

Decroux y sus discípulos Marceau y Riccardi, en cuya escuela sabemos se formó Albert Boadella.

De este modo, Albert Boadella tiene razón al decir: "Yo siempre he dicho que el Norte, no" (2), puesto que su tradición hunde sus raíces en el Sur, en el mundo latino donde el impulso de la parodia es la expresión más brillante de la vida terrenal: "Me gusta la sana obscenidad de los valencianos, me gusta su huerta y aún más la apología de sus magníficos productos convertidos en símbolos eróticos; me gus-

la entonces joven Generalitat de Cataluña a través del personaje de Excels; luego en *Gabinete Libermann*, donde el poder alienante de la psiquiatría se impone sobre cualquier expresión verdadera de la propia identidad y, finalmente, en *Visanteta de Favara*.

Para captar y comunicar con ese espíritu latino, con el que se identifica, Boadella extrae sus fuentes de la mitología autóctona de origen sagrado o profano, y le hace realizar un ritual paródico que se desarrolla casi siempre según el mismo esquema.

En las tres obras que nos interesan, dos espacios bien definidos delimitan un área determinada de juego: el espacio mítico A y el espacio profano B. Por ejemplo, en la *Visanteta de Favara* donde al principio del espectáculo se asiste a la reconstitución naturalmente paródica del Génesis, Eva (Visanteta), expulsada de A (el paraíso) pasa a B (el espacio terrenal) y no regresará más a A. En cambio, los dioses "ex-machina" circulan entre A y B según un ritual cuya sintaxis particular es objeto de una constante transgresión.

70



BIELVA

tan sus fiestas paganas y admiro la falta de misticismo que les hace ser los más mediterráneos de las Españas; disfruto con su hablar lleno de teatralidad y me gustaría vivir no "norte allá" como decía el poeta, sino todo lo contrario, debajo del Ebro, donde los artistas son aún los artesanos" (3).

LA RITUALIZACIÓN DE LOS MITOS

El texto que acabamos de citar, escrito por Albert Boadella acerca de *Visanteta de Favara*, contiene substancialmente sus andanzas personales ante la identidad catalana y mediterránea en general: *Alias Serrellonga* (1974), *M-7 Catalònia* (1978) y *L'Odissea* (1979), entre otras, hallarán un eco, primero en *Operació Ubú* que parodia

OPERACIÓ UBU

Producción: Societat Cooperativa Teatre Lliure

Actores: Jesús Agelet, Joaquim Cardona, Imma Colomer, Joan Ferrer, Lluís Homar, Anna Lizarán, Pepe Rubianes, Antoni Sevilla, Jaume Sorribas.

Maquinistas: Joan Ponce y Domingo Sanz.

Electricidad: Xavier Clot.

Realización del vestuario: Isabel Abellán.

Ayudante de escenografía: Josep Maria Ibáñez "Dino".

Ayudante de dirección: Glòria Rognoni.

Espacio escénico y vestuario: Fabià Puigserver.

Dirección: Albert Boadella.

Estreno: 30 de enero de 1981, en el Teatre Lliure de Barcelona.

111 representaciones.

35.993 espectadores.

Promedio: 324 espectadores.



Si, como se ha estudiado sutilmente (4), el ritual con el tiempo pierde casi siempre el sentido de su contenido pero conserva intacta la forma, uno puede descubrir, al examinar estas formas vivas, los nuevos mitos que sostienen. Así pues, en *Operació Ubú*, el espacio mítico A se halla ocupado no por los dioses del Olimpo sino por sus sustitutos modernos: el doctor Oriol, el psiquiatra que, como el sacerdote de las sociedades primitivas, puede conducirnos hacia un estado de equilibrio y de armonía interior. Es en A donde tendrán lugar las

sesiones de psicodrama, subsistencias, en cierto modo, de antiguos ritos paganos como por ejemplo, el carnaval. Y es también en A donde los rituales parodiados de lo cotidiano reaparecen y donde encontramos disfrazados los arquetipos de lo imaginario individual y colectivo. En B se halla la realidad profana, el espacio en el que, en este caso, se expresan los servidores de los dioses: las criadas, los guardaespaldas de Excels, etc., determinados por papeles concretos en la escala social.

Pasar de B a A, de lo profano a lo

sagrado, no tiene nada de arbitrario. Al contrario, exige el conocimiento y la aplicación de códigos para que no exista ningún riesgo real de comprometer el rito. Un ejemplo de esta situación tiene lugar cuando los guardias de A rehúsan dejar pasar a la Señora Presidenta (Madre Ubú) porque ésta, funcionando según otro código, no quiere presentar sus papeles de identidad.

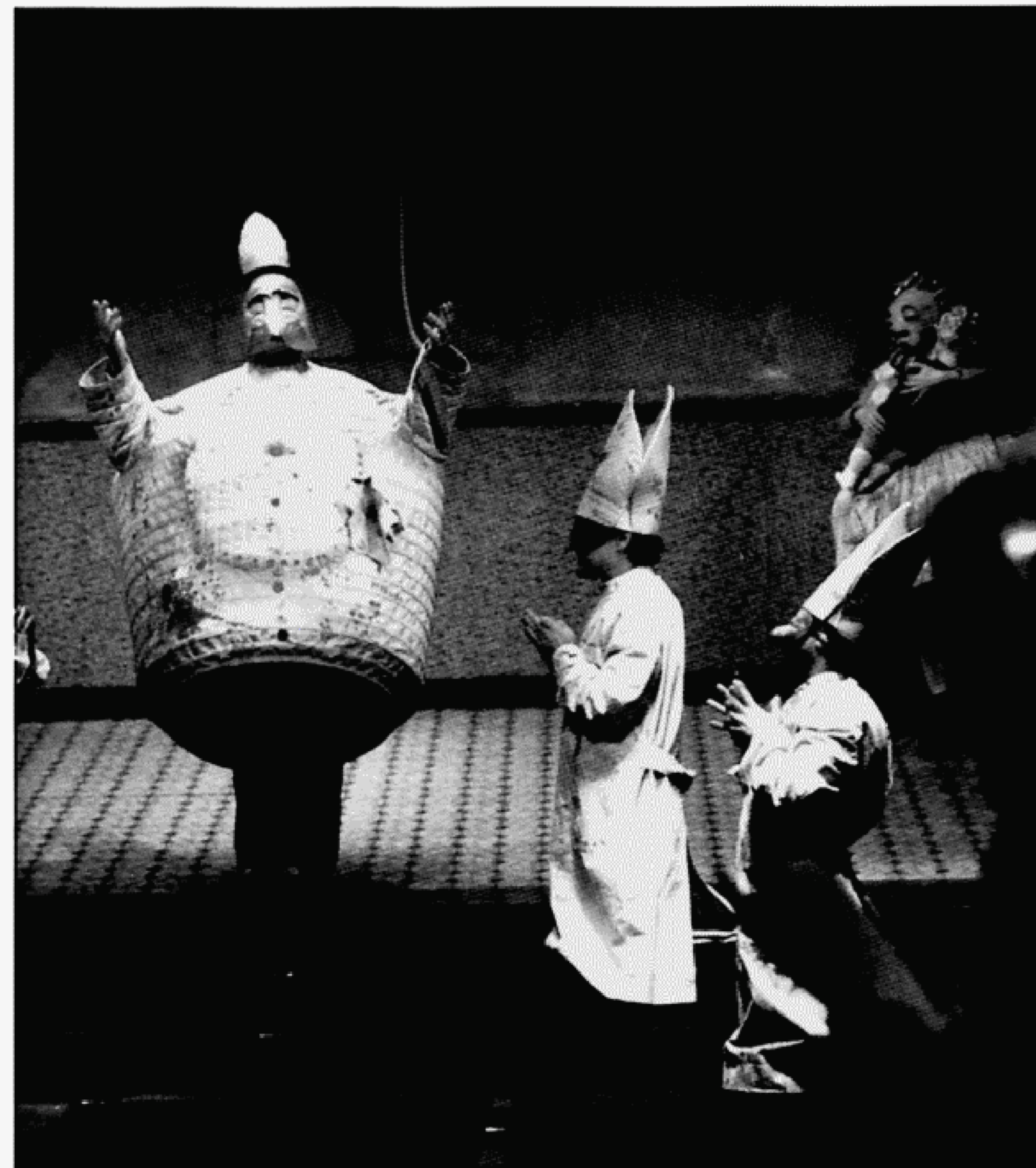
Gabinete Libermann dibuja esta misma estructura espacial y el ir y venir entre A y B es la expresión formal de antiguos ritos de pasaje. El supuesto Dr. Libermann, que entra en el espacio B acompañado de toda la pompa y el protocolo que exige su estatuto de nuevo dios moderno, está sometido al ritual de revestirse para poder penetrar en A: cambio de zapatos, de la camisa e incorporación de objetos mediadores como el dossier clínico, que se supone deben conducir a la curación de la joven pareja enclaustrada en su habitación de cristal A, y a la que es conveniente hacer una re-programación social con la ayuda del psicoanálisis. Allá, en el espacio mítico A, el Dr. Libermann transforma su voz, la disfraza cambiando de registro y le da el aspecto artificial de la convención social. La pareja aprende de nuevo los ritos de la comida, del aseo, de la cópula, etc., que distorsionan y por consiguiente violan, debido a su programación.

Contrariamente a Grotowsky, que intenta eliminar los estereotipos, los sentimientos convencionales y las máscaras que la sociedad imprime en el cuerpo del hombre para hacer surgir "el ser íntimo", Albert Boadella dibuja con un trazo firme y provocador esas mismas máscaras y nos las muestra en acción dentro de un sistema organizado de códigos que tiene como objetivo el de hacer aparecer, aquí, al ser social: al hombre históricamente inscrito dentro de una cultura dada.

Sin embargo, la ideología en el teatro se traduce mediante un conjunto de signos que nos devuelven al mundo de lo concreto, de lo físico, de lo palpable. De este modo, cuando el cambio interior sigue una evolución auténtica y coherente, desemboca en la expresión de un lenguaje propio a su autor. Albert Boadella, sin duda alguna, desarrolló una estética ligada a sus convicciones y valores profundos que, aunque puedan ser discutidos, siguen siendo parte de un patrimonio universal.

POR UNA ANTROPOLOGÍA DEL GESTO

Buscando la comunicación mítica a través de la parodia del ritual, Albert Boa-



ROS RIBAS

della, como acabamos de señalar, conecta con esa actitud ancestral que consiste en vivir lo sagrado no como atractivo sino como repulsivo. De ahí emana toda una tradición de formas dramáticas que van encaminadas no hacia un proceso de humanización del mundo —objetos y elementos del mundo físico, etc.—, ni hacia una personificación de este universo dotándolo de una psicología, sino todo lo contrario, hacia otro proceso que consiste en objetivarlo, "cosificarlo" en cierto modo, no para evitar la comunicación con lo trascendental, sino para protegernos de él, del mismo modo que, en la práctica cotidiana, la película de cobre no impide el paso de la corriente eléctrica pero nos protege de la electrocución (5).

Así pues, no se debe buscar en los personajes de *Operació Ubú*, *Gabinete Libermann* y *Visanteta de Favara* seres portadores de una psicología compleja, de sentimientos sutiles y antagónicos transmisores del denso y profundo universo interior del hombre. No; a Boadella los sentimientos no le sirven teatralmente y sus personajes se deshacen poco a poco de sus vísceras para manifestarse como avatares del mundo objetual. Por ejemplo, en *Laetius*, donde la expresión humana de los rostros está totalmente anulada por el velo que cubre la cabeza del actor, y en *Operació Ubú*, donde las máscaras estilizadas sintetizan caracteres y revelan arquetipos. Llevando aún más lejos la abstracción de lo real, en la *Visanteta de Favara* la efigie de la Dama de Elche, que participa en la parodia de una procesión ritual, absorbe y cataliza la expresión inmutable de la figura mítica. El personaje objetivado hasta el punto de parecerse a una marioneta, se mueve en el espacio escénico y toma, desde una perspectiva semiológica, el mismo valor que cualquier otro elemento de la escenografía, incluido la luz, que tampoco tiene una misión psicológica en el transcurso de la representación.

Para huir del realismo, Boadella recupera por tanto la gestualidad de la marioneta. En *Operació Ubú*, Excels (Padre Ubú) y la Señora Presidenta (Madre Ubú) son manipulados como muñecas del Bunraku japonés por el Dr. Oriol y su asistente, que hacen mover los brazos y el cuerpo del matrimonio y le prestan respectivamente sus voces. En *Gabinete Libermann*, la manipulación es más sofisticada pero participa del mismo proceso. Situado en el espacio B, el Dr. Libermann lanza al espacio A sonidos vocales pertinentes que estimulan y provocan los movimientos corporales de los dos enclaustrados. Nos

encontramos en el reino del actor-robot manipulado a distancia por ondas acústicas.

Lo importante en esta línea dramática será, pues, saber distanciarse de los fenómenos de la naturaleza. La voz, por ejemplo, contrahecha o retransmitida a menudo por micrófono, proyecta esa melodía impersonal de las azafatas del aeropuerto. Asimismo, la lengua, quizá la creación más profundamente emotiva del hombre, moldeada con todas las sensaciones

GABINETE LIBERMANN

Producción del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas

Actores: Pepa López, Carles Mallo, Sara Molina, Antonio Vicente Valero, Juan Viadas. *Técnicos de sonido:* Lluçà Comerma y Dani Coromina. *Técnicos de iluminación:* Cesc Batlle y Quico Gutiérrez. *Vestuario:* Rosa Crehuet. *Escenografía:* Dino Ibáñez y Antoni Roselló (Estudi 31). *Ayudante de dirección:* Glòria Rognoni. *Dirección:* Albert Boadella. Estreno: 21-22 de diciembre de 1984, en el Teatre Cirvianum de Torelló. 179 representaciones. 121.580 espectadores. Promedio: 679 espectadores.



ALBERT FORTUNY

experimentadas durante la historia de la Humanidad, se utiliza por su contenido pero especialmente por su valor formal. Por esta razón, poco importa el idioma del ritual: en *Operació Ubú*, *Gabinete Libermann* y *Visanteta de Favara*, se habla tanto catalán, castellano, inglés, francés, italiano, o por qué no, una lengua imaginaria, ya que para Boadella lo esencial no está, como se diría en lingüística, en el "significado" sino en el "significante", es decir, la forma que persiste en el ritual a pesar del tiempo.

Así pues, son estas formas, estos gestos perennes, esta escritura del cuerpo que Boadella estudia como un antropólogo: los que observa, nos muestra y reproduce en el ritual de la "tribu", esa micro-sociedad,

supervivencia de la gran civilización mediterránea, que corre el peligro de desaparecer engullida por el hombre del año 2000.

DE BOADELLA A ELS JOGLARS

¿Dónde empieza y dónde acaba lo que pertenece propiamente a Albert Boadella a través de estas tres obras creadas fuera de su compañía? El recorrido general que acabamos de hacer pone de relieve, nos parece, los diferentes puntos que forman el substrato sobre el que se asienta toda su creación. Es cierto que los modelos y los esquemas se repiten como si, para exprimir el jugo, hubiese que accionar los mecanismos partiendo de diversas perspectivas: "En Els Joglars hay un fenómeno personal del que hablo sin pudor porque la compa-



ña ha estado profundamente vinculada a mi dramaturgia" (6). *Gabinete Libermann* y *Visanteta de Favara* han sido preparados en Pruit, en la hermosa llanura de Vic, marco de trabajo habitual de Els Joglars. Los colaboradores más fieles como Glòria Rognoni, la asistente de dirección, y el escenógrafo Josep M. Ibàñez "Dino", estaban presentes en la elaboración de estos dos espectáculos creados por encargo.

Pero, ¿acaso esto justifica pensar que el material humano del que dispone el director no tiene suficiente fuerza y autonomía para colorear de nuevo la paleta del artista? Si estos dos espectáculos no están en efecto sustancialmente alejados uno de otro hasta el punto de no poder reconocer a su autor, no deja de ser cierto que

Visanteta participa de una estética "kitsch", de una iconografía propiamente valenciana y de un tono general que el propio autor califica de poco frecuente en su caso: "*Visanteta de Favara* es una visión tierna hacia sus cosas; en todo caso, una mirada menos dura de la que tengo para Cataluña" (7).

En otro contexto, *Operació Ubú* sería, sin duda alguna, el espectáculo que más se distinguiría de las otras creaciones de Albert Boadella. Sabemos que el director se instaló por primera vez en Barcelona para trabajar durante dos meses con la cooperativa del Teatre Lliure al lado de una de las figuras más relevantes de la compañía, el escenógrafo Fabià Puigserver.

Para el director de Els Joglars, trabajar con el Teatre Lliure significaba que por primera vez contaba con un equipo de actores profesionales. (El hecho de que Boadella haya montado la mayoría de sus espectáculos con jóvenes debutantes es ahora legendario). Significaba también contar con un equipo homogéneo cuya costumbre de actuar juntos había creado un estilo surgido de una línea dramática de origen psicológico.

Sin emitir aquí un juicio de valor sobre el espectáculo que, como es sabido, ha alcanzado los mejores "scores" del Lliure, es probable que *Operació Ubú*, realizado en Pruit con un equipo de "actores-Joglars", hubiese dado un resultado un tanto diferente. El actor-robot, las mario-

BOADELLA SIN JOGLARS

MARYSE BADIOU

Habría que esperar diecisiete años antes de que Albert Boadella, director de pleno derecho de Els Joglars desde 1968, decida romper con el rito al que nos había acostumbrado de producir sus espectáculos solamente con su compañía. En efecto, *Operació Ubú* (1981) y *Gabinete Libermann* (1984) producidos respectivamente por el Teatre Lliure y el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, así como *Visanteta de Favara* (1986), coproducción del Teatre Estable del País Valencià, del Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana y de la Diputació Provincial de València, forman parte de estas tres creaciones, engendradas, podríamos decir, fuera del lecho conyugal y que, aparte de las polémicas, a veces exaltadas, que suscitaron acerca del contenido de las obras, apaciguaron los espíritus y los hicieron concordar en un punto: los hijos se parecían al padre sin lugar a dudas y su aportación al nivel formal conservaba todas las características de la ya numerosa progenitura. Se convenía a coro, contrariamente a lo que dice la canción, que cambiar de cama no significa necesariamente cambiar de cuerpo.

Sin embargo, parece ser que esta unanimidad no es del todo compartida por el director de Els Joglars quien, sin insistir demasiado sobre este aspecto de la cuestión, reivindica para estos tres espectáculos una cierta singularidad, en especial en el hermoso libro que celebra los 25 años de Els Joglars, redactado por Lluís Racionero y Antoni Bartomeus.

¿Donde empieza y dónde acaba lo que pertenece propiamente a Boadella en este complejo fenómeno de la creación, y concretamente para las tres producciones que

aquí nos interesan? Para responder de una manera digamos científica, se exigiría ante todo haber seguido regularmente el proceso de elaboración de los espectáculos del director, a fin de establecer una tipología de las estructuras básicas y de las funciones que entran en la dinámica operante de un espectáculo. A falta de esto, y sin pretender realizar un estudio comparativo del conjunto de su obra, intentaremos dar una perspectiva general de estos tres espectáculos para señalar los principales contrastes y delimitar, en la medida de lo posible, las fronteras entre las que se mueve el director.

EL ORIGEN PARÓDICO DEL ESPECTÁCULO

Remontando la curva del tiempo hasta las primeras manifestaciones artísticas del hombre histórico, se llega a esa imagen absurda y desesperada del individuo frente a un universo desconcertante e impenetrable. Más que solo, este individuo se halla ante todo aislado en el seno de la inmensidad que le rodea, y su primer deseo —y única tarea— será intentar incansablemente comunicar: "re-ligare" con algo que, mediante un proceso de identificación, deberá ser forzosamente diferente de él mismo. La gran cuestión, y la cuestión de siempre, es la de poder guardar, la de poder conservar esta comunicación tan frágil. Entonces nacen los mitos y las religiones que cristalizan una situación humana primordial y un modelo colectivo; entonces nacen los ritos que no son ni más ni menos que las reglas, los códigos que habrá que seguir para repetir el mito y hacer que la comunicación tenga verdaderamente lugar, sea eficaz y pueda reproducirse. Con esta repetición del rito, entramos de lleno en el campo del espectáculo.

Ahora bien, como dice Mircea Eliade (1), existen dos actitudes contradictorias que se manifiestan en el ser humano en busca de una comunicación con una presencia no natural y por consecuente sagrada: por un lado, el individuo se encuentra atraído por lo sagrado porque aumenta su propia realidad humana; por otro lado, lo rechaza porque teme perder definitivamente su realidad profana. En el primer caso, la colectividad entra en el ritual y repite escrupulosamente sus reglas; en el segundo caso, aunque conserva las reglas, no las repite: las parodia.

Estos dos comportamientos humanos, contradictorios pero simultáneos en el hombre, se manifiestan ya en la antigua Grecia durante ciertas procesiones en honor de Dionisos y cuyo objetivo era apropiarse de las fuerzas benéficas de lo sagrado; en los "kômos" (término del que deriva la palabra "cómico") era la costumbre, en efecto, durante el trayecto iniciático, enfrentarse e insultarse transgrediendo así el orden establecido. Es a lo sagrado, considerado como atrayente, a lo que pertenece el origen psicológico del espectáculo, mientras que el fenómeno de repulsión de lo sagrado conduce a formas dramáticas muy precisas tales como la comedia, la farsa, etc.

Si en la cultura helénica, como nos muestra la historia del espectáculo, el origen del teatro está ligado a manifestaciones puramente religiosas, en cambio, el origen del teatro latino tiene su fuente en la parodia. Por ejemplo, entre otras formas de expresión, la "atellane" definirá las máscaras de la "commedia dell'arte" antes de desaparecer en el mimo, cuya tradición en Francia, conservada por el Théâtre de la Foire (Teatro de la Feria) y el Boulevard du Crime (el Boulevard del Crimen) será recuperada por grandes hombres como Dullin,



VISANTETA DE FAVARA

Coproducción del Teatre Estable del País Valencià, el Centre Dramàtic de la Generalitat y la Diputació Provincial de Valencia

Espectáculo de Albert Boadella. Actores: Francisco J. Basilio, Paco Cano, Pep Cortés, Albert Forner, Begoña Iñurria, Pepa López, Joan J. Prats, Santiago Sánchez, Consol Soler. *En Cataluña: Guía Turística: Alicia Ecurriola. Técnico de sonido: Dani Coromina. Luminotecnia: Quico Gutiérrez. Técnicos ayudantes: Luis Miguel Utrilla y Pascual Marin. Canto: Pere Sellarés. Vestuario: Rafa Lladó. Escenografía: Xavier Bulbena, Josep M. Ibáñez "Dino". Ayudantes de dirección: Gloria Rognoni, Ximo Vidal. Dirección: Albert Boadella. Estreno: 6 de agosto de 1986, en Onteniente (Valencia).*

netas desencarnadas que son los personajes de la obra, toman, junto con los actores del Lliure, a pesar de ellos y quizá afortunadamente para el espectáculo —ahí no está la cuestión—, un cierto espesor, un peso de realidad humana que se desprende como instintivamente por la costumbre de componer un personaje no sólo exterior sino también interiormente.

Acercando un poco más el objetivo podemos percibir aquí y allá esas pequeñas cosas que constituyen a menudo, sobre todo en teatro, lo esencial y la singularidad primordial de una obra de arte. En definitiva, como lo piensa el propio autor: "Sería muy insensato no reconocer que el teatro es un arte colectivo" (8).

1) Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, París, Payot, 1977.

2) Lluís Racionero/Antoni Bartomeus, *Mester de Joglaria. Els Joglars, 25 anys*, Barcelona. Ed. 62. 1987.

3) Albert Boadella, in *Mester de Joglaria. Els Joglars, 25 anys*. Op. cit.

4) Xavier Fàbregas, *El fons ritual de la vida quotidiana*, Barcelona. Ed. 62. 1987 (Segunda edición).

5) Maryse Badiou, *L'Ombra i la marioneta o les figures dels déus*. Barcelona, Monografies de Teatre, Institut del Teatre/Ed. 62 (En imprenta).

6) Albert Boadella, in *Mester de Joglaria. Els Joglars, 25 anys*. Op. cit.

7) *Ibid.*

8) *Ibid.*