

tar, han puesto su máximo interés en los aspectos culturales e ideológicos. Pero también en este campo deben cambiar de perspectiva. Por ejemplo, la escuela ya no es el espacio fundamental que había sido para construir una conciencia nacional a través, por ejemplo, de la enseñanza de la Historia. En la actualidad, la nación-estado debería seguir siendo el responsable de dibujar el perfil de la democracia, según expresión de Daniel Cohen, a través de nuevos mecanismos como son los medios de comunicación, y de arbitrar entre los distintos ámbitos de identificación. En el caso de estados plurinacionales, debería garantizar el respeto a esa pluralidad de lealtades y asegurar un espacio común de interrelación. Lo que no podrá conseguir es construir un espacio común en contra de la diversidad cultural y nacional. Ni en el interior de sus fronteras ni a la hora de contribuir a la creación de espacios supranacionales y supraestatales. Dicho de otro modo: el actual nacionalismo español exacerbado es la causa, a la vez, de los ataques a la diversidad nacional interna y al proceso de construcción europea.

U.W.: Muchas gracias.

Salvador Cardús es profesor titular de Sociología en la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha investigado en los campos de la sociología de la religión, de la cultura, los medios de comunicación y los fenómenos nacionales. Últimamente ha escrito El desconcert de l'educació (2000) y Estalvi, ciutat i progrés (2001). Ha colaborado en diversas obras colectivas y ha publicado numerosos artículos en revistas nacionales e internacionales de ciencias sociales. Como conferenciante, mantiene una intensa actividad divulgativa, especialmente en temas de educación, nacionalismo e inmigración. En el ejercicio del periodismo, ha sido subdirector del diario Avui (1989-1991) y colabora regularmente en la prensa diaria —Avui, El 9 Punt, La Vanguardia, Deia, Egun-karia— y en diversas revistas periódicas. Participa regularmente, desde hace algunos años,

en las tertulias radiofónicas semanales de El matí de Catalunya Ràdio y Boulevard abierto de Radio Euskadi. Ha sido miembro de la Comisión para el estudio de las Políticas de Inmigración del Parlament de Catalunya (2000-2001), entre otros.

La entrevista se realizó en diciembre de 2003.

Óscar Cornago Bernal

Teatralidades de dos mundos: la puesta en escena de la violencia (XVIII Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz)

La violencia ha sido y sigue siendo uno de los temas universales del arte. Ese lado incomprensible de la crueldad humana sigue retando, aún en nuestro mundo “civilizado”, a comienzos del siglo XXI, la capacidad de inteligencia del hombre: ¿cómo entender la violencia?, ¿cómo explicar ese principio de destrucción del hombre? El teatro no es una excepción: desde las tragedias griegas, pasando por el mundo shakespeariano, hasta los tratamientos más sicólogos de la dramaturgia contemporánea, la reflexión en torno a la violencia es uno de los ejes de la escena occidental de todos los tiempos. Su carácter *performativo* y su relación con los rituales —como nos ha enseñado la escuela francesa de antropología— convierte la escena en un espacio idóneo para su expresión. La última edición del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz (16-25 de octubre de 2003) fue una muestra más de la actualidad, tanto social como estética, de este tema universal, traído de la mano, una vez más, de los clásicos griegos o del dramaturgo de Stratford, pero también de algunos de los creadores con-

temporáneos más interesantes de ambos lados del Atlántico. Ahora bien, no existe un único tipo de violencia, ni mucho menos un solo modo de llevarla a escena; de la diversidad de estrategias para su puesta en escena nos habla este festival, mostrándonos un año más algunas de las vías por las que transitan los escenarios españoles e iberoamericanos¹.

Efectivamente, entre las aportaciones más novedosas que llegaron de Latinoamérica hay que destacar dos adaptaciones libres de obras de Shakespeare: *Mosca*, del grupo colombiano Teatro Petra, basada en *Tito Andrónico*, y *AMLOii, como lo dijo Hamlet*, dirigido por el creador chileno Mauricio Celedón, al frente de su elenco franco-chileno Teatro del Silencio en colaboración con dos conjuntos españoles, Karlik Danza y Samarkanda Teatro. En ambos casos la realización escénica acertó a construir un lenguaje original que tenía como centro la expresión de la violencia, aunque en direcciones estéticas distintas. El colectivo colombiano optó por una dramaturgia ciertamente novedosa, que desorientó a público y críticos. Partiendo de una obra que, posiblemente por la actualidad de su crueldad extrema, se ha prodigado por los escenarios durante los últimos años, el espectáculo conjugó la expresión de la violencia con la contención formal y la imaginación creativa, oscilando entre el registro dramático y el grotesco, con audaces toques de humor que no hacían sino intensificar la extraña tensión de todo el desarrollo escénico, centrado en el episodio de la violación y la enfermiza relación entre Tito, magistralmente interpretado por César Badillo,

conocido actor procedente del grupo La Candelaria, y Tamora. La expresión de la violencia a través de la ironía, el cinismo y la comicidad, todo ello envuelto en un mundo altamente imaginativo, que alcanzaba desde la realización de acciones culinarias, hilo conductor de todo el espectáculo, hasta el mismo vestuario, ofrecen una rara originalidad a esta concreción libre, pero acertada, de la espiral de violencia que articula la dramaturgia shakespeariana.

La propuesta de Mauricio Celedón, que dividió al público entre entusiastas incondicionales y detractores furibundos, nos sumerge en un mundo fantasmal que recurre a la danza expresionista, la música estridente y los fuertes contrastes como lenguaje de la violencia. Seis Ofelias con los cuerpos desnudos, ligeramente pintados de blanco, abren la obra con un ritmo vertiginoso que no deja opción al espectador: o sumergirse en él durante la hora que aproximadamente dura el espectáculo, o distanciarse molesto ante un universo que irradia violencia por los cuatro costados. A este efecto contribuyen, junto con un lenguaje corporal extremo, el recurso a los zancos y los números acrobáticos sobre cuerdas suspendidas del techo, la estética de los guerreros orientales, la utilización de los micrófonos e incluso el despliegue de los telones que bajan y suben con rapidez creando diferentes espacios, en un juego de contrastes cromáticos de tono minimalista sobre un espacio vacío.

Siguiendo con la adaptación libre de clásicos –uno de los motores, sin duda, de la renovación escénica en el siglo XX– se sitúa la obra del grupo Galiano 108, dirigido por José A. González, un veterano del teatro cubano. A partir de *La Orestíada* de Esquilo y las *Electras* de Sófocles y Eurípides, la escena, presidida por un Caronte a modo de maestro de ceremonias, se convierte en un espacio de transición, ese no lugar del que habla la antropología posmo-

¹ Pueden consultarse la programación completa del festival así como las actividades paralelas, como el VII Encuentro de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas, en la dirección <http://www.fitdecadiz.org>.

derna de Marc Augé, habitado por los fantasmas de Electra, Clitemnestra y Agamemnon, que reflexionan sobre su pasado de venganzas, asesinatos y traiciones. Lo característico de este montaje fue su tratamiento a partir del mundo de los rituales afro-caribeños, con cuyos dioses y ceremoniales se hace coincidir el mundo clásico. Este recurso, característico de todo el teatro antropológico desarrollado a partir de los años sesenta por Eugenio Barba, por ejemplo, se emplea como un trampolín desde el que se desarrollan nuevos modos de expresión basados en una formación corporal integral, que recurre tanto a la danza como a un elaboradísimo trabajo con la voz, otro elemento fundamental de la escena actual. La obra se articula sobre un complejo lenguaje interpretativo que, sin embargo, no alcanzó suficiente veracidad en opinión de una parte del público.

Como exponentes destacados de la escena de hoy, pasaron por el festival dos dramaturgos que no han dejado de pensar el tema de la violencia: Daniel Veronese, autor y director argentino de reconocida trayectoria a través de su trabajo en el Periférico de Objetos, uno de los colectivos más prestigiosos de la escena argentina, y Rodrigo García, autor y director también, de origen igualmente argentino, aunque ha desarrollado toda su obra en España. En el primer caso, Veronese lleva a cabo un difícil ejercicio de dirección de actores. El reducido espacio escénico en el que se desarrolla el espectáculo, el comedor de una modesta vivienda donde se reúnen tres hermanos con sus respectivas mujeres, obliga a los actores a una interpretación rigurosamente medida en cada movimiento, como si de un mecanismo de relojería se tratase, sobre todo teniendo en cuenta las explosiones de violencia que van empujando la obra hasta su fatal desenlace. Este trabajo hiperrealista, convertido en una especie de *tour de for-*

ce, nos habla de la violencia en el trato familiar como reflejo de la violencia social. En una situación realista, aparentemente normal, se van introduciendo elementos de extrañamiento, a través del texto, como el tema recurrente del suicidio de los caballos (de ahí el título de la obra, *Mujeres soñaron caballos*), como también a través de la interpretación, que hace que todo termine explotando, a causa de una extraña violencia. “Hay un nuevo tipo de violencia en el aire. Lo veo. Lo siento dentro de mí y dentro de mucha gente”, dice el autor (en el programa de mano).

Rodrigo García se ha convertido en uno de los hitos de la escena española actual al lograr saltar al teatro internacional; sin embargo, sus textos, con una carga poética característica, carente de acotaciones, fragmentarios y sin un desarrollo dramático unitario, no son un objetivo fácil para su puesta en escena por otros colectivos. En este caso, tuvimos la oportunidad de ver *Prometeo [relato del mar]* interpretado por un joven conjunto chileno, Matadero Palma Teatro, bajo la dirección de Francisco Albornoz, que entró en contacto con el autor a raíz de unos talleres impartidos por éste en Chile. Para aquellos que conocían el universo escénico de García, la propuesta no tuvo tanto interés, ya que las huellas del dramaturgo en el montaje chileno eran patentes, y las copias suelen perder la fuerza del original. A pesar de todo, el grupo convenció a la mayor parte del público, jugando las bazas características de la dramaturgia de García: esa suerte de estética de la honestidad, un lenguaje directo y desgarrado con toques líricos y escaso artificio escénico. La obra avanza, como es habitual en el autor, sobre una sucesión inconexa de diálogos y monólogos, dirigidos a menudo directamente al público, que se ve interpelado por un actor-personaje que bajo la insignia de estar más allá de todo

moralismo, no deja de darle consejos que giran en torno a la estupidez social y la violencia síquica de un medio al que García responde con la violencia escénica, si bien algo atenuada en esta puesta en escena si lo comparamos con el modelo dramático de partida, como es inevitable.

La última producción de Aristides Vargas, creador argentino aunque afincado en Ecuador, donde dirige el grupo Malayerba, otro de los nombres de referencia de la escena latinoamericana contemporánea, no convenció ni al público ni a la crítica. *La muchacha de los libros usados* es, una vez más, una reflexión sobre la violencia, la violencia familiar y social sobre una joven que es literalmente vendida por su padre a un militar. A través de un imaginativo trabajo interpretativo y musical, la obra de Aristides, como en otras ocasiones, se abre a otras dimensiones de marcado carácter poético, aunque esta vez dicho plano no termina de desplegarse con la brillantez de otras obras. El grueso del espectáculo se centra en la expresión del mundo castrense, el automatismo de sus comportamientos y la crueldad de sus conductas, que llevan a la joven hasta un hospital psiquiátrico, donde tiene lugar la escena final, que adquiere ese tono poético, cargado de imaginación escénica, característico del autor. Mejor acogida tuvieron las excelentes interpretaciones de las tres protagonistas de *DeSazón*, de Víctor Hugo Rascón Banda, llevada a la escena por el director mexicano José Caballero. En un espacio vacío, a modo de plató de televisión, tres mujeres que viven en el estado fronterizo de Chiapas, ofrecen cara a cara con el espectador los dramáticos testimonios de sus vidas, atravesadas por distintas situaciones de violencia. La veracidad de las interpretaciones llega a hacer dudar al público de la verdadera identidad de estas mujeres, ¿ficción o realidad? Contrastando con la tensión dramática de estas obras, hay que aludir a dos espectáculos de

teatro-danza, de Brasil (Verve Companhia de Dança) y de Argentina (Secreto y Malibú), inspirados en situaciones cotidianas, donde los escasos núcleos de violencia se alternaban con numerosas notas humorísticas o sensuales, que contribuyeron a la creación de un mundo escénico más relajado, también más sutil, y lleno igualmente de creatividad escénica.

Por parte de España, hay que subrayar la participación de dos mitos del teatro andaluz de las últimas décadas: La Cuadra, de Salvador Távora, a quien se le entregó el Premio Atahualpa Del Cioppo, que concede anualmente el festival, y La Zaranda, que celebraba su 25º aniversario, festejado con una interesante exposición fotográfica de objetos utilizados en sus escenografías y la presentación del primer monográfico sobre el colectivo gaditano, a cargo de Wilson Escobar. Estos dos grupos representan la cara y la cruz del teatro andaluz, pero en cualquier caso figuran entre lo más relevante de la escena española de las últimas décadas. En *Imágenes andaluzas para el Cármina Burana*, Távora vuelve a poner en pie su mundo poético, esta vez con tonalidades blancas, vírgenes que giran como diosas de la Fortuna, dos enanitos a modo de aquellos monjes goliardos, una enorme cruz negra que se eleva sobre el público, una mujer crucificada, guitarras, bailarines y cantoras, dos caballos blancos y banderas andaluzas, todo ello aderezado con la impresionante partitura de Carl Orff. El público gaditano aplaudió emocionado al final del espectáculo, y creemos que la misma reacción se hubiera dado ante otro tipo de auditorio, ya sea nacional o extranjero, pero poco conocedor del teatro, presa fácil de la fuerza sensorial de los lenguajes empleados. Sin embargo, un público especializado no puede dejar de acusar la gratuitad espectacular de algunas escenas, y algunos todavía más conocedores de los

comienzos de esta mítica formación recordarán además cuando el propio Távora aludía a la escena como un medio para devolver al flamenco el sentido histórico y el poder de denuncia social que había perdido al ponerse al servicio del folclore más comercial. En el último espectáculo se sigue sintiendo un grito violento, pero el espectador ya no sabe muy bien a qué se refiere ese ¡ay! jondo del flamenco.

La Zaranda presenta la otra cara de Andalucía, una expresión igualmente poética, pero en esta ocasión revestida de la peculiar poesía ajada del colectivo gaditano, un tono menos triunfalista, la poesía de lo efímero y decadente, del hombre indefenso ante el sinsentido, maleado por la vida, una poesía “pobre” —como aquel teatro del que hablaba Grotowski— que habla a su público en un tono más íntimo. Entre toques de humor, el Teatro Inestable de Andalucía la Baja va construyendo una vez más sus imágenes detenidas en el tiempo, apoyadas en esos objetos que parecen tomar vida, rescatados del olvido y cubiertos de polvo, imágenes mudas, como las de una foto amarillenta que nos trae la memoria de los que ya se fueron, de los que siempre están a punto de irse. *Ni sombra de lo que éramos* gira —y nunca mejor dicho— en torno a un tiovivo desvencijado, situado una vez más en ese no-lugar de la memoria, umbral de la muerte, del que ya no hay salida. Este carrusel de feria, encrucijada de caminos y metáfora de la vida, está habitado por un grupo de feriantes, a mitad de camino entre sombras y fantasmas, a los que ya no les queda sino el polvo de los caminos, y un seguir girando, eternamente, repitiendo una vez más los mismos ecos: “¿Pa dónde tiramos? / Pa lante / ¿Y pa dónde es pa lante?”; “¡Vaya panorama!” es el motivo recurrente con el que se abre la obra.

Para terminar con la participación española en cuanto a teatro dramático,

habría que señalar todavía, por lo significado del elenco, la adaptación del poemario de Rafael Alberti, *Sobre los ángeles*, por Juan Mayorga, uno de los dramaturgos españoles en alza en la última década, bajo la dirección de Helena Pimienta². Lo que originariamente fue un encargo oficial con motivo del aniversario del poeta gaditano, se intentó convertir en un proyecto original de creación escénica. El trabajo escénico, sin duda riguroso, no logró estar sin embargo a la altura poética del mundo creativo de Alberti (tampoco era fácil la labor). La concepción del teatro como un espacio de declamación casi ininterrumpida de versos, tratando de aclarar el hermetismo surrealista de estos a través de las acciones escénicas, empobreció las posibilidades poéticas que puede llegar a alcanzar la escena. Reducir el teatro a una ilustración plástica del aparato textual resta verosimilitud artística en la expresión de la violencia que desatan las imágenes de Alberti. Como vicaria de la palabra, aunque sea de una palabra lírica, la escena deja de volar con alas propias, perdiendo la libertad poética con la que sí volaron los ángeles del poemario.

Señalar la diversidad de violencias —violencia física o síquica, política, social o metafísica— puede parecer casi una obviedad, no así el apuntar, como nos recordaba Fabio Rubiano, la teatralidad inherente a ese extraño fenómeno que es la violencia, probablemente presente ya en los orígenes rituales del arte. Expresar desde la escena la violencia de forma creí-

² La meteórica ascensión de la directora vasca en los últimos cinco años, consagrada en los ámbitos más creadores escénicamente con un imaginativo trabajo de *El sueño de una noche de verano* (1992), ha conducido a su reciente nombramiento como directora del Teatro Español, que gobierna con más pena que gloria últimamente el Ayuntamiento de Madrid.

ble, comunicarla con eficacia a un espectador habituado a una amplia gama de lenguajes violentos, no es un reto fácil para el teatro contemporáneo. La expresión de la violencia es actualmente un motor de renovación de los lenguajes escénicos, una fuente también –valga la paradoja– de poesía teatral, la belleza inherente a la crueldad. Sin ánimo de simplificar buscando esencialidades teatrales de unas y otras culturas, da la impresión de que el mundo latinoamericano recurre a una expresión más concreta y material de la violencia, más *performativa*, producto quizá de otras condiciones históricas, mientras que en España ésta parece diluirse en algunas ocasiones en reflexiones metafísicas que tienen poco que ver con la historia política y social inmediata, y eso puede ir en detrimento de su credibilidad también y sobre todo artística.

Óscar Cornago Bernal es investigador contratado en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid. Se doctoró en la Universidad Autónoma de Madrid. Ha realizado trabajos de investigación en universidades de Alemania, Francia y Estados Unidos. Su campo de especialización es el arte, la estética y el pensamiento del siglo XX, con especial atención al teatro, la literatura y el cine.

Kirsten Bachmann

El Nuevo Flamenco entre posfranquismo y nacionalismo andaluz

1. El flamenco durante el franquismo

Durante las primeras décadas del franquismo, el flamenco sufre un importante

cambio ideológico y cultural: España presenta al mundo una imagen de variedad cultural, que pretende ser a la vez una afirmación nacional. A partir de los años cincuenta, el flamenco aparece como expresión de un pueblo español inocente y campesino, abierto a la visita de los extranjeros ansiosos de sol y exotismo. Esa imagen ‘romántica’ contribuye a la apertura de España al turismo, un factor fundamental en el desarrollo económico a partir de los años sesenta. Por entonces se produce también una revalorización del flamenco por parte de un grupo de intelectuales y aficionados que ve la necesidad de acabar con la confusión entre el flamenco ‘puro’ y el flamenco ‘impuro’ tal como aparece en el teatro y en el cine de ambientación folclórica, promovido por el interés político de presentar una imagen adaptada a las expectativas del exotismo, como sostiene Ríos Ruiz en *Ayer y Hoy del cante flamenco* (1997). Surge así un movimiento que pretende prestigiar el flamenco como arte y cultura del pueblo andaluz, se crea con las peñas flamencas un espacio para profesionales y aficionados, se funda la Cátedra de Flamencología en Jerez de la Frontera, y con la publicación de *Flamencología* (1955) de Anselmo González Climent, el flamenco deviene objeto de investigación científica.

A pesar de la restrictiva política cultural de Franco, hay un espacio de tolerancia hacia lo gitano, cuya finalidad es mostrar ante Europa y los Estados Unidos que el franquismo es un régimen respetuoso de las variedades étnicas. Utilizando este espacio, el cantaor gitano Antonio Mairena publica junto con el escritor Ricardo Molina *Mundo y formas del cante flamenco* (1963), donde se subraya el importante papel de los gitanos en la evolución del flamenco. Este libro sigue teniendo mucha importancia para los ‘mairenistas’, que pretenden conservar el flamenco explíci-