLM. Colección Caleidoscopio. Núm 6, pp. 15-33

Sánchez, José Antonio (2007): *Prácticas de los real en la escena contemporánea*, Madrid, Visor Libros.

Sarrazac, Jean Pierre (2009): *Lèxic del Drama Modern i Contemporani*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

Saumell, Mercè (2006): "Els grups o l'altre teatre català". *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*. Francesc Foguet i Pep Martorell (coord.), Vilanova i la Geltrú, El Cep i la Nansa, edicions. pp. 103-122.

Serra, Catalina (2004): "Se acabó la época de las piedras, ahora hay que potenciar la creación", Entrevista con Berta Sureda, comisaria del ICAC, *El País* (15/11/2004) [online] Disponible en: <http://e-barcelona.org/index.php?name=News&file=article&sid=5470> (Consultado: 15/10/2009).

Serra, Catalina (2009): "Francesc Guardans aboga por el trabajo 'silencioso' del CoNCA", *El País* (20/10/2009) [online] Disponible en: <http://e-barcelona.org/index.php?name=News&file=article&sid=91> (Consultado: 25/10/2009)

Saz, Isis (2010): "El cuerpo vivo y el cuerpo inerte". *Telonde fondo. Revista de Teoria y Crítica Teatral*. [online] Disponible en: <http://www.telonde fondo.org>. Núm. 12. Diciembre.

(Consultado 28/05/2011).

Turner, Cathy and Behrndt, K. Synne (2008): *Dramaturgy and Performance. Theatre & Performance Practices*. UK and NY. Palgrave Macmillan.

Urrio, Eeva (2008): "A Philosophy for Dancing? Thinking Dance and Corporeality in the Philosophy of Gilles Deleuze", *Encarna(c)iones. Teoría(s) de los cuerpos*. Meri Torras y Noemí Acedo (eds). Barcelona. Editorial UOC, S.L.

Virilio, Paul [1980]: *Estética de la desaparición*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1988.

Textos de las autoras, citados en este estudio:

Galán, Marta (2005): *El Perro*. Madrid, Espiral/ Teatro. Dentro de *Éticas del cuerpo*, (estudio y notas de Óscar Cornago.)

Galán, Marta (2007): *Melodrama* [online] Disponible en: <http://www.marta-galan.com/index.php?Mparam=creaciones-1999-2008&Sparam=melodrama2007>

Galán, Marta (2008): *Protégeme, Instrúyeme*. [online] Disponible en: <http://www.marta-galan.com/index.php?Mparam=creaciones-1999-2008&Sparam=protegeme-instruyeme>

Gómez, sonia (2006): *Las Vicente matan a los hombres. Fragmento del proyecto incluido en Sonia Gómez / LiquidDocs 00/2009*.

Gómez, Sonia (2010: *Experiencias con un desconocido!*): *Programa de la performance*. [online] Disponible en: <http://www.soniagomez.com/experiencias.htm>

González Zoilo, Sonia (2004): *Tazón de sopa china y un tenedor (o hacer el gilipollas)*, texto inédito.

Szpunberg, Victoria (1998): *Entre aquí y allá (lo que dura un paseo)*. Texto inédito.

Szpunberg, Victoria (2004): *Esthetic Paradise*. Texto inédito.

Szpunberg, Victoria (2007): *La màquina de parlar*. Texto inédito.

Szpunberg, Victoria (2008): *El meu avi no va anar a Cuba (els meus pares, sí)*. Texto Inédito. Versión revisada por la autora a 27/04/10.

Szpunberg, Victoria (2010): *La marca preferida de las hermanas Clausman*. Versión: abril de 2010. Texto inédito.

Vilaró, Ada (2007): *Efectes secundaris*. Inédito.