

Desvíos y confluencias entre el teatro y la performance durante la transición española

Deviations and confluences between theater and performance art during the Spanish transition

Détours et confluences entre le théâtre et la performance pendant la transition espagnole

Desvios e confluências entre teatro e performance durante a transição espanhola

Carlos Tejo-Veloso
Universidad de Vigo, España
carlos.tejo@uvigo.gal

Recepción: 17 Abril 2023

Aprobación: 18 Septiembre 2023



Acceso abierto diamante

Resumen

El presente trabajo propone un estudio comparativo entre el teatro y la performance que se desarrollaron durante la transición española a la democracia. Para ello, llevaremos a cabo un análisis de las principales herramientas metodológicas y discursivas usadas por ambas manifestaciones artísticas, identificando las analogías y diferencias más acusadas entre una y otra práctica. En nuestra conclusión, sostenemos que los caminos entre el teatro y la performance en la España de la transición dibujaron cartografías abiertamente diferentes. Ambas disciplinas se estructuraron y difundieron atendiendo a modos de hacer singulares que, al compararlos, descubren marcados contrastes. Sin embargo, la llegada de las nuevas corrientes escénicas —sobre todo a partir del inicio del nuevo siglo— plantea un terreno más proclive a la contaminación, dejándonos un nebuloso paisaje donde las fronteras entre el arte escénico y la performance son cada vez menos nítidas.

Palabras clave: España, teatro, performance, transición.

Abstract

This paper proposes an analysis of Spanish theater and performance art during the transition to democracy in this country. To this end, we will address the main methodological and discursive tools used in both artistic manifestations. Our general objective is to identify the most pronounced analogies and differences between one practice and another. In the conclusion we maintain that theater and performance during the Spanish transition followed significantly different paths. Both disciplines are structured and disseminated according to singular ways of doing things that reveal marked contrasts when they are compared. However, the arrival of the new scenic currents -especially from the beginning of the new century- brings about a terrain more prone to contamination, leaving us with a landscape where the borders between the thespian art and performance are no longer as clear-cut as they used to be.

Keywords: Spain, theater, performance art, transition.

Résumé

Este artigo propõe um estudo comparativo entre o teatro e a performance que foi realizado durante a transição espanhola à democracia. Nesse sentido, faremos uma análise das principais ferramentas metodológicas e discursivas utilizadas por ambas as manifestações artísticas, identificando as analogias e diferenças mais marcantes entre as duas práticas. Em nossa conclusão, argumentamos que os caminhos entre o teatro e a performance na Espanha durante a transição geraram cartografias significativamente diferentes. Ambas as disciplinas foram estruturadas e difundidas de acordo com modos particulares de atuação que, quando comparados, revelam grandes diferenças. No entanto, a chegada das novas correntes cênicas - especialmente a partir do

início do novo século - criou um terreno mais propenso à contaminação, o que nos deixou uma paisagem difusa onde as fronteiras entre a arte cênica e a performance se tornaram cada vez menos claras.

Mots clés: Espagne, théâtre, Performance, Transition.

Introducción

La tipología de teatro que abordaremos en este trabajo se estructura con base en un conjunto de estrategias que parten de lo enunciado por Berenguer y que toman como puntos de partida los «Planos de la comunicación teatral» y los «Planos de la concepción del espectáculo teatral» (1992, p.155). Esta categorización entiende el hecho teatral como un episodio efímero que representa un relato imaginario frente a una audiencia en un lugar convenido para la ocasión. Dentro de este relato conviven diferentes personajes encarnados por actrices y actores que desarrollan su trabajo siguiendo un texto previamente escrito.

Nuestra investigación descartará aquellos espectáculos ligados al conocido «Teatro independiente», «Teatro universitario» y «Teatro aficionado». Además, considerando que el término “teatro” engloba un amplio crisol de prácticas en la cuales —siguiendo a Willmar Sauter (2014)— podrían tener cabida espectáculos de circo, cabaret o incluso mimo, nuestro análisis se ajustará al teatro profesional de la transición, enunciado por Ruíz Ramón (1982). Esta clasificación se caracteriza por abrazar dos estrategias fundamentales: la recuperación de significativos textos dramáticos anteriores a la guerra civil española y la puesta en escena de aquellos textos contemporáneos que, por culpa de la censura, nunca habían podido ver la luz. Entre estos textos se destacan autores clásicos extranjeros como Molière o Bernard Shaw, y otros españoles —imprescindibles en las programaciones de la época— como Valle Inclán, Federico García Lorca, o Antonio Gala.

El término «performance» —que encuentra su hermano gemelo en la locución «arte de acción»— es utilizado a nivel internacional desde la década de los sesenta para designar una práctica artística de carácter híbrido cuyos inicios situamos en las vanguardias históricas bajo una marcada influencia del surrealismo, el dadaísmo, el teatro de vanguardia o la danza más rupturista. Aunque en esta época se consolidan algunas de las estrategias esenciales del género, no será hasta la década de 1950 cuando la performance—denominada en el mundo anglosajón «performance art»— comienza a tener cierta autonomía en el panorama artístico occidental (Glusberg, 1979).

De manera general, podríamos definir la performance como una práctica artística no objetual y multidisciplinar, de carácter efímero, que utiliza el cuerpo del artista, que se realiza frente a un público que podría llegar a ser participante, que tiene una duración variable y que puede llevarse a cabo en cualquier tipo de espacio: el campo, el espacio urbano, el interior de una galería o museo, etc. [Fig. 1]. En relación con la semántica del término «performance», es importante no caer en la confusión que a menudo produce el heterogéneo significado del término en lengua inglesa. Como sabemos, las acepciones más comunes de la palabra performance en ese idioma son: representación, actuación o espectáculo. Así, el mundo anglohablante la utiliza indistintamente para denominar cualquier evento frente a un público (teatro, música, poesía, danza, etc.).

El sentido de la palabra dentro del campo del arte contemporáneo —para Danan, su «sentido restringido» (2016, p.7)— es mucho más preciso refiriéndose únicamente a una acción artística que reúne las características anteriormente mencionadas. El artículo que ahora comienza abordará la performance de los últimos años del franquismo y primeros años de la democracia. Precisamente, será en este periodo cuando la performance española da sus primeros pasos a través de las propuestas de artistas como Esther Ferrer, Paz Muro, Fina Miralles, Juan Hidalgo o Isidoro Valcárcel Medina.



Fig. 1. Performance de Olga Rodríguez Coronilla y Marijo Sampedro (2018). Colección de las artistas.

1. La transición en España

La transición española, que técnicamente arranca con la muerte del dictador Franco el 20 de noviembre de 1975, fue un periodo cargado de tensiones en el terreno político (Soto, 2012). Mientras una parte del país veía la luz tras cuatro largas décadas de aislamiento, la otra no disimulaba su preocupación por miedo a que un enfrentamiento armado acabase en una vuelta de la dictadura militar; simultáneamente, un tercer sector se resistía a aceptar que el franquismo había llegado a su fin. El país vivía un momento político extremadamente delicado a pesar de que el contexto europeo facilitaba un giro a la democracia. Pese a esta tensa situación, se alcanzaron grandes consensos como los «Pactos de la Moncloa», firmados en octubre de 1977. Las ansias de cambio de la mayoría de la sociedad, el entendimiento de un diverso abanico de ideologías y el silencio como alimento para la armonía (Morán, 2016), contribuyeron a que estas transformaciones hayan sido posibles (Pérez, 2004). Solamente un año más tarde se proclama la Constitución Española, base del ordenamiento jurídico español.

Aunque no existe una aceptación general sobre dónde ubicar el final de la transición en España, nos inclinamos por las tesis que relacionan el fracaso del golpe de Estado del general Tejero en 1981 y el posterior triunfo socialista de las elecciones de 1982 con el momento histórico a partir del cual España cierra definitivamente la etapa de la transición a la democracia (Vilarós, 2018). Lógicamente, no se puede encorsetar en fechas de calendario una transformación política de este calado que posiblemente comenzó antes de la muerte de Franco y que no concluye justo cuando Felipe González es proclamado presidente. Dicho lo cual, nos gustaría señalar que entendemos este marco temporal (1975-1982) como una referencia flexible donde situar nuestro análisis. En este arco de casi veinte años, tanto el teatro como la performance han funcionado como piezas esenciales de la cultura. A pesar de lo difícil del contexto, ambas prácticas llevaron adelante un hacer políticamente comprometido y —con más claridad en el caso de la performance— en sintonía con los lenguajes internacionales más innovadores. Su consolidación y desarrollo ha sido posible gracias al esfuerzo conjunto de las personas implicadas y al imparable optimismo del momento; un optimismo alimentado por el deseado final de la dictadura.

1. 1.1 Algunos apuntes sobre la política cultural de la transición

La cultura en la transición empieza a ser considerada como un bien necesario y, por consiguiente, se comienzan a tomar medidas para garantizar su conservación y producción. Con mayor o menor éxito dependiendo de las diferentes épocas y gobiernos, las manifestaciones culturales se entienden como un valor y abundantes ayudas al creador se implantan por todo el país. Estos planes se articulan y financian desde las administraciones territoriales impulsando un ambicioso plan de descentralización de la cultura (Rius y Martínez, 2016). Las comunidades autónomas comienzan a tener las competencias en materia cultural para ofrecer subvenciones que tratarían de paliar las numerosas necesidades implícitas a la actividad creativa. Todo ello facilitaba que el teatro, el cine o las artes visuales, pudiesen encontrar cierto amparo al abrigo de ayudas oficiales.

Para concederle un marco legal a esta política cultural, la recién aprobada Constitución promulga que la cultura sea calificada como un derecho social de toda la población.

Dentro del campo de las artes visuales —donde incluimos a la performance— los planes de subvención, aunque escasos, estaban centrados únicamente en la producción objetual del arte. Las únicas ayudas que existían iban encaminadas al campo de lo pictórico, lo escultórico o lo fotográfico, disciplinas que, dicho sea de paso, ya tenían su válvula de escape en el propio mercado a través de galerías, ferias de arte y concursos. Así, la performance de la transición española se mantuvo fuera del paraguas protector de las subvenciones. Su espíritu crítico y combativo la apartó también de los circuitos museísticos y comerciales oficiales

.Al reflexionar sobre esta época, Nelo Vilar apunta: «El arte de acción en nuestro Estado ha sido prácticamente inexistente, minoritario para el público y el sistema del arte, salvo quizás en Cataluña donde tuvo una trascendencia real un arte conceptual politizado» (2003, p.114). Tal y como apunta Vilar, y a diferencia de lo acontecido con el teatro, la performance española de la década de los setenta y ochenta era una práctica de minorías, sumida en un contexto periférico y precario con pocas posibilidades de consolidación.

Dentro de este submundo, los artistas de performance autogestionaban su trabajo y se encargaban de distribuirlo a través de circuitos extraoficiales. Probablemente, los «Encuentros de Pamplona» de 1972 fueron una excepción honrosa a esta situación, ya que—aunque fuese puntualmente—dieron espacio y cobertura a procesos performativos por vez primera y de manera oficial en nuestro país (López, 2009).

Las políticas culturales que protegían al teatro de la transición han evolucionado de una forma radicalmente diferente si lo comparamos con la escasa atención que desde las instituciones se le prestaba a la performance. Con la lógica excepción del conocido como «Teatro independiente», «Teatro aficionado» y una parte del «Teatro universitario», un alto porcentaje del teatro con aspiraciones a profesionalizarse ha tenido acceso a planes de ayudas que, sin lugar a duda, han contribuido a su consolidación y desarrollo (García, 1978/1980).

Para empezar, el 5 de julio de 1977 se crea el Ministerio de Cultura y, paralelamente, la Dirección General de Teatro y Espectáculos; un año más tarde nace el Centro Dramático Nacional (CDN) y el Centro de Documentación Teatral, dependientes ambos del Ministerio de Cultura. Con la consolidación de la democracia, las comunidades autónomas van poniendo en marcha sus propios Centros Dramáticos. Recordemos el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya (CDGC), inaugurado en 1981, el Centro Dramático Galego (CDG) que comienza su actividad en 1984 o el Centro Andaluz de Teatro creado ya en el año 1987.

Además de esta cobertura institucional, surgen, a partir del año 1977, diferentes e importantes festivales como el de Sitges o Valladolid y comienzan a tener lugar reuniones donde se debatían los problemas intrínsecos al teatro de la época. No tenemos dudas al afirmar que las políticas culturales de la transición española han favorecido al teatro poniendo en funcionamiento no sólo

la red de organismos y festivales ya nombrados, sino toda una batería de subvenciones que auxiliaron a la creación escénica. Con el paso de los años, una parte importante del «Teatro Independiente» acabó siendo absorbido por esta tupida infraestructura de instituciones y subvenciones.

2. Estrategias de un teatro en el ocaso del franquismo

En la tipología de teatro que nos interesa para nuestro análisis, la dependencia con el texto dramático sigue siendo un aspecto dominante. Esta conflictiva relación entre texto y escena ha marcado la trayectoria del teatro en los últimos siglos y se ha convertido en el germen de la discusión cuando se habla de innovación teatral. La escritura, convertida en prolífico género dramático, se entiende como un agente primordial que sentará las bases de un posterior espectáculo; un espectáculo que utilizará herramientas de sobra conocidas: la creación de los personajes, la construcción y combinación de los diferentes elementos de la escenografía, la planificación de las acciones en la trama, etc. Siguiendo a García (1991), podemos afirmar que este conjunto de estrategias da cuerpo a una concepción escenocéntrica que intentará liberarse del logocentrismo definido certeramente por Pavis (1983).

Este logocentrismo, que marcará las discusiones en la teoría teatral hasta finales del siglo XIX, defenderá el texto escrito como el alma del teatro, considerando a la puesta en escena del texto (espectáculo) como una expresión que nunca llegará a ser autónoma y que se construye cimentada en estrategias banales que difícilmente alcanzarán las cotas de arte y excelencia de la pieza literaria. Sin embargo, vemos como desde finales del siglo XIX, la posición escenocéntrica evoluciona y gana terreno, modulando un teatro que no sólo es capaz de interpretar (y superar) al texto, sino que ofrece ricas y heterogéneas visiones personales gracias a los diferentes modos de abordar la puesta en escena.

La doble denegación formulada por Ubersfeld en su lúcida obra «Semiótica Teatral» (1989) funciona como otra constante en buena parte del teatro universal. Esta tesis de la autora francesa posiciona en un mismo plano existencial lo que sabemos que no es real y lo que llega a formar parte de nuestra realidad por el simple hecho de estar vivos. Esta situación, frecuente para el espectador, nos enfrenta con un existir falso que encuentra su justificación y razón de ser en esa «zona privilegiada en la que el teatro se dice como tal teatro» (Ubersfeld, 1989, p. 18). Es decir, somos testigos de una escena que, aun utilizando formas de lo real, plantea una ilusión. Esta contraposición entre ficción y realidad nos parece especialmente interesante si lo comparamos con la autenticidad que prevalece en muchas de las performances desarrolladas en el periodo que estamos analizando. Para entenderlo mejor, detengámonos en dos casos que ilustran claramente lo que estamos afirmando. Cuando, en el tercer y último acto de «La casa de Bernarda Alba» descubrimos que Adela se suicida porque cree que su amante, Pepe el Romano, ha sido asesinado por su madre, lógico es pensar que la actriz que encarna a Adela realmente no pierde la vida en el escenario. Cuando, en 1973, la artista de performance Alicia Fingerhut se tumba en medio de una calle de Barcelona paralizando el tráfico, sabemos que Fingerhut arriesgó realmente su integridad física [Fig. 3]. No había ficción en esa acción, los coches pasaban y se detenían para no atropellar a un cuerpo que yacía, inerte, sobre el asfalto.

El teatro es efímero. Esta consideración diferencia la puesta en escena de otras manifestaciones artísticas de carácter objetual. Por ello, al igual que en la performance, el teatro sucede dando cuerpo a un ente inasible, fugaz. Sin embargo, y aun considerando este carácter perecedero, el teatro que nos interesa necesita de un importante anclaje: un lugar físico y estable para que sea posible la representación. Precisamente, será este contenedor de las piezas, este espacio arquitectónico el que marcará una diferencia notable frente a los heterogéneos lugares donde tiene lugar la performance de los setenta en España

.Exceptuando el «Teatro de calle», de todos es sabido que el edificio teatral aglutina y determina mucha de la producción que sigue las leyes del «Plano gerencial de la representación» por el cual la contribución económica del público alimenta un «hecho social y de mercado» (Berenguer, 1992, p.

179). Pero no sólo estamos ante una cuestión económica, el edificio del teatro es el contenedor de la pesada materialidad del género que toma cuerpo en todos los recursos técnicos y humanos que son imprescindibles para que el hecho escénico tenga lugar. Su carácter comercial y la dependencia de los recursos marcará una profunda distancia con el arte de la performance, mucho más libre de complejas puestas en escena y del mercado. Por otro lado, el teatro como contenedor incluye el espacio escénico y ordena la relación que el espectador va a tener con el hecho teatral. En el «Teatro a la italiana» — predominante en la época que nos ocupa— la escena y el patio de butacas mantienen posiciones bien diferenciadas, lo cual predispone a que el espectador sea un receptor pasivo. Este tipo de estructura es muy común en la gran mayoría de teatros de nuestro país. Incluso fuera de los grandes y ostentosos edificios, esta disposición se repite en una gran variedad de localizaciones: casas de cultura, salones de actos, etc. Los espacios de presentación del teatro y la performance marcan muchas de las diferencias que nos van a proporcionar claves sobre la participación del público, el carácter más alternativo de la performance o los propios canales de comercialización de una y otra práctica.

El actor, su personaje y el espectador son los tres pilares que, según Fischer-Lichte, componen la estructura dramática: «A encarna a X mientras S lo presencia» (1999, p. 13). Este sencillo esquema cobija la esencia del teatro que conforma nuestra investigación. El acto de representar es el elemento subyacente que aglutina estos tres componentes; entre ellos y para que el teatro exista, debe darse una relación simbiótica. No obstante, podríamos decir que algunos son más necesarios que otros. Así las cosas, puede haber representación, entendida como interpretación, sin la presencia de un público.

Sin embargo, «una representación que no tenga lugar ante espectadores, es decir que no pueda ser recibida, no es una representación teatral» (Fischer, 1999, p. 26). Esta idea de Fischer-Lichte condensa los elementos primordiales del teatro en las figuras de actor y espectador, y coincide con Grotowsky cuando señala que el trabajo actoral es el epicentro del teatro (1968). Uno de los componentes esenciales de este trabajo actoral es el acto interpretativo, indispensable para que pueda existir el hecho teatral. Todas las técnicas y códigos que el actor utiliza en la representación tienen como principal objetivo, construir el personaje para, y volvemos a Grotowsky, centrarse en: «la composición de su papel, en la construcción de la forma, en la expresión de los signos, es decir, en el artificio» (1968, p. 11). Esta afirmación marcará otra de las distancias importantes con las performances desarrolladas durante la España de la transición.

Así, los diferentes trabajos llevados a cabo por artistas de performance de la época como Esther Ferrer, Paz Muro, Angels Ribé, Jordi Benito o Fina Miralles, se oponen al personaje y a su representación. En relación con lo comentado, Bartolomé Ferrando apunta que «la disminución de la presencia de lo representativo constituye uno de los elementos principales de alejamiento de la práctica teatral, con la que la performance, en general, no se identifica» (2009, p. 47). La performance española de los setenta escapa de las técnicas que suelen acompañar a la representación en el teatro, una representación que está basada en un texto y que tiene como objetivo esencial construir una ficción. A este respecto, Esther Ferrer, señala: En los años setenta, una de las normas —y no es que las hubiera como tal, en realidad— era la de evitar toda la parafernalia teatral a todos los niveles. (...) a nadie se le ocurría recurrir al lenguaje teatral (2011, p. 110). Otra de las constantes del trabajo actoral en el teatro es la repetición. La pieza teatral se concibe para ser sistemática y meticulosamente repetida. Esta repetición constituye un importante factor diferencial entre el teatro y algunas performances; volveremos sobre ello más adelante.

Por otro lado, el trabajo de dirección en el teatro comenzará a tener relevancia hacia la segunda mitad del siglo XIX. En ese momento, la dirección se entiende como la responsabilidad de ordenación del espectáculo desde un punto de vista eminentemente técnico. Con la irrupción del siglo XX y paralelamente al auge de la concepción escenocéntrica que apuntábamos con anterioridad, la figura del director cobrará importancia ya no sólo a nivel técnico, sino también en los planos formales y conceptuales. Siguiendo a Szychmacher, la dirección ahora debe asumir y ejecutar «un conjunto de

operaciones sobre la materialidad de los elementos propiamente teatrales, que posibilita que, de manera más o menos eficaz, se constituya la puesta en escena» (2015, p. 13). Este conjunto de operaciones a las que alude Szchumacher exigirán del director una toma de decisiones que acabarán determinando la actuación, la música, la escenografía, la iluminación, etc. Precisamente, el cómo se manejen estas herramientas será lo que conforme el resultado final del espectáculo, que variará notablemente de una persona a otra, pudiendo llegar a crear versiones marcadamente diferentes de un mismo texto. Por el contrario, en la performance tardo-franquista no existe una dirección externa. El artista que presenta y ejecuta la performance asume la dirección del proyecto determinando todas y cada una de las pequeñas acciones que van a configurar el trabajo final. Además, debemos recordar que, frente a la absoluta planificación de la escena en el tipo de teatro que nos ocupa, el azar en la performance funcionará como uno de los ingredientes esenciales. Este azar y sus consecuencias hacen incompatible la existencia de un trabajo planificado de dirección.

La escenografía atraviesa el recorrido histórico del hecho teatral configurando un proceso creativo que aúna diferentes artes donde confluyen campos como la escultura, la pintura o la arquitectura. Esta hibridación disciplinar se aprovechará de la semiótica de los objetos y de las estructuras que componen la escena para ayudarnos a interpretar o enriquecer el texto o, tal y como apunta Sofía Pantouvaki, para darnos una información necesaria: «A scenographic synthesis gives the viewer explicit information about the place and time of the action, thus setting the play in a specific historical and social context»¹ (2010, p. 67). Tampoco podemos olvidar en el trabajo escenográfico la importancia de los recursos técnicos que van a permitir incorporar estrategias derivadas del campo de la cinética, del audiovisual o de la iluminación. Diversa, subjetiva y cambiante, la escenografía se entiende e interpreta a través de un prisma caleidoscópico como así nos lo recuerdan las heterogéneas definiciones de un conocido libro de Pamela Howard (2019). En esta obra nos encontramos aproximaciones que hablan de la escenografía como la Importar imagen1 «Una síntesis escenográfica proporciona al espectador información explícita sobre el lugar y el tiempo de la acción, situando así la obra en un contexto histórico y social específico». capacidad de los objetos para crear significado, como una polifonía al servicio del teatro, como un contenedor multifuncional de ficción y acción o como la capacidad de transformar el drama en un sistema de signos visuales. En el teatro de la transición en España la escenografía tiene una importancia capital calculando hasta el detalle la capacidad simbólica de los elementos que componen la escena.

3. Performance para el final de una dictadura

La performance de los estertores del franquismo no es un subgénero del teatro. La naturaleza de esta performance conforma una práctica híbrida que, a lo largo de su trayectoria, ha tomado prestados recursos que proceden de diferentes disciplinas del campo artístico. En este sentido, la performance se alimenta de una fuerte influencia del arte conceptual y de las aportaciones que hacían movimientos como el *land art*, *body art* o la evolución de soportes como la fotografía, el video, la danza o la escena más rupturista (Parcerisas, 2007). Los principales creadores que impulsaron la práctica de la performance, dentro y fuera de España, se vinculan a las artes plásticas y presentan su obra en circuitos específicos de exhibición, muy diferentes a los lugares donde se representa el teatro de la transición. Dentro de este dinámico grupo, las mujeres han tenido una presencia notable y, en ocasiones, sus performances traslucían una combativa lucha en pro de la igualdad entre los géneros (Garbayo, 2020). Además de estas performances de un feminismo orgánico (Tejeda e Hinojosa, 2011), nos encontramos con otros proyectos que criticaban, mediante el uso reiterado de la metáfora, la falta de libertades y el atraso cultural y político del país.

En este clima de cambio del principio de los años setenta se darán cita las primeras manifestaciones de la performance, pero esta no tendrá una presencia plena hasta la década de los ochenta y noventa del siglo pasado. Este recorrido es infinitamente más corto que el realizado por el teatro, cuyos orígenes en España se remontan cientos de años atrás.

Además de este significativo dato, observamos que, así como el teatro tenía presencia en toda la geografía española, la performance se desarrolló en áreas marginales de grandes ciudades como Madrid, Cataluña o Valencia. Muchas otras zonas del Estado no sabrán lo que es performance hasta los años finales del siglo pasado y otras —como por ejemplo Galicia— hasta la primera década de este siglo (Tejo, 2019).

Asimismo, la performance de la transición española no se basa en un texto. Por el contrario, el epicentro de esta disciplina nos descubre un trabajo procesual en el que predominan significativas dosis de azar y de improvisación. Esta ausencia de guion facilita que el artista de performance evite la representación. Como ya hemos apuntado, en la performance no hay personaje; casi podríamos decir que dentro de la performance española de la época descubrimos una aversión explícita al hecho de representar. Quizás como consecuencia, la performance evitará la narratividad poniendo en marcha lo que Josette Féral considera otras vías de comunicación basadas en flujos, redes y sistemas (1982). En este laberinto, Féral también nos advierte de la ausencia de un carácter narrativo en los objetos que acompañan al artista de performance y que, contrariamente a lo que ocurre en la escenografía teatral, no tienen por qué justificar su presencia: «Everything appears and disappears like a galaxy of "transitional objects" representing only the failures of representation» (1982, p. 179)². Descubrimos, entonces, que la performance de los setenta en España niega el texto, la representación, cualquier aproximación a una narratividad convencional y la lógica escenográfica de los objetos. Estas características dinamitan la estructura dramática tradicional para dar paso a lo que Erika Fischer-Lichte (2017) denomina «el giro performativo de las artes» (2017, p. 47). En este contexto, la performance utiliza lo autorreferencial y lo real para generar una profunda transformación que debilitará la división tradicional del arte (en donde debemos incluir al teatro) anclada en los binomios autor/espectador (actor/audiencia) y signifiante/significado. [Fig. 4].



Fig.2. Representación de «La Casa de Bernarda Alba» de Federico García Lorca (1963). Fotografía de Jac de Nijs. Archivo Fotocollectie Anefo. Creative Commons (CC)

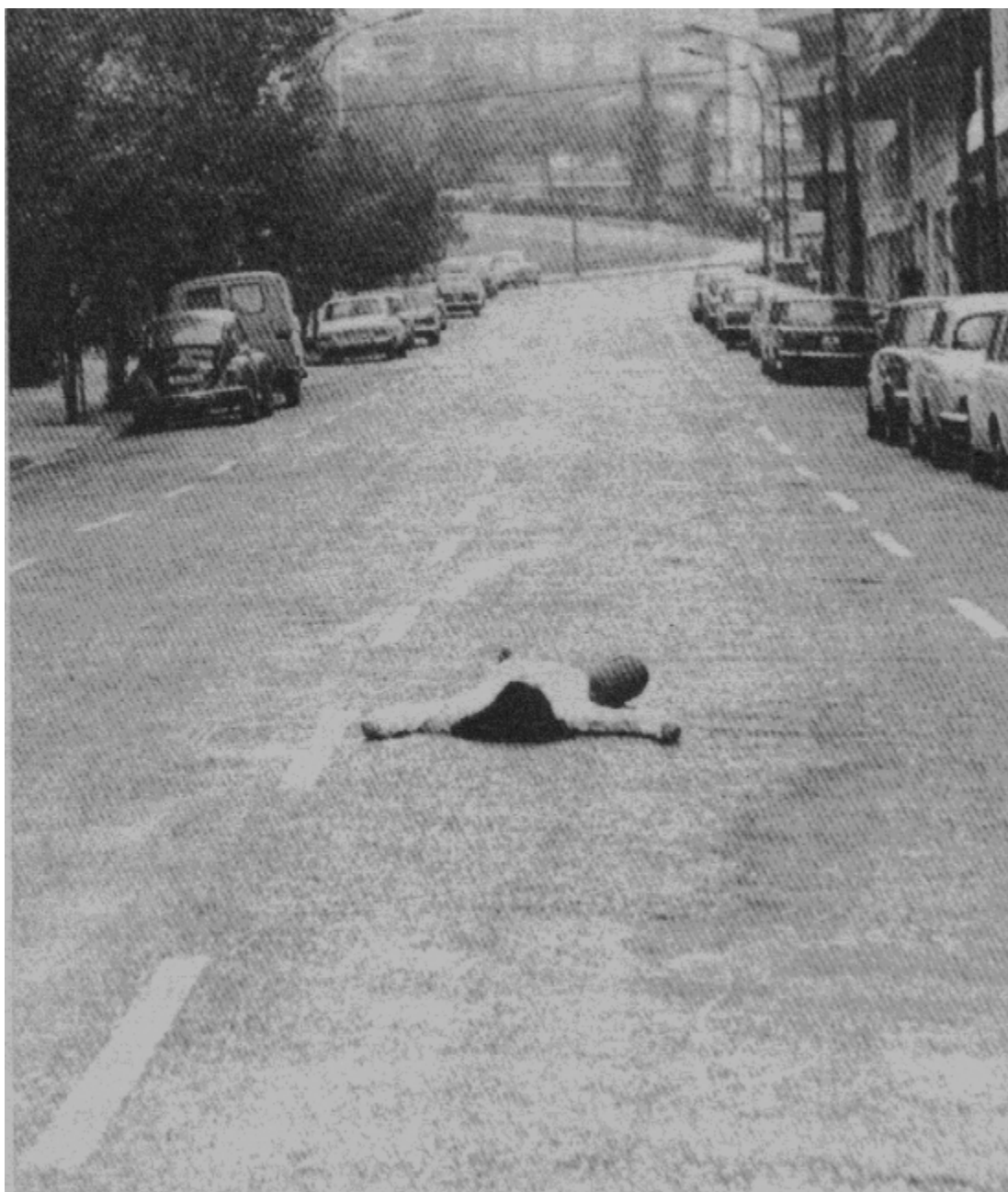


Fig. 3. Performance de Alicia Fingerhut (1973). Colección de la artista

La negación de la repetición será otra de las características de la performance de nuestro objeto de estudio. A diferencia con el teatro, la performance de la transición sucede una vez y casi nunca se repite. Reinelt nos recuerda que esta singularidad es algo intrínseco a la performance: «Embedded in this notion is the singularity of live performance, its immediacy and its non-repeatability» (2002, p. 201)³. Precisamente, este deshacerse y volver a aparecer renovada en cada ocasión, remarca las tesis defendidas por la académica norteamericana Peggy Phelan cuando afirma que el sentido de la performance radica en su unicidad y en su total desaparición (1993). Sólo no volviendo a ser, la performance encontraba su verdadero ser. Esta posición —un tanto dogmática y discutible desde la

perspectiva que tenemos hoy en día— forma parte de la idiosincrasia de la performance que nos ocupa. Además, como una manera de defender la fugacidad del momento, los artistas que practicaban performance en la España de los setenta han demostrado un claro desprecio hacia la documentación de sus trabajos, algo que

hoy en día sería impensable. Ilustrativas son las palabras de Isidoro Valcárcel Medina cuando sostiene: «Yo nunca he sacado fotos de mis acciones. Si existen, las han hecho otros. Si quieren sacarlas, que las saquen. Pero detesto la fotografía como demostración de que algo ha ocurrido» (Albarrán, 2012, p. 426).

La performance sucede con extrema facilidad. Por ello, consideramos importante remarcar que la performance española que nos ocupa no necesitaba ninguna infraestructura, ni tampoco medios especiales para que tuviese lugar. Frente a la pesada carga del teatro que puede llegar a mover aparatosas escenografías, luces o vestuario, la performance sólo necesita la presencia del artista. Esta autonomía niega, en parte, esa necesaria mercantilización del teatro profesional; una negación que -como ya se ha dicho- ha posibilitado que la performance escapase de los mecanismos habituales de comercialización del arte esquivando los circuitos institucionales para privilegiar la autogestión. Tomemos como ejemplo el dinámico «Espacio P», un lugar que arranca en el Madrid de 1981 dando cabida a prácticas relacionadas con la performance, el arte sonoro, la video-creación o la danza más arriesgada (Ohlenschläger, 2017). El «Espacio P» constituyó uno de los primeros ejemplos de taller abierto de trabajo, autogestionado y claro referente de prácticas colaborativas al margen de lo institucional. Lugares como este han dejado una herencia importante que ha repercutido en la generación de artistas que hicieron performance en los noventa y más allá. Esta generación rescató el trabajo colaborativo de años anteriores para intentar ponerlo en práctica a finales del siglo pasado (Vilar, 2003).

La audiencia que asiste al teatro de la transición y la audiencia que acudía por aquel entonces a una performance, presenta diferencias significativas. En este sentido, observamos que los espectadores de la performance pueden llegar a abandonar su papel contemplativo para participar activamente dentro del proyecto: «El público deja de ser un mero espectador pasivo y se convierte en parte esencial de la obra; es un compañero de juegos con quien compartir y experimentar» (León, 2011, p. 134). Este desdoblamiento de roles lleva implícito la incorporación del azar a través de la participación del público que no atiende a ninguna instrucción a la hora de llevar a cabo el proyecto. Los espectadores se

convierten así en agentes decisivos, algo que no sucedía en el teatro de la España de los setenta que veía en la cuarta pared una garantía de estructura estable. Al lado de esta situación, parte de la audiencia que acudía —o que simplemente tropezaba— a una performance no sabía muy bien que era lo que iba a presenciar. El carácter novedoso de la práctica en la España de los setenta congregaba a un público que observaba la performance como un producto extraño, inclasificable y muy alejado de la familiaridad que destilaba la representación teatral.



Fig. 4. Esther Ferrer. Las Cosas (1997). Fotografía de Fernando Suárez. Colección de la artista

Conclusiones

En nuestro estudio hemos encontrado interesantes semejanzas entre el teatro y la performance que no queremos dejar pasar por alto. Lo primero a destacar es el carácter efímero de una y otra disciplina que, como hemos visto, le acabará otorgando una marcada singularidad a ambos modos de hacer. Nos gustaría también apuntar el compromiso político del teatro y de la performance de la época. En este sentido, nos parece pertinente recordar que el teatro puso su énfasis en el rescate de autores comprometidos, sistemáticamente silenciados por el régimen, autores que denunciaban la época pasada o que celebraban una libertad recién conseguida. Por su parte, determinadas performances visibilizaron preocupaciones que cuestionaban, entre otras cosas, el fuerte sesgo machista de la sociedad de la época o la represión de la dictadura franquista

.A pesar de estas coincidencias, el teatro y la performance de la transición presentaron un conjunto importante de antagonismos. De entre todos ellos, destacamos: la ficción en el teatro—la preferencia por lo real de la performance; la creación del personaje en el teatro—la negación de éste en la performance; el guion como base del teatro—la utilización del azar como motor de la performance; la dirección teatral—la autonomía del artista de performance; la repetición del teatro—la unicidad de la performance; el apoyo institucional del teatro—la autogestión de la performance. Estos enfrentamientos nos dibujan dos disciplinas que se enmarcan en territorios divergentes que, a su vez, originarán necesidades específicas a cada práctica. Así, el teatro estudiado necesita una importante infraestructura para ser llevado a escena mientras que la performance solamente precisa la voluntad del artista para ser ejecutada; para el teatro es importante el componente comercial, mientras que la performance de la transición se aleja del mercado rechazando la objetualidad de las obras de arte; el teatro se remonta a la poética aristotélica, el arte de la performance en

España no llega a cumplir cien años de vida. Con la llegada de la década de los ochenta e inicios de los noventa, la escena teatral contemporánea (grupos como «Dagoll-Dagom», «La Fura dels Baus» o «La Ribot», entre otros) comienza a plantear sustanciales rupturas que acabarán recortando distancias entre ambos géneros.

Estas nuevas compañías subvierten los elementos tradicionales del teatro hasta conseguir su progresiva desmaterialización. Desde los planteamientos teóricos de una renovada práctica teatral se atacará al texto, a la función representacional, a la lógica escénica o a la continuidad narrativa. A partir de este momento, las herramientas creativas de la performance y del teatro comienzan un episodio de hibridación, dejando un horizonte mucho más contaminado que en décadas anteriores. No obstante, las corrientes escénicas de este nuevo siglo siguen presentando particularidades que permiten diferenciarlas del heterogéneo contexto del arte de la performance española actual. A pesar de observar un mayor mestizaje que en épocas pasadas, la performance y el teatro en España todavía describen patrones divergentes en lo metodológico, en lo formal y en su propia estructura interna.

Referencias

- Albarrán Diego, J. (2012), "Entrevista a Isidoro Valcárcel Medina". En J. Albarrán Diego, (Dir.). *Del fotoconceptualismo al fototableau: fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)* (pp. 424-434). Ediciones Universidad de Salamanca
- Berenguer Castellary, Á. (1992), "El teatro y la comunicación teatral". *Teatro: Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies*, (1), 155-179. <https://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=1011&context=teatro>
- Danan, J. (2016). *Entre teatro y performance. La cuestión del texto*. Artes del sur
- Féral, J. (1982), "Performance and theatricality: The subject demystified". *Modern Drama*, 25(1), 170-181.
- Ferrando, B. (2009). *El arte de la performance. Elementos de creación*. Mahali editores.
- Ferrer Ruíz, E. (2011), "Entrevista a Esther Ferrer". En Y. Pérez Herreras y J. Seco Goñi, Javier (Coords.). *10 x 10 + 1. Acción! Performance en la Península Ibérica, La Única Puerta a la Izquierda* (pp. 109-115). Ediciones Sestao.
- Fischer-Lichte, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Arco/Libros. Fischer-Lichte, E. (2017). *Estética de lo performativo*. Abada.
- Garbayo Maeztu, M. (2020). *Cuerpos que aparecen: performance y feminismos en el tardofranquismo*. Consonni.
- García Lorenzo, L. (1978-1980). "El teatro español después de Franco (1976-1980)". *Segismundo: Revista hispánica de teatro*, 14(27-32), 271-285.
- García Barrientos, J. L. (1991). "Teatro, drama, texto dramático, obra dramática:(Un deslinde epistemológico)". *Revista de Literatura*, (106), 371-390.
- Glusberg, J. (1979). *The art of performance*. New York University. Grotowski, J. M. (1968). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI. Howard, P. (2019). *What is scenography?* Routledge.
- León, I. (2011). "Entrevista a Isabel León". En Y. Pérez Herreras y J. Seco Goñi, Javier (Coords.). *10 x 10 + 1. Acción! Performance en la Península Ibérica, La Única Puerta a la Izquierda* (pp. 131-141). Ediciones Sestao.
- López Munuera, I. (2009). "Los encuentros de Pamplona: de John Cage a Franco pasando por un prostíbulo". *Arte y parte: revista de arte-España, Portugal y América*, (83), 14-45.
- Morán, G. (2016). *El precio de la transición*. Ediciones Akal.
- Ohlenschläger, K. (2017). *Espacio P 1981-1997*. Dirección General de Promoción Cultural de la Comunidad de Madrid.
- Parcerisas, P. (2007). *Conceptualismo (s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Akal. Siglo XXI Editores.
- Pavis, P. (1983). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.
- Pantouvaki, S. (2010). "Visualising theatre: scenography from concept to design to realization". En M. Raesch (Ed.). *Mapping Minds* (pp. 67-75). Inter-Disciplinary Press.
- Pérez Serrano, J. (2004). "Experiencia histórica y construcción social de las memorias. La transición española a la democracia". *Pasado y memoria*, (3), 93-122.
- Phelan, P. (1993). "The ontology of performance: Representation without reproduction". En P. Phelan (Dir.). *Unmarked. The politics of performance* (pp. 146-166). Routledge.
- P. Phelan (Dir.). *Unmarked. The politics of performance* (pp. 146-166). Routledge.

- Reinelt, J. (2002). "The Politics of Discourse: Performativity meets Theatricality". *SubStance*, 3(2-3), 201-215
- Rius Ulldemolins, J. y Martínez I illa, S. (2016). "El sistema de la política cultural en el estado español desde la recuperación de la democracia: Articulación y concurrencia entre las administraciones públicas". En J. Rius Ulldemolins, y J. Rubio Arostegui, (Eds.). *Treinta años de políticas culturales en España: Participación cultural, gobernanza territorial e industrias culturales* (pp. 123-157). Servei de Publicacions de la Universitat de València.
- Ruiz Ramón, F. (1982), "Balance del teatro español en la España post-Franco". En J. L. Cagigao; J. Crispin y E. Pulpo-Walker (Dirs.). *España 1975-1980: Conflictos y logros de la democracia* (pp. 59-75). José Porrúa.
- Sauter, W. (2014). *The theatrical event: Dynamics of performance and perception*. Iowa State University Press.
- Soto Carmona, Á. (2012). "Ni modélica ni fracasada. La Transición a la democracia en España 1975-1982". *Índice histórico español*, (125), 117-156.
- Szuchmacher, R. (2015). *Lo incapturable: puesta en escena y dirección teatral*. Reservoir Books (Penguin Randon House).
- Tejeda Martín, I. e Hinojosa Martínez, L. (2011). "Críticas al margen o al margen de la crítica. La obra de Paz Muro durante los años 60 y 70". *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, (26), 781-794. <https://www.unizar.es/artigrama/pdf/26/3varia/13.pdf>
- Tejo-Veloso, C. (2019). Discursos desde los Márgenes: Mujer y Arte de Acción en la Galicia Contemporánea. *BRAC: Barcelona, Research, Art Creation*, 7(3), 263-284.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Cátedra.
- Vilar, N. (2003). "Marginales y criptoartistas: Arte Paralelo y Arte de Acción en el Estado Español en los años 90". En J. A. Sánchez y J. A. Gómez. (Coords.). *Práctica artística y políticas culturales. Algunas propuestas desde la universidad* (pp.112- 128). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Vilarós Soler, T. M. (2018). *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Siglo XXI de España.

Notas

- 1 «Una síntesis escenográfica proporciona al espectador información explícita sobre el lugar y el tiempo de la acción, situando así la obra en un contexto histórico y social específico».
- 2 «Todo aparece y desaparece como una galaxia de "objetos transicionales" que representan sólo los fallos de la representación» (1982, p. 179).
- 3 «Incrustada en esta noción está la singularidad de la interpretación en vivo, su inmediatez y su no repetibilidad» (2002, p. 201).



Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279079075007>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la
academia

Carlos Tejo-Veloso

**Desvíos y confluencias entre el teatro y la performance
durante la transición española**

**Deviations and confluences between theater and
performance art during the Spanish transition**

**Détours et confluences entre le théâtre et la performance
pendant la transition espagnole**

**Desvios e confluências entre teatro e performance
durante a transição espanhola**

Calle14: revista de investigación en el campo del arte
vol. 19, núm. 36, 2024

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia
calle14.ud@udistrital.edu.co

ISSN: 2011-3757

ISSN-E: 2145-0706