

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Departamento de Filología



LA EXHIBICIÓN INTEGRAL DEL CUERPO
DESNUDO EN EL TEATRO ESPAÑOL ACTUAL
(1976 – 2006)

Autora

MAHA ABDEL MONEIM ABDEL REHIM EL AWADY

Director

DR. D. MANUEL PÉREZ JIMÉNEZ

2008

Tesis Doctoral

Resumen

Durante las últimas tres décadas, el teatro español asiste a una proliferación de las escenas del desnudo, cuya presencia suscita en el estudioso peculiares reflexiones acerca de la apariencia menos teatralizada del actor. En la presente Tesis Doctoral examinamos las vertientes y contribuciones del desnudo como elemento escénico de significación. A este propósito, abordamos una cantidad de puestas en escena, analizando los mecanismos internos que involucran al desnudo y le dotan de una función diferente en cada obra. Nuestro objetivo es investigar el desarrollo estético y semántico del actor desnudo, así como resaltar la condición referencial, artificiosa y meta-teatral de la imagen más natural y pura del cuerpo sobre el escenario.

Abstract

During the last three decades, the nude scenes have proliferated in Spanish theater provoking for the scholar peculiar reflections about the appearance of the theater actor in his/her least grade of theatricality. This doctoral thesis examines the aspects and contributions of nudity as an element of scenic significance. To serve this purpose, internal mechanisms of some productions which involve nudity were analyzed and a distinguished function was given for each performance. The objective is to investigate the aesthetic and semantic development of the nude actor as well as to highlight the referential, artificial, and meta-theatrical condition of the most natural and pure image of body on stage.

Agradecimientos

Me considero una persona afortunada por contar con todo este apoyo de amigos, familiares y conocidos durante el período de la realización de esta Tesis Doctoral.

En primer lugar, quisiera dar las gracias al Dr. Manuel Pérez Jiménez, no sólo por su apoyo docente y científico, sino también por su persona comprometida, por su empeño sincero en que este estudio llegue a puerto final, superando las trabas administrativas y burocráticas a las que se podría enfrentar el estudiante extranjero.

En segundo lugar, deseo mostrar mi agradecimiento al Servicio de Relaciones Internacionales y Extensión Universitaria de la Universidad de Alcalá, sin cuya beca no hubiese podido estar aquí ni culminar mis estudios de doctorado.

Igualmente, agradezco la amabilidad y cordialidad de D. Gerardo del Barco y Dña. Berta Muñoz del Centro de Documentación Teatral de Madrid; quienes me amenizaron las horas de trabajo en este espacio imprescindible para la investigación teatral.

Quisiera, además, mencionar en el escenario de este estudio los nombres de todas aquellas personas que han compartido conmigo el trabajo entre bastidores. A todos ellos dedico mi amor y gratitud: a mis amigos en España que me han ayudado a superar la nostalgia, a Eva Chaves por su labor y buenas críticas; a Leticia Urien por su amistad y compromiso; a Ilda Fava por su ternura y solidez; a mis amigas Eman Mosharafa por su tolerancia en los momentos difíciles y Abla Eid por su solidaridad y generosidad; y a mis padres Fawzeya El Shora por su paciencia y Abdel Moneim El Awady por su confianza, alegría y optimismo.

Finalmente, debo expresar un especial agradecimiento a Ibrahim El Baz, leal compañero de este viaje, y por quien mis sentimientos desbordan cualquier expresión lingüística.

A Zaezai

ÍNDICE

0. INTRODUCCIÓN	21
0.1. EL CAMPO DE ESTUDIO: BREVE BOSQUEJO HISTÓRICO	24
0.2. OBJETO Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	27
0.3. FUENTES: REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS PRECEDENTES Y MATERIAL VISUAL	29
0.4. NUESTRO MÉTODO DE ESTUDIO	31
0.4.1. Procedimiento de trabajo y criterios de selección	31
0.4.2. Método	34
0.4.3. Hipótesis de la investigación	38
0.4.4. Observaciones para su lectura	39
0.5. ESTRUCTURA Y BREVE RESUMEN DE LOS CAPÍTULO ABORDADOS EN ESTA INVESTIGACIÓN	40

CAPÍTULO I. NOCIONES Y MODOS DE LA DESNUDEZ CORPORAL EN EL TEATRO

I.0. PREÁMBULO	47
<i>I.0.1. Concepción general del cuerpo humano en el siglo XX</i>	47
<i>I.0.2. Líneas generales de la representación artística del cuerpo en el siglo XX...</i>	49
I.1. MODOS DE LA DESNUDEZ SEGÚN KARL TOEPFER	52
I.2. LA CONDICIÓN SEMIOLÓGICA DE LA EXHIBICIÓN DEL DESNUDO EN EL TEATRO	60

I.2.1. El cuerpo desnudo como signo teatral	66
I.2.2. El desnudo entre la realidad y la ficción	68
<i>I.2.2.1. La irrupción del cuerpo desnudo en los espacios reales</i>	69
<i>I.2.2.2. Teatralidad y desplazamiento del cuerpo desnudo</i>	70
<i>I.2.2.3. La desnudez en el espacio común entre realidad y ficción</i>	72
I.2.3. El desnudo y el juego de máscaras	74
<i>I.2.3.1. Cuerpo desnudo/cuerpo vestido</i>	76
<i>I.2.3.2. El vestuario también es transgresión</i>	77
<i>I.2.3.3. La desnudez parcial</i>	79
<i>I.2.3.4. La desnudez desvelada por las teorías teatrales modernas</i>	80
I.3. DESNUDEZ, EROTISMO Y PORNOGRAFÍA	86
I.3.1. La desnudez erótica	86
<i>I.3.1.1. El erotismo según George Bataille</i>	89
<i>I.3.1.2. La exhibición transgresora de la carne sexuada</i>	92
I.3.2. La pornografía	95
<i>I.3.2.1. El código de la imagen pornográfica</i>	96
I.3.3. La neutralización del erotismo	98

CAPÍTULO II. PRECEDENTES: LA EXHIBICIÓN DEL CUERPO DESNUDO EN EL TEATRO DEL TARDO FRANQUISMO (1966-1974)

II.0. PREÁMBULO	105
II.1. <u>CEREMONIA POR UN NEGRO ASESINADO</u> (1966)	107
II.1.1. Aspectos generales	
<i>II.1.1.1. Aspectos de contenido</i>	107

II.1.1.2. <i>La puesta en escena</i>	108
II.1.1.2.1. Datos	
II.1.1.2.2. Descripción	
II.1.1.3. <i>La recepción</i>	109
II.1.2. Aspectos relacionados con la desnudez	
II.1.2.1. <i>La desnudez a través de su aparición sobre el escenario</i>	111
II.1.2.2. <i>Interpretación de la desnudez en esta obra</i>	111
II.2. <u>CONCERT IRREGULAR</u> (1968)	113
II.2.1. Aspectos generales	
II.2.1.1. <i>Aspectos de contenido</i>	113
II.2.1.2. <i>La puesta en escena</i>	113
II.2.1.2.1. Datos	
II.2.1.2.2. Descripción	
II.2.1.3. <i>La recepción</i>	115
II.2.2. Aspectos relacionados con la desnudez	
II.2.2.1. <i>La desnudez a través de su aparición sobre el escenario</i>	116
II.2.2.3. <i>Interpretación de la desnudez en esta obra</i>	116
II.3. <u>STRIP-TEASE</u> (1974)	117
II.3.1. Aspectos generales	
II.3.1.1. <i>Aspectos de contenido</i>	118
II.3.1.2. <i>La puesta en escena</i>	119
II.3.1.2.1. Datos	
II.3.1.2.2. Descripción	
II.3.1.3. <i>La recepción</i>	120

II.3.2. Aspectos relacionados con la desnudez

<i>II.3.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario</i>	121
<i>II.3.2.2. Interpretación de la desnudez en esta obra</i>	121

II.4. EPÍLOGO

II.4.1. Reflexiones de conjunto	124
II.4.2. Aspectos contextuales de interés	127

CAPÍTULO III. LA EXHIBICIÓN DEL CUERPO DESNUDO EN EL TEATRO DE LA TRANSICIÓN POLÍTICA (1975-1982)

III.0. PREÁMBULO	133
-------------------------------	-----

III.1. <u>EQUUS</u> (1975)	137
---	-----

III.1.1. Aspectos generales

<i>III.1.1.1. Aspectos de contenido</i>	137
<i>III.1.1.2. La puesta en escena</i>	138

III.1.1.2.1. Datos

III.1.1.2.2. Descripción

III.1.2. Aspectos relacionados con la desnudez

<i>III.1.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario</i>	139
<i>III.1.2.2. La desnudez desde la perspectiva de la recepción</i>	140
<i>III.1.2.3. Interpretación de la desnudez en esta obra</i>	143

III.2. <u>¿POR QUÉ CORRES ULISES?</u> (1975)	145
---	-----

III.2.1. Aspectos generales

<i>III.2.1.1. Aspectos de contenido</i>	145
---	-----

III.2.1.2. <i>La puesta en escena</i>	145
III.2.1.2.1. Datos	
III.2.1.2.2. Descripción	
III.2.2. Aspectos relacionados con la desnudez	
III.2.2.1. <i>La desnudez a través de su aparición sobre el escenario</i>	146
III.2.2.2. <i>La desnudez desde la perspectiva de la recepción</i>	146
III.2.2.3. <i>Interpretación de la desnudez en esta obra</i>	147
III.3. <u>DIVINAS PALABRAS</u> (1975)	147
III.3.1. Aspectos generales	
III.3.1.1. <i>Aspectos de contenido</i>	147
III.3.1.2. <i>La puesta en escena</i>	149
III.3.1.2.1. Datos	
III.3.1.2.2. Descripción	
III.3.2. Aspectos relacionados con la desnudez	
III.3.2.1. <i>La desnudez a través de su aparición sobre el escenario</i>	150
III.3.2.2. <i>La desnudez desde la perspectiva de la recepción</i>	151
III.3.2.3. <i>Interpretación de la desnudez en esta obra</i>	153
III.4. <u>LA CARROZA DE PLOMO CANDENTE. "CEREMONIA NEGRA"</u> (1976)	157
III.4.1. Aspectos generales	
III.4.1.1. <i>Aspectos de contenido</i>	157
III.4.1.2. <i>La puesta en escena</i>	157
III.4.1.2.1. Datos	
III.4.1.2.2. Descripción	

III.4.2. Aspectos relacionados con la desnudez

<i>III.4.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario</i>	158
<i>III.4.2.2. La desnudez desde la perspectiva de la recepción</i>	159
<i>III.4.2.3. Interpretación de la desnudez en esta obra</i>	160

III.5. QUIRIQUIBÚ (1976)

162

III.5.1. Aspectos generales

<i>III.5.1.1. Aspectos de contenido</i>	162
<i>III.5.1.2. La puesta en escena</i>	163
III.5.1.2.1. Datos	
III.5.1.2.2. Descripción	

III.5.2. Aspectos relacionados con la desnudez

<i>III.5.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario</i>	163
<i>III.5.2.2. La desnudez desde la perspectiva de la recepción</i>	164
<i>III.5.2.3. Interpretación de la desnudez en esta obra</i>	165

III.6. EROS Y TANATA (1977)

166

III.6.1. Aspectos generales

<i>III.6.1.1. Aspectos de contenido</i>	166
<i>III.6.1.2. La puesta en escena</i>	166
III.6.1.2.1. Datos	
III.6.1.2.2. Descripción	

III.6.2. Aspectos relacionados con la desnudez

<i>III.6.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario</i>	167
<i>III.6.2.2. La desnudez desde la perspectiva de la recepción</i>	167
<i>III.6.2.3. Interpretación de la desnudez en esta obra</i>	169

III.7. <u>MADRID... PECADO MORTAL</u> (1977)	169
III.7.1. Aspectos generales	
<i>III.7.1.1. Aspectos de contenido</i>	169
<i>III.7.1.2. La puesta en escena</i>	169
III.7.1.2.1. Datos	
III.7.1.2.2. Descripción.	
III.7.2. Aspectos relacionados con la desnudez	
<i>III.7.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario</i>	170
<i>III.7.2.2. La desnudez desde la perspectiva de la recepción</i>	170
<i>III.7.2.3. Interpretación de la desnudez en esta obra</i>	171
III.8. EPÍLOGO	
III.8.1. Reflexiones de conjunto	172
III.8.2. Aspectos contextuales de interés	177
<i>III.8.2.1. La empresa teatral</i>	177
<i>III.8.2.2. El fenómeno del “destape”</i>	179
CAPÍTULO IV. LA EXHIBICIÓN DEL CUERPO DESNUDO EN EL TEATRO DE LA ÉPOCA DEMOCRÁTICA HASTA FIN DE SIGLO (1983-1999)	
IV.0. PREÁMBULO	185
IV.1. <u>ACCIONS</u> (1984)	186
IV.1.1. Aspectos generales	
<i>IV.1.1.1. Aspectos de contenido</i>	188

<i>IV.1.1.2. La puesta en escena</i>	188
IV.1.1.2.1. Datos	
IV.1.1.2.2. Descripción	
IV.1.2. Aspectos relacionados con la desnudez	
<i>IV.1.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario</i>	190
<i>IV.1.2.2. La desnudez desde la perspectiva de la recepción</i>	191
<i>IV.1.2.3. Interpretación de la desnudez en esta obra</i>	193
IV.2. <u>ALÉ</u> (1984)	195
IV.2.1. Aspectos generales	
<i>IV.2.1.1. Aspectos de contenido</i>	195
<i>IV.2.1.2. La puesta en escena</i>	196
IV.2.1.2.1. Datos	
IV.2.1.2.2. Descripción	
IV.2.2. Aspectos relacionados con la desnudez	
<i>IV.2.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario</i>	197
<i>IV.2.2.2. La desnudez desde la perspectiva de la recepción</i>	197
<i>IV.2.2.3. Interpretación de la desnudez en esta obra</i>	198
IV.3. <u>SUZ/0/SUZ</u> (1985)	199
IV.3.1. Aspectos generales	
<i>IV.3.1.1. Aspectos de contenido</i>	199
<i>IV.3.1.2. La puesta en escena</i>	200
IV.3.1.2.1. Datos	
IV.3.1.2.2. Descripción	

IV.3.2. Aspectos relacionados con la desnudez	
<i>IV.3.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario</i>	201
<i>IV.3.2.2. La desnudez desde la perspectiva de la recepción</i>	202
<i>IV.3.2.3. Interpretación de la desnudez en esta obra</i>	203
IV.4. <u>EL PÚBLICO</u> (1986)	205
IV.4.1. Aspectos generales	
<i>IV.4.1.1. Aspectos de contenido</i>	205
<i>IV.4.1.2. La puesta en escena</i>	207
IV.4.1.2.1. Datos	
IV.4.1.2.2. Descripción	
<i>IV.4.1.3. La recepción</i>	208
IV.4.2. Aspectos relacionados con la desnudez	
<i>IV.4.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario</i>	210
<i>IV.4.2.2. Interpretación de la desnudez en esta obra</i>	213
IV.5. <u>LA MENINA DESNUDA</u> (1989)	215
IV.5.1. Aspectos generales	
<i>IV.5.1.1. Aspectos de contenido</i>	216
<i>IV.5.1.2. La puesta en escena</i>	216
IV.5.1.2.1. Datos	
IV.5.1.2.2. Descripción	
IV.5.2. Aspectos relacionados con la desnudez	
<i>IV.5.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario</i>	217
<i>IV.5.2.2. La desnudez desde la perspectiva de la recepción</i>	217
<i>IV.5.2.2. Interpretación de la desnudez en esta obra</i>	218

IV.6. <u>MUNDO, DEMONIO Y CARNE</u> (1991)	219
IV.6.1. Aspectos generales	
<i>IV.6.1.1. Aspectos de contenido</i>	219
<i>IV.6.1.2. La puesta en escena</i>	220
IV.6.1.2.1. Datos	
IV.6.1.2.2. Descripción	
IV.6.2. Aspectos relacionados con la desnudez	
<i>IV.6.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario</i>	222
<i>IV.6.2.2. La desnudez desde la perspectiva de la recepción</i>	222
<i>IV.6.2.3. Interpretación de la desnudez en esta obra</i>	223
IV.7. <u>HIBRID</u> (1992)	225
IV.7.1. Aspectos generales	
<i>IV.7.1.1. Aspectos de contenido</i>	225
<i>IV.7.1.2. La puesta en escena</i>	226
IV.7.1.2.1. Datos	
IV.7.1.2.2. Descripción	
<i>IV.7.1.3. La recepción</i>	227
IV.7.2. Aspectos relacionados con la desnudez	
<i>IV.7.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario</i>	228
<i>IV.7.2.2. Interpretación de la desnudez en esta obra</i>	229
IV.8. <u>MTM</u> (1994)	231
IV.8.1. Aspectos generales	
<i>IV.8.1.1. Aspectos de contenido</i>	231

<i>IV.8.1.2. La puesta en escena</i>	231
IV.8.1.2.1. Datos	
IV.8.1.2.2. Descripción	
<i>IV.8.1.3. La recepción</i>	232
IV.8.2. Aspectos relacionados con la desnudez	
<i>IV.8.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario</i>	233
<i>IV.8.2.2. Interpretación de la desnudez en esta obra</i>	234
IV.9. <u>COMEDIA SIN TÍTULO</u> (1995)	235
IV.9.1. Aspectos generales	
<i>IV.9.1.1. Aspectos de contenido</i>	235
<i>IV.9.1.2. La puesta en escena</i>	235
IV.9.1.2.1. Datos	
IV.9.1.2.2. Descripción	
<i>IV.9.1.3. La recepción</i>	236
IV.9.2. Aspectos relacionados con la desnudez	
<i>IV.9.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario</i>	237
<i>IV.9.2.2. Interpretación de la desnudez en esta obra</i>	237
IV.10. <u>OMBRA</u> (1998)	238
IV.10.1. Aspectos generales	
<i>IV.10.1.1. Aspectos de contenido</i>	238
<i>IV.10.1.2. La puesta en escena</i>	239
IV.10.1.2.1. Datos	
IV.10.1.2.2. Descripción	
<i>IV.10.1.3. La recepción</i>	240

IV.10.2. Aspectos relacionados con la desnudez

<i>IV.10.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario</i>	240
<i>IV.10.2.2. Interpretación de la desnudez en esta obra</i>	241

IV.11. EPÍLOGO

IV.11.1. Reflexiones de conjunto	243
IV.11.2. Aspectos contextuales de interés	250
<i>IV.11.2.1. La empresa teatral española (1982-1999)</i>	250
IV.11.2.1.1. La creación del teatro alternativo	253
<i>IV.11.2.2. Desnudez e identidad en la danza española contemporánea</i> ...	254

**CAPÍTULO V. LA EXHIBICIÓN DEL CUERPO DESNUDO EN EL
TEATRO DE LA ÉPOCA DEMOCRÁTICA DESDE EL COMIENZO
DEL SIGLO XXI (2000-2007)**

V.0. PREÁMBULO	261
V.1. <u>AFTER SUN</u> (2000)	263
V.1.1. Aspectos generales	
<i>V.1.1.1. Aspectos de contenido</i>	263
<i>V.1.1.2. La puesta en escena</i>	264
V.1.1.2.1. Datos	
V.1.1.2.2. Descripción	
<i>V.1.1.3. La recepción</i>	265
V.1.2. Aspectos relacionados con la desnudez	
<i>V.1.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario</i>	266
<i>V.1.2.2. Interpretación de la desnudez en esta obra</i>	267

V.2. <u>LA FALSA SUICIDA</u> (2000)	270
V.2.1. Aspectos generales	
<i>V.2.1.1. Aspectos de contenido</i>	270
<i>V.2.1.2. La puesta en escena</i>	270
V.2.1.2.1. Datos	
V.2.1.2.2. Descripción	
<i>V.2.1.3. La recepción</i>	271
V.2.2. Aspectos relacionados con la desnudez	
<i>V.2.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario</i>	272
<i>V.2.2.2. Interpretación de la desnudez en esta obra</i>	273
V.3. <u>LUCRECIA Y EL ESCARABAJO DISIENTE</u> (2000)	275
V.3.1. Aspectos generales	
<i>V.3.1.1. Aspectos de contenido</i>	275
<i>V.3.1.2. La puesta en escena</i>	276
V.3.1.2.1. Datos	
V.3.1.2.2. Descripción	
<i>V.3.1.3. La recepción</i>	277
V.3.2. Aspectos relacionados con la desnudez	
<i>V.3.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario</i>	278
<i>V.3.2.2. Interpretación de la desnudez en esta obra</i>	278
V.4. <u>MADE IN CHINA</u> (2000)	280
V.4.1. Aspectos generales	
<i>V.4.1.1. Aspectos de contenido</i>	280

<i>V.4.1.2. La puesta en escena</i>	281
V.4.1.2.1. Datos	
V.4.1.2.2. Descripción	
<i>V.4.1.3. La recepción</i>	281
V.4.2. Aspectos relacionados con la desnudez	
<i>V.4.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario</i>	282
<i>V.4.2.2. Interpretación de la desnudez en esta obra</i>	285
V.5. <u>MANUSCRITO ENCONTRADO EN ZARAGOZA (2002)</u>	288
V.5.1. Aspectos generales	
<i>V.5.1.1. Aspectos de contenido</i>	288
<i>V.5.1.2. La puesta en escena</i>	289
V.5.1.2.1. Datos	
V.5.1.2.2. Descripción	
<i>V.5.1.3. La recepción</i>	289
V.5.2. Aspectos relacionados con la desnudez	
<i>V.5.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario</i>	290
<i>V.5.2.2. Interpretación de la desnudez en esta obra</i>	291
V.6. <u>HOMO POLITICUS (2003)</u>	292
V.6.1. Aspectos generales	
<i>V.6.1.1. Aspectos de contenido</i>	292
<i>V.6.1.2. La puesta en escena</i>	292
V.6.1.2.1. Datos	
V.6.1.2.2. Descripción	

V.6.2. Aspectos relacionados con la desnudez	
<i>V.6.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario</i>	294
<i>V.6.2.2. La desnudez desde la perspectiva de la recepción</i>	295
<i>V.6.2.3. Interpretación de la desnudez en esta obra</i>	296
V.7. <u>LA TEMPESTAD</u> (2004)	297
V.7.1. Aspectos generales	
<i>V.7.1.1. Aspectos de contenido</i>	297
<i>V.7.1.2. La puesta en escena</i>	298
V.7.1.2.1. Datos	
V.7.1.2.2. Descripción	
<i>V.7.1.3. La recepción</i>	299
V.7.2. Aspectos relacionados con la desnudez	
<i>V.7.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario</i>	300
<i>V.7.2.2. Interpretación de la desnudez en esta obra</i>	301
V.8. <u>LA CASA DE LA GUERRA</u> (2004)	303
V.8.1. Aspectos generales	
<i>V.8.1.1. Aspectos de contenido</i>	303
<i>V.8.1.2. La puesta en escena</i>	303
V.8.1.2.1. Datos	
V.8.1.2.2. Descripción	
<i>V.8.1.3. La recepción</i>	304
V.8.2. Aspectos relacionados con la desnudez	
<i>V.8.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario</i>	305
<i>V.8.2.2. Interpretación de la desnudez en esta obra</i>	305

V.9. <u>PLAGIO A MÍ MISMA</u> (2004)	306
V.9.1. Aspectos generales	
<i>V.9.1.1. Aspectos de contenido</i>	306
<i>V.9.1.2. La puesta en escena</i>	307
V.9.1.2.1. Datos	
V.9.1.2.2. Descripción	
<i>V.9.1.3. La recepción</i>	307
V.9.2. Aspectos relacionados con la desnudez	
<i>V.9.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario</i>	308
<i>V.9.2.2. Interpretación de la desnudez en esta obra</i>	308
V.10. <u>PLATAFORMA</u> (2006)	309
V.10.1. Aspectos generales	
<i>V.10.1.1. Aspectos de contenido</i>	309
<i>V.10.1.2. La puesta en escena</i>	310
V.10.1.2.1. Datos	
V.10.1.2.2. Descripción	
<i>V.10.1.3. La recepción</i>	312
V.10.2. Aspectos relacionados con la desnudez	
<i>V.10.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario</i>	313
<i>V.10.2.2. Interpretación de la desnudez en esta obra</i>	313
V.11. <u>START AGAIN</u> (2007)	314
V.11.1. Aspectos generales	
<i>V.11.1.1. Aspectos de contenido</i>	314

<i>V.11.1.2. La puesta en escena</i>	314
V.11.1.2.1. Datos	
V.11.1.2.2. Descripción	
V.11.2. Aspectos relacionados con la desnudez	
<i>V.11.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario</i>	315
<i>V.11.2.2. La desnudez desde la perspectiva de la recepción</i>	316
<i>V.11.2.3. Interpretación de la desnudez en esta obra</i>	318
V.12. EPÍLOGO	
V.12.1. Reflexiones de conjunto	319
V.12.2. Aspectos contextuales de interés	328
<i>V.12.2.1. Ambientes teatrales en España al comienzo del nuevo siglo</i>	328
<i>V.12.2.2. Rasgos generales del teatro alternativo español</i>	331
 CAPÍTULO VI. LA DESNUDEZ PORNOGRÁFICA 	
VI.0. PREÁMBULO	337
<i>VI.0.1. Perspectivas artísticas de la pornografía</i>	337
<i>VI.0.2. El modo de la «desnudez pornográfica»</i>	339
<i>VI.0.3. Precedentes de la «desnudez pornográfica» en el teatro español actual</i>	342
VI.0.3.1. La legalización de las salas X.....	344
VI.0.3.2. Pornografía sin desnudo integral.....	345
<i>VI.0.4. La Filosofía en el tocador (según el texto del Marqués de Sade)</i>	347

VI.1. <u>LA ESCUELA DEL AMOR</u> (1980)	351
VI.1.1. Aspectos generales	
<i>VI.1.1.1. Aspectos de contenido</i>	351
<i>VI.1.1.2. La puesta en escena</i>	351
VI.1.1.2.1. Datos	
VI.1.1.2.2. Descripción	
VI.1.2. Aspectos relacionados con la desnudez	
<i>VI.1.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario</i>	352
<i>VI.1.2.2. La desnudez desde la perspectiva de la recepción</i>	352
<i>VI.1.2.2. Interpretación de la desnudez en esta obra</i>	354
VI.2. <u>XXX</u> (2002)	355
VI.2.1. Aspectos generales	
<i>VI.2.1.1. Aspectos de contenido</i>	355
<i>VI.2.1.2. La puesta en escena</i>	355
VI.2.1.2.1. Datos	
VI.2.1.2.2. Descripción	
VI.2.2. Aspectos relacionados con la desnudez	
<i>VI.2.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario</i>	357
<i>VI.2.2.2. La desnudez desde la perspectiva de la recepción</i>	359
<i>VI.2.2.3. Interpretación de la desnudez en esta obra</i>	362
VI.3. EPÍLOGO	
VI.3.1. Reflexiones de conjunto	363
CONCLUSIONES GENERALES	369

BIBLIOGRAFÍA	385
I) LIBROS, ARTÍCULOS Y CRÍTICAS TEATRALES	387
II) GRABACIONES DE VÍDEO	419

ANEXOS

ANEXO I: APÉNDICES FOTOGRÁFICOS

Apéndice del capítulo II. y III.	423
Apéndice del capítulo IV.	427
Apéndice del capítulo V.	439
Apéndice del capítulo VI.	453

ANEXO II: ÍNDICE DE TABLAS

Tabla (1): Comparación entre los usos del desnudo en el teatro español (1966-1974)	126
Tabla (2): Comparación entre los usos del desnudo en el teatro español (1975-1982)	175
Tabla (3): Comparación entre los usos del desnudo en el teatro español (1983-1999)	247
Tabla (4): Comparación entre los usos del desnudo en el teatro español (2000-2007)	325
Tabla (5): Comparación entre los usos escénicos de la desnudez pornográfica	367

INTRODUCCIÓN

En al-Mansura, ciudad del delta del Nilo, se cuenta la historia que pasó hace cuarenta años a un campesino que acostumbraba a ir de madrugada a la fuente del pueblo. El hombre lavaba y preparaba a su apreciado caballo para lucirle en la tarea del día siguiente. A esas horas, después de un largo día de charlas, rumores, juegos y confesiones, la fuente se encontraba sola. Un día, al acercarse a ella, el campesino se hubo de frotar los ojos para asegurarse de que lo que veía era cierto: una maravillosa figura libre de ropa alguna. Parecía como una palmera que cubre la espalda con ramas oscuras hasta los tobillos, mientras ofrecía sus frutos corporales al peregrino. Pero, con sus ojos profundos como el valle y un viento que salía de la garganta, la extraordinaria figura estuvo amenazando al inocente campesino durante toda una semana, impidiéndole realizar su acostumbrado ritual. El hombre, harto y enojado, se dijo a sí mismo: “esta hada no podrá nunca más vedar a mi caballo el refresco de la fuente”. Cogió un látigo y se dirigió a la fuente, prometiendo represalias. Al acercarse furioso e irritado, la figura en su desnudez vulnerable, chilló: ¡espera! ¡no, por favor!, ¡espera, soy yo! ¿No me conoces? El campesino, asustado aun más, volvió corriendo a su casa. Nunca llegó a saber si había sido una criatura inmortal o la mujer del vecino, nunca supo si había sido sueño o realidad; deseo o miedo; pero lo que más le importaba era que esta desnudez mágica no volviera más a perturbar su vida.

Hace dos años, en otro tiempo y espacio, observé a unos veraneantes que paseaban por el centro de Barcelona y señalaban a un señor que caminaba tranquilamente sin nada de ropa salvo su mochila y unas zapatillas. Su piel lucía bajo el sol y bajo las miradas agudas de los peatones, que a carcajada limpia, se reían de lo que creían ser una locura.

El cuerpo humano, en su rebeldía contra la indumentaria, rompe, frente a la mirada del ciudadano civilizado, las fronteras entre la ficción y la realidad; entre la inteligencia y la demencia. Aquí reside la motivación de la presente Tesis Doctoral, fascinada por el poder que representa la imagen más natural y física del cuerpo, por su capacidad de imponer preguntas y dudas; en el corazón, sentimientos contradictorios y en el cuerpo, confusión y vacilación. El máximo valor del cuerpo humano, que se ofrece al otro en su total desnudez, no reside en la preferencia de un modo de existir sobre el otro, sino en la ostentación de una forma que según el lugar, el tiempo y la situación, se halla en continúa metamorfosis. De manera que en el cuerpo vemos la imagen reflejada de nuestro ser más profundo e inalcanzable. En ese auto-reconocimiento se desvela nuestra realidad y nuestro mundo en continuo movimiento. El cuerpo en su máxima desnudez es como un mago, como un transformista de infinitas máscaras. Cuando, de pronto, irrumpe en la escena

industrial y tecnológica de la vida, lo consideramos un espectáculo más de la realidad y si se nos presenta en el escenario del teatro, lo tomamos por verosímil. Su potencia de sorprender es infinita.

0.1. EL CAMPO DE ESTUDIO: BREVE BOSQUEJO HISTÓRICO

Nuestro tema principal no atiende a la condición real del cuerpo desnudo, sino a su representación artística, y más particularmente, a su presencia viva, dinámica y expresiva en el escenario.

La desnudez del actor teatral es un fenómeno tan antiguo en el teatro como la misma historia de este género. En las civilizaciones antiguas era una parte esencial en la representación del culto al amor y a la fecundidad. En el Antiguo Egipto, se practicaba un culto itifálico basado en la leyenda de Isis y Osiris. En Grecia, a la divinización del instinto de reproducción se añadía una veneración al cuerpo bello, como concepción de lo ideal. En Atenas se celebraban fiestas orgiásticas con motivo de la adoración de Adonis y de Dionisos. En ellas, además de exponer un *phallus* gigantesco, símbolo de Dionisos, las mujeres se exhibían en poses muy provocativas y eróticas. Como es bien sabido, este culto contribuirá al desarrollo de la tragedia y del arte lírico. Sin embargo, el criterio de la belleza en los griegos, principalmente masculino, impedía a la mujer, a excepción de Esparta, la desnudez en público. Asimismo, si bien no se excluye de la exhibición artística del desnudo, la mujer aparecía cubriendo sus atributos sexuales que, en cambio, se exponían explícitamente en los cuerpos masculinos. En el apogeo del teatro griego, aproximadamente en el siglo V a.C., los papeles femeninos eran interpretados por actores y había que esperar hasta que el poeta trágico Frínico introdujese a las mujeres en la escena teatral. Así que las famosas cincuenta Furias del coro en *Las Euménides*, de Esquilo, iban vestidas de negro, interpretadas tanto por hombres como por mujeres que mostraban al descubierto sus senos artificiales o naturales.

En el teatro romano encontramos mayor presencia del desnudo femenino. En las fiestas de primavera, en honor a la diosa Flora, solían darse danzas interpretadas por mujeres desnudas. Asimismo, aparecían mimos desnudas que, con gestos lascivos, simulaban todos los actos de la reproducción, dando el espectáculo más obsceno del teatro romano. En general, el desnudo femenino solía exhibirse en la pantomima donde la mimo se desnudaba al final de la representación para dar un efecto lascivo. Sin embargo, otras escenas del desnudo transcurrían en el circo romano cuando los primeros cristianos, arrojados a las

bestias en un espectáculo que divertía al público, eran partícipes de un sentimiento sádico a la hora de presentarse desnudos y sin protección alguna.

A partir del momento en que la religión cristiana consigue sustituir a la religión tradicional politeísta y bajo el gobierno de Constantino I (306-337), se inició una cruzada contra el cuerpo desnudo y los lugares donde se exhibía, como los baños públicos, que acabaron prohibiéndose. En términos generales, con el advenimiento del cristianismo, tanto la desnudez corporal como el teatro escandalizaban. Bajo el imperio bizantino de Justiniano I (527-565), el desnudo en cualquier espectáculo queda vetado y mimos, funámbulos y acróbatas son obligados a vestir calzoncillos. La iglesia medieval intentó acabar con la desnudez pública, de manera que los personajes de Adán y Eva, en los Misterios, debían representar sus papeles vestidos con piel de gama.

Sin embargo, la desnudez también se practicaba por los ascetas cristianos de los siglos III y IV, no para exhibirse sino para exponer la tortura hacia el propio cuerpo (se colocaban pesos en el miembro, realizaban la castración y auto-castración, etc.), el rechazo a la pasión, al placer y el miedo a la tentación. Asimismo, se representaba el cuerpo desnudo en algunas decoraciones profanas y para expresar temas sagrados que aluden al principio y al fin de nuestra existencia. Para el hombre y el artista medieval, el desnudo tenía cuatro significados simbólicos: el natural estado del hombre, la pobreza y austeridad, la inocencia, la lujuria y ausencia de virtudes. En la práctica artística, el contraste deliberado entre el vestido y la desnudez designaba normalmente el principio inferior del desnudo.

En el Renacimiento, el cuerpo desnudo sirve de expresión artística y florece, de manera exuberante, a raíz del nuevo apetito por la imaginería antigua y los temas mitológicos. La contraposición simbólica o alegórica entre el cuerpo vestido y el desnudo de la mujer se manifiesta en *Amor sagrado y Amor profano* (1514-1516) de Tiziano, cuya interpretación va a confundir a los críticos e historiadores del arte. Belleza, naturalidad, espontaneidad y erotismo emanan de *La Venus del espejo* (1647-1651) de Velázquez, cuadro considerado el primer ejemplo de desnudez integral en la pintura española. En cuanto al teatro, en los Misterios y Autos Sacramentales pueden aparecer actores desnudos, incluso en el papel del Jesucristo crucificado.

El paulatino crecimiento de la presencia de la mujer como actriz en el teatro occidental, permitió al público acostumbrarse al desnudo de algunas partes de su cuerpo. Finalmente, en el siglo XIX, ya se podía presenciar, en París y Londres, una desnudez estática, consistente, generalmente, en unas poses artísticas que imitan una pintura o una escultura bien conocida de la época. A finales del siglo XIX apareció el *strip-tease* en

Francia y en los Estados Unidos. En 1912, se daban, en el Folies-Bergère, los primeros espectáculos de bailarinas realmente desnudas. Después de la Primera Guerra Mundial, como reacción a la mojigatería anterior a la guerra y para romper los tabúes sociales, se extiende un movimiento de cultura física cuya primera manifestación se halla en el *Nacktballett* (ballet desnudo) en Berlín.

Desde el uso estético, simbólico y erótico, la representación del desnudo se inclina hacia el posicionamiento político y social. En el ámbito de las bellas artes, se da una revolución en la representación del cuerpo desnudo, que rompe con la estética equilibrada y armónica del clasicismo y expone el cuerpo femenino deformado y des-figurado. El *Desnudo Azul* de Matisse y *Las Señoritas de Aviñón* de Picasso, ambos pintados en 1907, son ejemplos tempranos de esta tendencia. La transformación del concepto del desnudo femenino, que destaca en estos cuadros, tiene su preludio en la audacia de la pose y de la mirada de *La Maja desnuda* (1790-1800) de Goya o en la crudeza y provocación de *La Olimpia* (1863) de Manet. La representación del cuerpo desnudo por las vanguardias de principios del siglo XX, como el dadaísmo y el surrealismo, rechaza la dualidad clásica entre cuerpo y alma, afirmando la integridad del cuerpo y su concepción como forma capaz de comunicar el inconsciente, el sueño y el delirio frente al racionalismo y al positivismo.

El apogeo de esta concepción se dará a finales de los años sesenta, a raíz del trauma de la Segunda Guerra Mundial y en la efervescencia de la revolución estudiantil de 1968. El *Body Art* rechazará la estética convencional, optando por afirmar el dinamismo y activismo del cuerpo en los espacios reales. Se expone el lado violento, visceral y patético del cuerpo, para expresar el sufrimiento, la soledad y la incomunicación del hombre moderno. En este marco artístico, el cuerpo desnudo invade la escena teatral de los años sesenta como arma que ataca directamente la sensibilidad moral de la clase media y como una expresión de la alineación con la Naturaleza.

Este movimiento llega a su auge en 1968 con el musical de rock *Hair*. En esta obra, todos los intérpretes exponen su desnudez en una posición frontal al público, reivindicando el amor, la paz y la libertad sexual, en una rebelión escénica contra la Guerra de Vietnam y el nacionalismo americano. El carácter extremadamente subversivo incide en la detención de los actores en la ciudad de San Francisco. El cuerpo desnudo viene a ser un acto político y social que intenta destruir las barreras para con el espectador e incitar a éste a salir a las calles y manifestar su oposición a la guerra, a las discriminaciones sociales, raciales y sexuales. Sin embargo, el número de actores desnudos va a crecer y, pronto, se adopta en la escena comercial con el espectáculo *¡Oh, Calcuta!* en 1969. El desnudo femenino y masculino, rápidamente, se extiende por los escenarios londinenses, parisinos y

particularmente en los alemanes, mostrando una variedad de funciones y significados. Sin embargo la revolución de los medios de comunicación y la explosión del *voyeurismo* y el consumo masivo llevará al cuerpo desnudo a nuevos terrenos de experimentación.

0.2. OBJETO Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Nuestro objeto de investigación es la exhibición integral del cuerpo desnudo en las representaciones del teatro español durante los últimos treinta años. El cuerpo, según el tiempo y el lugar, ha sido sometido a muchos criterios de control, que lo dividían en zonas prohibidas y otras permitidas, según las normas morales, religiosas y sociales de cada época. Por consiguiente, si bien en nuestro estudio del desnudo en el teatro español abordamos necesariamente casos de desnudo parcial, se opta básicamente por el análisis de las escenas que exhiben el desnudo integral. Es decir, aquel desnudo que desvela todo, incluso las partes más sensibles e impactantes, como los órganos sexuales tanto femeninos como masculinos. De esta manera limitamos el campo y el objeto de la investigación a la forma más radical de la desnudez corporal, esa que sigue conservando un carácter inconformista, tanto respecto a las convenciones de la representación teatral, como en su relación con la realidad extrateatral y circundante de los creadores y espectadores.

El empleo del desnudo del actor como forma escénica en el teatro español, constituye un caso especial dentro del marco del teatro universal. Las circunstancias históricas bajo el régimen franquista, es decir, los casi cuarenta años de censura y represión dictatorial, impedían que los autores y directores de este país, se valiesen abiertamente de algunos recursos y temas, considerados, entonces, inmorales y subversivos. Fuera de España, en la escena norteamericana y europea, el cuerpo desnudo protagoniza las experiencias más vanguardistas, a partir de la segunda mitad del siglo XX. Su irrupción no significaba solamente un atrevimiento estético, sino que se adhería también a una revolución sexual, a un compromiso y activismo social y político. Cuando finalmente el desnudo hace su aparición en la escena española, de manera discreta, en las postrimerías del régimen dictatorial, el contexto sociopolítico y económico, que facilitó su exhibición, dificultó que esta forma escénica tuviera la misma incidencia, la misma trascendencia y la misma suerte de estimación que había tenido en los medios artísticos fuera de España.

Ya determinado nuestro objeto principal de estudio y su marco temporal y espacial, cabría señalar que otros dos sub-temas se adhieren, de manera inevitable, a la ostentación más completa y física del cuerpo del actor y de la actriz en el teatro español: el grado de la libertad de expresión artística y la vinculación del desnudo con el sexo y el erotismo. Éstos

sub-temas constituyen dos líneas de preocupación que, a demás de ser objetos de controversia en los últimos años, corren las páginas de la presente Tesis, tanto explícita como implícitamente.

De acuerdo con su título, que es *La exhibición integral del cuerpo desnudo en el teatro español actual (1976-2006)*, esta Tesis Doctoral se propone los siguientes objetivos:

- Arrojar la luz sobre el desnudo como forma, por un lado, muy presente en la escena española y universal y, por otro, casi olvidada por los críticos e investigadores del teatro.
- Elaborar un análisis exhaustivo de los mecanismos relacionados con el evento teatral (puesta en escena y recepción) que hacen que la desnudez integral del cuerpo genere sentido y tenga valor dramático y estético.
- Subrayar los diversos significados y funciones de la forma desnuda del cuerpo del actor. De esta manera, procuramos corregir y, a la vez, debatir, una consideración –muchas veces, superficial– que encierra el fenómeno del desnudo dentro de una perspectiva unívoca, sin atender a sus amplias dimensiones semiológicas. En este sentido, la presente Tesis Doctoral intenta establecer algunos límites entre la pornografía, como espectáculo comercial, y el desnudo como lenguaje artístico válido y eficaz.
- Determinar las paradas cronológicas principales de la evolución de “la puesta al desnudo” del cuerpo del actor en el teatro español actual. El seguimiento histórico de este fenómeno atiende, también, a su repercusión en la comunidad teatral de cada época y los diferentes modos de su recepción por parte de los críticos y espectadores.
- Documentar el fenómeno del desnudo en la escena española de los últimos treinta años, reuniendo las dispersas reseñas, referencias y fotografías que tratan un tema tan poco abordado por los críticos y estudiosos del teatro. De esta manera procuramos que esta investigación cubra un vacío en la bibliografía, tanto universal como española, especializada en el tema en cuestión y que sirva de apoyo a posteriores investigaciones, que centren su interés en el lenguaje y en la retórica escénica del cuerpo.

0.3. FUENTES: REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS PRECEDENTES Y MATERIAL VISUAL

La bibliografía universal, sobre el fenómeno de la desnudez del cuerpo en escena, es escasa y casi nula con respecto a este fenómeno en el teatro español. El único trabajo extenso y centrado en el tema data de 1909. El libro de J. Witkowsky y L. Nass, *Le nu au théâtre depuis l'antiquité jusqu'à nos jours* (que citamos en la bibliografía) proporciona – en 420 páginas– un acercamiento histórico a la exhibición del desnudo en el teatro universal, desde la antigüedad hasta los primeros años del siglo XX. Pero varios factores sitúan el contenido de este libro fuera del marco espacio-temporal y, por tanto, conceptual de la presente investigación. Hablamos de la distancia temporal que nos separa del libro, del enfoque historicista proyectado al fenómeno en el marco del teatro francés y de la perspectiva clasicista que se reduce a la exaltación de la belleza y armonía del desnudo femenino.

En cambio, dentro de los trabajos sobre el desnudo en la escena internacional, destaca la labor de Eric Karl Toepfer, concretada en sus artículos: «Nudity and Textuality in Postmodern Performance» (1996) y «One Hundred Years of Nakedness in German Performance» (2003). En estos dos trabajos, Toepfer plantea el tema del desnudo en el teatro y lo analiza tanto a partir de la historia del teatro alemán, un país precursor del nudismo moderno, como en las últimas propuestas del teatro norteamericano, que vienen a revolucionar la retórica corporal del intérprete. La clasificación de Toepfer de los modos de desnudez y sus observaciones y reflexiones respecto al tema nos proporcionan claves y un punto de arranque sólidos para el estudio exhaustivo del fenómeno del desnudo en el teatro.

En lo que concierne al fenómeno en España, pocos artículos y monografías han prestado atención a los actores desnudos en la escena española. En su trabajo «A Theater in Transition: From Paternalism to Pornography» (1988), Patricia O' Connor expone, con concisión, las representaciones teatrales que marcan la revolución corporal y sexual en la escena teatral de la España recién liberada de la dictadura. O'Connor termina su trabajo con muchas interrogaciones acerca del futuro del desnudo que, a pesar de florecer de manera afirmativa y comprometida en la escena española de la Transición, pronto cae en la ratonera del consumismo degradante, como víctima del abuso comercial y lucrativo.

Otras referencias proceden de breves artículos en la prensa española, tal como «Desnudo y sexo explícito en el teatro» de Francisco Nieva y «La escena en carne viva» de Itziar de Francisco. Ambos fueron publicados en el mismo número de *El Cultural* en 2002 (Francisco, 2002; Nieva, 2002a), como respuesta al nuevo protagonismo del tema sexual en la escena española de principios del siglo XXI. Los autores se limitan a vincular el

fenómeno del desnudo al efecto erótico y pornográfico, adoptando un posicionamiento que oscila entre la defensa y el rechazo, pasando de alto una posible indagación más amplia de una realidad que viene a imponerse, con todas sus contradicciones, en el teatro español, desde hace treinta años.

Para la elaboración de un cuerpo analítico sistemático de las puestas en escena estudiadas aquí, nos apoyamos en *El teatro de la Transición Política (1975-1982) Recepción, crítica y edición*, de Manuel Pérez Jiménez. Asimismo, este libro nos sirvió de manera particular en el análisis del fenómeno del desnudo en el teatro de la Transición, ya que ofrece un valioso trabajo de documentación, objetiva, completa y precisa, de los principales elementos relacionados con las representaciones teatrales de este período.

Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002, va a ser otra obra de gran interés para nuestro objeto de estudio ya que presta una especial atención y análisis a la retórica del cuerpo humano en la escena española, ofreciendo relevantes aportaciones al estudio del teatro español actual. El citado libro analiza y documenta la actividad de numerosos colectivos teatrales que han optado por la capacidad expresiva y comunicativa del cuerpo, vestido o desnudo, como dramaturgia *per se*. Entre estas compañías se cuentan La Fura dels Baus, La Carnecería Teatro, Qteatro, Lucas Granach y Albert Vidal; colectivos y creadores que no dudaron en experimentar con el cuerpo desnudo de los actores, para posteriormente reflexionar sobre la identidad y existencialidad del cuerpo.

La ya señalada carencia general de la bibliografía especializada en el desnudo en el teatro ha motivado que el presente trabajo se inspire en algunos estudios elaborados en el campo de las artes plásticas. En esta disciplina, citamos el trabajo de Kenneth Clark, *El desnudo. Un estudio de la forma ideal* (1981; 2002), considerado uno de los clásicos del desnudo en las artes. También nos hemos servido de *Eroticism and Art* (2005), de Alyce Mahon y *Mauvais genre(s), érotisme, pornographie, art contemporain* (2002), de Dominique Baqué; en ambos estudios se relaciona el desnudo con el erotismo y la pornografía, dos vertientes inherentes a la representación más despojada del cuerpo humano.

Finalmente, el material visual, compuesto por fotografías y las grabaciones de video, constituye tanto la columna vertebral como importantes puntos de partida de la presente investigación. Además de ser imprescindible hoy día para cualquier acercamiento a la efímera existencia de la representación teatral, nos basamos en lo visual para identificar las representaciones que ofrecieron el fenómeno de la desnudez corporal en España. En este sentido, nuestra lista de representaciones analizadas –abarcando detenidamente más de treinta obras– parte en primer lugar de las fotografías encontradas

en revistas especializadas de teatro. Éstas evidencian de manera más incontestable los testimonios de la desnudez del actor o de la actriz. Ya identificadas las representaciones en cuestión, la profundización en el análisis de las mismas, enfocando nuestro objeto de investigación, dependerá, básicamente, de las reseñas de crítica, así como de las referencias que se centran en el desnudo, halladas en los estudios que abordan las tendencias y lenguajes escénicos en el lugar y período estudiados.

Si bien la carencia de bibliografía habría dificultado nuestra labor investigadora, también esperamos que confiera un cierto carácter precursor a esta Tesis Doctoral, al documentar y analizar el fenómeno de la desnudez integral en la escena teatral española, aportando así un estudio novedoso sobre el campo que abordamos.

0.4. NUESTRO MÉTODO DE ESTUDIO

Teniendo en cuenta la peculiaridad que supone el hecho de despojarse del vestuario en escena, como una acción existencial, con efecto directo y efímero, muy ligada al tiempo y espacio reales en el edificio teatral, nuestro método de investigación se centra en el análisis de la puesta en escena y pone énfasis en el evento teatral, o sea, la representación teatral. Sin embargo, en esta Tesis no hemos banalizado el texto dramático. Éste vuelve a cobrar una posición privilegiada cuando el desnudo en la puesta en escena es predeterminado por el autor dramático y cuando el material visual y bibliográfico que describe la representación teatral es escaso. En tales casos, ha sido necesario comparar el texto con la representación para poder justificar el empleo del desnudo. En general, apoyamos la concepción que tiene P. Pavis (1998: 414) de la puesta en escena, que «no es “la puesta en forma” de una evidencia textual. Es la enunciación del texto dramático en una puesta en escena particular que confiere al texto tal o cual sentido».

0.4.1. Procedimiento de trabajo y criterios de selección

Todas las representaciones analizadas en esta investigación, salvo la obra del argentino Víctor García, son producciones de directores de escena y grupos residentes en España, es decir, reconocidos dentro del repertorio de la actividad teatral española. Incluir a Víctor García en este estudio fue inevitable, tanto por su categoría vanguardista como por la importancia de su labor en la experimentación con el cuerpo desnudo, basándose, muchas veces, en el repertorio dramático español, tanto clásico como moderno. No obstante, en este trabajo abundan las referencias a propuestas del desnudo en el extranjero,

tanto en el teatro como en las diferentes disciplinas artísticas. Estas referencias nos han servido para saber situar el fenómeno del desnudo escénico español dentro del marco universal.

Haber abarcado la totalidad de representaciones de desnudos en el teatro español actual hubiera sido una tarea imposible. En este sentido, nuestros criterios de selección han residido, primero, en el grado de repercusión que tuvo la obra en su tiempo; segundo, en el carácter significativo e innovador del empleo de desnudo como signo escénico; y tercero, en la disponibilidad del material crítico y visual sobre la obra. Al primer criterio responden, en particular, todas las obras abordadas en el período de la Transición Política. Al segundo criterio pertenecen la mayoría de las propuestas del teatro alternativo (*After sun*, *La Falsa suicida*, *Lucrecia y el escarabajo disiente* y *Made in China*), cuyas experimentación con el cuerpo desnudo tiene poca incidencia en los trabajos críticos. También, a este criterio pertenecen, naturalmente, las propuestas del desnudo realizadas por grupos y directores de gran renombre, como La Fura dels Baus, Els Comediants, Lluís Pasqual, Albert Vidal y Sèmola Teatre.

En cuanto al tercer criterio, señalamos que la carencia, en algunos casos, de documentación crítica, dificultó el estudio de algunas puestas en escena. Este factor impidió, por ejemplo, el análisis de un mayor número de obras de contenido pornográfico, sobre todo en el teatro de la Transición Política. En cambio, insistimos en el estudio de algunas obras con documentación mínima porque nos ofrecen una interesante configuración escénica del desnudo. Es, particularmente, el caso de las piezas de *strip-tease* de Joan Brossa estrenadas a finales de los sesenta para un público minoritario y, a veces, en clandestino. También citamos las obras de la directora Sara Molina, que tienen la misma suerte de documentación que las de Brossa, a pesar de la distancia temporal que separa a los dos creadores teatrales.

Es, en general esa falta de documentación sobre nuestro objeto de estudio lo que ha condicionado el procedimiento de trabajo. En primer lugar, comenzamos por la elaboración de una lista de representaciones que contienen escenas de desnudo integral. Para su identificación, consultamos las revistas especializadas atendiéndonos a las fotografías que testimonian el empleo del desnudo. Entre estas revistas, nos ha sido de gran ayuda *Primer Acto*.

Naturalmente, el material fotográfico es más escaso cuanto más antigua es la obra. En este sentido, la suerte nos ha llevado a la localización de algunas obras importantes documentadas en la historia del desnudo. Es el caso, por ejemplo, de *Equus*, una representación que, si bien tiene especial repercusión en la prensa diaria de la época, es de

muy poca presencia en las revistas especializadas del teatro. La identificación de esta obra fue gracias al testimonio oral de otra investigadora que había leído sobre ella. En el reconocimiento de otras obras, sobre todo, las pertenecientes al período de la Transición y anteriores, fue el comentario de algún amigo que había visto la puesta en escena u oír sobre ella. También nos servimos del testimonio escrito de los autores de monografías críticas, para incorporar más propuestas del desnudo a nuestra lista. Este fue el caso por ejemplo de las puestas en escena de Joan Brossa, Albert Vidal, Carlos Marquerie, Sara Molina y Angélica Liddell. Además de la identificación de las puestas en escena del desnudo a través de la documentación escrita, cabe señalar el trabajo de campo realizado en el caso de obras contemporáneas como *La Tempestad* y *Start Again*, a cuyo estreno tuve la oportunidad de acudir.

Posteriormente y listado en mano hemos reunido y ordenado el material crítico y visual de cada obra, en el que se basará nuestro análisis sistemático. Hablamos de todas aquellas reseñas, fotografías y archivos audiovisuales disponibles.

Sin embargo, cabe advertir que, en muchos casos, aunque la documentación crítica sobre una determinada obra es abundante, ésta no atiende a las escenas del desnudo. La indiferencia de la crítica hacia el fenómeno del desnudo es una particularidad general desde los años ochenta. En el caso de *El Público*, obra dirigida por Lluís Pasqual, disponemos de mucho material sobre la puesta en escena (reseñas, fotografías y grabación en vídeo), pero sin referencias críticas a la escena del desnudo. En Cambio, en el caso de la puesta en escena de *Comedia sin título* y de *Made in China*, ambas dirigidas por Sara Molina, nos basamos en las pocas fotografías y reseñas para reconstruir la representación. El análisis de *Made in China* requirió un esfuerzo especial, debido no sólo a la indiferencia que los críticos hacen sobre el desnudo en la obra, sino también a la gran falta de documentación sobre la representación. Respecto a esta obra, sólo contamos con una fotografía que evidencia el desnudo de una actriz, con cuatro reseñas que apenas informan sobre la representación y, por suerte, con el texto publicado que sí contiene numerosas escenas de desnudo. Para determinar qué escenas fueron realmente representadas y a qué fragmento del texto corresponde la fotografía disponible nos pusimos en contacto con la directora Sara Molina, quien nos proporcionó amablemente la información requerida para el estudio de sus obras. Igualmente, hemos estado en comunicación con los directores y creadores Fernando Renjifo (*Homo Politicus*), Carlos Marquerie (*Lucrecia y el escarabajo disiente*), Gumersindo Puche (*La Falsa suicida*) y Cristina Silveira (*La Casa de la guerra*).

La mayoría de las reseñas de crítica periodística, todos los archivos audiovisuales y una parte de las fotografías ilustradas en esta Tesis Doctoral proceden del archivo del

Centro de Documentación Teatral de Madrid. Las publicaciones digitalizadas que realizó este centro de las revistas claves sobre el teatro español *Yorick*, *Pipirijaina*, *El Público* y *Primer Acto* son de gran valor y han facilitado en gran medida nuestra labor investigadora.

Debemos señalar, además, las aportaciones a este trabajo tomadas de los documentos encontrados en la Biblioteca Nacional de España –en particular, su hemeroteca–, en la Biblioteca de Música y de Teatro Contemporáneo de la Fundación Juan March, en las bibliotecas de la Universidad Complutense de Madrid –sobre todo la de Filología y la de Bellas Artes–, en la Biblioteca de Filología de la Universidad de Alcalá y por último, en la Biblioteca de la Universidad Americana en El Cairo.

0.4.2. Método

La exhibición del cuerpo desnudo de los actores conlleva una alta consideración y consciencia de la presencia del espectador como participante en la representación teatral. El protagonismo de la desnudez corporal, como forma escénica, se adhiere estrechamente a la actividad receptiva y a la reacción por parte de los profesionales y el público del teatro, quienes pertenecen a ciertas condiciones históricas y sociológicas. Debido a esta consideración, el método de la investigación se apoya principalmente en las fuentes de crítica teatral aparecida en la prensa y en las revistas especializadas. A través de estas fuentes conseguimos, primero, uniformar una base sólida y común de análisis de las puestas en escena abordadas; segundo, describir la puesta en escena del cuerpo desnudo; tercero, verificar la recepción del crítico profesional –denominado por M. Pérez Jiménez (1998: XVI) «receptor experto» y privilegiado– y la reacción del «espectador consumidor»; y cuarto, determinar los significados y las funciones del desnudo a partir de las opiniones de la crítica y las declaraciones de los directores de escena y creadores.

En este marco metodológico, señalamos que la presente investigación parte de una doble mirada que tiene en común el protagonismo de la recepción: la primera pertenece a la denominada por M. Pérez Jiménez (1998: XIII-XIV) «crítica inmediata», es decir, la práctica suscitada por una contemplación directa del espectáculo teatral y concretada en textos publicados en medios de comunicación, periódicos y revistas tanto especializadas como no. La segunda pertenece a «la crítica de investigación» elaborada por la presente doctoranda a través de reunir, ordenar y analizar la información obtenida siempre de manera objetiva y para llegar a las explicaciones y conclusiones respecto al fenómeno del desnudo en el teatro español actual.

Para M. Pérez Jiménez, las críticas teatrales constituyen fuentes válidas y adecuadas para la metodología del estudio, de la investigación y de la didáctica teatrales. Son instrumentos de descripción y de valoración de la obra destinados básicamente a «promover una interpretación de la obra que contribuya a la producción del sentido de la misma» (Pérez Jiménez, 1998: xx). A partir de una metodología basada en el repertorio crítico inmediato, el receptor y el espectador se convierten en elementos determinantes de la significación de la obra:

En efecto, las críticas proporcionan al investigador una sólida base para el estudio de la recepción teatral, tanto en la vertiente individual del proceso receptivo, cuanto, sobre todo, en su sentido, más dilatado, de la acogida que recibe una obra en unas determinadas circunstancias históricas, sociales, estéticas o teatrales. [...]

Desde otra perspectiva, las críticas constituyen instrumentos descriptivos especialmente útiles para aquellas aproximaciones que parten de una consideración del teatro como fenómeno espectacular en cuya configuración se dan cita un conjunto complejo de elementos diversos. [...]

Ambos aspectos poseen una relevancia que, además de afectar al plano teórico, se extiende hasta las aproximaciones que se interesan por la vertiente diacrónica del hecho teatral. En su conjunto, las críticas teatrales constituyen una suerte de memoria espectacular del teatro y pueden sustentar de este modo una historia, total o parcial, de la creación dramática representada. [...] La consulta y utilización sistemática de las críticas publicadas en diarios y revistas puede proporcionar, en consecuencia, las bases para el conocimiento de un fenómeno que, como el teatral, se genera en un determinado contexto precisamente para su exhibición pública en la concreta época histórica que lo acoge. (Pérez Jiménez, 1998: XXI-XXII).

En su libro *El teatro de la Transición Política (1975-1982) Recepción, crítica y edición* (1998), Pérez Jiménez analiza las obras dramáticas españolas a partir de las críticas de prensa publicadas con ocasión de sus estrenos o reposiciones en el período abordado. El autor elabora, a partir de los comentarios críticos, un cuerpo descriptivo y organizado que comprende los distintos aspectos que componen la totalidad del espectáculo teatral, sistematizándolos en cada obra por medio de tres apartados: «Texto», «Puesta en escena» y «Recepción». En la presente investigación, partimos de la misma metodología pero con un objetivo diferente centrado en describir y analizar las escenas del desnudo, determinar su función dentro del contexto dramático y espectacular e indagar el efecto de estas escenas en la comunidad teatral y en el público aficionado al teatro.

Por consiguiente los apartados que sistematizan y organizan la información proporcionada por las críticas teatrales tienen una denominación y una lógica diferente. El material crítico de cada representación se organiza en dos apartados grandes: «Aspectos

generales» y «Aspectos relacionados con la desnudez». El primero se divide en dos secciones: «Aspectos de Contenido» y «La puesta en escena». Esta última contiene los datos y la descripción de la puesta en escena. El segundo apartado contiene las secciones siguientes: «La desnudez a través de su aparición sobre el escenario», «La desnudez desde la perspectiva de la recepción» y «La interpretación de la desnudez en esta obra». Aclaremos aquí que en aquellos casos en que no contamos con comentarios críticos sobre la desnudez en una obra, el apartado «La desnudez desde la perspectiva de la recepción» ha sido sustituido por «La recepción», sección que forma parte de los «Aspectos generales de la obra», puesto que atiende a la recepción global que ésta tuvo. En este sentido, procuraremos averiguar el grado de aprobación del empleo del desnudo, a través de la comprobación de la incidencia general de la obra en los medios teatrales de su época. También aclaramos que cuando la desnudez de los actores es un elemento principal de una determinada puesta en escena (*Homo politicus*, *Suz/o/Suz*, *Start Again*), hablamos de «La desnudez desde la perspectiva de la recepción», aunque los críticos no comentan directamente el empleo del desnudo en cuestión.

Como ya hemos señalado, las obras estudiadas en esta investigación no abarcan la totalidad de las apuestas por el desnudo en la escena española actual. Sin embargo, creemos que constituyen unas muestras capaces de dar índices generales sobre el desarrollo de esta forma escénica, que viene a afirmar su validez dentro del sistema semiológico, complicado, del evento teatral.

Inspirados por Karl Toepfer y su procedimiento analítico de los modos de la desnudez en el teatro, incorporamos al final de cada capítulo una tabla de comparación entre los usos del desnudo. Esta tabla está ubicada en el apartado de «Epílogo», bajo el epígrafe «Reflexiones de conjunto». A través de ella, tenemos el objetivo de exponer, de manera concisa y sistemática, los diferentes usos y funciones escénicos de la desnudez, subrayando los principales elementos de cada puesta en escena que se involucran en el proceso de significación del cuerpo desnudo: el texto dramático (Autoría), la actitud comunicativa respecto al espectador (Distanciación e identificación), la interacción con los diferentes códigos visuales y auditivos (Elementos contribuyentes), la vulnerabilidad al deseo (Erotismo), la configuración estética (Estética y estilo) y la incidencia tanto en los espectadores como en los críticos de su tiempo (Recepción). Cada tabla nos ayuda a elaborar conclusiones y observaciones sobre el empleo del desnudo en la escena del período abordado.

El método de análisis, apoyado en el estudio de las fuentes de «crítica inmediata», tiene una serie de inconvenientes y dificultades que derivan, como señala M. Pérez

Jiménez (1998: XIX), del carácter en cierto modo intuitivo de la actividad crítica, que hace que el objeto crítico aparezca fragmentado y disperso. Asimismo, la dificultad de formalizar los modos de recepción proviene, como señala P. Pavis (1998: 383), de la heterogeneidad de los mecanismos que están en juego como la estética, la ética, la política, la psicología, la lingüística, etc. Otro factor que dificulta nuestra investigación, reside en la ausencia, ya comentada, de referencias sobre el desnudo en algunas de las obras aquí abordadas. La atención crítica dedicada al fenómeno del desnudo fue recurrente durante la Transición. Pero la efervescencia de este recurso formal y del tema sexual asiste a un declive drástico en las décadas posteriores, que no corresponde, ni cualitativa ni cuantitativamente, a la experimentación de tal forma escénica por parte de los grupos y directores más prestigiosos de los años ochenta y noventa. Las referencias al desnudo en escena vuelven a ocupar un espacio relativamente superior en las reseñas de crítica desde finales de los noventa, creciendo más aún en los primeros años del nuevo siglo, junto a un interés por los lenguajes dramáticos y escénicos alternativos, que, a menudo, prestan gran interés por la dramaturgia corporal.

La presente Tesis parte de una concepción semiológica del desnudo como forma escénica y como uno de los signos materiales de la representación. Éstos, según P. Pavis (1998: 413), tienen la capacidad de evocar en el espectador connotaciones y significados a través de su contribución al campo semántico de la obra. Con esta base semiológica no solamente tenemos la intención de ampliar el campo de significados de la forma y el estado desnudos del actor, sino que también procuramos combatir uno de los defectos de la metodología basada en la actividad receptiva del evento teatral que, respecto al tema principal aquí estudiado, sería responsable de muchos prejuicios a la hora de valorizar el fenómeno del desnudo. El espectador o «sujeto percibiente», según P. Pavis (1998: 385), «participa activamente en la constitución de la obra; de este modo, su trabajo coincide con el del crítico y el escritor», pero también su percepción puede escaparse a la objetividad y ser víctima de las maniobras de la producción artística y los fetiches de la publicidad y los medios de comunicación:

El espectador es más o menos *competente*, es decir, conoce más o menos las reglas del juego: estas reglas pueden ser aprendidas, pueden contribuir a mejorar su percepción, pero a veces están irremediabilmente deterioradas por malos hábitos de recepción o por la violencia que ejercen sobre nosotros los *medios de comunicación*. (Pavis, 1998: 385).

De hecho, esta perspectiva semiológica no se opone al análisis basado en la recepción sino que se cruza y coopera con ello en la búsqueda del sentido de la obra. Frente a la dificultad de aplicar un sistema de análisis semiológico capaz de abordar los códigos diversos y complicados de la representación teatral, P. Pavis (1998: 413) propugna seguir el proceso de la recepción por parte de un determinado público en determinadas condiciones, «llevando a cabo así una semiología *in situ* que vincule sus esquemas explicativos a los recorridos interpretativos del espectador»:

[...] En vez de considerar el código como un sistema «hundido» en la representación y destinado a ser sacado a flote mediante el análisis, parece más correcto hablar de *proceso de instauración de código* por parte del intérprete, dado que es realmente el receptor quien, en tanto que hermeneuta, decide leer un determinado aspecto de la representación según un determinado código libremente escogido. Así concebido, el código es más un método de análisis que una propiedad petrificada del objeto analizado. (Pavis, 1998: 413).

Paradójicamente, tal vez la naturaleza muy particular del desnudo como signo escénico conlleve una resistencia a una semiología cerrada de la representación. Gracias a sus amplias sugerencias y posibilidades significativas, el cuerpo de los actores, en su liberación de la indumentaria y del vestuario, otros significantes de la representación, realizaría un acto de rebeldía frente a una semiología enclaustrada y se enfrenta a la autoridad del signo.

0.4.3. Hipótesis de la investigación

Las hipótesis que pretendemos comprobar y analizar en la presente tesis doctoral son las siguientes:

- (1)- El desnudo irrumpe en la escena española actual reflejando la capacidad teatral y meta-teatral de la forma menos artificiosa del cuerpo del actor. La desnudez como signo escénico abarca una amplia gama de funciones y significados.
- (2)- En la mayoría de las obras estudiadas, la desnudez integral no pone énfasis en la capacidad erótica del cuerpo sino que refleja una cierta tensión entre Eros y Tánatos.
- (3)- El desnudo integral como significante pierde su carga provocativa en la escena española actual recuperando sus dimensiones lógicas.

0.4.4. Observaciones para su lectura

Para facilitar la consulta de esta Tesis, advertimos al lector de lo siguiente:

- Las puestas en escena analizadas están ordenadas cronológicamente. Como regla general, anotamos la fecha del estreno, entre paréntesis, al lado del título de cada obra.

- Hemos preferido emplear el término “representación teatral” o “representación” al término “espectáculo”, para remitir a la actualización material de la obra en el lugar teatral. Así evitamos el carácter general del término “espectáculo”, que abarca otros géneros escénicos (la danza, el circo, etc.) y subrayamos el carácter semiótico de la puesta en escena, su condición de representante de algo que se sitúa en el plano ficcional y referencial.

- Hemos usado el término “actor” para remitir al sujeto de la actuación en general, sin distinción entre las técnicas ni los dos sexos. Sin embargo, cuando utilizamos el término “*performer*”, “intérprete”, “ejecutor” o “ejecutante”, nos referimos, en general, a un solo significado: la presencia de un sujeto de la acción que no encarna ni simula un personaje en concreto. También advertimos que en la traducción de algunos textos originales en inglés o francés, hemos preferido usar el mismo término empleado por el autor. Por ejemplo, mantenemos los términos “*performer*”, “*performance*” y “espectáculo” tal como como aparecen en el texto inglés de Karl Toepfer.

- En el apartado de «Datos», correspondiente a la puesta en escena de cada obra, ponemos entre paréntesis la palabra “ocupación”, junto a un número de porcentaje, para informar sobre la media de la ocupación, por los espectadores, de la mencionada sala teatral.

- Cuando en una referencia bibliográfica aparece la abreviatura “Prog.” junto al nombre de una sala teatral y del año, nos referimos al programa de mano de la puesta en escena en cuestión, cuyos datos completos aparecen en el apartado de bibliografía.

- En el capítulo II., hemos insistido en abordar las piezas de *strip-tease* de Joan a pesar de la falta del material y la escasez de las representaciones escénicas de las mismas. En este sentido, nuestra atención se ha dedicado más al texto dramático que a la actualización material del mismo; lo cual ha enfocado la concepción relevante y particular de este autor sobre la presencia escénica del cuerpo desnudo.

0.5. ESTRUCTURA Y BREVE RESUMEN DE LOS CAPÍTULOS ABORDADOS EN ESTA INVESTIGACIÓN

La presente Tesis Doctoral comprende seis capítulos. A excepción del primero, los demás están concebidos como un trabajo independiente que empieza con un preámbulo y se cierra con un epílogo. A través de los capítulos segundo, tercero, cuarto y quinto, se cruzan dos líneas de desarrollo: la diacrónica y la sincrónica. Diacrónica, porque damos una perspectiva evolucionista del fenómeno del desnudo en la escena española desde finales del franquismo hasta nuestros días. Sincrónica, porque estudiamos el fenómeno del desnudo a través del análisis exhaustivo de cada puesta en escena, subrayando su aportación especial en el panorama global del fenómeno en España.

En este sentido, el capítulo II abarca el período entre 1966 y 1964, en el cual se presentan algunas propuestas del desnudo. En el capítulo III, estudiamos el desnudo en el teatro de la Transición, entre 1975 y 1982. Cabría señalar que empezamos este capítulo en el año 1975 porque incluye puestas en escena estrenadas a finales del citado año y que permanecen en cartelera durante 1976 (como *¿Por qué corres Ulises?*) e incluso, hasta el año 1978 (como *Equus*).

Los capítulos IV y V abordan las obras de la España Democrática. Puesto que las puestas estudiadas de este período son numerosas, vimos conveniente repartirlas entre dos intervalos: el primero abarca los años ochenta y noventa (1983-1999) y el segundo empieza con el nuevo siglo y termina en el año 2007.

En el capítulo VI, tratamos el tema de la desnudez pornográfica como uno de los modos del desnudo en la escena española. La pertinencia de este capítulo reside en separar entre concepciones del desnudo que son normalmente confusas. Es decir, determinar qué es exactamente la desnudez pornográfica y señalar su distinción respecto a otras formas de desnudo como la que produce un efecto erótico.

El apartado «Preámbulo» expone, en cada capítulo, algunos datos y comentarios generales sobre la exhibición del cuerpo desnudo en cada época. En cambio, el apartado «Epílogo» se divide en dos epígrafes. El primero, «Reflexiones de conjunto», incluye, como hemos señalado más arriba, algunas observaciones y conclusiones sobre las funciones del desnudo. El segundo, «Aspectos contextuales de interés», expone las líneas generales de la producción y política teatrales en cada período. La pertinencia de esta sección reside en intentar ubicar las obras analizadas dentro del contexto teatral de su época, así como subrayar algunas circunstancias políticas que impiden u obstaculizan la presencia del desnudo durante algunos intervalos históricos, como por ejemplo la censura antes de 1978. Sin embargo, hemos optado por ubicar esta parte al final de los capítulos en

cuestión, para dejar que el mundo de la representación, descrito y analizado en cada capítulo, se exprese por sí y refleje la realidad extra-teatral.

Resumen del Capítulo I.

Partiendo de una perspectiva y concepción semiológicas del fenómeno del desnudo en el teatro, inauguramos nuestra Tesis Doctoral con el Capítulo I, «Nociones y modos de la desnudez corporal en el teatro», en el que exponemos los diferentes modos de la desnudez en el teatro, elaborados por Karl Toepfer, explicando el concepto que tiene este profesor y estudioso del fenómeno. También planteamos una reflexión sobre algunas nociones o axiomas que tradicionalmente suelen asociarse a la forma desnuda del cuerpo. Hablamos de la consideración del desnudo como una metáfora de la verdad y de la transparencia; su asignación al mundo de la realidad teatral, a la persona del actor y no al mundo de la ficción; su concepción como una estrategia que destruye las fronteras entre actor y espectador. Asimismo indagamos en la vinculación del cuerpo desnudo con el erotismo, averiguando las diferentes vertientes que se implican en esta relación.

Resumen del Capítulo II.

En el Capítulo II, «Precedentes: La exhibición del cuerpo desnudo en el teatro del tardo franquismo (1966-1974)», analizamos algunas experiencias del desnudo que se consideran como preludio del florecimiento de este fenómeno en la época posterior. El actor desnudo hace su primera aparición de manera ocasional antes de terminar el régimen franquista. El sistema dictatorial incorpora algunos cambios en su sistema rígido, para abrirse al exterior y alcanzar los últimos avances tecnológicos y científicos en Europa. Se introducen nuevos hábitos en la sociedad española influenciados con el turismo extranjero y entre ellos el descubrimiento del cuerpo y la relativa libertad sexual. Algunas enmiendas en la ley de prensa posibilitan el empleo del desnudo. Sin embargo, el desnudo en el teatro español durante este período no muestra siempre conformismo con la realidad extra-teatral. Ciertas propuestas van a contracorriente y emplean el desnudo para atacar el orden absolutista. Otras, como el caso de Joan Brossa, parten de la revolución de la forma con miramiento hacia la transformación de la concepción tradicional del cuerpo humano. La mayoría de las obras en cuestión están estrenadas aprovechando el factor de la marginalidad y la clandestinidad.

Resumen del Capítulo III.

El proceso de fallecimiento del régimen dictatorial se cumple con la muerte del Franco en noviembre de 1975. Las primeras elecciones democráticas en 1977, la Constitución Española de 1978, seguida por la abolición de la censura, dan pasos seguros hacia la tan esperada metamorfosis política y social. Como reacción natural al fin de casi cuarenta años de represión, irrumpe una espontánea revolución corporal y sexual, tanto en manifestaciones cotidianas como en los medios de comunicación y las producciones artísticas. En el Capítulo III, titulado «La exhibición del cuerpo desnudo en el teatro de la Transición Política (1975-1982)», se expone y se estudia de manera exhaustiva cómo este fenómeno hace su irrupción pública y provocativa en la escena, reflejando la efervescencia política y social de la España de entonces. Sin embargo, la exhibición del desnudo y el protagonismo del tema sexual vienen, poco a poco, a encaminarse en dos direcciones contrarias: una tendencia entusiasmada por la experimentación artística del desnudo como nueva forma escénica, recién legitimada y reconocida. Ésta generalmente hace uso del desnudo dentro del marco de un lenguaje dramático y escénico comprometido con la realidad sociopolítica de la España de entonces (por ejemplo: *Equus*, *La carroza de plomo candente* y *¿Por qué corres Ulises?*). La otra tendencia abusa del desnudo y del tema sexual, tanto con fines oportunistas –propaganda política– como comerciales (por ejemplo: *Madrid...pecado mortal* y *Eros y Tanata*). A principios de los años ochenta, el uso excesivo y abusivo del desnudo, con fines lucrativos y propagandísticos pondría fin a la batalla entre las dos tendencias competentes haciendo que creadores, público y profesionales del teatro adopten una actitud escéptica y desconfiada respecto a las intenciones detrás del desnudo en escena.

Resumen del Capítulo IV.

En «La exhibición del cuerpo desnudo en el teatro de la época democrática hasta fin de siglo (1983-1999)» se estudia otra parte de la historia del desnudo en el teatro. La consolidación del proceso democrático hace posible un notable avance en temas de libertades individuales y sociales. Paralelamente a la normalización de las costumbres sexuales en la sociedad española, los años ochenta testimonian un notable declive en el número de propuestas escénicas que apuestan por el desnudo corporal. Sin embargo, este declive cuantitativo no impide un avance cualitativo en la retórica del desnudo que, en aquellos años, sirve a grupos de gran prestigio como La Fura dels Baus, Els Comediants, Sèmola Teatre y Albert Vidal. La normalización de la utilización del desnudo como

recurso escénico incide en la liberación de esta forma de las intenciones oportunistas, de antaño, o de aquellas limitadas a la provocación. A partir de mediados de los noventa, la crisis de la producción teatral tiene mayor incidencia en el crecimiento del llamado teatro alternativo llevando el cuerpo y su forma radicalmente desnuda a nuevos caminos escénicos y dramáticos.

Resumen del Capítulo V.

El Capítulo V, «La exhibición del cuerpo desnudo en el teatro de la época democrática desde el comienzo del siglo XXI (2000-2007)», abarca un período en el que asistimos a una proliferación de la aparición del actor desnudo, sobre todo en el llamado teatro alternativo, que busca mayor libertad creativa fuera del abrigo institucional. Paralelamente a la abundancia de escenas de desnudo, hay una vuelta al tema sexual y al planteamiento escénico de la pornografía, descuidando, paradójicamente, la exhibición integral de la desnudez de los actores implicados. En la mayoría de las puestas en escena abordadas en este capítulo, se da un cierto compromiso ético y social, que se traduce en una configuración escénica del cuerpo que expresa los problemas de la incomunicación, la soledad y la marginalidad. La experimentación, centrada en el cuerpo, manifiesta preocupaciones sobre la identidad, sobre la consciencia que tiene el intérprete de su propio cuerpo y la vulnerabilidad de la presencia de éste en un contexto hostil y deshumanizado. El cuerpo desnudo en sí no provoca sino que se incorpora a una retórica escénica y lingüística que recurre a la provocación, por medio de la violencia, el sexo y la obscenidad.

Resumen del Capítulo VI.

A partir de la última década del siglo pasado, la pornografía viene a llenar las diferentes manifestaciones artísticas y entre ellas, el teatro. Por ello, en el capítulo VI, «La desnudez pornográfica», hemos pretendido enfocar la pornografía como un modo de la desnudez y como un género cada vez más popularizado.. La desnudez es pornográfica si produce la excitación sexual tanto del intérprete como del espectador. Sin embargo, la simulación de la práctica pornográfica, tanto en la escena universal como en la española, no se limita a fines lucrativos o a satisfacer el apetito sexual del espectador, sino que se dan ejemplos que reflejan preocupaciones transgresoras, de carácter político y social. Por lo

tanto una de las dificultades a la hora de valorar el fenómeno de la pornografía, en el teatro, reside en la fragilidad liminar entre una intención innovadora y otra oportunista.

El interés por la pornografía y la exhibición del sexo explícito protagoniza dos períodos de la historia del teatro español actual: el teatro de la Transición Política y el del primer lustro del siglo XXI. Los primeros ejemplos pornográficos, en la escena española actual, datan de 1976; éstos incluyen tanto las propuestas comerciales como las orientadas políticamente y socialmente. La legalización de los locales que presentan el espectáculo pornográfico incide en el declive del interés por el tema en los años ochenta y noventa. Pero el fenómeno reaparece en los escenarios teatrales de los primeros años del siglo XXI y, curiosamente, en raras veces éste se adhiere a la exhibición integral del cuerpo desnudo. En el capítulo VI se estudian dos propuestas en las cuales el tema pornográfico se vale de escenas de desnudo integral. Ambas están inspiradas en la novela del Marqués de Sade, *La filosofía en el tocador*. Con este estudio, la intención es llegar a conocer en qué medida aquellas propuestas emplean la desnudez pornográfica como medio y no como fin en sí y qué innovaciones aportan a la dramaturgia española actual.

CAPÍTULO I.
NOCIONES Y MODOS DE LA DESNUDEZ
CORPORAL EN EL TEATRO

I.0. PREÁMBULO

La representación del cuerpo humano en escena ha sido un barómetro de los lenguajes teatrales a lo largo del siglo XX. El desarrollo de las técnicas preparatorias del actor y el creciente énfasis que cae sobre su rol y su presencia material, hace que éste llega a situarse, como señala P. Pavis (1998: 33), «en el centro mismo del acontecimiento teatral». Se manifiesta últimamente una posición cada vez más trascendente del cuerpo humano que viene a convertirse en un espacio teatral *per se*, en un sujeto y objeto de reflexión que ahonda en la condición humana en nuestra era postmoderna. La diferencia entre la actitud moderna y posmoderna ante el mundo, nota W. Floeck (2004: 190), se caracteriza por el cambio desde planteamientos epistemológicos a planteamientos ontológicos; a la mirada explicativa sigue una mirada puramente descriptiva. De hecho, el paso de una intensa preocupación social a una preocupación ontológica, y de lo teatral a lo performativo, marca de manera evidente el teatro de la segunda mitad del siglo pasado y la exhibición del desnudo desde los tiempos de la revolución de 1968.

I.0.1. Concepción general del cuerpo humano en el siglo XX

El origen de la creciente preocupación por la condición y apariencia material del cuerpo humano reside en una crisis existencial y cultural producida a raíz de la sucesión de dos sangrientas guerras mundiales. Rige en general un ambiente de desconfianza en los valores que han configurado la civilización moderna occidental y, como consecuencia, un rechazo de sus símbolos aparentes y de su discurso, considerados engañosos y hipócritas. En este sentido, si bien la tendencia a mostrar el propio cuerpo y la exhibición de la desnudez responden a actitudes espontáneas y rebeldes, que inciden en una paulatina erosión del pudor y en la liberación de las costumbres –sobre todo en las prácticas deportivas, en las relaciones amorosas y en el turismo balneario (cf. Sohn, 2006)–; también encierra, por lo menos al principio, una búsqueda de lo auténtico y de lo verídico, un anhelo de inocencia de un mundo primitivo o una intención de encontrar respuestas existenciales en otras culturas y civilizaciones lejanas tanto en el espacio como en el tiempo. Esto se manifiesta en la fotografía durante la década de los sesenta que, nota Karl Toepfer (1996: 78), con la exposición de los cuerpos desnudos de pueblos primitivos,

tiende a asumir una identidad etnográfica. En general, la experiencia vivida por el cuerpo humano durante el siglo XX parece no tener precedente:

[...] Se esfuerza, por fin, por devolver al cuerpo la singularidad de su presencia a lo largo del siglo XX, mediante su insistencia en las *mutaciones de la mirada* que dirige sobre él, pues muchas de ellas no tienen precedente alguno: nunca antes el organismo había sido penetrado como va a serlo por las tecnologías de visualización médica, nunca antes el cuerpo íntimo, sexuado, había conocido una sobreexposición tan obsesiva, las imágenes de las brutalidades sufridas en la guerra y los campos de concentración nunca habían tenido equivalente en nuestra cultura visual, los espectáculos de los que ha sido objeto jamás se habían acercado a las transformaciones que la pintura, la fotografía, el cine contemporáneos aportarán a su imagen. (Courtine, 2006: 24).

J. Mainsonneuve (1994: 161-162), observando el trayecto que ha hecho la concepción del cuerpo humano en el siglo XX, nota que éste empieza con una actitud que busca la reapropiación del cuerpo, y termina, después de un cierto período de violencia, con un tardío eclecticismo y ambigüedad que caracterizarán los modelos sociales del cuerpo, su representación y sus modelos icónicos en los últimos años, dando índices de una vuelta a las fuentes existenciales basadas esta vez en una preocupación por los símbolos y por la ritualidad. En las diferentes épocas históricas, la concepción del cuerpo se ha inspirado, generalmente, en dos tendencias principales: una que aboga por el valor y la cultura del cuerpo muchas veces ligados a modelos ideales, al culto de la belleza, de la energía y a una representación unitaria del hombre como cuerpo y alma; otra que desconfía del cuerpo e incita a olvidarlo; una concepción ligada a una doctrina dualista, y muchas veces a la noción de pecado, a una ascética y a un pathos. Esta doctrina dualista sublima inicialmente lo espiritual, siendo éste a su turno sustituido y desacreditado, durante los tres siglos que siguen a Descartes, por una filosofía racionalista que incide en una tendencia a mecanizar el cuerpo dando primordialidad a sus capacidades intelectuales. Este dualismo entonces reside en una concepción que generalmente desprecia el cuerpo apostando a veces por lo espiritual, otras veces por la razón.

Ya a partir del último cuarto del siglo XX, el énfasis cae del lado de la primera tendencia y se da una promoción cada vez mayor del valor del discurso y del lenguaje corporal llamando a invertir en él. Frente al citado dualismo, a la reducción del cuerpo a una abstracción «des-vitalizada» –quitándole toda subjetividad, limitando sus funciones a la regulación del sistema, a una composición plástica o a una animación cibernética–; se da al cuerpo la primordialidad y se le concibe en su integridad y totalidad, es decir, en el

marco de «la unidad dinámica del organismo humano y de la experiencia vivida del sujeto» (Maisonneuve, 1994: 162).

El siglo XX, como dice J. Courtine (Corbin et al., 2006: 21-22), «ha inventado teóricamente el cuerpo» cuando mira la vida humana en su totalidad como espiritual y corporal, pero siempre con una base en el cuerpo. Este invento surge, en primer lugar, del psicoanálisis, de la fe en que el cuerpo transmite el subconsciente y su imagen está implicada en la formación del sujeto; en segundo lugar, de la idea de Edmund Husserl de que el cuerpo es «fuente originaria» de todo significado influyendo en la fenomenología y el existencialismo; en tercer lugar, del campo de la antropología y la reflexión de Marcel Mauss sobre «la técnica corporal» o la forma tradicional y distintiva con la que los hombres de una sociedad determinada saben utilizar su cuerpo. Así que el cuerpo queda en este siglo ligado al inconsciente, atado al sujeto e insertado en las formas sociales de la cultura.

1.0.2. Líneas generales de la representación artística del cuerpo en el siglo XX

Puestos a enfocar la exposición artística del cuerpo en el siglo XX, se asiste a iniciativas que logran romper con la imagen académica, rígida y reprimida, de la representación de la forma humana en general, y precisamente del desnudo. Según Kenneth Clark (2002: 355), la exposición del desnudo corporal ha significado para los artistas occidentales un retorno a las fuentes formales del repertorio y de la composición sin separarse de todas las estructuras que se han convertido en parte de la experiencia imaginativa de la vida física. Ésta última, por ser inmensamente ampliada, muestra una complejidad mucho mayor a la de los antiguos griegos que «perfeccionaron el desnudo a fin de que el hombre pudiese sentirse como un dios». Así que, a principios del siglo pasado, se manifiesta una nueva puesta en escena del cuerpo humano caracterizada, más que nada, por la des-figuración y la deformación de su apariencia. En el *Desnudo Azul* de Matisse y las *Demoiselles d'Avignon* de Picasso, ambos cuadros pintados en 1907, se da una revolución en la representación artística del desnudo que constituye, como nota K. Clark (2002: 344-347), una sublevación contra la doctrina que ha concebido el pintor como una cámara sensible y bien informada. En el cuadro de Matisse, explica Clark, el placer por las superficies continuas, por las transiciones suaves y el modelado delicado, que había parecido un factor esencial al pintar el desnudo, es sacrificado a favor de las transiciones violentas y las simplificaciones enfáticas. En cambio, el cuadro de Picasso, según Clark, es una rabiosa protesta contra todo aquello que ha implicado la noción convencional de

belleza. Las *Demoiselles d'Avignon* rompe radicalmente con toda estética anterior reduciendo, según J. Maisonneuve (1994: 166), los frenos que rigen nuestra relación tanto con el propio cuerpo como con el del otro.

Las corrientes artísticas revolucionarias de principios del siglo pasado, tal como el dadaísmo y el surrealismo, reflejan una mirada al cuerpo en su integridad, cuyo apogeo se dará a finales de los años sesenta, cuando el trauma de la Segunda Guerra Mundial y otros conflictos habitan la consciencia, tanto colectiva como personal, y en medio de la efervecencia de la revolución estudiantil de 1968, que sacude el edificio burgués y empieza su combate para liberar el cuerpo prisionado dentro de sus paredes. La sociedad de entonces comienza a encontrar en la afirmación del cuerpo, a través de sus técnicas y sus actos eficaces, una manera de pensar el individuo y la sociedad (Konigson, 1994: 183). Las minorías de raza, de clase o de género (movimiento feminista y homosexual), nota J. Courtine (Corbin et al. 2006: 22), sólo cuentan con su cuerpo para enfrentarse al discurso y al lenguaje del poder, utilizados como instrumento para silenciar el cuerpo. En este marco, se desarrollan, durante los años setenta, la kinestesia, la proxémica, las terapias de grupo, y la comunicación no-verbal que se apoya en el valor significativo del cuerpo frente al texto. En lugares no teatrales y en espacios desnudos, grupos de actores improvisan, a través de un tema o de un guión, con o sin palabras, «el cuerpo deviene portador de relato»¹ (Aslan, 1994: 307).

Asimismo, como hemos señalado más arriba, se nota una vuelta hacia formulaciones arcaicas de las prácticas corporales (prácticas simbólicas colectivas); entre ellas: la reivindicación de un cuerpo natural –la desnudez– opuesto a los cuerpos manipulados, de manera a la vez anónima y mediatizada, por la cultura de una sociedad liberal alienante, que uniformiza los deseos y las necesidades del ciudadano. Si bien esta tendencia no deja de concernir a una minoría social y a formulaciones teatrales notables pero marginales, su lenta integración en la sociedad constituye un factor importante en la mutación de las relaciones respecto al propio cuerpo y al cuerpo «objetivado» (Konigson, 1994: 183-184).

El Body Art de los años sesenta, que revitaliza el mismo concepto de principios del siglo XX –adversario a la estética convencional–, viene a anunciar la «última crisis de la imagen del cuerpo» en tanto que rechaza toda preocupación estética y que se escapa del ambiente hedonista optando por la exposición del *pathos* conjuntado con una exacerbación del erotismo (Maisonneuve, 1994: 166-167). Así que nace lo que denomina Murielle

¹ En el original francés: «le corps devient porteur du récit».

Gagnebin «la estética de la fealdad»²; puestas en escena y coreografías rompen con la noción de lo bello, de lo armónico y del buen gusto, representando irónicamente un mundo descompuesto, que sustituye la anterior glorificación de los residuos y desecho, en los lugares sacrales, por el culto a lo Bello (Aslan, 1994: 310).

El Body Art, cuyo prelude reside en la producción de los dadaístas, sobre todo en la de Marcel Duchamp (1887–1968), vuelve a las fuentes vitales de la representación del cuerpo humano, luchando contra toda tendencia a su desanimación, que se ha reflejado bajo las formas del autómatas, de la desmembración y del montaje simbólico abundantes en el arte anterior a Duchamp. Este rechazo adopta varias estrategias que afirman la existencia carnal y real del cuerpo, que abraza todas las tensiones y frustraciones: el ataque corporal, la visceralidad, el interés por los temas de soledad y de la falta de comunicación; la preocupación existencialista e ideológica en detrimento de cualquier soporte plástico, recurriendo al happening o a la acción y culminando con la reivindicación de lo ritual, de su capacidad de establecer lazos sociales e identidades colectivas, contrapuestos a la alienación cultural y económica del cuerpo posmoderno. Así que nos encontramos frente a diversos tipos de lo ritual –(entre otros: lo ritual de consagración, lo de mortificación, lo de exorcismo, lo de transgresión)– configurados mediante una cierta teatralidad que oscila entre la banalidad intencionada y la extrañeza; la mortificación y el erotismo; el sacrificio y el sacrilegio (Maisonneuve, 1994: 166-167).

En este orden de cosas, cabría mencionar una línea dentro del Body Art que se vale de la transgresión del sentimiento del dolor como tabú, para oponerse a una concepción del arte como anestesia dirigida a facilitar la supervivencia de valores destronados. Algunos artistas del siglo XX han intentado incorporar en su creación el dolor, la enfermedad y la muerte en un acto de rebeldía mostrándolas como parte ineludible de la experiencia, tanto personal como colectiva. Durante los años setenta, una serie de artistas conceptuales parecen apropiarse de algunas prácticas tradicionales y rituales que implican autolesión, automutilación y acciones extremas en el cuerpo; algunas están inspiradas en ceremonias en las que los chamanes siberianos se cortaban a sí mismos mientras bailan en estado de embriaguez, o en las de los tibetanos, capaces, al parecer de rajarse sus vientres y exhibir sus entrañas³ (Lloret, 2003: 159-162).

² En el idioma francés original: «l'esthétique de la laideur», Odette Aslan remite aquí a: Gagnebin, Murielle. 1978. *Fascination de la laideur*, Lausanne, L'Age d'Homme.

³ Dentro de estos artistas que experimentan con el dolor humano quizás es el trabajo de Gina Pane (1939-1990) el más relacionado con prácticas primitivas. Ella realizaba acciones de constante mutilación del propio cuerpo, el corte, la herida de sangre. Para Pane, hay una relación entre la herida, la sangre y el sexo de la mujer, y entre el placer y el dolor. En su trabajo el cuerpo se convierte en una metáfora de ese

Llegados los años ochenta del siglo XX, la concepción casi dionisiaca de los años sesenta y setenta pierde fuerza. Se da una visión ambigua y disparatada que encierra la coexistencia de dos actitudes conflictivas, pero a veces asociadas, de cara a la prevalencia del cuerpo humano, girando en torno a dos polos: el disfrute y el dominio. La primera posición es «modernista» y de un tono hedonista que incita a la liberación del cuerpo, a la exaltación de los sentidos y a una cierta vuelta a la naturaleza. La segunda es «tradicionalista» y contraria a la primera en tanto que muy preocupada por el aspecto físico, o sea por el deporte, la preservación de la forma, de la línea y de la apariencia estética; la noción del placer es evocada de manera púdica aludiendo muchas veces a los placeres de la comida más que a los carnales. La correlación entre dichas posiciones refleja la ambigüedad y el eclecticismo que caracteriza actualmente el modo de «*vécu corporel*», o vivencia corporal (Maisonneuve, 1994: 162-163).

Paralelamente a estas actitudes hacia el cuerpo en los años ochenta, se nota un declive y desenlace del Body Art ya que, explica S. Norman (1994: 177), éste movimiento, basado en el riesgo y en la transgresión, acaba siendo disuelto un contexto contemporáneo impregnado de catástrofes, guerras, atentados y misiones suicidas que, acompañados por un boom de *voyeurismo*, hacen del comportamiento más increíble, espantoso y alienante, un evento más de la «normalidad». J. Maisonneuve (en Norman, 1994: 178) encuentra chocante la pasividad global de los espectadores que asistían a las acciones más violentas y dolorosas de las producciones del *Body Art*, que, al fin y al cabo, en vez de escandalizar o mover la sensibilidad del público, se convertían para éste en un espectáculo más. Para Maisonneuve, es un hecho que manifiesta el fracaso del movimiento.

I.1. MODOS DE LA DESNUDEZ SEGÚN KARL TOEPFER

La somera revisión que, en los párrafos anteriores, hemos realizado de la concepción general del cuerpo en el siglo XX y el desarrollo general de su representación artística, nos habrá servido para ampliar la perspectiva de la exhibición del desnudo en el

“masoquismo cotidiano” que experimentamos en nuestra vida. (Lloret, 2003: 163-164) Otro ejemplo es Fakir Musafar (1930) que desde una edad temprana se interesa por los ritos primitivos y su tratamiento del cuerpo, del dolor y del sufrimiento del mismo. A través de sus múltiples y radicales experimentaciones de automutilación y autoinfligimiento, Musafar aspira a evocar una alteración de la consciencia que le hace llegar a estados de éxtasis convulsivo y conseguir un cuerpo originario, moldeable y superable a la vez en tanto que puede, más allá del dolor, del placer, resistir contra la amenazante cultura de lo virtual. También Bob Flanagan, quién para superar su enfermedad genética y mortal –Fibrosis Cística– que terminará su vida a la edad de cuarenta y tres años, transforma el dolor en una experiencia “supermasoquista”, en un placer a través de una convivencia y complicidad con el dolor llevándolo al máximo y rechazando el miedo y la vergüenza (Baqué, 2002: 135).

teatro y ubicarla dentro del marco global de la concepción y representación del cuerpo humano. En el presente epígrafe nos proponemos empezar el estudio de nuestro objeto de investigación con la exposición del análisis y de la clasificación de los modos de la desnudez, elaborados por Karl Toepfer, Profesor de las Artes Teatrales en San Jose State University, y uno de los escasos estudiosos que investigaron la retórica del cuerpo desnudo, tanto en la danza como en la *performance*, subrayando, en el caso de Toepfer, la implicación del erotismo y del éxtasis, como elementos inherentes a la representación dinámica del cuerpo desnudo.

En la exposición de las bases que conforman la teoría de Karl Toepfer sobre la exhibición del cuerpo desnudo en el espectáculo de danza y de teatro, nos apoyamos en sus dos artículos: «Nudity and Textuality in Postmodern Performance», editado en 1996 y «One Hundred Years of Nakedness in German Performance», editado en 2003. La pertinencia de su teoría y clasificación de los modos del desnudo derivan de su posterior examen y utilización en los análisis de las representaciones teatrales, que van a constituir el cuerpo central de nuestra Tesis Doctoral. Si bien la estructura de nuestro trabajo no seguirá sistemáticamente esta clasificación de los modos del desnudo, remitiremos a ellos, como categorías básicas de comparación, o de analogía, a ciertos usos del desnudo corporal en el teatro español actual. En este sentido, tanto las bases analíticas de Toepfer como su clasificación inspirarán en gran medida el estudio de nuestro objeto.

Antes de indagar en los diferentes modos de la desnudez en la escena, cabría exponer las bases en que se asienta la concepción del desnudo que tiene Toepfer. En su artículo «Nudity and Textuality in Postmodern Performance», Toepfer (1996: 76) considera que la exhibición más completa del cuerpo desnudo en la *performance* se da únicamente cuando el espectador vea «acciones en las que el cuerpo “real” del *performer* es significado por la exposición de los genitales del *performer*»⁴, incidiendo en levantar problemas complicados entorno a la “realidad” del cuerpo de éste. Toepfer define la desnudez en la *performance* como «la exposición de los identificadores sexuales más eróticos y más excitantes del cuerpo, siendo los expuestos genitales la prueba más “completa” de la vulnerabilidad del cuerpo al deseo y a la mirada apropiadora del Otro»⁵. En este sentido, Toepfer considera prácticas teatrales que no dejan que el espectador vea suficientemente la desnudez del *performer* –por ejemplo, entre otras: la baja iluminación,

⁴ En el original inglés: «actions in which the "real" body of the performer is signified by the exposure of the performer's genitals».

⁵ En el original inglés: «Nudity in performance refers to the exposure of the most erotically exciting and excitable sexual identifiers of the body, with exposed genitals being the most complete "proof" of the body's vulnerability to desire and the appropriating gaze of the Other» (Toepfer, 1996: 76).

el uso de mallas y prótesis– un revestimiento que enmascara el cuerpo, mientras que la desnudez más entera del cuerpo es la que desenmascara los genitales del *performer*.

Si bien este concepto del desnudo estriba en la trascendencia de la mirada, la disposición óptica, Toepfer subraya que la exhibición de la desnudez en el teatro no se limita a ser un fenómeno visual. Por ejemplo, la voz, al igual que los otros órganos, forma parte inherente al cuerpo humano; la capacidad de un cuerpo desnudo de hablar, de irradiar discursos, descubriendo al tiempo sus genitales, incide en aumentar al máximo la desnudez y la vulnerabilidad del cuerpo.

El desnudo en la escena, según Toepfer (1996:77), constituye una invitación a ver y a desear el cuerpo. En este sentido, desde los años sesenta, explica Toepfer, el *performance art* intenta hacer uso del mecanismo de la exhibición del cuerpo desnudo tanto para intensificar como para frustrar las expectativas del espectador de cara al grado del deseo ofrecido por el cuerpo del *performer*. Los elementos que contribuyen en producir el deseo del cuerpo exhibido no están bien determinados pero funcionan en relación con la textualidad, «*textuality*», o con la retórica teatral, a partir de la cual el espectador está convencido que «el cuerpo “más desnudo” es el que habla». La voz relaciona el cuerpo con el lenguaje que funciona y opera por medio del «texto», un término que se refiere aquí a la capacidad de leer una práctica que tiene significado⁶.

Deseo, voz, palabra y textualidad configuran la clasificación que establece Toepfer de los nueve modos de la desnudez: *Mythic Nudity*, *Ritual Nudity*, *Therapeutic Nudity*, *Model Nudity*, *Balletic Nudity*, *Uninscribed Nudity*, *Inscribed Nudity*, *Obscene Nudity* y *Pornographic Nudity*. A éste último modo dedicamos el capítulo VI de la presente Tesis.

1º) *Mythic Nudity*:

«*Mythic Nudity*», la desnudez mítica, manifestada en el trabajo de Carolee Schneemann (*Ice Strips* en 1972, *Naked Action Lecture* en 1968) y en el de The Living Theater (*Paradise Now* en 1968), considera el cuerpo desnudo un mito; una inocencia primordial que trascende democráticamente todos los mecanismos de diferencia entre las personas, incluso éstos que motivan y definen el deseo erótico de un cuerpo. En la desnudez mítica, el estado desnudo del cuerpo se considera una acción de salvación y

⁶ “Texto” no se concibe aquí como un término limitado a la palabra “*the speech*”, sino que una *performance* completamente improvisada y que no contiene ninguna palabra es un “texto” porque el espectador o receptor la podría leer estableciendo la relación con las reglas que definen la manifestación de la *performance* (Toepfer, 1996: 76-77).

adquiere un valor abstracto independiente de los cuerpos expuestos. Por lo tanto la desnudez nivela y disuelve las diferencias entre los cuerpos y trasciende la vulnerabilidad del cuerpo al deseo, considerándolo un factor diferenciador y operador de un mecanismo de división entre la gente. Esta separación entre la desnudez y el erotismo podría motivar al espectador a emular sin ansiedad la identidad desnuda del *performer*. Quizás es este carácter muy utópico y, a mi entender, irracional, lo que lleva a Toepfer a calificarlo de “*naive*” o ingenuo (Toepfer, 1996: 78-79).

2º) *Ritual Nudity*:

«*Ritual Nudity*», la desnudez ritual, representada en la producción de los miembros del Accionismo Vienés y sobre todo en las acciones de Hermann Nitsch y Otto Muehl – entre 1961 y 1989–. En este modo, la condición extremadamente desnuda del cuerpo es condicionada por su exteriorización y secreción de «lo que la carne oculta», lo más temido por el otro: secreciones, eyaculaciones, sangre, vómito, orina, etc. Sólo de esta manera se puede recuperar la inocencia mítica del cuerpo, ya que lo que sale del cuerpo lo desacraliza y expresa la fragilidad de la fisiología humana ante la turbulencia de la «oscuridad interna». No obstante, según testimonios de la época, este rito no llega a disolver el miedo del espectador y hacerle participar, sobre todo en el caso de Muehl, donde no es el espectador, sino el *performer* quien llega a experimentar gran excitación sexual durante el espectáculo (Toepfer, 1996: 79-80).

3º) *Therapeutic Nudity*:

«*Therapeutic Nudity*», la desnudez terapéutica, es manifestada en el trabajo de Annie Sprinkle (mitad de los años ochenta) y en la danza japonesa del Buto, a partir de los años cincuenta y sesenta. Este modo de desnudez intenta de-construir una sobredeterminada e idealizada percepción del cuerpo que impide una formación sana del deseo erótico. En este sentido, el cuerpo desnudo en las piezas de Sprinkle no es un objeto sino una fuente del deseo. En cuanto a los bailarines de Buto, la trascendencia del deseo erótico del cuerpo es consecuencia de una representación extraña e irracional del cuerpo. Tanto el cuerpo del bailarín como sus movimientos y sus ritmos se sitúan fuera de los códigos de comunicación habituales en tanto se ligan más al mundo salvaje de la naturaleza. La diferencia entre Sprinkle y la danza de Buto reside en la presentación, en la

primera, de un cuerpo personal, íntimo, amical y familiar al espectador, para quien el cuerpo en general ha vuelto a ser extranjero de manera opresiva (Toepfer, 1996: 80 y 82).

4°) *Model Nudity*:

«*Model Nudity*», la desnudez de modelo, presenta una perspectiva crítica en la relación entre el cuerpo desnudo y la mirada del otro para quien el cuerpo llega a ser «un modelo» o un criterio de cómo desea ver o ser visto. El cuerpo del espectador ejerce un esfuerzo para leer a sí mismo en el cuerpo del otro. Sólo de esta manera se adquiere la desnudez total. Así, en la producción de la alemana Barbara Heinisch (años setenta y ochenta), específicamente en sus pinturas teatralizadas, la relación entre el modelo desnudo real y la imagen de este cuerpo que ella pinta siempre genera un cuerpo diferente, en tanto no identificado con el modelo, y es producto de la imaginación de la pintora con la contribución del discurso, y del diálogo entre el artista vestido y el modelo desnudo. En cuanto a la americana Hannah Wilke (años setenta y ochenta), se interesa por exponer en sus piezas una actitud narcisista y codificada culturalmente de cara a la belleza del cuerpo femenino⁷. Sin embargo, esta crítica, señala Toepfer, no impide que el cuerpo de Wilke tenga un efecto erótico y, al contrario, muestra el carácter intensamente bello del cuerpo desnudo independientemente de la acción. El cuerpo desnudo y bello en la producción de Wilke es una fuerza dominante, subversiva y no un proceso para de-construir el mito de la belleza femenina (Toepfer, 1996: 82-83).

5°) *Balletic Nudity*:

«*Balletic Nudity*», la desnudez de ballet, manifestada en la producción de Hans van Manen, Flemming Flindt, y Pina Bausch –entre 1969 y 1983–; considera que el grado más completo de la desnudez se produce con un cuerpo bello que tiene el máximo control de las prácticas físicas más complicadas e institucionalizadas, como el ballet. Estas prácticas, conjuntadas con el aspecto hermoso del cuerpo, construyen el deseo, la diferenciación sexual y la distinción entre los espectadores y la *performance*. Es decir, en palabras de

⁷ En *So Help Me Hannah* (1985), aparece desnuda completamente, llevando solamente unos tacones largos. Toma varias poses publicitarias, dando títulos, nada seductivos, a cada una. En una secuencia de la *performance*, unas pantallas, dispuestas en el escenario, proyectan sus poses narcisistas, que dos hombres graban directamente con una cámara de vídeo. Las imágenes mostraban los criterios que tiene el hombre sobre el cuerpo de la mujer. (Toepfer, 1996: 82).

Jean-pierre Pastori⁸, la potencia del cuerpo desnudo para excitar e incitar al espectador estriba en la capacidad de los *performers* en representar y manifestar “la retórica idealizada” del ballet. En este ballet, se generan sentimientos apasionados y se crea un cuerpo bello por medio del movimiento complicado, virtuoso, bien controlado e interpretado por el *performer*. Una cierta crítica social se da aquí y estriba en que sólo la belleza del cuerpo está por encima de los roles y posiciones sociales; el cuerpo desnudo y bello llega a ser una redención de todos los cuerpos sometidos a la represión social e institucional, incluso la ejercida por las estrictas regulaciones del ballet. Este modo de desnudez es considerado por Toepfer como la manifestación más profunda del desnudo en la *performance*, por los sentimientos ambivalentes que produce en los espectadores, incluso entre los admiradores del ballet clásico (Toepfer, 1996: 83-84).

6º) *Uninscribed Nudity*:

«*Uninscribed Nudity*», la desnudez no inscrita o no prescrita, es la aparición del cuerpo desnudo en la representación de un texto dramático en el que esta desnudez no es acotada por el autor. Cuando se trata de un texto clásico, como pasa en la representación de *Phèdre* de Racine puesta en escena por Fernando Arrabal en 1982, el cuerpo desvestido funciona como signo de una tensión histórica entre ahora y entonces; el presente y el pasado. El espectador nota que el cuerpo inmediato y su potencia de atraer el deseo son construcciones del pasado, de la historia y la memoria. En este caso se subraya la idea del cuerpo como historia *per se* y el cuerpo “más desnudo” viene a ser el que de-construye la autoridad que tiene el lenguaje de distanciarnos con seguridad del pasado lejano. La actualización reviste así un aspecto muy moderno, reduciendo el carácter clásico del texto. La desnudez no prescrita por el autor resalta también la tradicional tensión entre el director de escena y el autor, en tanto que amenaza la estabilidad de la representabilidad del texto. Por un lado, cuestiona las intenciones que motivaron el texto, revelando otras dimensiones y connotaciones de éste y exponiendo aspectos invisibles en él; por otro, manifiesta que la potencia distintiva del lenguaje del autor reside en “la realidad material del signo”, en oposición a la “visión” del autor o a su “*story*” (Toepfer, 1996: 84-85).

⁸ Toepfer remite a Pastori, Jean-Pierre. *A corps perdu. La danse nu au XXe siècle*. Lausanne: Favre, 1983, pp. 55-72.

7°) *Inscribed Nudity*:

Contrariamente, «*Inscribed Nudity*», la desnudez prescrita o inscrita, remite a la representación de una desnudez en escena autorizada previamente por el autor dramático. Esta estrategia tiende a asumir que el cuerpo no es completamente desnudo a menos que sea racionalizado a través de las palabras. La desnudez es considerada un tipo de máscara que el lenguaje quita. Por tanto, la vulnerabilidad al deseo es determinada por el lenguaje y no por el cuerpo, considerado como ilusión (Toepfer, 1996: 85).

8°) *Obscene Nudity*:

«*Obscene Nudity*», la desnudez obscena, representada en la producción de Karen Finley entre 1986 y 1989, da un concepto del deseo del cuerpo arraigado en lo lascivo y obsceno de la palabra y de la acción, que llegan a producir el máximo impacto en el público. La obscenidad de la desnudez sólo es realizada cuando produce un fuerte impacto, un *shock*. En este sentido, la *performance* descubre la fuerza del deseo al violar cuerpos, y ostenta el placer que podría sentir el espectador en el disgusto corporal. Hay que notar que este asco o disgusto, cuando estriba en la palabra y no en la acción, se produce un “*clash*”, pues palabra y cuerpo se topan al realizar el deseo buscado (Toepfer, 1996: 86).

9°) *Pornographic Nudity*:

La desnudez pornográfica, se revela cuando el cuerpo en su desnudez total consigue realmente la excitación sexual tanto del *performer* como del espectador, asumiendo que «el cuerpo desnudo es la fuente más potente de la excitación sexual del espectador». En este sentido, la desnudez pornográfica, advierte Toepfer (1996: 87, 89-90), es condicionada por la presencia del espectador, agente provocador de la excitación del *performer*, y la contribución necesaria y efectiva de perversas formas del discurso que justifiquen y motiven la desnudez y la excitación sexual de ambos, *performer* y espectador. El aspecto real del espectáculo pornográfico, de los sentimientos y palabras del *performer*, se afirma a través del discurso que dirige éste directamente al espectador, concebido como compañero o pareja en esta experiencia. Esta estrategia es orgiástica en cuanto la desnudez del *performer* es completamente orgásmica, llegando a producir «la desnudez del espectador» (véase cap.VI.).

La determinación del modo de la exhibición del desnudo en una pieza o representación no resultaría fácil; varios modos pueden entrelazarse o coexistir en la

misma producción. A esto se suma también una relativa concepción, por parte de cada artista del empleo del desnudo en su propia obra, dando lugar a amplias interpretaciones. Por ejemplo, Karen Finley puede argüir que la desnudez en su obra es obscena ya que, desde su punto de vista, se trata de un desnudo ritual o terapéutico, en tanto que enfoca o hace ver completamente todas las expresiones y manifestaciones corrosivas de cuerpo y, por consiguiente, la presentación de lo sucio tiene el objetivo de limpiar y llegar a lo sano (Toepfer, 1996: 86-87).

Las reflexiones de Karl Toepfer sobre la exhibición del cuerpo desnudo en la escena –sobre sus diferentes modos y significados, sus grados de intensidad, su relación con los elementos que conforman la puesta en escena y, sobre todo, su vulnerabilidad al deseo, al erotismo, a la pornografía– subrayan la complejidad de este fenómeno respecto a la comunicación con el espectador y provocan muchas cuestiones en el investigador. Toepfer (2003: 144) inaugura su artículo «One Hundred Years of Nakedness in German Performance» afirmando que «nada en el teatro eleva la identidad del actor encima de la del personaje más completamente que la desnudez»⁹; sin embargo la desnudez en el espectáculo o la *performance* y, señala Toepfer, la presencia real de este cuerpo mantiene su condición como fenómeno teatral. De esta manera, la desnudez es una forma de enmascarar, que incita el deseo, tanto del espectador como del mismo *performer*, de descubrir, de exponer algo oculto dentro del cuerpo, que ninguna imagen mediadora de éste pueda revelar. En este sentido la exhibición del desnudo en la escena significa un grado extremo de intercambio de libertad y de confianza entre el espectador y el *performer*:

Nothing in theatre elevates the identity of actor over character more completely than nudity. Yet as a performance or spectacle, nudity remains a theatrical phenomenon, a form of masking, insofar as it amplifies desire to discover, to expose something hidden within the body that one cannot discover, as either performer or spectator, through any mediated image of the body. Nudity onstage usually signifies a heightened measure of freedom and trust exchanged between performers and spectators. [...] (Toepfer, 2003:144).

Al final de dicho artículo, Toepfer (2003: 182) llega a la conclusión de que nada más que la desnudez del cuerpo humano puede cumplir el «colapso» de la diferencia «entre performance y espectador»; «entre teatro y “vida”» y, como consecuencia, «entre lo

⁹ En idioma original: «Nothing in theatre elevates the identity of actor over character more completely than nudity».

“subjetivo” y lo “objetivo”». Sin embargo, notamos que esta última afirmación no prestaría atención a la relatividad de los efectos que conlleva la desnudez según la variedad de los lenguajes escénicos en que se incorpora y, por tanto, podría contraponerse a algunos modos del desnudo, inscritos en cierta configuración semiológica. Por ejemplo, el mismo Toepfer (1996: 90), advierte que algunas piezas extremadamente orgiásticas y escatológicas, de la «desnudez ritual», provocan el impacto del espectador, causando su repugnancia y rechazo, que no solamente impide la buscada participación positiva de éste, sino que le hacen también atacar la pieza cuando siente que sus deseos se ponen realmente en cuestión y están criticados con virulencia.

No obstante, dejando de lado la interpretación de las afirmaciones de Toepfer, su indagación pone de relieve que la presencia del cuerpo desnudo en la escena remite obstinadamente a algunas cuestiones metateatrales y semiológicas; tales como la disposición referencial que tiene el cuerpo desnudo como forma escénica, su inscripción en el juego escénico de enmascarar/desenmascarar y su vulnerabilidad a la comunicación erótica, sin olvidar la implicación del código de la pornografía. Todos estos elementos, a pesar de ser mencionados brevemente en el presente epígrafe, necesitan de un examen teórico más exhaustivo, que proponemos realizar a continuación, en los siguientes epígrafes de este capítulo, antes de emprender nuestro análisis sistemático de las escenas del desnudo en el teatro español actual. A través de este análisis, tenemos la intención de comprobar y subrayar estas correlaciones semiológicas y aplicar los diversos modos del desnudo en el teatro.

I.2. LA CONDICIÓN SEMIOLÓGICA DE LA EXHIBICIÓN DEL DESNUDO EN EL TEATRO

La exhibición escénica del cuerpo desnudo provoca reflexiones semiológicas que derivan del cuestionamiento de la capacidad referencial del desnudo como significante escénico. Es decir, su presencia como representante de un mundo ficcional. En el presente apartado intentamos comprobar en qué medida el cuerpo desnudo remite al mundo de la ficción, tramado por la representación teatral y no a la persona real del actor o de la actriz. También intentamos reflexionar sobre la dicotomía desnudo/vestuario, enmascarar/desenmascarar, subrayando la intercambiabilidad de los roles, o funciones, entre estos dos significantes de la representación.

En primer lugar, cabría exponer las líneas generales de la concepción que se da en esta tesis del evento teatral y que va a conformar las bases de nuestra visión del fenómeno de la desnudez del actor teatral. Difícilmente podríamos considerar la apariencia del

actor/actriz desnudo/a en escena una manifestación que remite a la identidad real de éste o de ésta, a una presencia, en el espacio de la vida, sin función referencial, una noción que condiciona, según creemos, el fenómeno teatral y artístico. La representación teatral –en todas sus variaciones: ceremonia, ritual, fiesta, etc.– implica un acuerdo implícito, una mínima convención, entre actores/ejecutores y espectadores/participantes. Esta convención garantiza que todo lo expuesto en el escenario, en el espacio de la actuación o del juego, se refiere al mundo de la ficción y que es condicionado por una duración temporal, después de la cual volvemos al espacio y tiempo reales de nuestra rutina diaria. Así, los actores, desnudos o vestidos, que habríamos conocido durante este evento, y con los cuales, en algunos casos, tal vez habríamos mantenido un encuentro íntimo momentáneo, recuperan, al terminar la representación, su verdadera identidad como individuos de la ciudad.

Si bien la concepción moderna del arte teatral tiende a poner énfasis en el cuerpo real del actor, en su presencia, movimiento y gestualidad, negando la encarnación del personaje y la referencia a un mundo ficcional configurado dramáticamente a través de los diferentes elementos de significación de la puesta en escena; la actividad teatral no llega a disolverse realmente en la vida. Es más, sin esta mínima consideración de la capacidad representativa de la acción escénica, el fenómeno teatral se convertiría en una simple acción cotidiana, que tal vez recibamos con indiferencia, y así el hecho teatral se arriesgaría a perder su efecto cuestionador respecto a nuestro mundo. En la llamada por G. Debord (1967; 1992) sociedad del espectáculo y en un mundo de *simulacrum* que, según J. Baudrillard (2001: 169-187), está basado en todos sus aspectos y mecanismos en el hiperrealismo, donde las imágenes y los signos pierden su referencialidad, pierden cualquier relación con la realidad, se disocian de su significación y solo conllevan su propio y puro simulacro; el teatro se arriesga a ser parte de este círculo vicioso, de «la histeria de producción y reproducción de la realidad»¹⁰, característica de nuestro tiempo actual, si se prescinde de su capacidad dialéctica de representación, ésta que Baudrillard califica de «visible e inteligible mediación de lo real»¹¹. En este sentido, el valor de la

¹⁰ En el original inglés: «the hysteria of production and reproduction of the real» (Baudrillard, 2001: 183).

¹¹ En el original inglés: «visible and intelligible mediation of the real». Baudrillard (2001: 173) opone «la representación», un signo que puede referir a y ser intercambiable con la profundidad del significado, y «la simulación», un signo o una imagen jamás intercambiable por la realidad o la referencia, sino por sí misma, por su propia imagen. Según Baudrillard (2001: 182-183), es el capital que, por ser históricamente amenazado por la potencia de lo real, se ha nutrido de la liquidación de la realidad, la demolición de la referencialidad y de la distinción entre verdadero y falso, bueno y malo, para establecer una ley radical y férrea de equivalencia e intercambio que garantiza su fuerza y autoridad. Paradójicamente, el *simulacrum* no es inofensivo para el sistema capitalista que lo ha generado; por su carencia de un orden, su negación de cualquier principio o objetivo, y su desobediencia a cualquiera ley que pertenezca al terreno de la realidad. El simulacro, que invade el mundo, pronto amenaza la estabilidad del sistema que, ante la necesidad de luchar contra esta lógica catastrófica, intenta inyectar algún atisbo de realidad para recuperar su fuerza,

exhibición del cuerpo desnudo en la escena residiría en hallarse en el fino límite entre la realidad y la ficción, es decir, mantener su capacidad representativa y al tiempo distanciar al espectador, convirtiéndose, como lo ha señalado K. Toepfer más arriba, en máscara, que provoca los sentimientos y la reflexión de éste.

La relación dialéctica y complicada entre la insignificación de los aspectos teatralizados de la vida y los significativos elementos de la representación teatral – entre la teatralización sistemática de la presencia del cuerpo en el espacio real, y su función referencial en el lugar teatral– es explicada, por Óscar Cornago Bernal (2004: 211-213), a través de la oposición entre dos términos: la teatralidad y la teatrería. Éste último, “la teatrería”, término prestado del director de escena Luis Vera¹², es entendido como la «consideración actual de lo teatral como “un comportamiento afectado engañoso”». Desde la aparición del libro de Guy Debord *La sociedad del espectáculo* en 1967, se da una consciencia del exhibicionismo y de la artificialidad del mundo real considerándolo que éste, al producirse únicamente como espectáculo, se hace mercancía. El resultado para la situación del teatro actual dentro de este mundo “teatralizado” viene a ser complicada, y la engañosa apariencia del mundo exterior incide, según Cornago Bernal (2004: 213), en la existencia de dos reacciones o respuestas aparentemente contradictorias pero que tienen el mismo fin: deconstruir la teatrería en el mundo moderno. La primera de las respuestas consiste en la ostentación de las técnicas visuales y expresivas de la puesta en escena y la incorporación del espectador como parte de la representación:

[...] la acentuación explícita de los elementos de teatralidad, con lo que la escena trata de reconciliarse con sus mecanismos básicos, ostentando a la vista del público sus medios fundamentales de expresión, el trabajo de interpretación, la focalización del espectador como elemento activo y creador, una renovadora concepción del espacio y el tiempo escénicos y la reivindicación de un componente poético que no descarta, pero tampoco se reduce, a la palabra. [...] (Cornago Bernal, 2004: 213).

En este marco conceptual, la desnudez del actor contribuiría en generar un efecto de distanciamiento del espectador, afirmando la conciencia que tiene éste del artificio teatral y evitando la ilusión. La segunda respuesta consiste en un rechazo al principio de la representación:

pero fracasa y acaba provocando la multiplicación de los signos sin referencia y la aceleración del juego de simulación.

¹² Se remite a VERA, Luís, 1991, «Hiperteatralidad» en *ADE*, nº 22, julio de 1991, pp.46-50.

[...] replantear la construcción escénica a partir del intento de superación del propio fenómeno de la representación. El teatro se sitúa así en la frontera entre su realidad material y el mundo de ficción referencial. La negación de este último focaliza el primer elemento: el cuerpo del actor y la realidad del espacio y el tiempo escénicos, es decir, la presencia material de los distintos lenguajes emancipados de los significados impuestos [...] (Cornago Bernal, 2004: 213).

La reflexión sobre este mundo utópico, en el cual el arte se disuelve en la vida, sigue vigente en los medios teatrales de España y del mundo; sin embargo, esta reflexión ya incorpora el desarrollo de las experiencias encaminadas en la misma línea desde los años sesenta, es decir, la consciencia de un mecanismo que absorbe las tendencias radicales por parte del sistema del consumo masivo. Por consiguiente, la situación actual del desnudo como recurso escénico, consumido dentro de un sistema global en que asistimos a una revolución comunicativa sin precedente, no responde a los mismos efectos y condiciones de antaño, cuando, a finales de los años sesenta, la ostentación física del actor constituía un medio seguro de subversión. Como señala J. Antonio Sánchez (2001: 410), el «énfasis en el juego como huida de lo real, el éxito del juego de rol o la fascinación que producen los juegos televisivos, podría ser una degeneración de los juegos subversivos propuestos por los vanguardistas de los sesenta». De ahí que se ponga en cuestión la fascinación de encontrar un espacio común entre realidad y ficción:

Lo interesante es mantener la ambigüedad [en la producción artística]. Porque si pensamos en la realización de la utopía, es decir, la disolución del arte en la vida, sólo puedo imaginar el arte como un juego, un juego en el que todos son coautores y del que obtienen placer. Pero sabemos que la realización de este modelo en tiempos de desigualdades conduce a la decadencia. [...] Por otra parte, la disolución del arte en la actividad social ¿no [sic.] sería tan peligroso como la disolución de las ideologías en la práctica cotidiana? [...] Elaborar discursos requiere un esfuerzo tan descomunal en esta sociedad tan desacostumbrada al pensamiento... De modo que el arte, en cuanto actividad humana que elabora discursos, sigue funcionando como un factor de resistencia. ¿No desaparecería su efectividad si disolviéramos lo artístico en lo lúdico de forma definitiva? (Antonio Sánchez, 2001: 408-409).

En este marco conceptual, se integra también la noción moderna del espectador y de su cuerpo en relación con el cuerpo del actor y con el lugar teatral. El teatro, nota lúcidamente Élie Konigson, no puede confundirse con la fiesta ni con la calle, sino que es un espacio, que puede ser también la calle, liberado de la contingencia, organizado

simbólicamente y que no necesita de pasajeros sino de espectadores. En este sistema particular, el cuerpo presente adquiere virtudes que le están vedadas en la calle:

Mais le principe du théâtre [...] ne peut longtemps être confondu avec celui de la fête, du défilé civique ou de l'attroupement, même si, d'évidence, des liens historiques relient parfois ces genres différents et souvent antagonistes. Le théâtre, le cinéma, supposent des spectateurs, non des passants. Le lieu théâtral n'est pas la rue, mais un espace, qui peut certes être la rue, mais soustrait à la contingence et organisé, c'est-à-dire investi symboliquement. Dans ce système-là, dans cet espace particulier, le corps présent acquiert des vertus que la rue lui refuse. (Konigson, 1994: 188).

Élie Konigson (1994: 183-189) explica cómo el *status* del espectador ha sido influido, a lo largo de la historia del teatro, no solamente por la mirada y el oído sino por la posición del cuerpo de éste y por el grado de integración/exclusión en el lugar teatral. Konigson subraya una relación tríplica de ciudad-espectadores-espacio, como factor constante en la historia del espectáculo. Se trata de la relación entre el status y el carácter simbólico del «espacio de juego», o sea, el espacio de la actuación; el espectador, en su naturaleza doble, en tanto único –individual– y a la vez parcela del cuerpo social; y la ciudad, representada tanto en la arquitectura del lugar teatral como en dicho cuerpo social, que viene a constituir un modelo reducido, dentro de las fronteras del edificio teatral, de la estructura jerarquizada y del carácter uniformizado de esta ciudad. El espectador, en este sentido, es el intermediario entre la ciudad y la escena, o sea, entre «la sociedad civil y la sociedad teatral» (Konigson, 1994:189).

Las ideologías del teatro contemporáneo han explotado los elementos del lugar teatral, tales como la arquitectura, la variedad o uniformidad de las butacas, los accesos, la visión y la audición, las distancias entre las butacas y el escenario; y las diversas relaciones proxémicas, para desarrollar un discurso político-estético. Frente a la noción de «efecto de masas» –término surgido a partir del siglo XVIII y que anula el cuerpo individual y particular del espectador, haciendo que llegue a ser anónimo– se afirma, sobre todo en los años sesenta y setenta, un movimiento de liberación del espectador, traducido materialmente en privarle de la butaca, o bien, dejarle en un estado deambulante para incitarle a recordar su propio cuerpo. El espacio, antes escindido, separa a los actores y espectadores en dos “continuums” temporales diferentes, si no opuestos: frente al tiempo de la acción escénica, al tiempo dramático, está el tiempo del espectador que se inscribe en el tiempo de la ciudad, el tiempo real en un espacio real –ya que la sala del teatro también se inscribe como una extensión de la ciudad en el espacio simbólico del lugar teatral. En

cambio, la unidad espacial del lugar teatral supone la abolición del principio de la realidad y del principio temporal que impone (Konigson, 1994: 184-186).

En este sentido, el nuevo estado del espectador deambulante, esta fragmentación de su existencia, si bien tiene el mérito de no ofrecer ninguna intención totalitaria, reintroduce al espectador en un «espacio de insignificancia social», ya que sólo las conductas y las uniones colectivas producen símbolos. En la segunda mitad del siglo XX, el espectador, al igual que el actor, ofrece una apariencia libre, pero es en realidad manipulado como una marioneta. En este sentido, la historia del teatro llega a ser irónicamente la del desbordamiento del principio de la ilusión desde la escena hacia la sala:

L'histoire des spectateurs, et singulièrement dans la seconde moitié du XX^e siècle, ressemble beaucoup à celle de ces acteurs d'apparence libre, en réalité manipulés (terme appliqué au maniement des marionnettes). Rejet ou intégration du spectateur sont d'ailleurs, tout autant que la scénographie [...] au centre des renouveaux de l'art théâtral. [...] le premier mirage proposé au spectateur manipulé est celui de son rapport aux «corps en jeu», aux acteurs, dans un espace d'apparence mouvant, parfois aléatoirement aménagé, qui donne au corps l'illusion de la liberté et à l'esprit celle d'être plus ou moins maître d'un jeu aux règles ineffables. L'histoire du théâtre devient aussi, en contrepoint ironique, celle du débordement du principe d'illusion de la scène vers la salle. (Konigson, 1994: 189).

Aplicando esta teoría de Konigson sobre nuestro objeto de estudio, se desprende que el grado de la realidad del cuerpo desnudo del actor, de un posible reflejo de su persona real, no es determinada por la unión entre espacio escénico de la actuación y el espacio real del espectador. La incursión del actor desnudo en la sala, podría acentuar más la ilusión, es decir, la evasión de la realidad exterior tanto del actor como del espectador. Patrice Pavis también explica esta «ilusión referencial»:

[...] Somos víctimas de una ilusión referencial (de un *efecto de realidad*) en el momento en que confundimos el signo teatral [...] y el simulacro de referente de este signo. [...] Simulacro, porque tenemos la *ilusión* de que los signos escénicos reconstituyen una realidad visible en la escena, mientras que esta realidad imitada que confunde nuestro juicio está ella misma construida por un conjunto de *convenciones* y de *procedimientos estéticos* [...] (Pavis, 1996: 452-453).

Por lo expuesto anteriormente queremos subrayar que la relación entre el cuerpo desnudo del actor y el cuerpo del espectador, también la capacidad referencial de la desnudez, responden a un mecanismo complicado, una relación dialéctica, única en cada

puesta en escena, cuya explicación no se limita a la simple comprobación del grado de integración/exclusión del público en el espacio de la actuación.

I.2.1. El cuerpo desnudo como signo teatral

Desde el momento en que el cuerpo, realmente desnudo, del actor pise el escenario, entra en el sistema semiótico teatral, actuando como signo de la representación, cuyo significante es el cuerpo natural desprovisto de vestuario. Para aclarar los diferentes aspectos de este signo, vemos conveniente exponer el ejemplo citado por Umberto Eco (1977: 107-117) de un hombre realmente borracho expuesto por el Ejército de Salvación, para advertir de las ventajas de la abstinencia de bebidas. Un ejemplo elemental pero que va a servir de aplicación de toda una teoría de semiótica teatral. En cuánto este borracho esté dispuesto en una plataforma y delante de un público, ya pierde su naturaleza original como cuerpo “real” entre otros. Ya no es un objeto del mundo entre otros –se ha convertido en un dispositivo semiótico; es ahora un signo. Es decir, «una presencia física que se refiere a algo ausente». El hombre borracho en la plataforma remite a otro hombre borracho y toda una clase de borrachos de la que él forma parte. Todas las interpretaciones de esta presencia física son válidas y la preferencia de una sobre otra es cuestión de convención.

La presencia física de este hombre borracho no ha sido realmente producida, como una palabra o una ilustración, sino que ha sido escogida entre los cuerpos físicos existentes y «ha sido mostrada y ostentada». *Ostension*, la ostentación, es un modo particular de producción de signos, que consiste en quitar la realidad (*de-realizing*) a un objeto dado con el fin de hacerle representar una entera clase de objetos (Eco, 1977:110). El hombre borracho como signo, no revela su cualidad de signo, como es el caso de la palabra, sino la oculta. Es decir que este borracho es un signo pero pretende no serlo, porque para que sea aceptado como signo teatral, tiene que ser reconocido como evento espacio-temporal “real”, un cuerpo humano real. De ahí que toda representación dramática esté compuesta de dos actos de discurso: el primero es interpretado por el actor quien parece declarar: “estoy actuando”, es decir, desde este momento voy a mentir. El segundo es representado por una pseudo-declaración cuyo sujeto ya es el personaje y no el actor (Eco, 1977:115).

En cuanto al nivel semántico y retórico, el borracho no solamente es un representante de la clase de hombres borrachos, sino que también la puesta en escena impone y prescribe la pertinencia semiótica de sus objetos y acciones, aún si no son conductas intencionadas, o no son artículos artificiales. El borracho expuesto por el

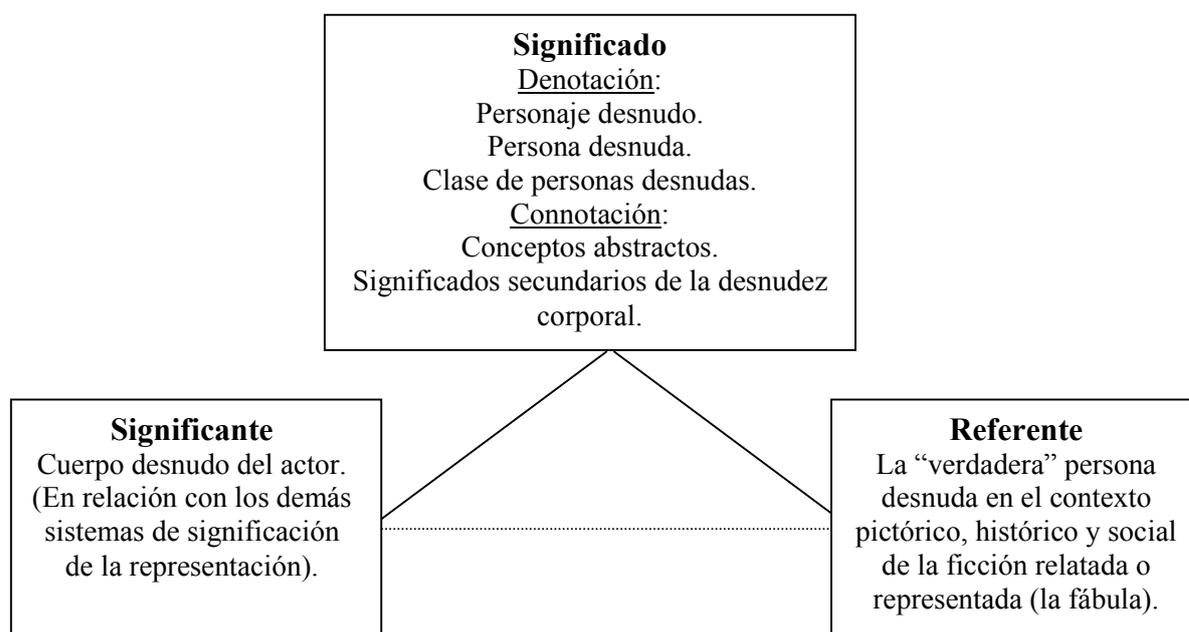
Ejército de Salvación representará irónicamente su contrario: celebra las ventajas de la abstinencia de bebidas; implícitamente diría “soy así, pero no debería serlo, y tú no deberías ser como yo”. Tampoco el borracho es una mera figura, sino viene a ser una abstracción ideológica que sigue los criterios y parámetros de, en este caso, el Ejército de la Salvación: templanza vs. exceso; virtud vs. vicio. Pero también, la misma representación del hombre borracho, si sigue los parámetros de un movimiento revolucionario, podría significar la “responsabilidad del sistema”, el “resultado de la mala administración” o “la hambrienta del mundo entero” (Eco, 1977: 115).

Al igual que este hombre realmente borracho, expuesto ante un público, el cuerpo realmente desnudo del actor, no remite a sí mismo, sino que es escogido dentro de los cuerpos existentes, desprovisto de realidad, ostentado y, por convención, va a decir mentiras ante el espectador, desde el momento en que pisa el espacio escénico. El actor desnudo se convierte así en signo que denota un personaje desnudo, otra persona desnuda, o una clase de personas desnudas. También connota significados secundarios y contribuye en la creación del sentido, o mensaje, de la obra, que solo puede descifrarse en relación con todos los sistemas significantes configurados por la puesta en escena (vestuario, palabra, voz, iluminación, decorado, etc.). El cuerpo desnudo del actor, además de denotar y connotar, se convierte en una abstracción ideológica según el contexto social en que está inscrito, puede ser lema de la liberación, o convertirse en símbolo de degradación¹³.

¹³ La motivación ideológica y estética detrás del desnudo no ha sido unívoca. Si volvemos a la Edad Media, E. Panofsky (1962: 156) nota que la «teología moral medieval distingue entre cuatro significados simbólicos de la desnudez: *nuditas naturalis*, el natural estado del hombre que conduce a la humildad; *nuditas temporalis*, la falta de mercancías mundanas que puede ser voluntaria (como en los apóstoles o monjes) u obligada por la pobreza; *nuditas virtualis*, un símbolo de la inocencia (preferentemente una inocencia adquirida a través de la confesión); y *nuditas criminalis*, un signo de lujuria, vanidad y ausencia de todas las virtudes. La práctica artística, sin embargo, ha excluido prácticamente la última de estas cuatro especies, y dondequiera que el arte medieval establecía un contraste deliberado entre una figura desnuda y otra vestida, la falta de traje designa el principio inferior» (La traducción es nuestra).

Tampoco el surgimiento del nudismo, a principios del siglo XX, tiene como única vertiente la liberación del ser humano. En Alemania, cuna del movimiento nudista, la *Nacktkultur* es reivindicada como actividad radical de reforma moral, sexual, social y política. Heinrich Pudor (1865-1943) concibe la práctica del nudismo como aproximación a la naturaleza y liberación de las represiones que impone al cuerpo la modernización y la urbanización. Sin embargo, este pionero del nudismo excluye a los judíos de esta práctica considerando que la desnudez revelaría sus propiedades biológicas que son consideradas por Pudor como decadentes, impuras y perjudiciales a la cultura europea. La perspectiva nacionalista del nudismo es todavía más intensa en Richard Ungewitter (1868-1958), cuyo parque nudista, fundado en 1903, tiene el objetivo de preparar al pueblo a la “resurrección” de Alemania como potencia mundial; a la conservación de las virtudes del guerrero alemán, a la restauración del cuerpo alemán lejos de influencias contaminantes tanto del capitalismo como del marxismo. Ungewitter conjunta el nudismo con un pensamiento antisemita y también adverso al movimiento feminista acusado de decadente y perjudicial para la civilización germana. A demás del desprecio a la mujer, la actividad nudista en Ungewitter es conjuntada con una visión política reaccionaria que llama a la purificación de la raza alemana aria. El nudismo es concebido aquí no solamente como revelación de la identidad racial, sino también de la «misteriosa idea de identidad *nacional*» (Toepfer, 2003: 145-148). Esta contradictoria concepción del nudismo en tanto conjunta liberación y discriminación refleja el ambiente social anterior al régimen nazi, pero hay que notar que muchos nudistas rechazarán más tarde estos elementos raciales y fascistas advirtiéndolo sobre sus horribles consecuencias.

Inspirándonos en el modelo de signo teatral señalado por Patrice Pavis (1996: 451-452), el cuerpo desnudo como signo teatral se organizaría de la siguiente manera:



I.2.2. El desnudo entre la realidad y la ficción

Tras de poner énfasis en la ubicación del fenómeno del desnudo dentro de la condición semiótica de la globalidad del evento teatral; a continuación, en este epígrafe, procuramos subrayar el valor de la exhibición del desnudo, en la escena teatral actual. El desnudo es un elemento escénico concreta y refleja, en mayor grado, la correlación entre la realidad extrateatral y la puesta en escena. Es decir, entre el mundo referencial, con sus mecanismos de “teatrería” y espectacularidad –explicados más arriba– y la representación que, paralelamente al desarrollo de la concepción moderna del arte, tiende a la incursión de la acción teatral en el espacio real de la vida. La ostentación física del cuerpo natural del actor no deja de significar y representar; sino viene a ser escenario que remite a una tensión continua entre el significante y el significado, entre la forma y el contenido.

La potencia perversiva de la exhibición del desnudo en la escena, señala K. Toepfer (1996: 77), que estriba en impactar, incitar, disgustar o dar miedo, genera intensa turbulencia emocional en el espectador, produciendo generalmente malas interpretaciones respecto a su significación. Este carácter perverso deriva de la tendencia de la acción de derrumbar las distinciones entre el cuerpo “real” del *performer* y el cuerpo “imaginativo” del personaje, textualizado fuera del código teatral, en una tentativa de extremo realismo, que busca la disolución entre el principio de la realidad y el de la representación.

1.2.2.1. La irrupción del cuerpo desnudo en los espacios reales

Como hemos señalado más arriba, una transformación en la concepción de la obra artística, que tiene su raíz en las manifestaciones revolucionarias de los dadaístas durante la Primera Guerra Mundial y el trauma posterior a la Segunda Guerra Mundial, daría urgencia a que el cuerpo del artista irrumpiese en los espacios reales interviniendo en ellos directamente por medio de la acción. Este rechazo por la simulación de la mimesis teatral, del cuerpo como objeto de representación, es acompañado por un quehacer liberador de toda restricción, tanto artística como social, y una apuesta por la participación activa del espectador y por la provocación. El cuerpo se convierte en arte y la desnudez, «manifestación de la real presencia», explica K. Toepfer (2003: 144), deja de ser contenible en los espacios teatrales convencionales y empuja al *performer* a explorar la teatralidad de los espacios considerados “reales”. Es más, el cuerpo humano desnudo viene a ser un espacio escénico *per se* que garantizaría la confluencia de todas las aspiraciones estéticas y sociales de la nueva rebelión artística.

Este rechazo del principio de la representación, del mundo dramático y psicológico del personaje, se inscribe también en una tendencia general a divorciar la puesta en escena y el texto dramático. A partir de principios de los años setenta, varios motivos inciden en la ruptura con el texto dramático como aval de la exhibición del desnudo, tales como: la desconfianza en el lenguaje verbal a favor del lenguaje corporal y de los medios visuales de la representación y la incapacidad de los autores de competir por medio de la escritura con la fuerza expresiva de la *performance* (maduración del *happening* cumplida en los años ochenta), en sus estrategias escénicas que incorporan la variedad de los medios tecnológicos (Toepfer, 1996: 85). En este sentido, el Accionismo marcará un punto de inflexión en la exhibición del desnudo en la escena de los años sesenta; cuando sólo la autoridad moral de la obra escrita, la palabra o el “guión”, era capaz de justificar y racionalizar la representación del cuerpo desnudo en escena. El Accionismo Vienés de los años sesenta (Hermann Nitsch, Otto Muehl, Rudolf Schwarzkogler y Günther Brus) daría al cuerpo desnudo el protagonismo incorporándolo en una puesta en escena violenta, sacrificial, ritual que abre la vía a un proceso de liberación y de catársis. Las acciones que desempeña este cuerpo conciernen a la persona del actor y rechazan a la noción de teatralidad, del signo, buscando un modelo ritual de la acción eficaz, de la intensidad para extraer del cuerpo del *performer*, y luego del espectador, un campo de energías y una sacudida física próxima a la reivindicación artaudiana de una «cultura en acción» (Pavis, 1998: 25).

I.2.2.2. Teatralidad y desplazamiento del cuerpo desnudo

Pero la concepción de la disposición teatral de nuestra vida real no ha sido siempre negativa. En su artículo «The Emperor's New Clothes: The Naked Body and Theories of Performance» (2002), Sue-Ellen Case rastrea la evolución del desplazamiento del cuerpo desnudo, entre el espacio escénico, el espacio del espectador y la calle –espacio de la ciudad–, vinculándolo con la noción de la teatralidad y sus incidencias sociales. Según Case (2002: 187-188), el protagonismo de la desnudez escénica se derivaría de una tendencia cultural de aprovechar la “teatralidad”¹⁴ de la apariencia real del cuerpo. La exageración e hipérbole caracterizan la exhibición tanto del cuerpo real como artístico a partir de los años sesenta y principios de los setenta. El cuerpo es teatralizado por los *hippies*, por los grupos y organizaciones de contra-cultura, y por el teatro experimental. La desnudez en la escena haría posible una revolución cultural que ha sido oprimida, en el mundo real, por las estructuras y restricciones sociales. Esto es reflejado en *Paradise Now*¹⁵ (1968) de The Living Theater, obra en que los personajes, antes de despojarse de su vestuario en el escenario, afirman la potencia subversiva de la exhibición del desnudo exclamando: “no puedo desvestirme en público”¹⁶. Asimismo se manifiesta en *Dionysus*

¹⁴ Sue-Ellen Case usa el término “*theatricality*” para denotar la práctica del teatro y connotar la mirada del ojo al cuerpo. Según *The American Heritage Dictionary* “la teatralidad” está compuesta de una exposición exagerada del propio cuerpo y un comportamiento innatural y dramático. Esta noción del cuerpo expuesto de manera exagerada era común entre las experiencias teatrales de los años sesenta y principios de los setenta como en las exhibiciones de la desnudez en público por los miembros de organizaciones de contra-cultura (Case, 2002:187). Pero el término “teatralidad” tiene también varias acepciones. Según P. Pavis (1996: 468-470), la teatralidad «sería lo que, en la representación o en el texto dramático, es específicamente teatral», en el sentido en que lo entiende, por ejemplo, A. Artaud. Es decir, todo aquello que no obedece a la expresión de la palabra y que no cabe en el diálogo, aun el diálogo como posibilidad y exigencia de «sonorización» en escena. Teatralidad es a veces sinónimo de *especificidad*, en tanto que remite a «la interferencia y la redundancia de varios códigos, la presencia física de los actores y de la escena, la síntesis imposible entre el aspecto arbitrario del lenguaje y la iconicidad del cuerpo y del gesto, síntesis que encuentra su punto álgido en la voz del actor». El origen griego de la palabra teatro, el *theatron*, revela una propiedad fundamental de este arte: «es el lugar donde el público observa una acción que se le presenta en otro lugar». Finalmente, el término se transforma, debido a una traslación metonímica, para referir al teatro como arte, al género dramático, a la institución y también al repertorio. Este «exilio del teatro desde el lugar de la mirada» culmina con su asignación metafórica al mundo como teatro (*Theatrum Mundi*), al lugar de la acción (teatro de operaciones) o a la actividad del histrión (hacer teatro).

¹⁵ *Paradise Now* es una meditación (reflexión) sobre la Guerra de Vietnam y un catálogo de las enfermedades de la sociedad americana de entonces vista a través de la filosofía anarquista de The Living Theatre. La pieza empieza con los actores moviéndose en la sala, susurrando algunas informaciones a los espectadores, terminando con la declaración: «I am not allowed to take my clothes off in public» (No me está permitido desvestirme en público) y, acto seguido, todos los actores se despojan integralmente de su ropa y les acompañan en esta acción espectadores de ambos sexos. Al final de la pieza, se llega a desmontar la tradicional jerarquía entre actores y espectadores, ambos se confunden completamente tanto en el escenario como en la sala. Los actores, al terminar la pieza, conducen a los espectadores a las puertas del teatro incitándolos a llevar esta revolución a la calle. Pero, para un público mayoritariamente de estudiantes o de la clase media, esta propuesta resultaba demasiado atrevida. Para el Living Theatre, esta representación es concebida como modelo de un mundo utópico que no se basa en jerarquías ni en jefes sino solamente en el espíritu de una vida comunal (Aronson, 2000: 137).

¹⁶ En el original inglés: «I can't take my clothes off in public».

in '69 de Performance Group; éste último se vale de improvisaciones desnudas para representar la resurrección de Dionisos. El rechazo del vestuario teatral se incorporaría en una estrategia de ruptura con las convenciones teatrales –manifestada también, como acabamos de señalar, en la oposición a la autoridad del texto dramático, en la invasión del espacio de los espectadores y del espacio real fuera del edificio teatral– garantizando el ataque a las restricciones e inhibiciones sociales. Ahora bien, mientras que en *Dionysus in '69* se vale de un texto sólo para establecer la estructura y el contorno de las improvisaciones¹⁷; en *Paradise Now* el texto dramático desaparece por completo. En ambas representaciones la mayor labor del actor es demostrar, por medio de la improvisación, una máxima apariencia del cuerpo indisciplinado invitando a los espectadores a liberarse tanto de su indumentaria como de su buena conducta y terminando con la trascendencia del espacio físico del teatro y la salida a las calles. En este sentido La diferencia entre “teatro” y “teatralidad”¹⁸ reside en este exceso que hace que el teatro no sea solamente una producción artística, sino un grito que incita a la gente; «la teatralidad en las calles era política»¹⁹ (Case, 2002: 187-188).

La comprobación de la reacción el público a estas experiencias radicales, que clausuran la década de los sesenta, afirma que la realización utópica de una demolición completa de la jerarquía entre actores y espectadores, entre la identidad real del actor y su identidad escénica, fracasa. Por ejemplo, en *Paradise Now*, la confusión completa entre escenario y sala no llega a convencer el público, la mayoría estudiantes de la clase media, a responder positivamente a la invitación de los actores a atravesar la puerta del teatro, para salir, entre desnudos y vestidos, a la calle (Aronson, 2000: 137). Tampoco el espectador logra superar el miedo y participar positivamente en las acciones rituales de Otto Muehl (Toepfer, 1996: 80). La reacción del espectador en *Dionysus in '69* constituye un caso muy particular que demuestra el arriesgo que supone la extrema demolición de las barreras entre

¹⁷ Es estrenada en Performing Garage en Nueva York y dirigida por Richard Schechner. Se trata de una pieza de improvisación basada en *Las Bacantes* de Eurípides. El texto proporciona un contorno narrativo que organiza las secuencias de improvisación. En la pieza se oponen Dionisos, como fuerza que inspira las improvisaciones a través del desnudo y el contacto físicamente plácido, y el rey Penteo, su antagonista, en tanto una autoridad que intenta controlar el cuerpo social reivindicando el respeto del “guión”. Los intérpretes (y miembros del público) tienen que interrumpir las improvisaciones para establecer un diálogo con Penteo, que intenta vedar los “gropings” desnudos en el estado. (Case, 2002: 188) Durante la representación, se incita a los espectadores a moverse alternando continuamente su relación con la acción. Contribuyen a la participación de los espectadores el desnudo de los *performers*, las escenas que sugieren orgías dionisiacas, la configuración no-ortodoxa del espacio, el general sentido de liberación sexual y el comportamiento anarquista que acompaña la irrupción de la cultura *hippie* al final de los años sesenta (Aronson, 2000: 136).

¹⁸ En el original inglés: “Theater” y “Theatricality”.

¹⁹ En el original inglés: «theatricality in the streets was politics» (Case, 2002: 188).

intérpretes y espectadores. En esta obra, el énfasis en la presencia del actor, en detrimento del personaje, incide en que algunos espectadores masculinos entienden, equivocadamente, la sensualidad y el desnudo de las actrices como invitación a una relación íntima. Por lo tanto el Performance Group verá necesario restablecer algunas barreras que literalmente o implícitamente informan al espectador cuándo es conveniente participar y cuándo hay que mantener una actitud pasiva (Aronson, 2000: 136). Estos ejemplos manifiestan la persistencia de una conciencia, una sensibilidad, tanto en el actor desnudo como en el espectador, respecto a la condición referencial y representativa del evento teatral:

Existen, por descontado, tentativas para negar este estado fundamentalmente *artificial* y *significativo* del comediante: el happening, donde el “actor”-persona se representa a sí mismo; las formas de circo donde las acrobacias no remiten al cuerpo extraña de un personaje sino a los artistas mismos; las formas de teatro-verdad donde el actor X muestra cómo él, actor y ciudadano “responsable”, declara representar un papel (BRECHT, J. GOLDENBERG). Estas tentativas de “desbordamiento” sólo refuerzan la realidad *ficticia* del espectáculo. (Pavis, 1996: 399).

I.2.2.3. La desnudez en el espacio común entre realidad y ficción

Volviendo al desarrollo que hace S. Case del desplazamiento espacial del actor desnudo y su relación con la noción de teatralidad; el traspaso de éste del espacio escénico al espacio real engendra un espacio común entre la escena teatral y el movimiento social. La organización de este espacio común da lugar al nacimiento de la *performance* que no admite separación entre las dos esferas y que insiste en que los códigos del mundo social operen como un tipo de *performance* haciendo lo social convertirse en performance y viceversa. También se da un creciente cuestionamiento de la identidad, la integridad y la efectividad social del cuerpo humano desvestido en las experiencias teatrales de los últimos años. Así que en la *performance* postmoderna, explica S. Case (2002: 192), el cuerpo desnudo no es empleado como agente o medio para la crítica social, sino que este cuerpo se convierte en el objeto de la práctica institucional y social de género; en lugar de construir nuevas prácticas sociales, el cuerpo desnudo en la *performance* las de-construye. En cuanto a la perspectiva sexual que se da al cuerpo, si la noción del cuerpo teatralizado de los años sesenta y setenta no logra, en su reivindicación de la libertad sexual, trascender una visión tradicional de los géneros, limitándose a dar un retrato excesivo del género y de la heterosexualidad; la *performance* tenderá hacia el cruce, “crossing”, de los géneros y hacia sexualidades alternativas más que normativas (Case, 2002: 190-192).

El cuerpo desnudo en la *performance* postmoderna, señala S. Case (2002, 192-193), aparece en solitario, alienado de sus lazos sociales, ya no excede los límites del espacio escénico, como el cuerpo “teatralizado” de los años sesenta y setenta, sino que retrocede a sus usos sociales solitarios. El grupo, cede paso al “*solo show*”; el cuerpo como agente al cuerpo como objeto (la objetualización del cuerpo). El cuerpo ni pertenece al personaje ni al propio sujeto de la acción; la noción de la presencia-ausencia se complica ya que el cuerpo es separado de la subjetividad del sujeto, es presente pero evacuado y, por tanto, ausente. A esta evacuación de la presencia material del cuerpo, se opone la presencia de lo metafísico. Como dice Peggy Phelan en su libro *Unmarked: The Politics of Performance* (1993), la *performance* va a cuestionar la vinculación entre la subjetividad y el cuerpo *per se*:

Performance uses the performer’s body to pose a question about the inability to secure the relation between subjectivity and the body *per se*; performance uses the body to frame the lack of Being promised by and through the body... Performance marks the body itself as a loss... (Phelan en Case, 2002: 193)²⁰.

Esta noción del cuerpo prepara una aproximación entre la cultura corporal postmoderna y la virtualidad cibernética, donde el cuerpo no existe realmente ya que la relación entre sujeto y cuerpo se verá dividida gracias al “medium”. Pero, si bien en la *performance* las acciones no incorporan lo narrativo, ni citan el pasado ni el futuro, sino que pasan y ocurren en tiempo y duración reales ante el espectador; en el espacio virtual de la Web, el cuerpo se sitúa fuera del lugar y fuera del tiempo, es decir, sin una base referencial al tiempo y al espacio “reales”. Por consiguiente, se configura un mundo especial apartado y distanciado de los efectos materiales del mundo “real” (Case: 193-194). Tal vez las últimas propuestas del teatro español, como *La Falsa suicida* (2000) y *Made in China* (2000), plantearán una afirmación de la presencia material del cuerpo desnudo, de la mirada directa y viva que dirige el espectador hacia éste, en oposición a la cultura de virtualización y abstracción del cuerpo humano (véase cap.V.).

La ostentación del cuerpo desnudo en la escena refleja, en primer lugar, la relación dialéctica entre el principio de la realidad y el de la representación de esta realidad. La inclinación de este cuerpo a subrayar el uno o el otro no conseguiría, por lo menos para el

²⁰ «La *performance* usa el cuerpo del *performer* para plantear una pregunta sobre la incapacidad de asegurar una relación entre una subjetividad y el cuerpo en sí; la *performance* usa el cuerpo para enmarcar una falta de Ser prometida por y a través del cuerpo... la *performance* marca el cuerpo en sí como pérdida... » (la traducción es nuestra).

espectador, omitir completamente la condición referencial del arte teatral. La capacidad que tiene la desnudez de expresar la identidad real del actor sería condicionada por su inscripción en cierto lenguaje y cierta configuración escénica, que concretiza el punto de vista del director de escena. Citamos dos propuestas estudiadas en esta tesis: la primera, *Divinas Palabras* (1977), pertenece a una dramaturgia dramática²¹, es decir, la desnudez femenina, escenificada previamente por el autor –aunque impacta al espectador español todavía no familiarizado con esta forma estética– no se puede separar del personaje y de la fábula. El cuerpo desnudo de Nuria Espert, su identidad, se disuelve, se desvanece en el cuerpo, igualmente desnudo, de Mari-Gaila (véase cap.III.3). En cambio, en *After sun* (2000), de estructura enlazada con las dramaturgias no dramáticas²², el cuerpo desnudo, aunque se da una sombra de personaje o una intención de representar una idea abstracta, se inclinaría más del lado del actor, resaltando su propia identidad y aumentando el grado de distanciamiento (véase cap.V.1). Otro ejemplo particular se da a través de la experiencia mística/teatral de Albert Vidal, concretizada en *Mundo, demonio y carne*, en la que la máxima unión del cuerpo desnudo de un supuesto actor/ejecutor y un personaje, es acompañada por una separación del espectador, incluso por una ausencia de éste, afirmando cada vez más una experiencia real y personal de Vidal en detrimento de la noción de representación (véase cap. IV.6).

I.2.3. El desnudo y el juego de máscaras

La apuesta por desprenderse de un signo escénico, el vestuario, que sería al tiempo un acto simbólico que conlleva, a primera vista, una actitud de rechazo al disfraz, al ocultamiento, y una reivindicación de la revelación de la realidad del cuerpo humano en su estado natural, nos conduce, de manera inevitable, a cuestionar la forma desnuda como metáfora del descubrimiento y de la ostentación. Recordamos que Karl Toepfer (2003: 144) considera que la presencia del cuerpo desnudo es una forma de enmascarar que incita tanto al intérprete como al espectador a explorar algo oculto dentro del cuerpo²³. Por lo

²¹ Las dramaturgias dramáticas son las dedicadas a la representación de ficciones en las cuales el personaje, y el desarrollo de lo que a él le acontece, es el foco esencial del interés (Abellán, 2006: 109).

²² Las dramaturgias no dramáticas son las que se proponen la representación, ante el público, de acciones cuyo discurso radica en los propios elementos expresivos del teatro liberados del desarrollo dramático como factor cohesionador (Abellán, 2006: 109).

²³ La consideración de que hay algo más allá de la piel exhibida no es tan moderna. En el primer tratado de pintura que se ha escrito: el *Della Pittura* de Leon Battista Alberti (terminada su escritura en 1435), el estudio del desnudo es la base del procedimiento académico y se recomienda para perfeccionarlo un tipo de estudio anatómico según el cual hay que empezar por pintar los huesos; añadir luego los músculos y

tanto, en el presente epígrafe procuramos averiguar en qué medida la desnudez corporal, como signo, manifiesta un juego de transformación, oscilando, según cada puesta en escena, entre enmascarar y desenmascarar el sujeto.

El desnudo como forma artística, señala K. Clark (2002: 39), es entronizado en la actualidad, ya que es desarrollado por los grandes artistas plásticos y sigue siendo tanto «un medio de afirmar la fe en la perfección última» como «el ejemplo más completo de la transmutación de la materia en forma». Para Clark (2002: 335), aunque a veces se da un desnudo artístico como fin en sí mismo, la principal justificación de su representación a lo largo de la historia del arte ha sido exponer muchas formas del cuerpo desnudo portadoras de significados que se quieren comunicar. Incluso algunos artistas creen encontrar en el desnudo «el más alto factor común de la forma significativa».

En el arte teatral, si bien el desnudo expone una aparición no sofisticada del cuerpo, éste, desde el momento en que pisa la escena, no deja de ser un signo en relación activa con los demás elementos que conforman el sistema semiológico de la representación. Por consiguiente, aunque de apariencia natural y despojada, el desnudo, en tanto producto de un proceso creativo voluntario, premeditado, y en su carácter funcional que encierra una plena consciencia de comunicar y emitir un significado, entra en la categoría de los signos artificiales que constituyen, según T. Kowzan, la totalidad de los signos del arte teatral:

Les signes dont se sert l'art théâtral appartiennent tous à la catégorie de signes artificiels. Ce sont des signes artificiels par excellence. Ils résultent d'un procès volontaire, ils sont créés le plus souvent avec préméditation, leur but est de communiquer à l'instant même. Émis volontairement, en pleine conscience de communiquer, ils sont parfaitement fonctionnels. L'art théâtral fait usage des signes puisés dans toutes les manifestations de la nature et dans toutes les activités humaines. Mais une fois utilisé au théâtre, chacun de ces signes obtient une valeur significative beaucoup plus prononcée que dans son emploi primitif. [...] même s'ils ne sont dans la vie que réflexes, ils deviennent au théâtre des signes volontaires. (Kowzan, 1975: 180).

ocultar después el cuerpo con carne de forma que quede visible la posición de los músculos. La anatomía como base de la representación plástica del desnudo en el Renacimiento se relaciona con la idea de la energía, realzando nuestra conciencia del movimiento corporal y, por tanto, la impresión de vida. Pero, la anatomía también supone la demostración de un orden superior a la percepción ordinaria; un sentimiento de que se puede encontrar una verdad más profunda en el conocimiento de la estructura que en el de la apariencia (Clark, 2002: 338-339).

1.2.3.1. Cuerpo desnudo/cuerpo vestido

La aparición del cuerpo desnudo, como signo teatral, viene en detrimento de otro signo, el vestuario. Sin embargo, el desnudo conservaría los mismos mecanismos semiológicos que el vestuario, este elemento escénico que, como señala P. Pavis (1998: 506), al integrarse «al trabajo de conjunto sobre los significantes escénicos» somete « a efectos de ampliación, de simplificación, de abstracción y de legibilidad». El desnudo sustituiría la indumentaria por la piel del actor²⁴. La desnudez, como afirma P. Pavis (2000: 182), puede acoger todas las funciones: erótica, estética, de «inquietante extrañeza», por lo tanto «no es el grado cero del vestuario –el vestuario sería más bien el que, por su familiaridad y su adecuación a nuestros valores, representa el grado cero».

En este sentido, la confrontación de la forma desnuda del cuerpo con la vestida ayudaría a entender algunos aspectos del juego de enmascarar/desenmascarar tanto al personaje como a la identidad del sujeto. Las indumentarias escénicas tienen múltiples de posibilidades expresivas, pero las funciones más destacadas se resumen en expresar el sexo, la edad, la clase social, el origen geográfico, la psicología y la profesión del personaje. Asimismo, el vestuario puede expresar el tiempo climatológico (mediante sombrillas o paraguas, gabardinas o bañadores); el tiempo histórico, ambientar lugares y crear espacios: hábitos religiosos, trajes militares o uniformes de preso, evocan inmediatamente conventos, cuarteles o cárceles. Otra función, extraescénica, reside en divulgar la moda y escenificar el lujo. De hecho, el escenario es el mejor escaparate para el vestido, lo más frecuente ha sido emplear indumentarias lo más llamativas y suntuosas (Lumbreras, 2007: 106).

En cambio, el estado desnudo del cuerpo humano suprime las señales que refieren al estatus social del personaje o del sujeto, en lo que se refiere al nivel jerárquico, a la profesión y a la clase social, salvo en algunos casos cuando expresa directamente la necesidad y pobreza del sujeto. Tampoco ayuda a crear espacios o a reconocer el tiempo referencial de la representación, a excepción de poder referirse, dentro de determinada configuración escénica o artística, a un estado del hombre primitivo. En cuanto a la identificación sexual del sujeto desnudo –el interesante papel que hace el traje en determinar la consciencia del sujeto de la propia realidad sexual, predeterminada

²⁴ La coreógrafa Adoree Villany, quien presenta sus danzas históricas en las grandes ciudades europeas entre 1908 y 1910, demuestra que el desnudo, si es combinado con efectos de luz, objetos historicistas, utilería (escenografía) y diferentes movimientos y poses, altera tanto la percepción del mismo cuerpo como la mayor exótica indumentaria. Villany ve la desnudez como inherente a la condición teatral, una construcción artificial de la identidad. En este sentido, señala A. Villany (Toepfer, 2003: 162), el desnudo es esencial no como acceso a la naturaleza sino a la historia y a la multiplicidad de las identidades históricas escondidas dentro del cuerpo y que forman la evolución permanente de su “identidad”.

materialmente, es decir, la aceptación o el rechazo mental y psicológico de esta realidad que se reflejaría, en la mayoría de los casos, en la elección personal del vestido (traje convencional, traje no convencional, homosexualidad y travestismo)– está abolida naturalmente con el cuerpo desvestido. La comparación entre algunas obras fotográficas del francés Michel Journiac (1935-1995) y del estadounidense Vito Acconci (1940–) serviría para comprobarlo²⁵. Así que la desnudez, si bien pone de relieve los elementos distintivos de género y de sexo, no permite, o por lo menos no ayuda a, comunicar la relación psicológica y mental del sujeto de cara a su natural forma sexual. En este marco podemos incluir también a *Start again* (2007), una pieza de *performance*, estudiada aquí (véase cap.V.11), que reivindica el derecho de las sexualidades alternativas, optando por un *collage* escénico de los cuerpos desnudos de sus participantes, que tiene el efecto de camuflar, metafóricamente y físicamente, las distinciones sexuales.

Sin embargo, y en líneas generales, el aspecto desnudo no sería capaz de realizar una utópica igualdad entre los seres desnudos ya que, por ejemplo, no impediría determinar la edad, la etnia; y también ostentaría aspectos estéticos que serán aprobados o rechazados según los criterios de belleza en cada sociedad. En otro orden de cosas, la idealización del estado desnudo del cuerpo crea un nuevo materialismo que incita a los ciudadanos a deshacerse de la idea de propiedad privada, como criterio que mide sus identidades. El desnudo, en este sentido, se opone a la idea de cubrir y adornarse con los emblemas del estatus, a la creencia de que el cuerpo adquiere identidad y valor a través de los objetos materiales adheridos a, o poseídos por él (Toepfer, 2003: 181).

1.2.3.2. El vestuario también es transgresión

En los años sesenta y setenta, la irrupción del cuerpo desnudo como potencia provocativa es un factor indudable y un elemento de valor, en tanto pone de relieve una acción de inconformidad cultural y una oposición directa a un mecanismo social que se empeñaría en vestir a los ciudadanos con falsas identidades. Pronto esta capacidad perversa viene a apoyarse, no en la exhibición de la desnudez *per se*, sino en su vinculación con

²⁵ En las obras fotográficas de Michel Journiac – *Hommage à Freud* (1972) y *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme ordinaire*– el travestismo, el vestido y la apariencia son instrumentos de máxima eficacia en nuestra sociedad de la normalización, sobre todo al nivel de la repartición de los roles sexuales (hombres/mujeres) y para denunciar la cosificación del cuerpo. En cambio las experiencias de Acconci, en sus *Following Piece* y *Conversions* (1970), se da un « travestismo conceptual»; el artista desnudo intenta en vano una metamorfosis real, quemando el vello, pinzando los senos o disimulando el sexo entre las piernas para transformarse en mujer. Tanto en Journiac como en Acconci, el cuerpo mutilado y travestido no comunica una voluptuosidad sino sólo la opresión de una sexualidad inevitable o la angustia de una identidad sexual que queda obstinadamente sin cambiar (Norman, 1994: 175).

otros tabúes sociales y morales, como la exhibición del sexo explícito y el reconocimiento de las sexualidades alternativas. La adherencia de la imagen desnuda con temas extremadamente violentos o con el código visual pornográfico tal vez sería el último reto transgredido por el cuerpo desnudo, antes de ser consumida su cualidad perversa de antaño, llegando a ser un objeto más de un *voyeurismo* masivo en la actualidad.

No obstante, hay que notar que las aspiraciones artísticas de atacar al *status quo* no se han limitado a la desnudez corporal como medio de expresión, sino que también el vestido ha sido una fuente de inspiración para los artistas comprometidos en una batalla social y política. El artista moderno se vale del vestido como una potente arma de denuncia y de desarticulación de los mecanismos sociales. El vestido, a partir de los años setenta, se incorpora a la producción artística como elemento principal que comunica significados, que replantea los roles sociales, que expresa la conflictiva relación entre lo masculino y lo femenino; y que pone en cuestión el poder del sistema de la moda y su influencia en la cultura del cuerpo (Chavarría, 2006: 115).

La indumentaria podría ejercitarse artísticamente, señala J. Chavarría (2006: 115), para «desenmascarar la realidad del sujeto, más que para revestirla». Así que uno de los problemas a que se enfrenta la configuración artística del vestuario en la contemporaneidad es cómo el sistema de la moda hace que el traje defina la identidad del sujeto llegando a sustituirlo. En los modelos de alta costura, la identidad es construida a través del mecanismo del mundo del consumo recalando una nueva verdad: somos lo que poseemos. A esta cultura que anula la individualidad del sujeto, los artistas responderían con dos estrategias: el traje es configurado en la producción artística de manera que pone en evidencia una realidad en que el sujeto se sustituye por su apariencia y el Yo construido por el mercado y por el *cliché*, un lenguaje utilizado por la artista italiana Vanessa Beecroft²⁶ (1969–); o utilizar la indumentaria como medio para evocar el cuerpo ausente del sujeto, tal como se manifiesta en las instalaciones del francés Christian Boltanski²⁷ (1944–), (Chavarría, 2006: 117-121).

²⁶ Vanessa Beecroft realiza sus obras a mitad de camino entre la instalación, la *performance* y la pasarela. En ellas juega con la desnudez parcial del cuerpo. Las modelos en su obra se exponen estáticas entre el público, distribuidas en grupo en la sala de exposición, llevan todas un conjunto de bragas y sujetadores negros, exhibiendo a la vez su desnudez y su uniformidad y convirtiéndose en prototipos femeninos, carentes de identidad individual. En este sentido la artista logra el mismo efecto que la moda globalizada (Chavarría, 2006 : 117).

²⁷ Christian Boltanski ha utilizado las prendas de vestir como parte integrante de sus instalaciones, convirtiéndolas en símbolos evocadores de gran densidad emocional. Para él, el vestido es como la fotografía, una presencia y una ausencia; un objeto y un recuerdo. En varias obras suyas, los trajes, suspendidos del techo o extendidos en el suelo de una iglesia, recuerdan los cuerpos de los ausentes y comunican una carga de emoción y de dolor humano. En su instalación *Réserve*, el artista reproduce de una manera poética pero dura las experiencias de horror y de desamparo que él mismo y su familia vivieron. Una

1.2.3.3. La desnudez parcial

Recordamos que según la definición que hace Toepfer (1996: 76) de la exhibición completa del desnudo, ésta sólo se realiza cuando el intérprete ostenta los atributos más sexuales, eróticos y excitantes de su cuerpo, revelando su vulnerabilidad al deseo y a la mirada del otro. Sin embargo, sería conveniente observar el efecto que puede producir una desnudez que no acaba de exhibirse del todo. La incorporación al cuerpo desnudo de accesorios, de elementos o fragmentos textiles podría intensificar aún más la imagen desnuda del cuerpo. Esto se manifiesta en la *Olimpia* (1863) de Édouard Manet que, al exponerse en el Salón de París, causa un gran escándalo en el público conservador de entonces. En este cuadro, además de mostrar un desnudo indecoroso y fuera de los criterios clásicos del género, exponiendo el cuerpo de la modelo Victorine Meurent ligado al placer y ofreciéndose al disfrute del sexo que se compra; se subrayan accesorios, adheridos a este cuerpo, que afianzan una mayor carga de provocación: la pulsera como precio pagado por algún cliente a cambio del cuerpo; las cómodas zapatillas de raso que connotan la intimidad del ambiente doméstico que en vez de ser inaccesible se abre a las miradas del público masculino; y el cordoncito de terciopelo negro, anudado en el cuello de la modelo, en tanto elemento de moda y fragmentos del traje que muestra y evidencia precisamente la ausencia de éste (Chavarría, 2006: 115-116). La afirmación de la desnudez del cuerpo por contraposición con un accesorio o un fragmento textil adherido a éste mismo se daría también en *La Falsa suicida* (2000) dirigida por Angélica Liddell (véase cap.V.2.).

Otro recurso frecuente que da lugar a una exhibición parcial del desnudo es la preterición, que consiste en ocultar una parte del cuerpo, normalmente los genitales, atrayendo la mirada del espectador precisamente hacia ella. Esta retórica visual se emplea en *La Venus de Urbino* (1538) de Tiziano, con la Venus tapando el sexo con la mano, una pose que también Manet adoptará en su *Olimpia* (1863). En el teatro español actual, la preterición se notará en *Accions* (1984) y *Suz/0/Suz* (1985) de La Fura dels Baus, en los cuales los actores se valen del uso de taparrabos (véase cap. IV.1. y IV.3.).

multitud de ropa usada, arrugada y revuelta, se amontona en estanterías de madera trayendo al recuerdo las imágenes de los depósitos nazis en los que se almacenaban las pertenencias de los judíos que terminaban en los campos de exterminio, en el Holocausto de la Segunda Guerra Mundial. La ropa usada y amontonada daría una sensación asfixiante; paradójicamente, su vaciedad evoca con fuerza los cuerpos que antes la llevaban y que ahora aparecerían en la imaginación del espectador como cadáveres desnudos amontonados en las fosas comunes (Chavarría, 2006: 121).

1.2.3.4. La desnudez desvelada por las teorías teatrales modernas

De esta indagación sobre las funciones del vestuario confrontadas o correlacionadas con las del desnudo se desprendería que la ausencia del traje, por sí, no afianza la revelación de una verdad profunda, de una esencia del cuerpo perteneciente tanto al personaje como al actor/ejecutor. De la misma manera, la afirmación del traje no significa necesariamente una identidad disfrazada y ocultada. De ahí que surja una contradicción en el seno mismo del acto de la desnudez en tanto que revela y esconde; desenmascara y enmascara. En esta dicotomía tal vez se asiente la potencia de la exhibición del cuerpo desnudo ya que, desde el momento en que se enfrenta al espectador, incita en éste una cierta perplejidad motivando una necesidad de descifrar la ambigüedad del cuerpo desnudo como forma y, como nota K. Toepfer, de descubrir algo más allá que la propia piel ofrecida.

La concepción, primaria, que tiene Toepfer del desnudo como máscara que se arrancaría sólo con la voluntad del espectador de descubrir lo que está detrás, llama la atención sobre la persistencia de la artificialidad del cuerpo aún en su apariencia más despojada y natural. El cuerpo humano, como advierte D. Baqué, no es natural sino configurado, fabricado y esculpido enteramente por los paradigmas culturales de la sociedad. Estas normas culturales sobre el cuerpo se conjugan con un “etnocentrismo” que, según Levi-Strauss, consiste en una sobre-estimación o fe, espontánea e ideológica, que siente cada occidental de cara a la validez universal de sus propios conceptos y evaluaciones estéticas:

Toute société, toute culture, on le sait, fabrique, sculpte ses propres corps: en ce sens, rien de moins naturel qu'un corps, tout entier façonné par des paradigmes culturels. C'est pourquoi le questionnement de la norme se conjugue ici avec le refus de ce qu'à juste titre Lévi-Strauss critiquait comme “etnocentrisme”: la croyance spontanée, immédiate –et cependant de part en part idéologique– que nourrit chaque Occidental en la validité universelle de ses concepts et de ses évaluations esthétiques. (Baqué, 2002: 179-180).

En esta misma línea, el Accionismo Vienés de los años sesenta da una nueva y radical dirección. Muy influidos por la estética teatral artaudiana y la teoría psicoanalítica, los Accionistas Vieneses rechazan la idea convencional de que la naturaleza existe como sistema ecológico independientemente de la tentativa o esfuerzo humano. El cuerpo es concebido como un sitio habitado por “complejos” y ansiedades ocultos, que constituyen los mayores agentes del malestar personal y social. Por lo tanto, la conexión entre cuerpo

y naturaleza sólo se afirma por medio de lo *subconsciente*. Sólo un modo «*visceral*» intenso de la *performance* puede liberar las energías reprimidas del cuerpo, salvarlo y transfigurarlos. En este sentido, la desnudez se alcanza cuando la gente revela materialmente lo que oculta el cuerpo: sangre, orina, excrementos, saliva, sudor, semen, lágrimas y olores. El más radical de los Accionistas Vieneses sería Hermann Nitsch que, desde 1961 hasta 2001, llega a realizar 107 Acciones sirviéndose últimamente de su propio castillo como espacio escénico²⁸ (Toepfer, 2003: 164-165).

A través del presente capítulo se pone de relieve la diversidad y pluralidad de los conceptos que poseen los artistas y los creadores del teatro respecto a la exhibición del cuerpo desnudo y la pluralidad de las posibilidades de su configuración en la escena. Pero, tal vez notamos que todos estos conceptos tienen en común la visión de que el desnudo es algo más que un fenómeno visual. En cada modo de desnudez, el artista cree que la ostentación integral del cuerpo humano, revelando sus partes más sensibles y impactantes para el espectador, no garantiza la revelación de una realidad tanto física como metafísica, o sea el desnudo también metafórico o psicológico, que no excluye al espectador. La realización de esta difícil aspiración sería condicionada por cada una de las tendencias teóricas del teatro que, con la creencia de que a través de la forma se puede llegar a la sustancia, reflexionan sobre la correlación entre forma y contenido; o sea sobre las condiciones bajo las cuales la forma puede llegar a desenmascarar una realidad camuflada. En este sentido, tal vez los diferentes modos de desnudez pueden canalizarse bajo grandes líneas teóricas que cuestionan la capacidad expresiva e comunicativa de la forma humana, actuando en el escenario.

Siguiendo la concepción que posee Jerzy Grotowski del teatro, advertiríamos que la idea de enmascararse/desmascararse alcanza una dimensión más allá de la exhibición física del cuerpo. Según Grotowski (2002: 255-256), la civilización moderna, con su ritmo tenso, sus obligaciones morales y su sentido de la “natural” y “buena” conducta común, reprime nuestros impulsos puros, nos lleva a ocultar nuestros personales motivos y a adoptar una variedad de roles y máscaras cotidianas en la vida a través de los cuales perdemos nuestra

²⁸ Nitsch busca la restauración del concepto de lo ritual cuya eficacia, como potencia de redención, se ha perdido en la civilización moderna. Sus Acciones convierten cada espacio en un templo donde la *performance* remite a temas como la desnudez, el sacrificio, la imploración, la suciedad, la purificación y la resurrección. Mujeres y hombres desnudos simulan la crucifixión mientras Nitsch y sus adeptos vierten sangre y entrañas animales encima de estos cuerpos. La sangre es derramada en todas las partes del enorme espacio, Nitsch, en vestimenta católica, ejecuta libiaciones y entona una lista de “palabras de sangre”, frases poéticas y declaraciones cósmicas. Cuánto más desordenado y alborotado está el espacio, los cuerpos vienen a estar más desnudos y desaparece la distinción entre *performer* y espectador. Todas las Acciones deben ser repetidas hasta el exceso por los participantes, incitados a crear una comunidad orgiástica y a hacer posible la transformación de la vida (Toepfer, 2003: 165).

totalidad; nos dividimos en dobles: cuerpo y alma; pensamiento y emoción; intelecto e instinto. El teatro –a través de la técnica del actor, la lucha del organismo vivo para alcanzar superiores motivos y el imprescindible encuentro íntimo y visible con el espectador– es capaz de devolver al hombre su integridad, de arrancar sus máscaras y revelar la sustancia de su realidad: la totalidad de las reacciones físicas y mentales. La desnudez aquí se concebiría en clave íntima y psicológica, ya que se trata de la erradicación de los obstáculos sociales y morales con el fin de acabar con la resistencia del organismo vivo del actor al proceso psíquico de liberación interior. El resultado es una concurrencia de los impulsos y de las reacciones, haciendo que cada impulso interior sea ya una reacción exterior: el cuerpo desvanece, se quema, y el espectador ve sólo una serie de impulsos visibles. Actor y espectador emergen de la oscuridad de la ignorancia a la luz de la verdad (Grotowski, 2002: 16-17):

El teatro debe violar las estereotipaciones de nuestra visión del mundo, los sentimientos convencionales, los esquemas de juicio; debe violarlos brutalmente, en cuanto estas estereotipaciones están modeladas en el organismo humano (en el cuerpo, en la respiración, en las reacciones interiores), debe violar por lo tanto ciertas especies de tabús; es a través de esta trasgresión que el teatro nos permite –con un *shock*, con un sacudimiento que hace caer las máscaras– darnos desnudos a algo tan extremadamente difícil de definir y que tiene simultáneamente algo de Eros y de la Charitas. (Grotowski, 1980: 19).

Para Grotowski (2002: 17), la construcción de la forma o la composición artificial no limita lo espiritual sino que conduce a ello. Sin embargo, de sus declaraciones se desprendería que la desnudez meramente formal es un acto de valentía pasiva; mientras que la desnudez íntima –el trabajo que hace el actor para descubrir zonas profundamente desconocidas de sí mismo y la concretización de este esfuerzo en la composición de papeles, de un sistema de signos que desvela lo que está detrás de la máscara de la visión común: la dialéctica de la conducta humana – merece el reconocimiento de una obra maestra y de un acto de creación:

El arte no puede estar sujeto a las leyes de la moralidad común ni a especie alguna de catecismo. El actor, al menos en parte, es creador, modelo y creación sintetizados en una sola persona. No debe avergonzarse como si todo esto condujera al exhibicionismo. Debe ser valiente, pero no con el simple valor que se requiere para exhibirse a sí mismo, lo que podríamos llamar un rasgo de valentía pasiva: el valor del desamparo, el valor de revelarse a sí mismo. Nada de lo que afecte a la esfera interior, a la íntima desnudez del yo debe considerarse como digno, pues tanto en el proceso de creación como en el trabajo completo producen un acto de creación. Si no se

manifiestan fluidamente y no aparecen como signos de erupción sino de obra maestra, entonces son realmente creadores: nos revelan y purifican *mientras trascendemos de nosotros mismos*. Y entonces puede decirse que nos hacemos mejores.» (Grotowski, 1980: 41).

La capacidad reveladora del desnudo, en la concepción teatral de Antonin Artaud, se conjugaría con la violencia de la acción ritual y el enfrentamiento del espectador con su propia realidad y pesadilla hecha teatro. El teatro para Artaud es esencialmente un medio auténtico de ilusión que tiene que valerse de todas las acciones, elementos visuales y sonoros para comunicar profundas verdades, no a través de la psicología que caracterizaba el teatro occidental de entonces, sino por medio de la metafísica, de los sueños que apelan a temas más espirituales, que manifiestan el miedo a un caos existencial y los conflictos interiores e inconscientes del ser humano. El descubrimiento de estas verdades secretas que interesan a las masas no puede realizarse sino a través de un teatro de la crueldad: un teatro que se vale de imágenes físicas violentas capaces de quebrantar la sensibilidad del espectador, de narrar lo extraordinario y de mostrar conflictos naturales y sutiles que inducen al trance:

El teatro esencial se asemeja a la peste, no porque sea también contagioso sino porque, como ella, es la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente, y por él se localizan en un individuo o en un pueblo todas las posibilidades perversas del espíritu. (Artaud, 1980: 32).

Así que sólo a través de este teatro epidémico se puede arrancar las máscaras desvelando la verdad:

[...] puede advertirse en fin que desde un punto de vista humano la acción del teatro, como la de la peste, es beneficiosa, pues al impulsar a los hombres a que se vean tal como son, hace caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la bajeza, la hipocresía del mundo [...] (Artaud, 1980: 34).

Todos los elementos que componen la representación, los objetos, los gestos, la música y el cuerpo humano serán, según Artaud, signos «elevados a la dignidad de exorcismos particulares», de manera que hace a la puesta en escena convertirse en un «instrumento de magia y de hechicería»; en un lenguaje cifrado pero inmediatamente legible (Artaud, 1980: 82; 103-107). El valor de la materia, aun en su aspecto más realista, reside en su capacidad de explorar lo metafísico, en su condición semiótica que motiva una

reflexión sobre la dicotomía de lo concreto/ abstracto. Es esto lo que hace Artaud valorar tanto el teatro balinés:

Aparte de la prodigiosa matemática de este espectáculo, lo que nos parece más sorprendente y admirable es ese aspecto de *la materia* como *revelación*, de pronto desmenuzada en signos que nos muestran en gestos perdurables la identidad metafísica de lo concreto y lo abstracto. Pues aunque estemos familiarizados con el aspecto realista de la materia, aquí aparece elevado a la enésima potencia, y estilizado definitivamente. (Artaud, 1980: 66).

El cuerpo desnudo, según la concepción teatral de Vsiévolod Meyerhold, estaría vacío de una identidad concreta, pero sería portador de un valor social. Para Meyerhold, la forma es indisociable del fondo y del total de la puesta en escena. Forma y fondo; mente y cuerpo no se pueden separar, uno debe guiar al otro (Anós, Delgado y Hormigón, 1972: 11):

Meyerhold exigía la racionalización de cada movimiento de los actores que se ocupaban en el escenario de una tarea definitiva. Quería que sus gestos y los pliegues de su cuerpo tomaran un dibujo preciso. Si la forma es justa, decía, el fondo, las entonaciones y las emociones lo serán también puesto que determinadas por la posición del cuerpo, con la condición de que el actor posea unos reflejos fácilmente excitables, es decir, que las tareas que le son propuestas desde el exterior sepa responder por medio de la sensación, el movimiento y la palabra. La interpretación del actor no es otra cosa que la coordinación de las manifestaciones de su excitabilidad. [...] (Igor Ilinski, citado en Meyerhold, 1986: 198).

El aspecto del cuerpo no está ligado a una identidad en concreto, ya que, en primer lugar, el actor interpreta varios papeles (siete o diez) en el mismo espectáculo, se transforma en una variedad de máscaras femeninas y masculinas (una por escena) demostrando así su capacidad física y el control del propio cuerpo (Anós *et al.*, 1972: 14). En segundo lugar, los personajes están aquí concebidos esencialmente como “tipos”; la caracterización en el teatro de Meyerhold se basa en la deformación y la alienación del personaje, haciendo hincapié en el significado social más que en el personal. El actor se ve tan alienado emocionalmente del papel que interpreta que llega a atacar a éste, al personaje o al “tipo”, con comentarios irónicos. La máscara cobra valor en tanto ayuda a revelar las contradicciones y variaciones de cada “tipo” por medio de la confrontación entre apariencia exterior –por ejemplo, traje, gesto y expresión típicos de un arlequín– y la

ostentación de un carácter oculto, interior e inesperado –mago infernal, poderoso y encantador (Leach, 1989: 74-77).

La exhibición viva y natural del cuerpo desnudo sería poco compatible con la concepción teatral de Gordon Craig, a menos que este cuerpo de muestras de una piel convertida en disfraz y en naturaleza muerta. La máscara, para Craig, es el único intermediario capaz de comunicar sinceramente la expresión del alma y el espíritu de las cosas y formas. El actor no puede ser un artista ya que su naturaleza, sometida al azar y a las pasiones diversas incontrolables por la razón, es un elemento considerado contrario a la naturaleza del arte, que sigue leyes estrictas de estructura y de cohesión. Contra la interpretación, la personificación y el desbordamiento de las emociones que hace del actor una mala reproducción de la realidad, Craig reivindica que el hombre-actor suplante a la marioneta, ésta que en las ceremonias de las antiguas civilizaciones era un símbolo de todo lo que preocupa al hombre, todo lo que hay en la tierra y en la Nirvana, rindiendo homenaje a la existencia y a la Creación. Sólo a través de la “Über-marionette”, el actor puede convertirse en creador; puede salvar el teatro mostrándolo la riqueza espiritual que habita la muerte (Craig, 1960: 54-94).

Esta negación del aspecto natural, emocional y vivo del cuerpo del actor será abogada y adoptada por Tadeusz Kantor (1981: 19-30) en su “Teatro de la muerte”. Para Kantor, la incorporación en la obra de arte – en el *happening*, *L'évenement* o *L'environement*– de la realidad tal como se presenta –en su cotidianidad, despreciada y desestimada por los conceptos estéticos de antes– ha vuelto a ser, al cabo de cierto tiempo, una «CONVENCIÓN practicada universalmente y en masa»; «La presencia material, física del objeto y el TIEMPO PRESENTE en el cual puede, únicamente, figurar la acción, han alcanzado al parecer sus límites y se han convertido en una traba». El arte sólo puede reflejar la vida a través de la representación de su antitesis, la muerte:

Para mí es cada vez más firme la convicción de que el concepto de VIDA sólo puede ser reintroducido en el arte por la AUSENCIA DE VIDA (aun Gordon Craig y los simbolistas). Este proceso de DESMATERIALIZACIÓN se ha instalado en mis actividades creadoras, evitando, sin embargo, toda la panoplia ortodoxa de la lingüística y del conceptualismo. (Kantor, 1981: 14).

Los diferentes puntos de vista sobre la correlación escénica entre forma y contenido, sobre el juego de velar y desvelar en el teatro, se reflejarán a través de los diversos modos de configuración del cuerpo desnudo. En las propuestas de la desnudez ritual o terapéutica, se manifestaría un acercamiento al pensamiento de Grotowski, una

tentativa por parte del intérprete, a superar sus propios complejos psicológicos y morales, a fin de alcanzar una liberación interior, antes de exteriorizar la totalidad de su ser, cuerpo y espíritu, invitando al espectador a una experiencia íntima. En el teatro español actual, esta lucha interior del intérprete, que se conjuga con la ostentación física del cuerpo, tal vez tiene mayor manifestación en las experiencias, casi místicas, de Albert Vidal (véase cap.IV.6.).

La reivindicación que hace Artaud de un teatro que sacude al espectador con la revelación de la crueldad y terror, que habita el fondo de nuestro mundo, vendría a ser un aval teórico de gran parte de las obras teatrales que optan por la provocación. Pero el máximo representante de esta línea artaudiana en el teatro español sería La Fura dels Baus. En sus obras como *Accions* y *Suz/o/Suz*, confluyen el cuerpo desabrigado de los intérpretes, la acción violenta y arriesgada físicamente, la máxima tensión y fricción con el espectador, sumergiendo a éste en la pesadilla de un mundo caótico y horroroso (véase cap.IV.1., IV.3. y IV.8.).

Tal vez también encontramos una aproximación al concepto de Meyerhold en las obras o las representaciones de Joan Brossa. La confrontación entre apariencia y esencia que conlleva un compromiso social y ético se manifiesta en sus piezas de *strip-tease*. Éstas constituyen una manera de transformación del intérprete delante del espectador, rompiendo con sus juegos objetuales y variaciones escénicas los prejuicios de éste acerca del cuerpo femenino desnudo y incitando una reflexión sobre la dialéctica de lo superficial y lo esencial (véase cap.II.2., II.3. y III. 5.). Finalmente, la exhibición de un cuerpo desnudo carente de vitalidad, limitado en sus movimientos, hermético, o comparado con un objeto inerte, caracteriza algunas representaciones del teatro español como *La Falsa suicida* (2000), *Made in China* (2000), *La Casa de la guerra* (2004) y *Plataforma* (2006). Estas obras constituyen, por lo menos, un acercamiento formal a la concepción que poseen Craig y Kantor de la presencia del actor teatral (véase cap.V).

I.3. DESNUDEZ, EROTISMO Y PORNOGRAFÍA

I.3.1. La desnudez erótica

La capacidad del cuerpo desnudo, y su representación artística, de comunicar un efecto erótico ha sido siempre un tema abordado por los filósofos y por los historiadores del arte. En el presente apartado nos proponemos indagar en los principales aspectos de esta vinculación entre erotismo y desnudez, exponiendo algunos conceptos de interés sobre

el tema. Lo cual nos ayuda a averiguar en qué medida las escenas del desnudo, en el teatro español actual, conllevan una carga erótica y, también, en qué medida este erotismo se distingue de la pornografía. Asimismo, a través del presente epígrafe, intentamos subrayar uno de los mecanismos que hacen que la exhibición del cuerpo desnudo en la escena genere sentimientos contradictorios, tales como un rechazo de mirar el cuerpo desnudo, y a la vez un deseo intenso y libidinoso de acceder a los secretos íntimos del cuerpo del otro; una confluencia de dicotomías: deseo y miedo; amor y odio; respeto y desprecio:

Así pues, es difícil juzgar el desnudo sin caer en el moralismo o en la emotividad y enumerar sus propiedades puramente estéticas. Y ello porque, a diferencia del desnudo en la pintura, en la escultura e incluso en el cine, el espectador ve ante sus ojos un cuerpo verdaderamente de carne y hueso: surgen de este modo un erotismo «inevitable» y, a la vez, un incomodidad [sic.] mayor, un placer atenuado por el miedo a ser sorprendido en flagrante delito de *voyeurismo*. (Pavis, 1998: 124).

El efecto erótico de la desnudez del cuerpo sería negado por completo por los naturistas, o nudistas, de antaño y de hoy, afirmando que la ropa produce más erotismo que la desnudez integral porque libera la imaginación del observador. Ya a principios del siglo XX, Martínez Novella, un naturópata español que abona la tesis del nudismo por motivos terapéuticos y morales, certifica:

El mallot o tapasexos, que no hace más que resaltar lo que se pretende tapar, tiene como resultado mantener la imaginación despierta, evocando sin cesar el turbador misterio del sexo. Únicamente el desnudo integral, al no dejar ninguna libertad a la imaginación, cesa de ser evocador de imágenes perversas y en lugar de excitar, calma. (Martínez Novella, citado por López Anadón, 2006: 136)²⁹.

De hecho, muchos movimientos nudistas hoy abogan por la idea de que la ropa promueve una malsana curiosidad e imaginación por la imposibilidad de ver algunas partes del cuerpo, que, cuando son expuestas libre y naturalmente, dan lugar a un comportamiento relajado lejos de aptitudes rebuscadas (López Anadón, 2006: 111).

En cuanto al mundo del teatro, el énfasis cae del lado del movimiento y de los demás elementos de la escenografía, que, adheridos a la desnudez femenina o masculina,

²⁹ López Anadón remite a una Tesis presentada en la Facultad de Letras y Filosofía en la Universidad de Trieste, titulada *Cultura libertaria e Nuova Società*, en www.netliber.com/tesis/tesis1.htm, pp.68-70.

incidirían en una recepción erótica de las escenas en cuestión. Por ejemplo, a principios del siglo XX, la bailarina canadiense Maud Allan, defendiéndose ante los ataques conservadores con que se recibe su actuación en Inglaterra, declara su opinión sobre el tema de la desnudez. Ella insiste en que el desvestimiento en sí no es para nada algo impúdico; en cambio, las intenciones y los valores morales de un espectáculo se asientan en el gesto escénico, y no en la desnudez en sí:

Beaucoup de gens m'écrivent [...] pour me dire que je dégrade mon sexe. Ils semblent croire que la moralité est en proportion directe du nombre d'effets que l'on a sur soi. Mais il est parfaitement possible d'être immorale avec sept manteaux. (Maud Allan, citado por Witkowski & Nass, 1909: 267-268).

Una afirmación de la asociación del erotismo con la vitalidad y movilidad del cuerpo humano se concretiza en los llamados *Tableaux Vivants*, “cuadros vivientes”, un género escénico inventado en el siglo XVIII –en boga en la sociedad aristocrática francesa bajo el Segundo Imperio (1815-1870)–, que consiste en que los desnudos que figuran, teñidos de blanco, hacen poses escénicas de carácter plástico y estético emulando estatuas inanimadas. La inmovilidad y aparente inercia de los modelos, su gesto artístico y noble impediría, según los criterios de la época, el efecto lascivo y pornográfico:

[...] l'immobilité du modèle, la blancheur crayeuse de son corps entièrement fardé, le geste toujours artistique, souvent noble, difficilement lascif (car l'immobilité ne permet pas la lascivité) ne satisfont point les désirs de l'érotomane; combien il préfère le déshabillé suggestif d'une chanteuse, les dessous affriolants d'une danseuse, en un mot la vie, le mouvement, dont s'accommode parfaitement la pornographie; le demi-nu n'est-il pas plus troublant que le nu absolu? (Witkowski & Nass, 1909: 232).

Otro crítico de la época comenta unos *tableaux vivants* en las representaciones de una compañía llamada Keller. Esta compañía daba desnudos completos a unos sectores selectos de la sociedad francesa. Alphonse Karr nota que el alejamiento y la inmovilidad de los personajes desnudos en la escena reducen el carácter sensual del espectáculo, mientras que la mezcla de personas desvestidas con otras vestidas y en movimiento se considera una transgresión de la libertad permitida:

Bien entendu, les amateurs invoquaient les droits sacrés de l'art et du beau, refrain connu et toujours de mode. Je reconnais, du reste, que l'éloignement et l'immobilité des personnages en scène, devaient ôter en partie au spectacle son caractère sensuel. Mais le mélange de personnes plus ou moins nues avec des gens vêtus et en mouvement, qui serait en usage dans certains bals soi-disant artistiques, est tout autre chose. Et sans être un pharisien j'estime que cette manière de s'amuser dépasse quelque peu la liberté permise. (Alphonse Karr, citado por Witkowski & Nass, 1909: 234-235).

Esta concepción del desnudo erótico, perteneciente a la sociedad de la post-Revolución Francesa, si bien relega la generación del placer sexual a factores exteriores al cuerpo, encierra también una larga tradición en el arte occidental, que tiende a excluir lo erótico y sexual del dominio de lo propiamente artístico y sublimado. Las raíces de esta visión de lo erótico se hallan en una dominante tradición filosófica occidental, que se extiende desde Platón (427-íd. 348 o 347 a.C) hasta Immanuel Kant (1724-1804), en la que Eros³⁰ se asocia con bajos apetitos sensuales del individuo que agitan a la mente –tanto por la excitación sexual como por el miedo y el enfado–, amenazando las sublimes facultades de la razón y del conocimiento. Esta concepción del erotismo encierra una preocupación implícita respecto a la potencia transgresora de Eros –opuesto a Tanatos, la muerte– en su carácter sensual y vital que no se limita a la procreación sino que motiva el placer individual desencadenado, capaz de estorbar el orden y hacer frente a las normas y a los valores impuestos por la sociedad. (Mahon, 2005: 11-14).

1.3.1.1. El erotismo según George Bataille

A esta condena del cuerpo, a este conflicto tradicional en la metafísica occidental entre cuerpo y mente, se opone la concepción moderna del erotismo, que si bien no niega la imposibilidad de encuadrar el sentimiento erótico dentro de reglas racionales, descubriría un terreno común, una convergencia, de elementos paradójicos en la actividad e imaginaria eróticas. Ésta concepción tal vez se refleje y teorice de manera completa en el pensamiento de Georges Bataille (1897-1962), el filósofo francés que ejercitará una influencia decisiva en los escritos posteriores sobre el tema. Motivado por la ambigüedad que ha sumergido siempre el dominio inmenso del erotismo, Bataille se interesa por ello y por su relación con la muerte. En su *Érotisme* (1957), nota que el erotismo da lugar a un

³⁰ El dios griego del amor Eros aparece por primera vez en la épica homérica, no como dios, sino como idea abstracta del deseo físico violento. Su rasgo más llamativo es el que le atribuye Homero: la fuerza irresistible que une dos seres humanos o divinos, o a dos poderes contrarios; una unión que asegura la continuidad de las especies y la cohesión interna del cosmos (Grijalvo, 2000: 306).

conflicto interior en el ser humano, motivado por una ansiedad y temor a la propia persistencia del sentimiento erótico que se enfrenta a las inhibiciones y regulaciones sociales. Por consiguiente, la esencia del erotismo reside en la transgresión de estos tabúes por el natural instinto sexual del ser humano. Asimismo, Bataille (1957:11) llega a percibir en la imaginería y actividad eróticas del ser humano una unidad de dos posibilidades opuestas: lo sagrado y lo voluptuoso³¹.

Para Bataille, el sentido profundo del erotismo reside en «la aprobación de la vida hasta en la muerte»³². Si bien la actividad erótica es considerada una exuberancia de la vida, la implicación de la reproducción sexual en esta actividad enlaza el erotismo con la muerte, su aparente opuesto. Cabría explicar que el concepto de la muerte que se da aquí se refiere a la ruptura con la discontinuidad y con el aislamiento existencial del individuo, a través de la unión erótica con el amado; una unión que implica, según Bataille, la violación de la esfera personal de cada ser implicado en el acto, y su disolución, su pérdida, en una sola y nueva identidad. De esto se desprende que la actividad erótica implica la muerte, que, paradójicamente, es capaz de asegurar el pasaje de la discontinuidad a la continuidad del ser humano.

El erotismo divino y sagrado reside en una relación erótica que depende de una verdadera pasión, en la que el amante ve en el amado el reflejo del mundo, la verdad, la plenitud y la redención que no limitará más la discontinuidad personal. A diferencia del erotismo real, en su espera de lo aleatorio, de un ser dado y de unas circunstancias favorables en que se implica materialmente el cuerpo; el erotismo sagrado depende de una experiencia mística, de la voluntad de uno mismo, de la fuerza de operar una ruptura de nuestra discontinuidad e introducir en nosotros mismos el sentimiento de la continuidad. En este erotismo sagrado se da un desafío a la muerte (Bataille, 1957: 17-32).

En este marco conceptual de Bataille, la desnudez del cuerpo humano, en su denotación y connotación, se adhiere al erotismo, en tanto que se opone a un estado cerrado, hermético y aislado del ser humano. El desnudo revela una búsqueda de comunicación y de continuidad. En esta apertura de los cuerpos a la continuidad, se da un

³¹ La concepción de Bataille del erotismo se traduciría visualmente en una fotografía terrorífica y vertiginosa (Baqué, 2002: 11) que ha impactado tanto a éste filósofo francés en tanto ostenta las paradojas del erotismo. Esta fotografía, titulada *Le supplice des cent morceaux* (*El suplicio de cien pedazos*), documenta el proceso del castigo de la condenada china Fou-Tchou-Li, cuyo cuerpo figura mutilado y destrozado cruelmente a la vista espantada, y a la vez curiosa, de la multitud que se había reunido para presenciar el acto. Paradójicamente, la condenada, durante este siniestro salvaje y fascista, dirige una mirada exaltada al cielo expresando de manera sublime un cierto placer, disfrute y éxtasis.

³² En el original francés: «De l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort.» (Bataille, 1957: 17).

sentimiento de obscenidad en el sentido de perturbar la seguridad de un estado de control y posesión del propio cuerpo. El cuerpo desnudo es el emblema y la anunciación de la desposesión entera de la propia individualidad:

L'action décisive est la mise à nu. La nudité s'oppose à l'état fermé, c'est-à-dire à l'état d'existence discontinue. C'est un état de communication, qui révèle la quête d'une continuité possible de l'être au delà du repli sur soi. Les corps s'ouvrent à la continuité par ces conduits secrets qui nous donnent le sentiment de l'obscénité. L'obscénité signifie le trouble qui dérange un état des corps conforme à la possession de soi, à la possession de l'individualité durable et affirmée. Il y a au contraire dépossession dans le jeu des organes qui s'écoulent dans le renouveau de la fusion [...] Cette dépossession est si entière que dans l'état de nudité, qui l'annonce, qui en est l'emblème, la plupart des êtres humains se cachent, à plus forte raison si l'action érotique, qui achève de la déposséder, suit la nudité. [...] (Bataille, 1957: 24-25).

De lo expuesto se desprende que, para Bataille, la desnudez del cuerpo lleva a al erotismo y a la transgresión. En este punto coincide K. Clark, que, si bien cree que la desnudez como forma conlleva muchos significados, afirma que ésta implica necesariamente una intercomunicación erótica, necesaria a la vez para la credibilidad y la eficacia de una producción artística:

[...] ningún desnudo, ni siquiera el más abstracto, debe dejar de despertar en el espectador algún vestigio de sentimiento erótico, aunque sea la sombra más somera; y si no lo hace, es que estamos ante un arte malo y una moral falsa. El deseo de abrazar y unirse a otro cuerpo humano es una parte tan fundamental de nuestra naturaleza, que nuestra noción de lo que conocemos como «forma pura» está inevitablemente influida por él; y una de las dificultades del desnudo como tema del arte consiste en que estos instintos no pueden quedar ocultos, como quedan por ejemplo nuestro goce ante una pieza de alfarería, y alcanzar de ese modo la sublimación, sino que se les hace emerger a un primer plano, donde amenazan trastornar la unidad de respuestas de la que una obra de arte extrae su vida independiente. Aun así es muy elevada la cantidad de contenido erótico que una obra de arte puede tener en solución. Las esculturas de los templos de la India del siglo X son una exaltación declarada del deseo físico; sin embargo, son grandes obras de arte porque su erotismo es parte de su filosofía entera.

Aparte de las necesidades biológicas, hay otras vertientes de la experiencia humana de las que el cuerpo desnudo proporciona un vívido recuerdo: armonía, energía, éxtasis, humildad, *pathos* [...] (Clark, 2002: 22-23).

Asimismo, Karl Toepfer afirma esta vinculación entre desnudez y erotismo, advirtiendo la dificultad de ver un cuerpo desnudo, que desea ser visto, sin que esto

implique una invitación a desear el cuerpo. La satisfacción del deseo del espectador, nota Toepfer, depende de la capacidad de la representación de exponer la condición más desnuda del cuerpo. La mayor desnudez aquí se refiere a la máxima fuerza del cuerpo de intensificar o frustrar el deseo del espectador de reproducir y apropiarse del mecanismo de exposición. De esta manera, el deseo opera en relación con la retórica teatral o la textualidad, con ella el intérprete persuade o no persuade al espectador que el cuerpo más desnudo es el cuerpo que habla (Toepfer, 1996: 77).

1.3.1.2. La exhibición transgresora de la carne sexuada

En la capacidad perversa del erotismo, tal como la concibe Georges Bataille, se asienta gran parte de la producción del arte moderno. En el conflicto, tradicional en la metafísica occidental, que genera entre el cuerpo y la mente; también en el deseo humano de la comunión con los demás, el gusto y la alegría de vivir y, por tanto, el temor a la mortalidad y en la confluencia de lo sagrado con lo profano. Es en la mencionada concepción de Bataille del erotismo como transgresión y como conflicto interior donde Alice Mahon encuentra una fina y delicada frontera entre el deseo erótico y el exceso erótico; entre la representación de una admitida forma erótica y la transgresión de las normas estéticas de ésta reflejando la ansiedad que tiene el ser humano ante la imagen de lo erótico:

[...] The Bataillean understanding of eroticism—that man’s erotic urges terrify him— informs this book. For it is the frisson of the narrow divide between erotic desire and erotic excess, between acceptable representations of eroticism and ones that cause outrage, that exposes not just the true nature of eroticism but our human trepidation when the erotic is given representational form. (Mahon, 2005: 13).

La significación subversiva de la representación erótica, tan temida en el arte occidental, motivará un nuevo concepto del erotismo a partir del siglo XIX y hasta la era postmoderna. Lo erótico llega a ser una fuerza de lucha artística que desafía tanto los tabús sociales y religiosos, como los admitidos límites y restricciones de la representación sexual. El filósofo francés Michel Foucault analiza este desarrollo del concepto de la sexualidad en su *Historia de la sexualidad* (1976; 2003): el cuerpo en el siglo XIX es cada vez más controlado por la sociedad que regula y supervisa la natalidad, la prostitución y las enfermedades sexuales. Esta ansiedad burguesa respecto a la sexualidad coincide con una

rápida transformación social a raíz del surgimiento de la cultura de masas, y el aprovechamiento artístico de los logros tecnológicos, que inspirarán a muchos artistas a incorporar y reflejar en su producción una cultura marginada, considerada baja y degradada, pero capaz de cuestionar los conceptos del buen gusto de la llamada alta cultura, amenazando a sus postulados estéticos, su “civilizada” misión, y transgrediendo sus tabús (Mahon, 2005: 16-17).

En este sentido, a partir del siglo XX, la representación del cuerpo erótico, y la desnudez como uno de sus motores, se dirige a cuestionar tanto temas personales como políticos. Esta intención crítica se concreta en la transgresión de las normas tradicionales de la representación del cuerpo desnudo, remplazando el cuerpo ideal por el cuerpo real en las prácticas artísticas (Marcel Duchamp 1887-1968). El conservadurismo burgués de la sociedad de entre las dos Guerras Mundiales es desafiado por el empleo artístico de la obscenidad sexual como metáfora de la obscenidad política. Los surrealistas representarán explícitamente el cuerpo erótico capaz de escandalizar por medio de la expresión del deseo sádico, como en André Masson (1896-1987), o del sexo oral y anal, como en Salvador Dalí (1904-1989).

El trauma de la Segunda Guerra Mundial, advierte A. Mahon (2005, 36-37), incide en la aparición de una dimensión existencialista de la imagen del cuerpo erótico. El cuerpo erótico y desnudo es concebido como símbolo y agente de la oposición política en las piezas de *performance* o *happenings* de la estadounidense Carolee Schneemann (1939-), y del francés Jean Jacques Lebel (1936-) durante los años sesenta. En otro orden de cosas, la imagen comercializada e institucionalizada del cuerpo erótico y de la sexualidad en la sociedad del consumo masivo, es parodiada por los artistas del *Pop Art*, tales como Andy Warhol (1928-1987) y Tom Wesselmann (1931-2004).

Los años 1967 y 1968, *annus mirabilis* para el desnudo escénico (Senelick, 1995: 803), constituyen un punto de inflexión en la historia del cuerpo desnudo en el teatro moderno. Antes de esta fecha no se considera “teatral” o “de buen gusto”, nota F. Nieva (2002: 3), que un actor o una actriz se desnuden en escena. Pero después de la representación del musical estadounidense *Hair*³³ (1967), con todo el reparto desnudo

³³ *Hair* se estrena el 17 de octubre de 1967 en The Public Theater de Off-Broadway; es originalmente escrita por James Rado y Gerome Ragni (letras), Galt MacDermot (música) y dirigida por Tom O'Horgan. Es una obra de teatro musical sobre la cultura *hippie* de los años sesenta en los Estados Unidos, que incluye temas de amor, paz, libertad sexual y uso de drogas. Cuestiona los criterios y normas de la moralidad, de la sexualidad, racismo, individualismo y lealtad que siguen vigentes hasta el día de hoy –por lo que versiones del musical siguen representándose. La incorporación por primera vez de la música rock en el teatro musical estadounidense, el tono libertario, anti-nacionalista en tiempos de la Guerra de Vietnam, la profanación de la bandera americana en escena, la carga provocativa del texto, de los temas y los desnudos integrales de todos los actores al final del Acto I, produce fuerte impacto en el público americano de la época

enfrente al público, reivindicando la libertad sexual, la paz y el amor; se inaugura una estrategia teatral en la que el cuerpo desvestido se convierte en transgresión, en arma de combatir el tabú, el puritanismo, las sensibilidades y mojigatería de la moral burguesa. Es también una afirmación de la condición humana del hombre en su alineación con la Naturaleza frente a las guerras y masacres. A éste sigue una larga serie de espectáculos que adoptan la misma táctica subversiva (*Paradise Now* [1968] de The Living Theater; *Dionysus in '69* de Performance Group; *¡Oh Calcuta!* [1969] de Keneth Tynan³⁴).

El cuerpo desnudo, con su capacidad erótica, viene a ser un arma que ataca directamente el sistema político (por ejemplo el anti-nacionalismo y la oposición a la Guerra de Vietnam en *Hair*) y cuestiona el tabú religioso, llegando a la blasfemia. En el Théâtre de Paris, Jorge Lavelli va a estrenar *El Concilio del amor* (1969), un texto escrito por el psicólogo alemán Oskar Panizza (1853-1921) en 1894 (Pierron, 1998: 1191). El texto ridiculizaba directamente la mitología cristiana y sus principales personajes incorporando elementos sarcásticos, grotescos y lujuriosos. Por esta obra, Panizza fue acusado de pornografía y de blasfemia y condenado a un año de cárcel. Estética, política y erotismo se conjugan en el desnudo de Rita Renoir, conocida como la reina del *strip-tease* y la *tragedienne* de los stripteasistas, en sus piezas *Les Immortelles* de Pierre Bourgeade (puesta en escena de P.E. Heymann en 1967) y *La Poupée* de Jacques Audiberti (puesta en escena de Marcel Maréchal en 1968). Más allá de la reivindicación feminista, política y la provocación erótica, se trata de transformar la convención teatral mezclando los géneros, pasando del *strip-tease* al teatro y del teatro a la *performance* (Pierron, 1998: 1191). Paralelamente a estas experiencias vanguardistas y con la misma perspectiva, Joan Brossa escribe sus piezas de *strip-tease* entre 1966-1967, siendo algunas estrenadas en Barcelona a finales de los años sesenta (véase cap.II).

convirtiendo a *Hair* en un grito de lucha que reivindica el derecho a la libertad de expresión asegurado por la Constitución de los Estados Unidos. En algunos estados (Massachusetts en 1970 y Tennessee en 1975) la obra es acusada judicialmente por su desprecio a la bandera americana y por el uso de lenguaje obsceno, llegando el caso hasta el Tribunal Supremo. En el Reino Unido la controversia generada entorno a ella da lugar al fin de la censura en los escenarios teatrales del país (The Hair Online Archives; www.wikipedia.org).

³⁴ *¡Oh Calcuta!* es estrenada en 1969. Influida por el legado de *Hair*, marca la incorporación del desnudo como forma en el teatro comercial. Es considerada en aquellos años un *shock* musical y se destaca por sus desnudos integrales (con todos los actores y actrices quitando sus bañadores en el primer momento) y su audacia sexual. Consta de una serie de *sketches* irónicos, una amalgama de pastiches teatral y fragmentos de escritores famosos escogidos por el crítico Kenneth Tynan y el director Jacques Levy. Lo que la representación ofrece realmente es el humor sexual y el desnudo integral de todos los actores. El título es un juego de palabras y es derivado del francés: Oh, quel cul tu as! (¡Oh, qué culo tienes!) Sin tener un particular mérito ni ser distinguida musicalmente, puesto que se trata principalmente de un desnudo más comercial que filosófico, la obra original cumple 1,300 representaciones en los Estados Unidos (Degen, 2000: 446; Senelick, 1992: 803; Pierron, 1998: 1191).

Asimismo, la perversidad del cuerpo desnudo se afianza en la incorporación de temas homosexuales, raciales y existenciales. Artistas norteamericanos como Judy Chicago (1939–), Robert Mapplethorpe (1946–1989) y Bob Flanagan (1952-1996) apuestan por una estética erótica de terror que remite a Tanatos, la muerte y la violencia, la enfermedad y el dolor, como una estrategia de mayor potencia y capacidad de transformar la consciencia social. Otro aspecto de la época es la fascinación por la imagen que evoca el martirio cristiano en tanto manifiesta el éxtasis y la potencia espiritual del cuerpo que padece y de la carne sacrificada (Mahon: 36-37).

I.3.2. La pornografía

Dos factores causarían la pérdida de esta carga de crítica y provocación que caracteriza el desnudo de los años sesenta y setenta: primero, la acomodación del público con este recurso que ya deja de escandalizar *per se*; segundo, la legalización y la difusión del comercio de sexo y pornografía. Cuerpo y actividad sexual se convierten en objetos en la era de consumo masivo. El cuerpo sexuado antes del siglo XX, como señala A. Sohn (2006: 102), nunca ha sido objeto de tanta atención. «Exhibido, omnipresente en el espacio visual, ocupa también un papel creciente en la iconografía, tanto científica como periodística. Se ha convertido incluso en un reto médico y comercial».

Durante el siglo XX, se emprende un largo proceso para la liberación del deseo hasta 1968 cuando por primera vez las prácticas sexuales y el discurso sobre la sexualidad irrumpen en la vida pública e incluso en las cuestiones políticas. De un lado, se realizan muchas proezas; tal como la admisión social y legal de relaciones amorosas y sexuales, no condicionadas por el matrimonio; los desarrollos científicos, médicos y legales que permiten el control de la fecundidad e inciden en la disociación entre el placer corporal y la reproducción y el reconocimiento creciente de todas las sexualidades fuera de la norma heterosexual. De otro lado, la diferencia entre lo erótico y lo pornográfico en el arte va disminuyendo y los «avances de la pornografía remiten a un fenómeno más amplio, el de la comercialización del cuerpo sexuado».

La imagen pornográfica, que en los años sesenta es uno de los medios de subversión y oposición a las normas sociales establecidas, y a los tabúes sexuales, «se escora rápidamente hacia la producción de masas», se transforma en consumo de masas, normaliza posiciones sexuales insólitas y actos sexuales no simulados, efectuados de forma estereotipada por profesionales liberados de toda relación afectiva o personal. Así, la pornografía pasa «de la fase contestataria a la comercial» (Sohn, 2006: 105-106). En otro

orden de cosas, «Emancipación sexual e igualdad de sexos no se llegan a superponer exactamente», y hay riesgo de instrumentalización del cuerpo femenino por las maniobras masculinas, enmascaradas bajo la bandera de la libertad sexual y por los logros de la medicina reproductiva, que corren el riesgo también de desembocar en un sometimiento del cuerpo de las mujeres, productor de óvulos para la clonación terapéutica, y receptáculo de embarazos in vitro (Sohn: 133).

La ambivalencia de la mirada actual respecto a la exhibición de la desnudez corporal, que involucra el erotismo y el sexo, se manifiesta más que nada en los Estados Unidos. Si bien este país es el principal proveedor de pornografía mundial, prohíbe la práctica nudista en público y condena incluso el *top-less*, tan divulgado en las playas europeas (López Anadón, 2006: 171). En 1991, vuelve a resurgir la censura: el Tribunal Supremo de los Estados Unidos permite a los diferentes estados vedar el desnudo en la danza por cuestiones de la “moral pública”³⁵. Esta decisión, si bien suscita mucho miedo en los actores obligándolos a volver a ponerse su vestido, incita a otros artistas, como Karen Finley y Annie Sprinkle, a valerse de su propio cuerpo desnudo para elaborar un discurso político sobre la explotación sexual produciendo un efecto «galvánico» (Senelick, 1995: 803). Finalmente, hay que notar que la concepción de la exhibición artística del desnudo, y el juicio que se hace de la misma, vienen a implicar más dificultades y complicaciones desde el momento en que la vida íntima y la pornografía se convierten en medio artístico reconocido (véase cap. VI.).

1.3.2.1. El código de la imagen pornográfica

El cambio de valores ético y los avances tecnológicos de la producción de imagen ayudan al protagonismo, en los medios de comunicación, de la figura privada en detrimento de la figura pública. La intensificación de esta inclinación viene a desarrollarse cada vez más hacia la figura íntima, como medio de máxima provocación. A partir de los

³⁵ En aquel año el Tribunal Supremo permite al estado de Indiana vedar todo tipo de danza desnuda en los bares y cabarets. Hay que notar que la ley de este estado prohíbe generalmente la desnudez en lugares públicos. En el año 2000, el Tribunal Supremo vuelve a imponer límites en la protección legal de la libre expresión prohibiendo la desnudez integral de los intérpretes de la danza, en los establecimientos de entretenimiento para adultos de la ciudad de Erie (Pennsylvania), limitando lo mínimo que deben poner éstos, en su actuación, a una tanga y a cubrir los pezones (The Associated Press, 2000). La alegación más seguida a la hora de regular este tipo de danzas en los diferentes estados, es la del juez David Souter quien enlaza la práctica del desnudo con la corrupción. En su opinión, la prohibición de la exhibición de la desnudez integral en los locales en cuestión ayudará al gobierno a combatir “los efectos secundarios” perjudiciales asociados a cuestiones de los adultos: crímenes, consumo de drogas, sexo, etc. Esta decisión del Tribunal Supremo dará lugar a excesos en las sentencias de algunos estados llegando a vedar por completo cualquier desnudo en la danza o cualquier movimiento susceptible de ser indecente o obsceno (Hudson, 2008).

finales de los años ochenta, con la producción de artistas norteamericanos como Jeff Koons y Annie Sprinkle, la pornografía deja de ser el dominio de los *sex shop*, para ser reconocida como un medio artístico, que viene a competir con la imagen erótica del cuerpo desnudo. La distinción entre la imagen erótica del cuerpo desnudo y la imagen pornográfica viene a ser una labor cada vez más difícil. La explicación proporcionada por Karl Toepfer de la «desnudez pornográfica», expuesta más arriba, se limita a describir las principales vertientes de un espectáculo pornográfico real. Sin embargo, en la presente tesis, atendemos al empleo del código pornográfico como medio escénico, y no como fin en sí. Es decir, como práctica simulada y mimetizada que tiene un objetivo estético o dramático. En este sentido, vemos conveniente exponer, a continuación, la breve, pero precisa, descripción que hace Dominique Baqué de la imagen pornográfica, en comparación con la imagen erótica.

Rechazando una tradición que opone la pornografía al erotismo, como bajo frente a sublime, Dominique Baqué (2002, 41-46) procede en delimitar algunas distinciones entre éste y aquella. En principio, la imagen pornográfica y la erótica parten de «la chair sexuée», la carne sexuada, como contenido representativo común, pero se diferencian en la finalidad, la gestión del código y la escritura visual. Mientras la finalidad de la pornografía es utilitaria y comercial, buscando la máxima eficacia y rentabilidad; el erotismo se aleja de este fin no necesariamente por razones estéticas o artísticas. La imagen pornográfica tiene un código muy estricto que raras veces admite desviaciones, su regla más explícita y radical es «enseñar todo» y «ver todo»; hora mostrando la máxima información en una fotografía, hora siguiendo una narrativa lineal y clásica terminando con la resolución final de un, supuestamente, júbilo simultáneo entre el actor X y el espectador consumidor. En cambio la imagen erótica tiene un código con amplio margen de libertad interpretativa encarnándose por donde no se espera. Respecto a la escritura visual, la pornografía opta siempre por dar la máxima información visual en el mínimo espacio visual, procurando la claridad y la plenitud de la imagen (el color es sistemáticamente valorizado y la carne es exhibida en su máxima crudeza); en cambio, la escritura visual erótica tendría esencia literaria en su carácter alusivo y elíptico, en palabras de Roland Barthes³⁶, unas cadenas metafóricas y metonímicas.

En última instancia, la imagen pornográfica se da totalmente unívoca, rehusando a la ambigüedad y a la equivocación y en esto reside su principal oposición ética y estética a la imagen erótica: equívoca, ambigua y plural. No obstante, a partir del análisis de algunas

³⁶ Baqué remite a «La métaphore de l'oeil» en que Barthes analiza *l'Histoire de l'oeil* de Georges Bataille.

fotografías de los americanos Jeff Koons, Andrés Serrano y del japonés Nobuyoshi Araki, Dominique Baqué accede a un lenguaje artístico en que desaparecería la dicotomía de bajo/sublime, dejando una fragilidad liminar entre lo uno y lo otro. Por consiguiente, Baqué admite como hipótesis que la verdad del erotismo se pone al desnudo en la pornografía. En este sentido, si la obra erótica de Sade es la combinación de todas las figuras posibles de la sexualidad, eso sería un erotismo enciclopédico. La imaginería pornográfica, con su carácter repetitivo, viene a contaminar, y minar desde el interior, a la imagen erótica.

I.3.3. La neutralización del erotismo

Paralelamente con la revolución de los medios de comunicación y la exploración de las diversas posibilidades subversivas de la exhibición del cuerpo sexuado, D. Baqué (2002: 13-16) advierte la coexistencia, en los años setenta y posteriores, de una nueva configuración de un cuerpo “posthumano” que constituye identidades “nómadas” y “precarias” dando lugar a “una nueva cartografía erótica”. Esta nueva concepción artística del erotismo se caracteriza por la de-sublimación de la sexualidad; la exposición audaz de lo íntimo y privado, que roza la autobiografía; la generación de diferentes relaciones respecto al Otro influidas por los nuevos medios de comunicación y la Red internáutica; y finalmente, una nueva figura y mirada de la obscenidad.

La nueva retórica del cuerpo neutraliza de alguna manera la potencia perturbadora del erotismo, incorporando la sexualidad en la trama continúa de una cotidianidad banal y monótona. Esta de-sublimación de la sexualidad, señala Baqué, «hace problemática la posible elaboración de un erotismo»; la representación de los sexos desnudos y vivos en un acto sexual explícito no se abre a ninguna imaginería ni supone ninguna ruptura trascendente. Frente a la tradicional distinción entre la esfera privada –es decir, una posible margen de auto-determinación individual en la propia vida– y la pública –una concepción del individuo integrado en el corpus social–, la proliferación de las nuevas tecnologías de comunicación incide en que el arte contemporáneo sea marcado por la exposición de lo más íntimo y personal. Las obras “intimistas” se caracterizan por la ostentación y confesión total y libre de la experiencia personal, sin lugar a censura alguna y optando por pequeños fragmentos de la vida personal, sin explicación narrativa ni coherencia cronológica. Esta representación de lo íntimo, en su descuido de la estética, en sus posturas modestas (que, sin embargo, no excluyen una actitud narcisista) asume la banalidad de la existencia, de la realidad y del mundo (Baqué, 2002: 16-21).

Se suma a lo dicho, un nuevo y complicado paradigma de relaciones humanas engendrado por la comunicación internáutica. De un lado, la Red proporcionaría una comunicación transparente, con vocación universalizante, permanente, rápida, portadora de los ideales de la verdad y autenticidad con su exposición de la vida privada a la vista de todos y rozando la utopía de una sociedad pacifista. De otro lado, esta relación internáutica sería inquietante, en tanto que supone la abstracción del cuerpo y de la carne, la pérdida de la relación intersubjetiva directa y la virtualización de la sexualidad. El “cybersexo”, señala D. Baqué (2002: 37), hace a la carne perder su realidad y, por tanto, promete «un erotismo sin cuerpo que, en las pantallas, transforma el sexo en texto».

Así que en el cybersexo no puede haber desnudo alguno, en el sentido sacro y casi sacrificial de Bataille, ya que desnudarse no se trata solamente de descubrir la propia carne despojada de vestido y de artificios, sino de arriesgarse a ofrecer al Otro la propia vulnerabilidad:

[...] le cybersexe maintient la protection écranique. D'écran à écran, on ne se dénude jamais, au sens sacral, presque sacrificiel, que Bataille a pu conférer à cet acte. Se dénuder, ce n'est pas seulement dévoiler sa chair sans vêtements ni artifices, c'est offrir à l'Autre sa propre vulnérabilité. C'est se dépouiller de sa fragilité et se risquer sui-même tout entier dans cet abandon. [...] (Baqué, 2002: 183).

En los llamados *Real Show*, series de *Gran Hermano* o la *Real TV*, se da otro síntoma de la pérdida de la vida privada. D. Baqué (2002: 34) encuentra un paradigma de relación con el Otro, y con uno mismo, marcado por «la obscenidad». La obscenidad, señala Baqué, reside en la crueldad extraordinaria de la “eliminación” de los participantes en este *show* a manos del público; en la infinita perversidad admitida y permitida en el escenario de la acción, comprendiendo la destrucción psíquica de un individuo en directo; en la connotación fascista de un dispositivo de vigilancia y control; en el disfrute de un público que se nutre de la cotidianidad banal y a veces vulgar del Otro, reflejo de la cotidianidad alienada de cada uno; y en fin, en la imagen que dice y enseña todo rozando un régimen pornográfico que concuerda con este juego televisivo en la «instrumentalización del Otro», y en una idéntica pulsión telescópica que rige los deseos y el supuesto disfrute.

A esta ausencia material del cuerpo, que viene a protegerse detrás del escudo de sus huellas e imagen digitalizados, el teatro español del principio del siglo XXI, particularmente las propuestas alternativas, reaccionará en contra. En las obras en cuestión,

se afirma la presencia del cuerpo desnudo y desamparado; sensible pero no sensual, reflejando una tensión entre la existencia real del cuerpo y la mirada del espectador, al que el intérprete se enfrenta sin mediación (véase cap.V.).

Como acabamos de comprobar, la concepción moderna del erotismo se basa, en gran medida, en la filosofía de Georges Bataille. Esta concepción viene a complicarse paralelamente al desarrollo de los valores éticos, al grado de la transigencia respecto a las prácticas sexuales y a la revolución tecnológica de los medios comunicativos, que viene a alterar la experiencia vivida de nuestro cuerpo. La noción de lo erótica abarca actualmente una amplitud de posibilidades, que llegan a rozar la pornografía, conciliando entre criterios considerados antes como opuestos. Ya el erotismo no emana del ideal de la belleza, de la armonía y delicadeza de la figura humana, sublimada a la divinidad, sino que viene a integrar el cuerpo atormentado, violado y agonizante.

No obstante, dos consideraciones son ciertas, la primera es la implicación del cuerpo desnudo en la generación y configuración de la imagen erótica y pornográfica; la segunda es la inclinación, cada vez mayor, de la representación erótica, o sexuada, del cuerpo a satisfacer los diferentes gustos del público. Se incorporan así la imaginería de sexualidades alternativas y minoritarias (homosexualidad, transexualidad, bisexualidad, sadomasoquismo, etc.); lo cual dificulta determinar en qué medida la imagen del cuerpo desnudo genera un efecto plácido, erótico o, al contrario, repugnante. Las dos posibilidades coexisten y dependen del gusto del receptor. Por consiguiente, nuestro acercamiento al efecto erótico del cuerpo desnudo, exhibido en la escena española, atenderá, principalmente, a subrayar el grado de implicación del erotismo y su concepción en las representaciones en cuestión. En esta posición coincidimos con el comentario de P. Pavis sobre el tema:

No podemos generalizar las funciones y los efectos de la desnudez: hay que conformarse con distinguir algunos usos de la desnudez y algunos grandes modos de reacción frente a ella. Se impone ante todo la distinción entre el teatro (o más bien la revista) erótico que utiliza sistemáticamente, y como género destinado sobre todo a los placeres «contemplativos», la desnudez, generalmente femenina, y el teatro de ficción donde el acto de desnudarse obedece a las exigencias de la situación dramática (incluso cuando la desnudez y la emoción engendrada en los observadores rompen el marco protector de un «como si» ficticio).

[...]

El cuerpo desnudo no siempre es erótico o pornográfico, como en su exhibición amable; a veces queda asimilado a la destrucción y a la muerte, a Tánatos más que a Eros, tal como ocurre con los cuerpos macilentos y sepulcrales de los bailarines del Buto o con los cuerpos violados y

torturados de las acciones medio rituales, medio estéticas, del grupo La Fura dels Baus. (Pavis, 1998: 124).

De la anterior indagación de los modos y las nociones de la exhibición del cuerpo desnudo, tal vez se subraya una cualidad común en todas sus variaciones estéticas: su valor en suscitar sensaciones contradictorias, su revelación del mecanismo complejo de las dualidades que habitan la forma humana más despojada: lo material/abstracto; lo racional/sensual; lo eterno/efímero; y lo sagrado/profano:

[...] Y el desnudo logra su valor duradero por el hecho de que llega a conciliar varios estados contrarios. Toma el objeto más sensual e inmediatamente interesante, el cuerpo humano, y lo pone fuera del alcance del tiempo y del deseo; toma el concepto más puramente racional de que es capaz la humanidad, el orden matemático, y lo convierte en una delicia para los sentidos; toma los vagos temores a lo desconocido y los dulcifica mostrando que los dioses son como los hombres y pueden ser adorados por su belleza dadora de vida, más que por sus poderes relacionados con la muerte (Clark, 2002: 36).

CAPÍTULO II.
PRECEDENTES: LA EXHIBICIÓN DEL CUERPO
DESNUDO EN EL TEATRO DEL TARDO
FRANQUISMO (1966-1974)

II.0. PREÁMBULO

En nuestro estudio sobre la exhibición del cuerpo desnudo en el teatro español, vamos advirtiendo que tanto la irrupción de esta forma escénica como su recepción, por parte de los profesionales y el público, han sido condicionadas, particularmente durante ciertos períodos históricos, por la situación política y cultural del país. Según los criterios morales de la época, se ha ejercido una determinada autoridad sobre la libertad de expresión, permitiéndose o vetándose ciertas formas de actuación. La representación del cuerpo desnudo, como advierte A. Val Cubero (2003: 18), «ha sido –y sigue siendo– utilizada como medio para reflexionar sobre lo permitido y lo prohibido, lo deseable y lo no deseable... A través del desnudo se plantean apasionantes problemas culturales, estéticos, políticos, artísticos [...]».

Durante la España de la postguerra, la represión de las libertades en el franquismo y la autoridad de los valores del nacional-catolicismo inciden, naturalmente, en la condenación del cuerpo y el control moral de sus acciones como estrategia para consolidar un régimen totalitario. La potencia expresiva del cuerpo, tanto en su apariencia como en sus acciones, podría conllevar de por sí a una determinada actitud ideológica de cara al sistema cultural y moral vigente. La dicotomía de encubrir/descubrir el cuerpo llegaría a adquirir una fuerza comunicativa capaz de amenazar el orden impuesto y establecido.

Durante la última década de la España franquista, la ostentación pública del cuerpo desnudo se ve restringida y oprimida por el censor, o bien destinada a la marginación y a la clandestinidad, dirigiéndose a círculos muy minoritarios. Este panorama chocaba con la apertura liberal del resto de Europa y Norteamérica, donde abundan las manifestaciones del cuerpo desnudo más allá de la escena. Esta transgresión se ve intensificada por el espíritu revolucionario del movimiento estudiantil de 1968.

No obstante, a raíz de los cambios económicos y sociales en las postremerías del franquismo, la expansión industrial, el turismo y la emigración, inciden en nuevos hábitos que agitan las bases morales del régimen dictatorial (véase apartado II.4.2.); se genera un ambiente más abierto y liberal y una tendencia a permitir la exhibición del desnudo, tanto en las playas, como en el teatro y en los espectáculos comerciales. Una de las enmiendas en la ley de la censura de 1963, señala O'Connor (1988: 202), involucra la legalización de la exhibición del desnudo en la escena, si es justificada por la lógica del texto dramático, y si no es pornográfica. Esta enmienda no supone una nueva actitud por parte del gobierno

puesto que sólo reconoce una práctica real ya aceptada. A principios de los años setenta, los cabarets en España ofrecen a sus clientes más de lo permitido legalmente y sin ninguna persecución. En el teatro profesional, cada vez se exhiben más partes del cuerpo, incluso de manera integral en escenarios marginales:

[...] In the early 70s, for example, cabarets regularly offered customers more than censorship had authorized, and were doing so with impunity. Spectators at legitimate theater also were seeing more of the human body. Bathing suits, underwear, and body stockings, not permitted in the 60s, now made their appearance. Although probably not aware of it, some spectators had even seen total nudity on darkened stages. (O'Connor, 1988: 202).

Si bien en muchos de estos casos se emplea el desnudo para fines comerciales, es evidente que la escena española en la última década del régimen franquista no haya resistido por completo a la tentación de mostrar la imagen viva del cuerpo desnudo y su carácter provocativo, en contraposición a una realidad sociopolítica que coarta la libre expresión artística. A pesar de la severa represión de la censura respecto a los dramaturgos españoles opuestos al Régimen, éstos logran desarrollar un articulado lenguaje visual y literario. La desnudez se emplea, generalmente, como metáfora poética de la honestidad y apela universalmente al concepto de la verdad (O'Connor, 1988: 202-203). Un ejemplo de ésta metáfora se da en *Llegada de los dioses* (1971, dirección de José Osuna), donde Antonio Buero-Vallejo refleja la devastación fisiológica y psicológica de la guerra, mediante la contraposición de las glorias y las miserias de la carne. Se alternan las escenas de jóvenes en bikini, con otras que presentan cuerpos mutilados por culpa de la guerra. En la escena final, los personajes de la obra miran el retrato de Verónica, la novia del protagonista, y creen ver un retrato desnudo. Para transmitir esta sensación al espectador, éste ve a la muchacha desnuda cuando en realidad la actriz lleva unas mallas. En su crítica de la obra, José Monleón (1971: 59) señala que «los actores, en conjunto, realizan un trabajo funcional, aunque no falten algunos elementos ingenuamente detonantes como podrían ser esos inocentes bikinis de las muchachas».

De aspecto más real todavía es el desnudo que se da en *El edicto de gracia* (1973) de José María Camps, obra ganadora del premio Lope de Vega. Según P. O'Connor (1988: 203), se trata de una seria y digna encuesta sobre el espíritu de la Inquisición española. En la escena en cuestión, protegida por la iluminación oscura, una mujer acusada de practicar la hechicería, se desnuda para invocar al demonio. Para la representación en Madrid, la actriz ha interpretado la escena vestida con mallas; sin embargo, en el giro de la obra por

las provincias, otra actriz interpreta el papel, y elige salir completamente desnuda. Esta innovación ilegal no suscita ninguna objeción, ni por los espectadores, ni por el poder oficial. J. Antuñano (2008) advierte que la «densidad de la historia ahoga de alguna manera la intencionalidad crítica, más patente ahora que en el momento del estreno, de hecho el drama no tuvo problemas con la censura. [...] La puesta en escena pasó de manera discreta tanto entre el público como entre críticos».

A continuación estudiamos dos representaciones que manifiestan un cierto grado de transgresión de las convenciones teatrales de su tiempo, empleando, entre otros recursos, el cuerpo desnudo del actor. Estas propuestas consiguen evitar la censura bien aprovechándose del estreno en locales que escapan al control de la misma, como es el caso de *Ceremonia por un negro asesinado* (1966); o bien recurriendo a un estreno “clandestino” limitado a un círculo minoritario, como en las representaciones de la obra de Joan Brossa.

II.1. CEREMONIA POR UN NEGRO ASESINADO (1966)

II.1.1. Aspectos generales

II.1.1.1. Aspectos de contenido

Escrita en 1956, la pieza es protagonizada por los personajes Jerónimo y Vicente, dos aspirantes a ser actores que cambian absurda y continuamente de vestuario teatral para presentarse a un *casting* que no llega a realizarse hasta el final de la obra. Los protagonistas se ven interrumpidos varias veces por el vecino negro Francisco de Asís quien, cada vez, intenta proponerles escuchar un disco. Cuando los chicos intercambian sus personajes dramáticos, oyen el grito de la vecina Lucasa lamentando la muerte de su padre. Tras una actitud indiferente al principio, los chicos acaban por ayudar a Lucasa a enterrar al padre, amortajándole con el traje de Cirano de Bergerac. Vicente y Jerónimo acaban enamorados de Lucasa quien acepta la mano de los dos. Luego se les ocurre a éstos ofrecer a Lucasa al amigo negro, pero ya consumida la relación carnal entre éste y aquella, Vicente y Jerónimo deciden matar al negro y guardan su cadáver debajo de la cama. Siete días después el olor insoportable de la putrefacción sale de la habitación, los vecinos se asustan y llaman a la policía que invade la habitación de los chicos, quienes en este momento están interpretando eufóricamente a Otelo e Iago (Arrabal, 1997: 215-262).

Para Los Goliardos, los principales personajes de *Ceremonia por un negro asesinado* son como dos payasos que, con fin de disimular la angustia y lo absurdo de sus

vidas, intentan crear un mundo ficticio y superficial. Desvaloran todos los prejuicios sociales y morales hasta su nivel infantil. El personaje de Lucasa, denominada Lucía en la puesta en escena, es «incomunicado» y su comportamiento a ciegas demuestra su falta de experiencia ante el problema del sexo. El negro en la obra, artista, equilibrado y generoso, es «el contrapunto de la normalidad ante la anormalidad de los otros» (Facio, 1966: 31).

II.1.1.2. *La puesta en escena*

II.1.1.2.1. Datos

ESTRENO: 08-03-1966, Ateneo de Madrid. COMPAÑÍA: Los Goliardos. AUTOR: Fernando Arrabal DIRECCIÓN: José Luis Arza y Ángel Facio INTÉRPRETES: Gabriel Azcárate, Alberto Omar, José Camacho, Ninón Dávalos, Paco Carrasco. FUNCIONES: 7 semanas aproximadamente.

II.1.1.2.2. Descripción

La escenografía es simbólica y acentúa los rasgos circenses en el texto, reclamando de esta manera del espectador «una postura receptiva distinta de la normal-naturalista». Se vale de un decorado objetal, maniqués sonrientes de aspecto congelado, elementos hiperbólicos –una escalera de cuatro metros– y objetos-tabú como paraguas, orinal, irrigador y escupidera. También se recurre al uso de una red que aísla y encierra a los personajes para manifestar que éstos aparezcan «presos de su propia pesadilla». La ruptura con la escena naturalista se concreta en todos los detalles incluso en la iluminación que, a través de su carácter efectista, crudo y agrio, se burla de la técnica ambiental. La acción lineal y progresiva en el texto, se divide en la puesta en escena en cuadros atendándose cada uno a un tema cerrado: entusiasmo, entierro, declaración, erotismo, muerte y euforia (Facio, 1966: 31-32).

Desde el punto de vista de Los Goliardos, *Ceremonia por un negro asesinado*, como texto, carece de elementos de “pánico” y se adhiere por completo a los cánones clásicos¹, de allí que haya necesidad de introducir nuevos elementos y efectos que afirman

¹ Los Goliardos toman esta postura frente al texto entendiendo que «el efímero», la forma dramática que se adapta al teatro pánico, implica un trabajo de improvisación colectiva que parte sólo de un tema inicial y que debe incluir al público en el espacio dramático e incluso forzarlo físicamente a participar en la ceremonia. En este sentido el apoyo en un previsto texto dramático se contraponen básicamente con el mecanismo de la técnica “pánica” de Arrabal (Facio, 1966: 30).

«un montaje de pánico». Este objetivo se realiza a través de varios niveles: mediante la proyección en los intermedios de diapositivas y cuadros pánicos de Roland Topor, Arnaíz y Goya; mediante fotografías a base de *collage* con relatos de Ruellan, Arrabal, Sternberg y Lautréamont como sonido de fondo, a través de la provocación del público, también en los intermedios, con gritos y voces malsonantes y disonantes. Además se aprovechan ciertos momentos –el tiempo que duran los discos que pone el negro– para introducir algunas acciones pánicas que se desarrollan entre los espectadores mismos, citamos entre otros (Facio, 1966: 32):

- Una vendedora anuncia al público “moco, gusanos y pus” con el mismo tono de “bombón, helado, caramelo”.
- Un aviso a viva voz dirigido a uno de los espectadores anunciándole que su madre acaba de sufrir un ataque de hemorroides.
- Los actores repartiendo violetas y caramelos a las señoras presentes. Una de ellas huele con recelo los caramelos ofrecidos.
- El acto de romper dos piñatas llenas de serpentinas y confeti durante la escena del amor.

Asimismo practican una serie de *gags* para dar un cierto efecto agresivo y afirmar una puesta en escena “pánica”:

- Un cartel en el que se puede leer «negro go home».
- El ofrecimiento de una cantidad desmesurada de huevos del negro a Lucía.
- Un muerto saluda brazo en alto
- Gran cantidad de gestos groseros.

II.1.1.3. La recepción

La puesta en escena representada por primera vez en el Ateneo de Madrid el 8 de marzo de 1966, es autorizada por la censura primero para funciones de cámara y, un mes después, en el Teatro Beatriz de Madrid, –con recortes de tipo escatológico y sexual en el texto– sólo para mayores de 18 años y sin posibilidad de radiación. Es apreciable que, en aquellos años, los actos y representaciones del Ateneo de Madrid no se someten a las mismas limitaciones y normas de vigilancia que el resto de los locales. Por lo tanto, *Ceremonia por un negro asesinado* es representada aquella noche de marzo de forma

completa y libre, sin solicitar autorización ni realizar el “visado” del ensayo general. Posteriormente y a raíz de la polémica producida por la obra, descrita por la censura como «excesos, tanto en el texto autorizado, como en su realización escénica», el Ateneo se ve obligado a someterse a las mismas restricciones de censura que los demás locales (Muñoz Cáliz, 2005: 246-247).

Según Ángel Facio (1966: 32), la proyección de diapositivas con un efecto morbosos, antes de empezar la representación, produce un clima polémico entre los espectadores, llevando al público a interrumpir continuamente la puesta en escena y a los actores a improvisar bastante, olvidándose del texto. La obra por tanto se alarga media hora más sobre lo previsto. La puesta en escena fracasa en crear una fiesta o “ceremonia pánica” por falta de la participación dramática del público quien en vez de sentirse protagonista, toma la posición de un juez.

Si bien la crítica de la época confirma lo que acaba de testimoniar el director de la puesta en escena, resulta curioso que no se refiera en ningún momento al desnudo del actor evidenciado en la fotografía (véase Foto.1) y publicada veinticinco años más tarde en *Primer Acto*. La revista *Yorick* (Croni, 1966:8) señala que la representación en Teatro Beatriz de Madrid promueve «una auténtica y ruidosa polémica y una crítica feroz por parte de algún crítico». La noticia se confirma en *Primer Acto* por C. Rodríguez Sanz (1966: 26-28) comentando que la representación durante su desarrollo provoca una extraordinaria tensión en el público que se divide en posiciones a favor y en contra «con consecuencias posteriores a la representación de una parte notable de los espectadores». Sanz no se limita en su justificación de lo sucedido a la carga violenta y perturbadora del texto dramático, sino que encuentra firmes razones en el carácter conservador y pudibundo de los españoles de entonces:

Que unas palabras malsonantes, unas alusiones escatológicas o unas estridencias anecdóticas hagan subirse por las paredes a un público ateneísta, revela claramente la patética y periférica concepción de la cultura de ese público. Que se sienta íntimamente ofendido por una agresión tan inocente, que sienta tambalearse sus valores espirituales por tan poco, demuestra su indefensión, su imposibilidad de reacción reflexiva y a un tiempo la calidad intrínseca de esos valores, sólo preservables de la contaminación por una estrecha vigilancia y una reacción vigorosa. (Sanz, 1966: 28).

La representación de la obra en Granada, en el Aula Máxima de la Facultad de Medicina, el 3 de junio de 1967, ha tenido igual efecto en el público. A. Pérez de Funes

(1967: 74) anota que la pieza que Los Goliardos estrenaron en Madrid y llevaron a Francia, al Festival de Teatro Universitario de Nancy, «también provocó en nuestro público, como en el de Madrid, discusiones, aplausos y algunas protestas de una pequeña minoría, a la que, según un crítico local, se le sirvió un plato difícilmente digerible».

C. Sanz (1966: 26-28) califica la representación de «bastante deficiente» por falta de un trabajo exhaustivo que permita a los actores improvisar. También advierte que la posibilidad de una participación constructiva por parte del público «queda fuertemente limitada» gracias a la perturbación en la sala. No obstante, también aprecia «el extraordinario deparpajo y autocontrol de los actores», la destacada capacidad polémica de Los Goliardos y su «visión rica y contradictoria del teatro».

II.1.2. Aspectos relacionados con la desnudez

II.1.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario

En la única fotografía disponible de la puesta en escena (véase Foto.1.), figura un actor desnudo que, cruzando los brazos, exhibe el cuerpo despojado de toda vestimenta a excepción de una máscara antigaz, fijada a la cintura, cuyo largo tubo de aire representa irónicamente el falo. Detrás del actor puede verse una pizarra con una figura humana dibujada, una camisa colgada y otros objetos no muy bien determinados. No se dispone de indicios que identifiquen cuál es el personaje figurado en esta fotografía; según el reparto (Programa de mano, Ateneo de Madrid, 1966) probablemente ésta pertenezca al actor José Camacho en su representación del personaje de Francisco de Asís.

II.1.2.2. Interpretación de la desnudez en esta obra

A pesar de la carencia de información sobre la citada escena del desnudo, la firme intención subversiva de sus realizadores en apostar por un lenguaje de “pánico” justifica la exhibición surrealista de la desnudez del actor en cuestión. El cuerpo desnudo parece ser una constante en las puestas en escena de Fernando Arrabal; ya en septiembre de 1965, casi un año antes del estreno de *Ceremonia por un negro asesinado*, Arrabal, Roland Topor y Alejandro Jodorowsky representan en el teatro del Círculo Americano en París tres “efímeros”² que tuvieron una amplia repercusión en los medios teatrales de todo el

² Según Alejandro Jodorowsky el “efímero” como su nombre indica «es algo que nace, se desarrolla y muere, como la vida del hombre, como cualquier acto o acontecimiento de esa vida. Y el “efímero”, como la vida o los actos de los hombres, se repite, pero de manera diferente siempre. [...] el actor en “el efímero” es

mundo. En esta representación, sale una actriz completamente desnuda y pintada de negro; los actores se confunden con utensilios manchadizos y hasta olientes: litros de sangre, sapos, culebras, carne de buey (*Yorick*, 1965: 8). Esta experiencia es comentada también por Angel Facio (1966: 29), lo que demuestra que el uso del desnudo forma parte de un lenguaje visual efectista y perverso que Los Goliardos intentan seguir y adaptar a la escena española.

Así lo declara Facio (1966: 30-31) señalando que en el “teatro pánico”, Los Goliardos encuentran un lenguaje que sirve al público español –calificado por Facio como dogmático, antagonista y poltrón– como «un buen purgante» ya que en esta estrategia escénica –agresiva, libre y anticonvencional– se reúnen todas las condiciones formales necesarias para producir la revulsión que están pidiendo a gritos: «la violencia, el carácter excitante de los elementos que suelen emplearse, produce un efecto catártico, y casi místico, muy semejante en su forma y en su contenido a los que debieron ser las “orgías” dionisiacas». Al final de esta ceremonia pánica que cobra vida propia, se espera que el público se confunda con los actores en un mismo estado de “euforia” fuera de todo control y con desenlace imprevisible. En este sentido, la desnudez en cuestión aquí se acercaría al modo definido por Toepfer como “terapéutico” (véase cap.I.1.), puesto que se incorpora a una dramaturgia escénica, a un código comunicativo, provocativo e impactante que busca la purgación del espectador. Además, se transgrede la apariencia convencional del cuerpo del actor, ya que éste interpreta a un personaje negro, rompiendo con los tópicos sexuales relacionados con los negros. El resultado final muestra una imagen de la desnudez contraria a la concepción predeterminada y lo que vemos es una desnudez viril ridícula, disonante y desexualizada.

No obstante hay que subrayar que la perversidad aquí no cae del todo en la desnudez del actor, sino en la ejercitación de esta forma física en un contexto impregnado de efectos, de *gags*, de tabús lingüísticos y gestuales dirigidos como armas contra el sistema moral y social establecido. Comparando el empleo del desnudo en esta representación con los “efimeros” de Arrabal en París³, observamos que la intención erótica es mucho más marcada en el segundo que en el primer caso, donde el efecto de

libre, con la sola sumisión a la estructura inicial, es decir, como el hombre en la vida, que es, o debe ser libre [...]» (*Yorick*, 1965: 8).

³ La reacción del público parisiense al acabar estos “efimeros” es extraordinaria; asombrados, después de haber seguido las acciones, los espectadores suben al escenario, los de los palcos bajan a la sala y todos se mezclan con los actores abrazándolos, murmurando o gritando. Incluso sucede que una joven desconocida se acerca en silencio a Jodorowsky, sudoroso y embaduranado de sangre y de pintura, le conduce al lavabo, lo desnuda, lo lava y desaparece acto seguido (*Yorick*, 1965: 8).

escándalo responde más a la psicología de un público conservador que a una potenciación de los códigos sexuales en la imagen y en el gesto del cuerpo desvestido.

II.2. CONCERT IRREGULAR (1968)

II.2.1. Aspectos generales

II.2.1.1. Aspectos de contenido

Las acciones musicales constituyen una modalidad de subversión escénica ideada por Joan Brossa y realizadas, entre 1962 y 1978, en colaboración con Mestres Quadreny, Anna Ricci y Carles Santos. Se trata de un planteamiento de modificar las relaciones música-texto y la desmitificación del concierto tradicional por medio del protagonismo de la poética de la acción escénica. En este sentido, al igual que el juego del poeta con las palabras y con los elementos de la escena, los músicos juegan con el sonido y con los propios instrumentos (Antonio Sánchez, 2006: 92-93).

Concert irregular es un ejemplo de las acciones musicales de Joan Brossa en el que también se incluye el *strip-tease*. Se trata de una síntesis de preocupaciones estéticas y temáticas de Brossa, expresada a partir de una serie de *gags* mudos, contruidos sobre un pianista y un piano, al que se encuentra atada una cantante de ópera. Se da una parodia de la concepción seria y sesuda tanto de un recital lírico como de una obra de teatro. En la obra, la creación musical y la creación teatral aparecen unidas a partir de los elementos espacio-temporales sobre los que se edifican (Cornago Bernal, 1999: 255).

II.2.1.2. La puesta en escena

II.2.1.2.1. Datos

ESTRENO: 7 de octubre de 1968, XI Cicle de Teatre Llatí, Teatro Romea.
COLABORADORES Y INTÉRPRETES: Carles Santos, Anna Ricci y Mestres Quadreny.
AUTOR: Joan Brossa DIRECCIÓN: Pere Portabella.

La obra será representada en una versión de cámara, con el mismo equipo, sirviendo como inauguración a La Exposición Miró de la Fundación Maeght de Sant Pau de Vença, que celebra los setenta y cinco años del artista (Brossa, 1983: 308).

II.2.1.2.2. Descripción

Concert irregular, con duración de 50 minutos interrumpidos por un descanso, consta de dos partes, siendo cada una compuesta de ocho secuencias. La primera parte comienza con *Homenatge a Leopoldo Frégoli*, en que el pianista interpreta una serie de piezas breves cambiando continuamente de vestimenta y terminando su acción cuando la cantante le dispara con un revólver. A continuación, hay una serie de secuencias humorísticas, parodias, enmascaramientos, juegos objetuales y la participación de un espectador intercambiando su puesto con el pianista. La segunda parte consta de secuencias en las cuales se plantean cuestiones metateatrales y metamusicales encerrando una crítica socio-política, que viene a ser más explícita en la última secuencia *Homenatge al Vietcong* (Antonio Sánchez, 2006: 92-93). En esta secuencia, se hace un desprecio a la bandera americana, cuando el pianista, depositando un espejo encima del piano, ata la bandera al cuello como si fuera una toalla, con la que se seca después de afeitarse con una máquina eléctrica.

La desmitificación del concierto musical y la ruptura con las convenciones teatrales, son objetivos conseguidos a través de la introducción, en el escenario, de objetos disonantes con el ambiente musical y también a través de acciones carentes de lógica, ridículas, sorprendentes e inesperadas para los espectadores. Por ejemplo, la cantante dispara al pianista y lanza tiros al público con una escopeta mientras canta; el pianista se transforma continuamente mientras toca sus piezas, se afeita sentado al piano; un ayudante mueve el piano lejos del pianista durante su interpretación; también vemos al pianista, tendido debajo del piano, reparándolo con martillo y alicates, mientras la cantante canta indiferente a lo que pasa. Los objetos introducidos son igualmente extravagantes: un hacha, una dentadura postiza, flores de papel, una cuerda, un revolver, una carabina, unos alicates, un martillo, una maleta negra y una cámara que utiliza la cantante en escena. Destaca también la utilización poco usual del telón. En *El Museo de figures de cera*, éste se levanta y baja de manera sucesiva; a veces muestra cuadros en los cuales el pianista y la cantante se encuentran inmóviles en el centro del escenario, otras veces desvela un escenario vacío (Brossa, 1983: 299-308).

Además de la esencialidad máxima del elemento visual y lingüístico en los textos, guiones o esbozos de situaciones escénicas escritas por Brossa, el elemento sonoro tiene gran importancia en sus obras. El sonido no es entendido sólo como música –un elemento que junto a la poesía atrae a este autor– o únicamente la voz del actor (palabras, tos, risa, etc.), sino que se subrayan los sonidos mecánicos, tales como la puerta, las campanas, el movimiento de los abanicos, el de una silla o el ruido de los electrodomésticos; a base de

esta variedad sonora se compone la acción (Aszyk, 1995: 219-222). En el caso de *Concert irregular*, la incorporación del ritual de recital de *lead* en la acción escénica llega a dar el efecto desmitificador requerido:

La acción presta soporte a la música en favor de una potencia poética y no intentando rivalizar con el ballet o la pantomima, sino procurando dar al concierto la imagen desmitificadora que necesita y que constituye su irregularidad...Con el soplo de un cierto espíritu de Frégoli, Arlequín, Pierrot y Colombina, el pianista, el piano y la cantante, se inflan y desinflan...(Joan Brossa, citado por Abellán, 1980: 15).

II.2.1.3. La recepción

La madurez de Brossa en *Concert irregular* es destacada y, por tanto, el escándalo con el público es mayor. La perspectiva novedosa y vanguardista de la obra –que se acerca al teatro desde otros campos artísticos ajenos a los lenguajes escénicos tradicionales–, su carácter lúdico y su fuerte atracción por el dinámico e imaginativo mundo del circo constituyen, señala O. Cornago Bernal (1999: 256-257), los escollos con que se choca el público, en aquellos años, acostumbrado a entender el teatro como una parcela de la realidad y no una creación autónoma e independiente.

G. Olaguer (1968: 65) excluye esta obra del género teatral, recalando que «no es teatro en ninguna de sus formas tradicionales», sino un juego en que participa el espectador, o una serie de *gags* en forma de pantomima, sin texto, centradas en el binomio pianista-cantante; cuando estos *gags* defienden al Vietcong, «fallan y son de mal gusto»:

Ana Ricci y Carlos [sic] Santos no son actores, y por tanto no *actuaron*. Sí se movieron con soltura, ajenos a cuanto ocurría en la sala. Su naturalidad y la dirección general de Pedro Portabella, dieron consistencia y *presencia* a lo que me pareció un juego cómico en torno al mundo de los conciertos musicales. (Olaguer, 1968: 65).

Según Olaguer (1968: 65), la acogida de la obra por parte del público es positiva. Éste «se divirtió –ya venía a eso– y salió hasta sonriente». Pero, O. Cornago Bernal (1999: 257) nota un curioso contraste entre, generalmente, la mala acogida, e incluso rechazo, que suscita la obra en Barcelona y su aceptación y admiración en el Cubículo de Nueva York, para cuya representación Anna Ricci es sustituida por la soprano Jeanne Beauvais (Cornago Bernal, 1999: 257).

II.2.2. Aspectos relacionados con la desnudez

II.2.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario

La escena del desnudo trata de una especie de *strip-tease* que se produce después del descanso, al comenzar la segunda parte, cuando el público sorprende a dos intérpretes mientras hacían acciones preparatorias al concierto (Antonio Sánchez, 2006: 92-93). Comparando la puesta en escena con el texto original de Joan Brossa (1983, 299-308), se desprende que no se trata de un desnudo “preinscrito” por el autor, sino que fue añadido al texto original por el director de escena. Así, el desnudo de los actores en el escenario, inaugura la secuencia *Pastoral dalt d’un escenari*, en la cual, tampoco se presenta al pianista y a la cantante completamente dispuestos para el concierto. En lugar de ello, el pianista repara su piano de manera ruidosa, con un martillo y unos alicates, mientras la cantante, indiferente, interpreta su pieza. Después de haber terminado su interpretación, la cantante se pone unos zapatos que se encontraban encima del teclado, y abandona el escenario.

Cabe referirse a *Homenatge a Leopoldo Fregoli*, una secuencia de transformación que inaugura la obra. En ella, el pianista interrumpe su actuación musical cambiándose continuamente de vestuario (*frac*, blusa larga de trabajador, bata de seda, semi-desnudez); los tiros de la cantante pondrán fin a la acción, haciendo que éste se escape.

II.2.2.3. Interpretación de la desnudez en esta obra

Además del efecto provocativo que supone la escena de *strip-tease* en cuestión –no predeterminada por Joan Brossa– ésta contribuiría en subrayar el punto de vista de este autor, concretada en su obra literaria. De esta manera, se refuerza el carácter “irregular” y desmitificado de este concierto poco usual para el espectador. Por su parte, el público tal vez accede a la zona más íntima de los actores, cuando, sorprendidos, observan cómo éstos se preparan, aparentemente, para la segunda parte de la representación. Los datos escénicos mínimos sobre esta secuencia, hacen posible deducir que ésta, seguramente, se realizaría con un estilo natural y un aire más cotidiano, dando la sensación de que, en realidad, presenciamos los ensayos de una obra. Este hecho se sugiere en las diferentes secuencias escritas de *Concert irregular*, en su manifestación como algo no acabado del todo. En este sentido, la apuesta del director de escena por el desnudo de los actores acentuaría la

metateatralidad y la distanciaci3n como efectos y elementos buscados a partir del texto brossiano⁴.

II.3. STRIP-TEASE (1974)

II.3.1. Aspectos generales

Joan Brossa (1919-1998) es considerado uno de los primeros ecos del happening (John Cage y Merce Cunningham) y del arte de la acci3n en Barcelona⁵; es tal vez la encarnaci3n de la iconoclasta de mayo del 68 en Catalu1a (Coca, 1989: 2). A trav3s de su *Poesía escénica*, que reúne géneros escénico marginales como el *strip-tease*, Brossa consigue conectarse con los movimientos artísticos internacionales más avanzados del momento, llegando a realizar sus investigaciones teatrales sobre el escenario, sin limitarse a la pura escritura y documentaci3n de piezas imaginadas. El interés principal de Brossa reside en el artista de variedades, en la concreci3n y el juego inmediato del propio cuerpo, frente a la mímica y a la ficci3n. En este sentido, el término “teatro irregular”, creado por Brossa, refiere a un teatro que rechaza lo espectacular, los géneros teatrales convencionales y que se inspira en la *commedia dell’arte*, el fregolismo⁶, el *strip-tease* y el teatro de variedades. El valor escénico de estos géneros, considerados marginales e inferiores,

⁴ Dentro del bloque de las acciones musicales, también hallamos el *strip-tease* presente en *L’Armari en el mar*, dirigida por Fabià Puigserver y Guillem-Jordi Graells en 1978. Desde el punto de vista formal, la acci3n se desarrolla al modo de un espectáculo de *music-hall*, visto por el prisma de Brossa de manera que se sirve de las consecuencias formales de este género revistiéndole de una construcci3n poética capaz de modificar las condiciones sociales que introdujeron este género. Aspecto básico de esta pieza, es poner de relieve el carácter teatral del músico en la manipulaci3n de su instrumento, que constituye un atractivo independiente del sonido que produce. Junto a la potenciación de este elemento, hallamos otros aspectos, puramente teatrales, que constituyen la representaci3n, como el *strip-tease* y el transformismo (Mestres-Quadreny: 1980: 13).

⁵ En Madrid, el grupo *zaj* compuesto por Juan Hidalgo, Walter Marchetti, Ramón Barce y Esther Ferrer, es la primera manifestaci3n del *happening* y del arte de la acci3n español. Particularmente, Esther Ferrer va a definir un estilo y estética personal con interés por la presencia del cuerpo desnudo. En sus acciones, el desnudo no tiene finalidad expresiva, sino que su interpretaci3n es neutral y su casi indiferencia hacia la acci3n realizada, acaba finalmente en volcar la atenci3n sobre la acci3n en sí. Su atenci3n se pone sobre la relaci3n del cuerpo desnudo con el tiempo y espacio, lleno de objetos (Antonio Sánchez, 2006: 94-95). *Íntimo y personal* (1971-1975), es una de sus piezas tempranas donde toma irónicamente medidas del cuerpo desnudo o vestido en público, sea tomándolas a sí misma o a otra persona. *Camino de ida y vuelta* (1981); es otra de sus piezas de *performance* en la que se juega con la forma corporal desnuda, tratando, de atravesar un espacio cualquiera. Una de las variaciones sugeridas por Ferrer, es que una persona –o también un grupo– atravesase un espacio de derecha a izquierda vestida y luego lo vuelva a atravesar en el sentido contrario desnuda (Ferrer, 1997: 72).

⁶ Referido al personaje del celebre transformista italiano Leopoldo Fregoli (1867-1936) muy famoso en Roma a principios del siglo XX. Su habilidad consiste en interpretar varios personajes ejecutando las transformaciones requeridas de manera rápida y recitándo el texto correspondiente de cada personaje junto con el uso de pantomima, canciones, acrobacia y prestidigitaciones. Actúa en Barcelona en 1894, 1905, 1907 y en 1922 (Antonio Sánchez, 2006: 91).

estriba en el efecto que ejercen cuando, por su negación de someter el cuerpo a la ficción, inquietan al público burgués más acomodado bajo la protección del teatro literario⁷.

II.3.1.1. Aspectos de contenido

La intención de resucitar los géneros de espectáculo marginales, lleva a Brossa a escribir una serie de *Strip-tease* (1966-1967) bajo el bloque de *Strip-tease y teatro irregular*. El motivo era dar un contenido poético y crítico a aquellas celebraciones del desnudo femenino, así como potenciar la dimensión subversiva del desnudo, adelantándose a los trabajos más radicales del Living Theater y del arte de acción feminista (Antonio Sánchez, 2006: 89-92). Estas piezas constituyen el fruto del descubrimiento que hizo Joan Brossa del *Strip-tease* durante su estancia en Francia. En su primer contacto con el género, asistiendo a media docena de piezas, encuentra sus sesiones monótonas y faltas de originalidad. Posteriormente, en Burdeos, empieza a pensar en explorar a fondo este medio de expresión que, como señala Brossa (1967-1968: 19), caracteriza a su época y que hasta el momento, en el Estado Español, es «prácticamente desconocido y falto de documentación de toda índole»⁸.

En las acciones escénicas de Brossa, transformismo y *strip-tease* tienen algo en común. El transformismo, también llamado fregolismo, es una acción que incluye a varios personajes representados por un solo actor, saliendo cada personaje de forma independiente. En cambio, la transformación ocurre entre bastidores, cuando el obturador

⁷ Los pintores, músicos y poetas de los años sesenta tanto en España como fuera se dan cuenta de la incomodidad que causa el acto de las variedades al público burgués. Por ejemplo, el del Music-hall, que no incorpora un personaje sino que ejecuta una acción o movimiento (Antonio Sánchez, 2006: 92). Sobre este rechazo del público burgués Brossa comenta: «La presencia, el entorno brillante, el texto del teatro literario al burgués le gusta, le parece que está a la altura de su vanidad intelectual, le dignifica, le hace eructar. Las variedades las han dejado para el pueblo. Por eso a Brecht le interesó el cabaret y antes que a Brecht, sobretudo a Meyerhold. Como creador de espectáculos el ruso es superior a Brecht, tiene una visión total mucho más desenfadada de gran atractivo visual y de impacto audaz. Meyerhold en los primeros años de la revolución se fijó mucho en esos géneros y señaló su entroncamiento con el teatro chino que, por lo poco que he visto se parece más al “music-hall” y al circo que el teatro literario.» (Joan Brossa, citado por Mesalles, 1981a: 62).

⁸ En aquellos años, también otros creadores, fuera de España, experimentan con el *strip-tease*. En Francia, Rita Renoir combina en sus actuaciones el erotismo, la estética y las reivindicaciones políticas y feministas. En Tokyo, Yoko Ono presenta su “Strip-tease shows” (1964). La artista, sentada en el escenario en la posición tradicional de la mujer japonesa (con las piernas dobladas bajo el torso), invita a los espectadores a destrozar su vestido con grandes tijeras, quedándose ella inmóvil y pasiva. La pieza comprobaba la relación entre artista/espectador, hombre/mujer, opresor/oprimido. Los espectadores, según señala Ono, tenían la curiosidad de conocer lo que estaba debajo de los huesos. La pieza es concebida en 1964 como una manifestación pacífica contra la agresión sexual y la Guerra de Vietnam (1962-1973). En el año 2003, conmemorando los ataques terrorista del 11 de septiembre de 2001, Ono vuelve a presentar su pieza en París, con 200 espectadores y participantes (Mahon, 2005: 197-199).

corre una cortina a los ojos del espectador, mientras los actores se transforman –valiéndose de ropa, nariz, pestañas, pelucas, gafas y joroba. En esta acción, el actor y el personaje «evidencian la inestabilidad de su hipóstasis», de su sustancia individual concreta. En cuanto al género de *Strip-tease*, éste constituye una posibilidad de transformismo directo a los ojos del espectador. De esta manera se mantiene el misterio del fregolismo ya que la identidad del personaje se nos volatiliza sin que el actor alcance a fijarla. El carácter transformista del strip-tease ayuda a Brossa a realizar una obsesión «llegar a lo esencial a través de lo superfluo, con la sospecha de que tal vez sólo lo superfluo puede llegar a ser esencial» (Fàbregas, 1980: 9-10).

II.3.1.2. La puesta en escena

II.3.1.2.1. Datos

ESTRENO: 1974, Teatre Casino de Granollers (Barcelona). AUTOR: Joan Brossa. COMPAÑÍA: El Globus de Terrassa DIRECCIÓN: Pau Monterde y Feliu Formosa.

II.3.1.2.2. Descripción

Según M. Ragué-Arias (1996: 40), *Strip-tease* es representada junto a otras piezas breves del bloque de *Strip-tease i teatre irregular*, tales como: *RRRPRRR* –subtitulada “salida de payasos”– que constituye un retablo neosurrealista de acciones de *clown*, *El Cap a la butxaca*, *Sainet*, *Poema*, *Dissetena acció spectacle*, *El Gibrell* y *Sord-mut* que constituyen todos, entonces, un nuevo espectáculo de El Globus, presentado en el Ciclo de Teatro de Granollers.

Dentro del marco de la caja italiana y manteniendo la división, al contrario de la tendencia de su tiempo, entre el espacio del escenario y el del público, hallamos en la escritura de Joan Brossa los mínimos detalles visuales de la escena, contados al lector con precisión (Fàbregas: 9 y 11). Dada la escasez del material descriptivo y crítico sobre las puestas en escena de su producción teatral durante el franquismo, a través del texto de Brossa, de la escenicidad y actualización implícita que encierra, podemos tener una idea general de la actualización explícita de la pieza en cuestión, en el espacio del Teatro Casino de Granollers. Según indica Brossa, la acción en *Strip-tease* se desarrolla frente a un fondo de color naranja y consiste en hacer caer desde el techo, gradualmente y con

intervalo temporal de dos segundos, las diferentes piezas de prenda femenina. Al final de la acción cae un zapato y, en espera del otro par, baja el telón:

Strip-tease

Fons taronja. A intervals de deu segons cauen del sostre totes les peces de roba amb què es vesteix una dona. Finalment caurà una sabata i, en esperar que caigui l'altra, baixará el telò.
(Brossa, 1983: 265).

En esta tentativa de reconstruir la puesta en escena del número de *strip-tease*, cabría considerar dos rasgos que suelen sobresalir en la escritura escénica de Joan Brossa. Primero, Los colores que enmarcan la escena se emplean como códigos. Por ejemplo, una constante es el empleo del rojo para denotar el apasionamiento y del morado para la muerte. (Fàbregas: 9 y 11). Segundo, una relación autor-director libre. Pero, la libertad que concede Brossa al director de escena es real y aparente. Es real porque deja un espacio ausente e incompleto que hay que llenar. Por ejemplo cuando deja a cargo del director en escena la selección y agrupamiento de las piezas de *strip-tease*, que aparecen en el texto de Brossa con orden cronológico y no en ascensión de suite (Brossa, 1967-1968). Y es aparente, por la dificultad de representar su obra sin disponer de un conocimiento correcto del trabajo y del estilo de Brossa. Por lo tanto, si el director no puede interpretar una obra en concreto, «su libertad habrá resultado engañosa y, en último término, deformada» (Fàbregas: 9 y 11). En *Strip-tease*, la obra estudiada en este apartado, Brossa proporciona al director los mínimos detalles, dejando a éste la selección de las piezas de indumentaria y los colores de las mismas; determinando sólo el color naranja y controlando el ritmo de la acción.

II.3.1.3. La recepción

Strip-tease, estrenada en 1974, al igual que muchas acciones de Joan Brossa escenificadas durante el franquismo, se representa para un público minoritario que pertenece a un círculo cercano al autor. Por lo tanto, su incidencia en los trabajos críticos y en el público es casi nula:

El conocimiento por parte de un restringidísimo público de la innovadora obra de Joan Brossa se había iniciado en los “clandestinos” espectáculos en 1947 en el estudio de Joan Pons, o posteriormente en las Galeries Laietanes o en casa del doctor Obiols o en la EADAG. *Suite bufà*

se representaría en 1966 en Burdeos; *Concert irregular* se estrenaría en la Fundación Maeght de Saint Paul de Vence antes de hacerlo en el Romea, dirigido por Pere Portabella, en 1968. Carles Lucena, Mercé de l'Aldea, Ricard Salvat, Santiago Sans, Frederic Roda, Carles Santos, Mestres Quadrenys, son nombres que participaron en esos experimentos vanguardistas que fueron las representaciones de la obra de Brossa durante el franquismo. (Ragué, 1996: 276).

La única referencia a la recepción de esta pieza viene de la mano de M. Ragué-Arias (1996:40), que señala que se trata de un espectáculo «en el que la reacción participativa del público lo convertiría en un *happening real*».

II.3.2. Aspectos relacionados con la desnudez

II.3.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario

Si bien el título de la obra refiere a un género escénico cuyo desarrollo y desenlace se apoyan en el proceso de desnudez y revelación del propio cuerpo; como acabamos de comprobar, éste título nos engaña y la acción transcurre fuera del escenario, entre bastidores. La stripteasista se desnuda lejos de la mirada del espectador, en *off*; su cuerpo, supuestamente despojado del vestido al terminar la acción, sólo existe en la imaginación del observador y en el título de la obra, prometiendo un código visual que resulta finalmente ausente y transgredido.

II.3.2.2. Interpretación de la desnudez en esta obra

La configuración escénica de esta pieza titulada *Strip-tease* rompe, obviamente, con las convenciones formales de este género a través del empleo de la elipsis como figura retórica; la supresión de un elemento protagonista del *strip-tease*: el cuerpo de la mujer. La presencia del cuerpo femenino es sustituida por los objetos, accesorios y materiales que cubren el mismo y que, en su caída encima del escenario, connotan el proceso gradual de desnudarse. En este sentido, la introducción sucesiva de cada prenda femenina constituye una metonimia visual que revela los rastros, efectos y restos de una acción oculta. Otra transgresión formal reside en la ruptura con la continuación lógica de la acción que se concreta en la introducción de un zapato sin su pareja. Estas transgresiones formales, aparentemente sencillas, inciden directamente en el plano del contenido, en la transformación de la concepción del género de *strip-tease* a través de la negación del *voyeurismo* del espectador: frustrar las expectativas de éste mediante haciendo que el

cuerpo de la mujer se niegue a satisfacer el deseo del perceptor. La stripteasista rehúsa su función de objeto de placer y, en vez de regalar su desnudez, ofrece las pertenencias de este cuerpo como objetos eróticos. No obstante, incluso estos objetos inertes niegan a someterse por completo a la lógica del hombre.

En este sentido, *Strip-tease* refleja dos preocupaciones que, según X. Fàbregas (1980: 10-11), constituyen dos constantes de la poesía escénica de Joan Brossa: una es el cuestionamiento de la identidad real; la stripteasista en la presente pieza es anónima, es un fantasma; la otra es la desconfianza ante la apariencia del cuerpo humano; en *Strip-tease*, éste se expresa mediante la ausencia y el rechazo de la lógica⁹.

Centrándonos en la concepción general del desnudo, en la “poesía escénica” de Joan Brossa y de acuerdo con las perspectivas estéticas estudiadas en los dos anteriores puestas en escena, se notaría que estas piezas autónomas de *strip-tease* están dotadas de una dimensión poética y crítica. Además se emplean en servicio de otros elementos teatralizados o puramente teatrales de la acción brossiana. El juego de vestirse y desvestirse corresponde a una retórica teatral crítica e irónica. De esta manera de manera, palabra, pintura y géneros teatrales populares y marginales, confluyen en la acción, configurando un lenguaje teatral poético y plástico.

La negación de encarnar un personaje y crear un mundo de ficción hace que la producción y el estilo brossiano se incorporen en la manifestación más temprana del arte performativo y del *happening*. Sin embargo, el cuerpo desnudo, el de la stripteasista, exhibido desde el escenario a la italiana, mantiene la cuarta pared que le separa del espectador, afirmando un deseo de ser visto y contemplado sin romper con la distanciamiento asegurada por los demás recursos citados arriba. Tal vez esta intención de separar espacio escénico y sala, proporcionaría al espectador una margen de reflexión crítica y, por tanto, cambiaría su mirada, condicionada por las convenciones morales y sociales, hacia el cuerpo desnudo y particularmente al de la mujer.

⁹ La interrogación sobre la identidad real e integridad del individuo, se da también en las últimas secuencias de *Ocho números de strip-tease*, en las cuales se exhiben, en clave de oposición, dos stripteasistas, una aparece recubierta con armadura medieval y la otra se quita el vestido de noche mientras se proyecta encima de su cuerpo la imagen de un esqueleto. La pieza alude a las monjas que anteriormente tenían el hábito de ducharse con camisa de dormir, por temor a que el Señor las viera desnudas. Así, la escena manifestaría una fragilidad del vestido y la potencia de la mirada, capaz de atravesar el tejido y aún más la piel, para acceder a las entrañas. Otros números reflejarían también el cuestionamiento de la apariencia material del cuerpo, empleando recursos que previenen al espectador en cada momento, para que no se deje llevar por la rutina de lo aprendido e incluso de lo lógico. En estas piezas, un personaje puede ser mitad carne y hueso, mitad pintado sobre una cortina. Asimismo, se representa a seis figuras femeninas, en las que se descomponen los seis estados de la acción, siendo una de ellas una maniquí. El factor espacio introduce una imagen que no es factible dentro del *strip-tease*, una acción que se desarrolla dentro de las coordenadas del factor tiempo (Fàbregas, 1980: 10-11).

El uso del *strip-tease* por Joan Brossa está lejos de las habituales intenciones mercantiles y consumistas que deforman los aspectos esencialmente perversos y catárticos del género, cuando confirman una relación sadomasoquista entre intérprete y espectador, causando una intensa alienación. Según Eduard Planas (2002: 212-216), el motivo de Brossa es precisamente combatir esta deshumanización de la exhibición del cuerpo desnudo o del espectáculo de *strip-tease*; Brossa sólo explora el medio, poniendo en juego los conceptos y las formas de relación constituidas socialmente, para cuestionarlas o invalidarlas como vía de apropiamiento satisfactoria. El valor del *strip-tease* como forma reside en la realización de dos efectos contrapuestos: el primero es liberador con relación a la sociedad y a la cultura; el segundo hace desvanecer el “supererotismo”, que emana de la acción y del cuerpo desnudo, cuando la stripteasista acaba mostrándonos lo que se ocultaba detrás de ello: la materialidad de una carne sacrificial igual que la nuestra, la continuidad de su ser detrás de la sexualidad y del erotismo convenido.

Aunque se trata aquí del *strip-tease* femenino, Planas subraya que la figura de la mujer en la obra de Brossa se niega a someterse a la autoridad de un mundo poderoso dominado por el género masculino. El elemento femenino en el *strip-tease* brossiano es elevado como forma superior en tanto desestabiliza la racionalidad del poder solamente por medio de la apariencia. En cuanto a los roles sexuales preestablecidos e impuestos a los hombres y a las mujeres, Brossa rompe con ellos a través del transformismo. Esto hace que los personajes implicados se multipliquen en numerosas formas y conductas subvertiendo continuamente todos los esquemas preestablecidos.

A partir de las propuestas estudiadas, los elementos diferenciadores del desnudo o del verdadero *strip-tease*, dramáticamente empleado por Brossa, se resumen en la siguiente cita de Planas:

[...] la profunda ironia, la dessexualització i el trencament amb el món, la independència respecte al consumisme del desig, el distanciament de la perversió, la renúncia a la voluptuositat anònima, a la satisfacció de la passió fatal i a la intoxicació eròtica, a la mercantilització dels cossos i del sexe [...] (Planas, 2002: 215)¹⁰.

¹⁰ «[...] la profunda ironía, la dessexualización y la ruptura con el mundo, la independencia respecto al consumismo del deseo, el distanciamiento de la perversión, la renuncia a la voluptuosidad anónima, a la satisfacción de la pasión fatal y a la intoxicación erótica, a la mercantilización de los cuerpos y del sexo [...]» (La traducción es nuestra).

II.4. EPÍLOGO

II.4.1. Reflexiones de conjunto

Como hemos señalado en la introducción de esta tesis, al final de cada capítulo realizamos, sistemáticamente, una tabla de comparación entre los usos del desnudo en cada período estudiado. A través de esta tabla, se puede observar de manera obvia y concisa los diferentes elementos escénicos que ayudan a que el desnudo, como signo teatral, comunique un significado que, a su turno, contribuye en la producción de los mensajes y del sentido de la globalidad de la puesta en escena. De esta manera, la tabla informa sobre seis elementos: la relación del desnudo con el texto dramático (Autoría), la actitud comunicativa respecto al espectador (Distanciación e identificación), la interacción con los diferentes códigos visuales y auditivos (Elementos contribuyentes), al vulnerabilidad al deseo (Erotismo), la configuración estética (Estética y estilo) y la incidencia tanto en los espectadores como en los críticos de su tiempo (Recepción). Respecto a este último, señalamos que, en muchos casos, ante la escasez de los comentarios críticos centrados en la apariencia desnuda del actor, nos limitamos a informar sobre la repercusión general de la obra en cuestión.

La relativa y paulatina apertura económica y cultural de España al mundo y al mercado exterior, que incide en el fomento del turismo extranjero en los últimos quince años del régimen franquista, hace posible la aparición del desnudo corporal como una de las manifestaciones de la realidad cotidiana y del evento teatral. Pero no hay que olvidar que tanto la práctica del nudismo como el empleo del desnudo como forma escénica se mantienen en la clandestinidad y, en el caso del teatro, para una minoría del público español, debido a la censura que coarta la libertad de representación artística.

El contacto y el conocimiento de algunos autores y directores españoles con las tendencias escénicas de la vanguardia europea, motiva en ellos la experimentación del cuerpo desnudo, del actor y de la actriz, como forma y estrategia escénicas que reflejan un compromiso ético y social. La tabla de comparación entre los usos escénicos del desnudo pone de relieve que una finalidad principalmente terapéutica motiva la exhibición del desnudo. El cuerpo de los actores, en su negación a la indumentaria escénica, refleja las preocupaciones éticas y sociales de los creadores dramáticos y se halla en contraposición directa con los valores sociales de la época, unos valores que acaban de matizarse por las nuevas tendencias del consumo y de la cultura de masas.

En este sentido, la exhibición del cuerpo desnudo distancia al espectador español tanto en las piezas de *strip-tease* de Joan Brossa, y de *Concert irregular*, como en

Ceremonia por un negro asesinado. Este efecto de distanciamiento se debe, primero, a factores extrateatrales que se resumen en la incomodidad del público español con esta forma que hace sus primeros pasos vacilantes en la escena de finales de los sesenta y segundo, a otros elementos de carácter meramente escénico, orientados a impedir la identificación del espectador con el cuerpo desnudo exhibido, tal como la escisión entre escenario y sala, la introducción de objetos poco usuales, la ruptura con las convenciones dramáticas y con una lógica racional de la acción y de la dicción; la ironía y la imagen y palabra provocativas.

Estas estrategias de la distanciamiento están orientadas a fomentar la reflexión del espectador español. Se pretende transformar la concepción que tiene éste público acerca del cuerpo, combatiendo la represión expresiva del mismo y, al tiempo, evitando un *voyeurismo* sadomasoquista que involucra el desnudo del actor y de la actriz en la nueva cultura global del consumismo.

En las tres obras analizadas, la puesta en escena del desnudo no trata de reforzar la capacidad erótica del cuerpo femenino y masculino. Por el contrario, la intención es, ciertamente, desvincular la imagen del desnudo con el deseo y el placer sexual. En general, se ofrece una imagen inusitada del cuerpo, alejándose de las convenciones estéticas y dramáticas e incorporando recursos formales simbólicos, ilógicos, irónicos y lúdicos.

La recepción de estas puestas en escena, las piezas de *strip-tease* y *Ceremonia por un negro asesinado*, es generalmente negativa. Particularmente en *Ceremonia por un negro asesinado*, hallamos que los elementos escénicos provocativos están potenciados al máximo. Esto que incidiría en bloquear la participación reflexiva del público ya que éste se encuentra en un estado de *shock*. Por lo tanto fracasa la búsqueda catarsis y purgación de los espectadores.

Tabla (1): Comparación entre los usos del desnudo en el teatro del tardo franquismo

<i>Piezas de strip-tease de Joan Brossa</i>	<i>Concert irregular</i>	<i>Ceremonia por un negro asesinado</i>	Puesta en escena
Desnudez femenina prescrita por Joan Brossa.	Desnudez no prescrita por el autor Joan Brossa.	Desnudez no prescrita por el autor Fernando Arrabal.	Autoría
Espacio escénico a la italiana Distanciación: rechazo a la mímica, a la ficción, a la identidad integral del personaje; afirmación de lo físico, de lo performativo, del juego y de la acción.	Elementos de distanciación: ruptura con la lógica de la acción y composición visual; metateatralidad; participación de un espectador en la acción.	Distanciación: elementos de pánico y de provocación máxima; incorporación de un accesorio extraño y disonante al cuerpo desnudo.	Distanciación e identificación
Combatir la visión consumista y deshumanizante que se tiene del cuerpo desnudo de la mujer. Desvanecer el “supererotismo” a través de subrayar la identidad de la stripteasista que sacrifica su carne.	Desnudez como acción espontánea natural, que puede involucrar el erotismo.	Erotismo acentuado por los objetos, las palabras y las acciones de la puesta en escena, sobre todo en el personaje del negro. Imagen irónica del cuerpo desnudo que refuerza el miedo y la impotencia sexual en detrimento del erotismo.	Erotismo
La acción como punto de encuentro entre poesía, pintura y teatro. Transformismo. Los objetos y los colores.	Música de piano, voz, objetos extravagantes y disonantes, situaciones y acciones lúdicas y poéticas, <i>gags</i> , transformismo y enmascaramiento.	Uso de objetos tabú, de elementos hiperbólicos, escatológicos, obscenos y violentos. Voces malsonantes, disonantes y acciones provocativas.	Elementos contribuyentes
Desnudez femenina. Ironía, forma y acción ilógicas del cuerpo desnudo.	Desnudez femenina y masculina. Estilo espontáneo.	Semidesnudez masculina. Exhibición simbolista, irónica y provocativa del cuerpo desnudo: máscara antigaz cubre el órgano sexual.	Estética y estilo
En general, mala acogida por parte del público, minoritario, que no llega a entender el estilo independiente y poco usual de la obra de Joan Brossa.	Público generalmente escandalizado, con algunos sonrientes y satisfechos. Recepción generalmente negativa por parte de los críticos.	Espectadores provocados, escandalizados y enfurecidos, durante la representación, en detrimento de espectadores reflexivos y participantes.	Recepción
Empleo terapéutico del desnudo femenino: potenciar la dimensión subversiva de la desnudez femenina y transformar la concepción de la misma por el espectador, renunciando a la mercantilización del cuerpo y del sexo.	Provocación y desmitificación del concierto musical.	Empleo terapéutico del desnudo masculino, uno de los recursos de pánico destinados a la catarsis y a la purgación del público. Provocación y subversión.	Modo y función

II.4.2. Aspectos contextuales de interés

La aparición de algunos casos del desnudo en la escena teatral de la última década del franquismo, además de reflejar una postura de rechazo social a la realidad contundente, revela una cierta movilización cultural durante el régimen. Según Berta Muñoz Cáliz (2005: 121-126), un importante desarrollo económico en España durante los quince últimos años del franquismo incide en «cambios trascendentales para la cultura y la sociedad española». El desarrollo económico va a generar condiciones sociales y culturales discordantes con el sistema político. La oposición política y sindical al franquismo crece, demostrando el pluralismo de la nueva sociedad española que, sin separarse políticamente de los demás países europeos, muestra su anhelo de democracia.

Los primeros pasos de la sociedad española hacia la adquisición de nuevas libertades, particularmente la libertad sexual, se producen antes de la muerte de Franco en noviembre de 1975. En la década de los cincuenta, el régimen siente la presión de prescindir parcialmente de su papel de defensor del nacionalismo, de la fe y moral católicas, para romper con su estado de aislamiento de la postguerra. De un lado, se abre la puerta a los valores materialistas encaminados a la expansión industrial, al consumismo, a la tecnología y al turismo extranjero (O'Connor, 1988: 202). Por otro lado, la cultura liberal comienza a tomar una relevancia cada vez mayor, sustituyendo a la cultura oficial franquista ya consumada y fracasada a mediados de los sesenta. El contacto con el exterior, a través del turismo y de la emigración, incide en nuevos hábitos y relaciones sociales opuestos a la ideología oficial del nacional-catolicismo. Ya a principios de la década de los setenta, llegan a España muchos turistas que afirman su presencia en las calles y playas, introduciendo a la sociedad una nueva apariencia liberal del cuerpo femenino y costumbres más desatadas respecto al vestido. Incluso se puede encontrar en las zonas costeras islotes de tolerancia que, en algunos casos, como en Ibiza y Formentera, incluyen playas nudistas. Éstas zonas someten a multas ocasionales pero el cambio social es inevitable. Así que el turismo de aquellos años proporciona que el Régimen tolere o haga la vista gorda de ciertas zonas de permisividad moral (Ponce, 2004: 34).

El organismo de la censura del régimen franquista, llamado Comisiones Delegados Informantes, ejerce su poder en el tema, el contenido y la forma. No se limita a censurar obras dramáticas, sino también a vigilar los espectáculos admitidos por la censura, comparando entre el texto y la representación y prohibiendo el espectáculo en el caso de notarse cualquier transgresión. Algunas obras se permiten para públicos reducidos – normalmente amigos de la compañía, intelectuales y universitarios– y para pocas representaciones, sin permitirse la actuación en teatros públicos. Esto incide en aumentar el

grado de alegorías o símbolos en el teatro de aquellos años, lo cual requiere un público especial y con cierto nivel intelectual (Ruiz Ramón, 2005: 441-454).

Según Berta Muñoz Cáliz (2006: XLI-XLIII), el único código oficial para la censura, realizado durante la dictadura, lo constituyen las Normas de Censura Cinematográfica emitidas en febrero de 1963 y aplicadas un año más tarde al teatro. La cantidad de inhibiciones que encierran estas normas da la impresión de que «el objetivo último no era tanto impedir el tratamiento de una serie de temas –aunque también hay que tener en cuenta este aspecto–, como disponer de un documento legal al que aferrarse cuando se tomaba la decisión de prohibir una obra». Según estas normas queda prohibida una enorme cantidad de temas y situaciones, poniendo énfasis en aspectos morales que niegan, en líneas generales, justificar el mal en la obra artística, haciendo que su apariencia suscite simpatía o que despierte deseo de imitación. Ejemplo de estas inhibiciones, entre otras muchas: las relaciones sexuales ilícitas (todas las que están fuera del matrimonio, incluidas las de carácter homosexual), las imágenes y escenas que puedan provocar “bajas pasiones” en el espectador normal y las que ofendan “la intimidad del amor conyugal”; las imágenes y escenas de brutalidad, de crueldad hacia personas o hacia animales y las de terror; las expresiones coloquiales, las escenas de carácter íntimo, que atenten contra “las más elementales normas del buen gusto” y la presentación irrespetuosa de creencias y prácticas religiosas. Asimismo se indica que estas normas serían empleadas con mayor amplitud cuando se trate de públicos minoritarios, salvo cuando estas obras sean blasfemas, pornográficas y subversivas, que se prohibirían a cualquier público. Cabe señalar que los espectadores, según estas normas, están divididos en tres calificaciones de edad: autorizado para todos los públicos, para mayores de 14 años y para mayores de 18 años.

Sin embargo, bajo la necesidad de limpiar su imagen frente a los países democráticos, de los cuales depende estructuralmente el desarrollo económico español, el régimen franquista, representado por Manuel Fraga Iribarne, ministro de Información y Turismo entre 1962 y 1969, emprende reformas superficiales en la censura y en la prensa (Ley de Prensa de 1966). Estas reformas se encaminan a «despojar al régimen de su imagen totalitaria y antidemocrática» y lanzar «la idea de que el país entra en un proceso de “apertura”, término clave de la política informativa de estos años». En sus Memorias, José María Escudero (citado por Muñoz Cáliz, 2005: 133-150), Director General de Cinematografía y Teatro entre 1962 y 1967, señala que se trataba de adecuar la censura «a la moral media de una sociedad que en los años sesenta iba muy delante de lo que en las esferas oficiales se pensaba». Pero en realidad, señala B. Muñoz, el régimen en aquellos años se apoya en «el evidente divorcio entre la cultura de masas y la cultura de minorías»,

reforzado por la creación en 1956 de Televisión Española. De allí, la permisividad relativa y limitada de la censura es sólo un medio para dar propaganda a la política cultural del régimen. Esto se concreta en una nueva estrategia que permite el estreno de una serie de dramaturgos de prestigio, como el estreno por primera vez de las obras de Bertolt Brecht: *La ópera de tres peniques* (1965) y *Madre coraje* (1966), en versión de Antonio Buero Vallejo; y la emblemática representación de *Marat-Sade* de Peter Weiss (1968), en versión de Alfonso Sastre.

La aparente tolerancia de los censores de cara al externo de estas obras encierra un intento por parte del franquismo, señala B. Muñoz Cáliz, de «utilizar el arte de la oposición para mejorar su propia imagen», evitando, al tiempo, una propaganda adversa con la autorización de las obras de autores de gran prestigio internacional. Sin embargo esta apertura hacia el teatro extranjero coincide con una mayor restricción para la representación del repertorio dramático español ya que tanto la repercusión pública que supone el estreno de algunas obras –*La camisa* de Lauro Olmo y *Los Salvajes de Puente San Gil* de Martín Recuerda, entre otros– como la connotación política que adquiere la asistencia a las mismas, provocan una precaución creciente entre los censores y la oposición de los sectores más conservadores. En fin, como nota Alfonso Sastre (Muñoz Cáliz, 2005: 143), se trata de una “liberalización de fachada”; la necesidad de mantener un continuo equilibrio entre “aperturismo” e “inmovilismo” no abandonará al régimen hasta el final, pero la divergencia de criterios de la censura se resolverán, en la mayoría de los casos, a favor de la postura más intransigente¹¹.

El avance hacia una relativa libertad social se manifestaría también en el grado de tolerancia hacia organizaciones naturistas y nudistas españolas a lo largo del siglo XX. Aunque la práctica del desnudismo en España se ha venido manifestándose subterráneamente desde hace varios años, es con la proclamación de la II República española cuando tiene un público e impetuoso auge, particularmente en Barcelona, sin dejar de suscitar polémica entre partidarios y contrarios, tanto en el espacio público como en la producción periodística y artística del momento (libros, revistas especializadas y películas). Sin embargo, solo goza de poco menos de seis años de vida pública (Roselló, 2003: 107-110). Durante la dictadura de Franco, se prohíbe a los grupos y organizaciones del naturismo y de la librecultura, acusándolos de inmoralidad escandalosa; se vigilan

¹¹ Un ejemplo de las objeciones de los sectores reaccionarios del régimen de cara al proceso de “apertura”, con todas sus limitaciones y restricciones, se da en la reacción del Obispo de Las Palmas de Gran Canaria. El obispo ordenó negar la absolución de los que acudieron al Festival de Nuevos Valores Cinematográficos, donde se proyectaron películas con los primeros desnudos en el franquismo (Muñoz Cáliz, 2005: 126).

rígidamente las playas, persiguiendo el nudismo o cualquier infracción contra lo que la Dirección General de Seguridad entiende por buen gusto tradicional de los españoles. Sin embargo, en los años cincuenta, la prensa naturista extranjera recoge la existencia de grupos clandestinos que, de alguna manera, mantienen el contacto con el resto del Naturismo europeo (Roselló, 2003: 244-245). En consonancia con la atmósfera relativamente más abierta de los últimos años del franquismo, el año 1969 constituye un punto de inflexión del movimiento naturista español que consigue recuperar otra vez la aspiración al cambio social. El enfoque oriental de cara a la relación del hombre con la naturaleza, sólo o asociado al movimiento *hippie*, influye definitivamente en los grupos naturistas y ecologistas de aquellos años. Grupos *hippies*, libertarios, ecologistas y varias asociaciones siguen practicando el nudismo en clandestinidad (López Anadón, 2006: 140-141). Poco a poco, a finales de los sesenta y principios de los setenta, los naturistas españoles empiezan a pensar en una posible y deseada legalización de su actividad, a través de las nuevas asociaciones, que se inicia con el Club Català de Naturisme en 1978. No obstante, para un sector libertario, esta legalización significa el fin del verdadero naturismo debido, por un lado, a las intenciones burocráticas de institucionalizarlo y, por otro, a los fines comerciales, que ven en este cambio legal «la ocasión de vender el “sol de España” en formato naturista a los países del norte de Europa» (Roselló, 2003: 245).

CAPÍTULO III.

LA EXHIBICIÓN DEL CUERPO DESNUDO EN EL TEATRO DE LA TRANSICIÓN POLÍTICA (1975-1982)

III.0. PREÁMBULO

Según relata la prensa de la época, el 2 de mayo de 1976, en la también llamada plaza del Dos de Mayo de Madrid, una joven pareja se encarama a la estatua de Daoíz y Velarde, se desnuda presentando un número de *striptease* frente a una bulliciosa multitud de jóvenes que se divertía en aquel lugar. El evento es documentado por el fotógrafo Félix Lorrio, dejando para la historia un testimonio del momento que inaugura en toda España el fenómeno denominado “destape”¹, considerado, en aquel contexto, símbolo de recuperación de las libertades y de ruptura con la opresión social, sexual, moral y política del régimen anterior (Roselló, 2003: 253; Pablo Ortega, 2006: 46-49).

Las primeras elecciones generales en junio de 1977 y la Constitución Española de 1978 anuncian el advenimiento de la esperada era de la democracia, que incidirá en cambios radicales en la empresa y los lenguajes teatrales. La abolición de la censura, el 3 de marzo de 1978, posibilita la libertad de la expresión artística y da definitivamente la luz verde a la consolidación del desnudo como forma escénica.

Ateniéndonos al progreso del fenómeno del desnudo en el teatro de la Transición y según demuestran las fechas de estreno de las representaciones estudiadas en este capítulo, el año 1977 constituye el auge de la exhibición de desnudos en la escena española. Aparte de las representaciones aquí estudiadas, se dan, entre las obras triunfantes del desnudo: las musicales, como es el caso de *¡Oh Calcutta!*, –versión española de esta comedia erótico-musical anglosajona– o *Yo quiero a mí mujer*; las obras de vodevil estereotipadas como *Enseñame tu...piscina*; o las comedias como *Violines y trompetas*, y *Las cien y una mil noches de boda*, espectáculo, éste último, sustancialmente apoyado por los desnudos y los chistes verdes sobre la luna de miel de los políticos más populares (Monleón: 1980: 502 y 624-625).

El *boom* sexual de los años de la Transición Política da lugar a varias representaciones de carácter erótico: *La Piel de limón*, obra de Jaime Salom, dirigida por Alberto González Vergel y estrenada el 10 de septiembre de 1976, es una de las obras que, según P. O’Connor (1988: 207), ayudarán a la consolidación de la exhibición del cuerpo

¹ El término “destape” es acuñado por Ángel Casas, periodista musical que alcanza un notable éxito al final de la década de los ochenta con el programa de televisión *Un día es un día*, en el cual se incluye un *strip-tease* a modo de cierre. Éste término se introduce de esta manera en el vocabulario cotidiano refiriendo a cualquier atrevimiento erótico por pequeño que fuese (Ponce, 2004: 14).

desnudo, así como del tema sexual y su aceptación por un amplio y variopinto sector de críticos y espectadores. La representación presenta algunos conflictos de la Transición, violando las reglas de la censura de entonces sin ser perseguida. En ella se plantea el tema controvertido del divorcio a través de la historia de una relación amorosa fuera del matrimonio, destruido y fracasado pero persistente bajo la opresión social y religiosa. El guión de Salom no contiene desnudo pero el director ha visto la necesidad de que la protagonista cambiara de vestuario en escena para subrayar el doble y cambiante papel que ella interpreta. Asimismo, se ha considerado favorable y justificado por el guión el desnudo femenino en varias escenas de carácter íntimo. La representación termina con un desnudo integral femenino, calificado por E. Llovet como gratuito y por F. Álvaro como «cosas del negocio» que han salvado a muchas obras mediocres. Sin embargo P. O'Connor cree que las innovaciones de esta obra residen en la referencia a temas tabúes hasta entonces: la menstruación, la anticoncepción, el aborto y el orgasmo femenino (O'Connor, 1988: 207; Álvaro, 1977: 69-74)².

El contenido sexual también se ha utilizado en aquellos años para defender la causa homosexual. Ejemplo a ello se da en *Contradanza* (1980) de Francisco Ors, dirigida por José Tamayo y estrenada el 21 de marzo de 1980. Según P. O'Connor, se trata de una obra de pretensiones artísticas que emplea la sodomía y enfoca el desnudo masculino por primera vez en la escena profesional de España. La obra gira en torno a la virginidad de la reina Isabel de Inglaterra y plantea que fue un varón que su madre había disfrazado de niño para protegerle de la eliminación en los tiempos turbulentos de los Tudor. Bajo este equívoco, la reina sólo podía establecer relaciones sexuales a través de la sodomía. Lo cual se presenta al comienzo de la obra con una escena de “sodomización” entre la reina y Lord Enrique. Esta acción está seguida por la revelación de la reina de su verdadera identidad masculina, desnudándose integralmente en una larga escena que argumenta la capacidad del amor real de superar las dificultades de la anatomía corporal (Álvaro, 1981: 43-49). A pesar de las intenciones ambiciosas, el espléndido reparto y el vestuario costoso, la obra fracasa en convencer a ambos crítica y público (O'Connor, 1988: 211-212).

Cabría señalar que a partir del año 1978, comienza a descender relativamente el interés por la desnudez debido a su frecuente aparición en revistas pornográficas y por la saturación, en aquellos años, de las imágenes eróticas. Según señala J. Monleón (1980: 624-625), «lo que era hambre de una mayoría –sexo y política– ha ido tomando sus

² Según Manuel Gómez Ortiz, la obra no ha logrado entusiasmar al público, «que se quedó con la boca abierta ante un desnudo total, servido en el último minuto y sin que se acabase de entender a qué venía aquello» (Pérez Jiménez, 1998: 412).

dimensiones lógicas, superado el delirio producido por tantos años de represión». Sin embargo, la escena no carece de actores y actrices desnudos, el teatro español, como nota J.Monleón, se llena de comedias que tienen «como supremo aliciente, el desnudo, generalmente forzado, de algunas de sus intérpretes».

Desde el punto de vista cualitativo, en 1976 el desnudo en la escena española se enfrenta al reto de exhibirse en movimiento y en situación frontal al espectador. Estos objetivos serán logrados a finales del verano del mismo año (O'Connor, 1988: 206) en *Madrid...Pecado Mortal* (véase apartado III.7.), y en el estreno en Madrid de *¡Oh, Calcutta!* en septiembre de 1977. Gracias a estas obras, queda demostrado que la exhibición del desnudo en la escena española no necesita ya el aval del texto dramático y que el desnudo gratuito llega a ser aceptado (O'Connor, 1988: 209).

El *boom* del desnudo y del tema sexual en la escena española de la Transición Política da lugar a varios comentarios y reacciones, generalmente negativos, por parte de críticos y profesionales del teatro. El siguiente fragmento de una carta dedicada a Patricia M. O'Connor por Ana Diosdado, autora dramática y actriz en *Equus*, representación considerada precursora del desnudo en la escena española, describe la situación después de la polémica que ha suscitado la obra:

[...] En cuanto a la repercusión en el ambiente profesional, ha sido todavía más graciosa, si podemos llamarle así a todo eso. Al mismo tiempo que ensayábamos «Equus», se ensayaba una obra de autor español, en la cual no existía desnudo alguno en su versión primitiva. El productor de dicha obra pidió automáticamente un añadido al autor, que justificase un desnudo improvisado a última hora, y lo presentó a censura, que tuvo que aprobar, puesto que “existía precedente”. Los desnudos, o semi-desnudos, han proliferado como la espuma, con necesidad o sin ella y ni que decir tiene que las campañas moralistas en contra, también. [...] (Diosdado, 1976).

Con motivo del estreno de sus comedias *La Carroza de plomo candente* y *El Combate de Ópalos y Tasia*, Francisco Nieva subraya la consumisión rápida y gratuita del uso del desnudo:

[...] en estas dos comedias se hace uso del desnudo, y algo me contraría que se haga después de haberlo degradado tanto y con fines tan vulgares. En mi teatro los tiros van hacia otra diana y me complacería mucho que así se reconociese, porque son obras escritas antes de toda esta barahúnda de destapes inmotivados, sin atender al teatro en su esencia. Sin embargo, el desnudo deberíamos verlo con más naturalidad. No estimulemos la represión que da frutos más podridos cuando más puritanos son. (Francisco Nieva, citado por Laborda, 1976a).

Según estas citas, se desprende que la proliferación de las escenas desnudas en el teatro español de la Transición no se ha justificado siempre como búsqueda o entusiasmo por experimentar nuevas formas teatrales, vedadas en el régimen anterior. José Monleón analiza este fenómeno sin separarlo de un cierto mecanismo cultural denominado por él «fenómeno de “contraposición”»:

[...] el público busca en el teatro aquello que se contrapone a su realidad. [...] si la preguerra contó con un teatro banal, los terribles cuarenta nos trajeron un teatro cómico [...], y los años de consolidación franquista permitieron la existencia –acorralada, reducida a veces a letra impresa, a sesiones únicas, incluso a pura expresión mecanográfica– de una dramaturgia de fuerte acento democrático, tal vez ahora la respuesta a la conflictiva situación española –que abarca desde el tema de las autonomías hasta las pérdidas en Bolsa de los pequeños inversionistas, desde el terrorismo al auge de los partidos y centrales sindicales– haya sido esa multiplicación del teatro «porno», en el que cuenta, sobre todo, la presencia más o menos justificada de los desnudos y la «ilustración» de las tradicionales relaciones del vodevil. [...] si se da el fenómeno de «contraposición» que antes señalábamos, es porque el teatro lo sostienen los sectores dominantes, que, lógicamente, asisten con temor a la llegada de esas etapas de transición –que siempre implican el riesgo de perder total o parcialmente ese dominio–, y demandan el teatro que les tranquilice, siquiera sacándoles del problema.

[...] Ahora mismo, cabría también preguntarse por qué, junto a ese teatro porno-cómico-terapéutico, no va adelante un teatro revelador, asentado en la globalidad del proceso político español. Si esto no ha sucedido se debe, sencillamente, a que el teatro es todavía el patrimonio de la sociedad conservadora. [...] (Monleón, 1980: 496-497).

En su artículo «El empresario se destapa», Moisés Pérez Coterillo llega finalmente a la conclusión de que el fenómeno no consiste en el desnudo del actor:

Pero no haga caso el lector. Todo lo que dicen que está ocurriendo en Madrid es mentira. Pura ilusión y trapisonda. Travestismo de empresa, tráfico de clichés, esclerosis de orgasmo. La verdad de todo este cuento es que el desnudo aún no ha florecido. El desnudo liberador, cachondo, agresivo y contagiante está por inventar. Sepa el lector que quién se ha desnudado en Madrid es el empresario, travesti de sí mismo, en sesiones de tarde y noche y con taquillas de «no hay localidades». (Pérez Coterillo, 1977: 52).

A pesar de los tempranos intentos de hacerse uso del desnudo en las experiencias teatrales que acabamos de exponer en el capítulo anterior, los críticos suelen atribuir a *Equus*, estrenada el 15 de octubre de 1975, la primera exhibición de desnudos en el teatro español del siglo XX. Quizás porque es la primera representación que se vale de las

enmiendas de la ley de censura establecidas en los últimos años del régimen dictatorial, y por tanto, constituye el primer reconocimiento oficial de la validez dramática del desnudo como recurso escénico, considerando pioneros a los actores María José Goyanes y Juan Ribó³. Según José Ponce (2004: 54), esta obra tiene dificultades, al principio, con la administración, que termina por permitir a los actores interpretar la escena en cuestión cubriéndose los órganos sexuales con «slip» o con una malla de color carne. Más de un año después, la función se puede representar con sus genuinos desnudos integrales. En este sentido, el siguiente aviso situado en la taquilla del teatro de la Comedia, marcaría un momento histórico (Castro Jiménez, 2006: 115):

AVISO IMPORTANTE

La DIRECCIÓN del TEATRO advierte al público que el Ministerio de Información y Turismo ha autorizado el desnudo total de hombre y mujer en una escena de la comedia “EQUUS”.

III.1. EQUUS (1975)

III.1.1. Aspectos generales

III.1.1.1. Aspectos de contenido

El interés de esta obra para la presente investigación reside principalmente en la exhibición, por primera vez en el teatro español, de dos desnudos casi completos, masculino y femenino. La representación, por lo tanto, es de gran interés en cuanto a la repercusión y recepción que ha tenido su escena de desnudo en una sociedad que apenas se había liberado de un régimen dictatorial. Es decir, que el contexto histórico y social, exterior a la puesta en escena y al texto dramático, es el que se impone, como veremos, en el análisis del desnudo en esta obra.

Escrita por el inglés Peter Shaffer en 1973, la obra, basada en un hecho real, trata el caso psiquiátrico del joven Alan Strang, que vive una infancia marcada por valores contradictorios debido a la educación ambivalente de un padre ateo y socialista y de una madre fanáticamente religiosa. A los seis años, Alan, encuentra en el amor de los caballos una salida a su frustración y a su alienación de una sociedad arruinada por la civilización del consumo. A partir de este momento, Alan sustituye los dioses de la sociedad por el

³ Juan Ribó participa entonces en reportajes fotográficos dónde aparece semidesnudo para revistas como Nuevo Fotograma.

caballo que llega a ser sacralizado por él como símbolo de energía, de pureza y de libertad. Estos lazos de amor, entre Alan y los caballos, le llevan a encontrar en ellos un refugio sexual. Al encontrarse con su supuesta novia en la cuadra, Alan fracasa en establecer una relación sexual con ella; el trauma es tan fuerte que le lleva a sacar los ojos a seis caballos con un punzón. Alan es llevado a juicio y luego al hospital psiquiátrico donde busca curarse bajo el cuidado de Martin Dysart. Pero ambos acaban confesándose sus frustraciones íntimas y su inconformidad con la sociedad en que viven. El encuentro con el joven Alan hace que el psiquiatra Dysart se enfrente a un dilema importante: dejar al ser humano en su estado natural, con su idiosincrasia y, por tanto, impedirle convivir en una sociedad estructurada y sistemática; o moldearlo como un ciudadano normal, castrando su propia individualidad. Finalmente Dysart consigue curar al joven Alan para que se conforme con lo que se considera conveniente y correcto socialmente (Shaffer, 1975; *Nuevo Diario*, 1975; Corbalán, 1975).

III.1.1.2. La puesta en escena

III.1.1.2.1. Datos

ESTRENO: 15-10-1975, teatro Comedia. AUTOR: Peter Shaffer DIRECCIÓN: Manuel Collado. INTÉRPRETES: J.L. López Vázquez, María Teresa Cortés, Ana Diosdado, Juan Ribó, Luis Peña, Margot Cottens, Manuel Sierra, Biel Moll, María José Goyanes, Miguel Ángel Gallardo, Enrique del Pozo, José Miguel Caballero, Luís Fernández. FUNCIONES: 291 funciones: 238 funciones en Madrid y 53 en Barcelona. ESPECTADORES: 167.576 espectadores: 106.573 en Madrid (ocupación de 52% de la sala) y 61.003 en el Teatro Barcelona⁴.

III.1.1.2.2. Descripción

Toda la escenografía sigue bastante la descripción detallada de Peter Shaffer del escenario y de la configuración de las máscaras⁵. La escenografía, muy elogiado por los

⁴ Datos aproximados calculados a partir del balance de la revista *Pipirijaina*, números de: noviembre de 1976, p. 53; diciembre de 1976, p. 60; junio de 1977, p. 66 y 67; y enero-febrero de 1978 p. 60. En el programa de mano de la representación en el teatro Reina Victoria se señala que *Equus* cumple las 1000 representaciones en España.

⁵ El texto dramático de la obra es editado en Londres después del estreno de la misma en el National Theater en julio de 1973. En sus primeras páginas, Shaffer hace una descripción minuciosa de la escenografía, de las máscaras y del vestuario de los actores que intepretan los caballos. En ella se manifiesta un tono autoritario por parte del autor insistiendo en su visión de la puesta en escena.

críticos, se basa en un espacio escénico circular y giratorio que se sitúa entre el escenario habitual y el patio de butacas, de manera que aquel sirve de ampliación al espacio giratorio (Álvaro, 1976: 107). Hay pocos bancos en medio de la escena y los actores están sentados junto al espectador, dando una originalidad, en su momento, al montaje, ya que incide principalmente en la comunicación entre actor y público (*Nuevo Diario*, 1975).

En general, se nota el carácter realista en el argumento y la dramaturgia. En cuanto a la escenografía, reúne las formas naturalistas y las simbolistas. El naturalismo se manifiesta en el vestuario y, obviamente, en la desnudez de los actores; el simbolismo, en la sugerente escena minimalista y, sobre todo, en el vestuario y las máscaras correspondientes a los caballos. Hay una oposición entre los cuerpos en su estado natural, despojados de vestuario, y la configuración artificial de un caballo de cabeza y zapatos metálicos.

III.1.2. Aspectos relacionados con la desnudez

III.1.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario

Las fotografías disponibles sobre esta obra provienen de la prensa de entonces y de los programas de mano correspondientes al estreno en 1975 y a la representación en 1977 – interpretada ésta última por actores diferentes. Contamos con un par de estas fotografías que evidencian la desnudez integral de un actor y una actriz. En la primera (véase Foto.2), aparece Juan Ribó (Alan Strang) de perfil y completamente desnudo, llevado a espaldas de otro actor que interpreta el papel de Nugget, el caballo favorito del protagonista. Éste último, levanta la mano derecha haciendo un gesto que expresa éxtasis y exaltación. El actor/caballo lleva una prenda de color negro, una máscara-caballo hecha de chapas de metal muy bien elaborada y unos zapatos de tacones altos de acero. La segunda fotografía (véase Foto.3), sacada del programa de mano del montaje en el Teatro Reina Victoria de Madrid (enero 1977), representa el desnudo integral de Manuel Egea (Alan Strang) y de Pilar Barrera (Jill Mason), también de perfil, arrodillados y besándose. Los críticos afirman que la desnudez de los actores, en el estreno de 1975, es realizada «con el recurso de “slip” en el desnudo de ambos, con el colorido de luces a toda potencia» (*Nuevo Diario*, 1975). A pesar del grado parcial de la desnudez de María José Goyanes, la expectación, el día del estreno, por parte de los críticos y del público es enorme; P. O'Connor nos describe este momento histórico:

Although lead actress María José Goyanes would appear only partially nude for the opening performance of *Equus* on 15 October 1975, expectation was enormous: never before had a Spanish actress legally bared so much on a lighted stage. When the historical moment finally arrived, not only was the stage fully illuminated, but the entire theater seemed to explode with the flashbulbs of the numerous photographers eager to record the momentous occasion for posterity (O'Connor, 1988: 204)⁶.

Un año más tarde, el estreno en agosto de 1976 de *Historias de striptease*, el primer ejemplo pornográfico en la escena española, aceleraría la aceptación de la exhibición del desnudo integral, lo que ayudaría a que en *Equus*, finalmente, pudieran desnudarse completamente los actores en la escena en cuestión, durante la segunda actuación en Madrid en el otoño del mismo año (O'Connor, 1988: 206-207).

Las fotografías sugieren la existencia de dos escenas en que se exhiben desnudos, pero los críticos y los actores se refieren a una solamente, en la cual Alan se encuentra con su novia Jill, se quitan los jerséis y se quedan desnudos. A posteriori, Alan padece un trauma a causa de su fracaso en la relación carnal y saca los ojos a todos los caballos en la cuadra (Aguado, 1976: 78). Habría que señalar que la desnudez de Juan Ribó y María José Gayanes es predeterminada por el autor para los respectivos personajes dramáticos.

III.1.2.2. La desnudez desde la perspectiva de la recepción

Al abordar la representación de *Equus* en España nos sorprende la buena acogida que tiene por parte del público del teatro y de la mayoría de los críticos. La exhibición de la desnudez corporal, censurada y rechazada durante largo tiempo, es aplaudida ahora y quizás el público, como dice la actriz María Goyanes (Aguado, 1976: 78), «está más maduro de lo que pensamos».

Equus es una obra que ha disfrutado de mucho éxito tanto en su versión extranjera –en Londres, Nueva York, París, Lisboa y Buenos Aires– como en la versión española, que llega a cumplir las 1000 representaciones, de manera que es considerada uno de los más prolongados contratos realizados en el teatro español hasta entonces (Prog. Reina Victoria 1977; *La Gaceta Ilustrada*, 1976: 15). Si bien la fama internacional de la obra y la

⁶ «Si bien la actriz principal María José Goyanes aparecería desnuda sólo parcialmente para el estreno de *Equus* el 15 de octubre de 1975, las expectativas eran enormes: nunca antes una actriz española ha soportado legalmente tanto en un escenario iluminado. Cuando llega finalmente el momento histórico, no solamente se iluminaba la escena completamente, sino que el teatro entero parecía explotar con el relumbro de flashes de los numerosos fotógrafos ansiosos de grabar la momentánea ocasión para la posteridad». (La traducción es nuestra).

originalidad del tema motivan el éxito rotundo de la representación en España, otro motivo se da en la exhibición de los primeros desnudos en el teatro español, con la consiguiente controversia que incide en aumentar la curiosidad de los espectadores y críticos (Álvaro, 1976: 110). Según los críticos Lorenzo Sancho y Francisco Álvaro, la inquietud y curiosidad de saber si, al final, el desnudo integral es autorizado motiva el interés del público por la obra y, por tanto, contribuye principalmente en su éxito taquillero (Álvaro, 1976: 110-111).

El problema con la censura contribuye aún más en aumentar la curiosidad de los filiales del teatro. Si bien los censores aprueban con unanimidad el ensayo general, la compañía se choca con la administración de la Delegación General del Teatro. Ésta se opone a la exhibición de desnudos y recomienda aplazar el estreno, pero finalmente otorga la aparición de los dos actores en *slip* evitando la desnudez integral. La difusión de la noticia de exhibición de desnudos produce en el público y la crítica una reacción contradictoria. Mientras los sectores más liberales acogen los nuevos aires de la libertad, sectores fanáticos y moralistas dirigen sus insultos y sus amenazas, tanto a través de la prensa como por correo postal, a María Goyanes y a la compañía acusándolos de infamar a la mujer española y considerando esta desnudez pecaminosa y contra la moral (Diosdado, 1976; O'Connor, 1988: 205; Aguado, 1976):

[...] la famosa reacción de “ciertos sectores” se reveló totalmente exacta. La actriz que representa el papel de Jill ha recibido todo tipo de insultos y amenazas anónimas, y últimamente las amenazas concernían a toda la compañía que representaba semejante obra “pornográfica”, por lo cual estamos trabajando con protección oficial. Parece que todo ello se ha debido a un grupo de los llamados moralistas, más o menos organizados. En cualquier caso, no podremos saberlo con seguridad. (Diosdado, 1976).

La reacción agresiva de estos sectores minoritarios llega hasta el punto de intentar arrojar un explosivo al escenario durante una de las funciones de la obra. Esto ha provocado la presencia policial durante el resto de las actuaciones en los teatros La Comedia y Reina Victoria, donde se representaba *¿Por qué corres Ulises?*, obra que viene a recibir la misma suerte de reacciones que *Equus* por ofrecer la semi-desnudez de la actriz Victoria Vera (Diosdado, 1976; O'Connor, 1988: 205). Al respecto, el diario *ABC* informaba:

Un nuevo paquete incendiario dirigido a una actriz se ha recibido en un teatro madrileño. Si en la anterior ocasión la destinataria era Victoria Vera, protagonista de “¿Por qué corres, Ulises?”, que se representa en el teatro Reina Victoria, ahora ha sido, aunque indirectamente, María José Goyanes. [...] El contenido del mensaje hacía mención a una revisión de la obra “Equus”, que se representa en el citado teatro, y cuya principal protagonista es María José Goyanes, que sale al escenario solamente con un pequeño slip. A la actriz se la advierte en el mensaje que abandone la obra, a la vez que se indican otras amenazas hacia actores y personal del teatro. (ABC, 27-03-1976).

Sin embargo, hay que notar que estas incidencias hacen que los espectadores llenen diariamente las butacas tanto del teatro de La Comedia como del Barcelona correspondiendo con mucho aplauso y asistencia a representaciones sucesivas (Álvaro, 1976: 107-108).

En las reseñas de crítica teatral de la época, las opiniones se dividen entre partidarios y adversarios del desnudo exhibido en el teatro. No obstante, la mayoría de los críticos reciben el fenómeno con bastante tolerancia y entendimiento. Las opiniones reacias a la desnudez, la consideran una forma escénica de extremo realismo, que limita la imaginación y la capacidad sugestiva de la obra. En este sentido, A. Valencia (1975) señala una contradicción en la puesta en escena entre la «admirable sugestión esquemática» en los actores haciendo de caballos y «la expresión corporal aguzada al máximo» porque aquí hace falta la imaginación del primer efecto. Incluso notamos que el autor, Shaffer, es atacado por exigir la desnudez total acusándole de someterse a «gustos actuales del público» (Valencia, 1975). Con esta opinión coincide Fernando Lázaro Carreter, en *La Gaceta Ilustrada*, acusando la obra de efectista al máximo y tramposa, alegando que «todas las tentaciones que el teatro ofrece para dejar de ser arte y para, obviando el intelecto, sacudir físicamente al espectador, han sido aquí aprovechadas» (Álvaro, 1975: 110).

No obstante muchas voces se alzan para defender la puesta al desnudo del actor. La actriz María José Goyanes⁷ se defiende señalando que la importancia de la desnudez en la escena es fundamental, ya que el carácter formalmente realista del desnudo no impide que sugiera simbólicamente dentro del marco de la obra, porque muestra la incapacidad de Alan de hacer el amor natural y, por tanto, justifica la gravedad del fuerte ataque del joven a los caballos (Aguado, 1976: 82). Los críticos Pablo Corbalán y Francisco Álvaro

⁷ En una entrevista, María Goyanes separa entre el desnudo en el teatro, cuando el papel lo exija, y el desnudo fuera del teatro que, para ella, es dominio de los modelos. La actriz también llama la atención sobre la dificultad y la necesidad de tener más valor para ir desnudándose en escena, un acto considerado más potente y valiente que salir desnudo (Aguado, 1976: 78).

coinciden con María Goyanes en que la lógica de la obra exige la desnudez de los actores, aunque esta desnudez no es del todo ineludible (Álvaro, 1976: 108-110). También López Sancho (1975) apoya la desnudez en la escena en cuestión, señalando que representa el desenlace de una situación clínica y que «sin los datos físicos aquello se habría convertido en algo estrictamente pornográfico», por tanto la desnudez contribuye a la seriedad dramática y no en su contra como suele pasar cuando se emplea por fines comerciales.

Miguel A. Medina admira la valentía de los actores manifestada en su interpretación y en el hecho de romper con muchos convencionalismos y tabúes ya que no es fácil «para el actor español, tan encopetado siempre, mostrarse por primera vez ante un público comercial sin más defensa que su desnudo». Además, encuentra meritorio el poner la primera piedra en este dominio. M. Medina (1975: 17) apunta a otra convención escénica superada por la compañía al alejarse de la caja italiana, actuando en un escenario giratorio en el centro mismo del patio de butacas, lo que asegura el contacto directo con el público. Todo ello ha sido en franco beneficio de un hecho artístico y muestra un montaje de interés y «revolutivo».

III.1.2.3. Interpretación de la desnudez en esta obra

La puesta en escena de *Equus* guarda, en general, una relación de respeto y subordinación al texto dramático de Shaffer y a sus indicaciones y didascalias escénicas. La desnudez en *Equus* se incluye en el modo de «desnudez inscrita» que, según Karl Toepfer (véase cap.I.1), se vale de la autoría y de la lógica lingüística para justificarse y racionalizarse en la escena. En este sentido la desnudez está concebida como un estado del personaje y corresponde a una de las situaciones o acciones dramáticas de la representación.

El contexto dramático en que se emplea la desnudez como forma expresiva no acaba de ser plenamente transgresivo. El empleo de la desnudez, en el texto de Shaffer, es justificado dramáticamente como parte de una escena de carácter sexual y conlleva, al tiempo, una crítica social concretada en las ambivalencias vestido/desnudo, civilización/primitivismo, animal/hombre, auto-determinación/represión. Sin embargo, la conflictividad conceptual, que el cuerpo desnudo refleja, desemboca finalmente en la reconciliación con valores sociales que al principio se procura trascender. Por ejemplo, el psiquiatra Martin Dysart opta, en su tratamiento del joven Alan, por consolidar en este último el conformismo, el comportamiento y pensamiento admitidos y considerados correctos por la sociedad, descartando así una posible oposición al *status quo* a través de la

afirmación y manifestación de las elecciones individuales. En este sentido, la ruptura con relaciones sexuales convencionales, concretada en la relación escandalosa de bestialidad entre el adolescente Alan y un caballo, acaba por conformarse con las formas sexuales convencionales. En este sentido, toda relación que no sea heterosexual se considera una anomalía o enfermedad que requiere la corrección y curación.

Sin embargo, centrándonos en la puesta en escena, tanto la ubicación de un escenario no convencional en el espacio de las butacas, como la introducción de los actores en el espacio de los espectadores, inciden en potenciar el efecto provocador de la desnudez de los actores en cuánto se ostenta bajo las miradas curiosas del público. Dejando de lado el marco dramático y la lógica textual, la exhibición de la desnudez se consideraría una apuesta audaz porque se enfrenta directamente a las convenciones éticas o morales del momento, que generalmente rechazan la libertad del cuerpo. La insistencia en lo sociológico, preconcebida en el texto dramático, se manifiesta también a través de las declaraciones de los creadores de esta representación. M. Collado declara su puesta en escena como «expresión de la sociedad que nos rodea» y «denuncia» a «fuertes instituciones que oprimen al hombre» (Prog. Reina Victoria, 1977). También el desnudo del actor y de la actriz sería concebido metafóricamente como vuelta a la verdad y a la esencia. El crítico P. Corbalán (1975) considera el uso de *slips* en el estreno algo hipócrita. El actor José Luis López Vázquez, que interpreta el papel del psiquiatra, niega que la desnudez en la escena sea erótica ni pornográfica, abogando por el desnudo de los actores como símbolo de «la no hipocresía», una característica que, según él, hace falta en España (Maza: 1975).

Por lo expuesto, el mérito de esta puesta en escena del texto de Shaffer tal vez reside en dar un paso para reflexionar sobre ciertos tabúes que, tanto en la sociedad como en el lenguaje escénico, hasta entonces eran intocables (religión, relaciones sexuales, libertad del cuerpo, etc)⁸.

⁸ La capacidad provocativa del desnudo en *Equus* no se pierde hasta nuestros días. El estreno de la obra el 27 de febrero de 2007, en Gielgud Theater de Londres, suscita la polémica en torno a la figura del actor Daniel Radcliffe que, teniendo entonces 17 años, y con fama por el papel del joven mago en la saga cinematográfica de Harry Potter, interpreta ahora a Alan Strang en *Equus*, saliendo desnudo integralmente en la escena en cuestión. Lo cual inquieta a los padres de familia, por temor a que sus hijos, fans de Radcliffe/Harry Potter, vean en su desnudez un ejemplo para seguir. Sin embargo, las entradas del estreno se agotaron y la obra tuvo buena acogida tanto por parte de la crítica como del público londinense, quien ovacionó de pie al actor durante el estreno (Majendie, 2007).

III.2. ¿POR QUÉ CORRES, ULISES? (1975)

III.2.1. Aspectos generales

III.2.1.1. Aspectos de contenido

La obra de Antonio Gala, escrita en 1972, se basa en la Odisea, específicamente en la leyenda de Ulises quien regresa a Penélope después de la larga guerra de Troya. En el viaje de regreso, Ulises se enfrenta a muchos peligros y aventuras y establece una relación con Nausicaa que le ayuda finalmente a regresar a su tierra. En la versión de Gala, se da una parábola de la España contemporánea haciendo que Ulises aparezca como un anciano y ridículo general que constantemente revive la historia de sus batallas triunfantes. Ulises se hace cargo de un gobierno anacrónico concretizado en el personaje de Penélope, su anciana mujer, conservadora y autoritaria (O'Connor, 1988: 204). En este sentido, Gala desmitifica la leyenda destacando las semejanzas entre situaciones y personajes del mito y otras tan remotas en la actualidad española. El retorno, la recuperación de la memoria desvanecida y diluida por una larga postguerra, la naturaleza modesta de los hombres y de las mujeres son prototipos que se repiten a lo largo de la historia humana pues, Como declara el autor, «todos somos Ulises, Nausicaa o Penélope» (Gala, 1975).

III.2.1.2. La puesta en escena

III.2.1.2.1. Datos

ESTRENO: 17-10-1975, Teatro Reina Victoria. AUTOR: Antonio Gala. DIRECCIÓN: Mario Camus. INTÉRPRETES: Mary Carillo, Victoria Vera, Rosario García Ortega, Margarita Calahorra, Alberto Closas, Juan Duato. FUNCIONES: permanece en cartelera 47 semanas⁹. ESPECTADORES: durante los meses de septiembre y octubre de 1976 el número de espectadores es 7.595 (ocupación de 24%)¹⁰.

III.2.1.2.2. Descripción

Según José Monleón (*Triunfo*), la representación mantiene «de comienzo a fin, el mismo tono de amable comedia». La escenografía, a cargo de Vicente Vela, muestra, como

⁹ Según Manuel Pérez Jiménez (1998: 152).

¹⁰ Datos aproximados calculados a partir del balance de la revista *Pipirijaina*, noviembre de 1976, p. 53.

señala Manuel Crespo (*El Alcázar*), un «muy sugerente y logrado quehacer decorativo» que, según testimonia Juan Aragonés (*Ya*) es ovacionado «nada más subir el telón [del segundo acto] y a escenario aún vacío». También destaca en ella, nota Adolfo Prego (*ABC*), «un trabajo excelente de los dos intérpretes principales» (Pérez Jiménez, 1998: 154).

III.2.2. Aspectos relacionados con la desnudez

III.2.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario

El desnudo se produce en una escena de la primera situación de la representación, donde Victoria Vera, en el papel de Nausicaa, acostada con Ulises en el lecho, sale con un *slip* y por encima una túnica transparente abierta ligeramente por la mitad. Esta prenda, durante la escena esperada, debería abrirse ampliamente dejando ver un único pecho desnudo. Sin embargo, haciendo caso omiso del antecedente en *Equus*, los censores ordenan que la túnica se cierre completamente demostrando, según opina P. O'Connor, su intolerancia respecto a los autores españoles (O'Connor, 1988: 204). La única fotografía disponible parece ser destinada a la publicidad de la obra ya que no remite a la escena del desnudo, tal como fue descrita por la crítica (véase Foto.4). En la imagen, aparece Victoria Vera semi-desnuda en el papel de Nausicaa, notándose el estilo actual y naturalista del vestuario.

III.2.2.2. La desnudez desde la perspectiva de la recepción

Los comentarios de la crítica sobre la obra son desfavorables. Se acusa al texto de frivolar lo grandioso, de imponer palabras que no encajan con los personajes. Además, se critica la falta de situaciones y acciones dramáticas o escénicas. En la puesta en escena, señala Fernando Lázaro Carreter (citado por Álvaro, 1976: 43), «lo que vemos son las peripecias de un divertido fanfarrón actual, de una adolescente ninfómana, y de una paciente esposa que saca adelante la casa como puede, que añora y odia al esposo y que se consuela en su ausencia».

En cuánto a la exhibición del desnudo parcial de Victoria Vera, la actriz y la compañía reciben las mismas amenazas y humillaciones por parte de sectores fanáticos de ultra-derecha, siendo las salidas y entradas del Teatro Reina Victoria vigiladas por policía hasta el final de la temporada (O'Connor, 1988: 205). La reacción de los críticos es

desigual pero, al contrario que en *Equus*, tiende a desacreditar la apuesta por el desnudo en la obra. Algunos le dan poco interés, como Lorenzo López Sancho (citado por Álvaro, 1976: 43), señalando que la desnudez de una actriz tan atractiva no consigue, ocultar las carencias del texto. Otros atribuyen a ésta el éxito de la representación que permanece en cartelera 47 semanas, según nos informa M. Pérez Jiménez (1998: 152). De hecho, el resultado de la noche del estreno es negativo; a lo largo de la función la recepción es fría y, al final, se oyen los aplausos al lado de las airadas protestas de un grupo de espectadores. A los pocos días, cambia la suerte de esta obra, al menos en la taquilla (Álvaro, 1976: 41).

III.2.2.3. Interpretación de la desnudez en esta obra

Aunque el desnudo no es prescrito por el texto original de Gala, el director de escena, notando el éxito taquillero de *Equus* y su acogida, cree que la exhibición de la desnudez de Nausicaa, descrita como la joven energética que canta para el futuro y el cambio, acentuaría visualmente el simbolismo de Gala. Además, la desnudez añadiría, según opina el director, no sólo un aire moderno al personaje, sino también su aire mediterráneo (O'Connor, 1988: 204). En este sentido, la desnudez del personaje acentuaría los efectos eróticos y sexuales del cuerpo femenino. Sin embargo, no sería difícil notar que la apuesta por el desnudo, en su falta de novedad y de creatividad artísticas, responde más que nada a una intención de dar una apariencia moderna y garantizar el éxito taquillero.

III.3. DIVINAS PALABRAS (1975)

III.3.1. Aspectos generales

III.3.1.1. Aspectos de contenido

La muy conocida tragicomedia de aldea, editada en 1919 (Iglesias Feijoo, 1991: 49), es considerada en esta puesta en escena del director argentino vanguardista Víctor García¹¹, reflejo de una sociedad en crisis, en la que seres marginados, dominados por la

¹¹ La obra escenográfica de Víctor García García (1935-1982), residente en París desde 1965, tiene un gran impacto en Europa y, sobre todo, en España, donde realiza varios montajes para la compañía de Nuria Espert. El más trascendente de estos espectáculos es *Las criadas*, de Jean Genet. En 1966, monta en París algunas piezas cortas de Valle-Inclán en el Teatro de las Naciones y, un año más tarde, consigue el éxito internacional que le convierte en un revolucionario de la escena con *El cementerio de automóviles*, de Fernando Arrabal, que es entonces un gran acontecimiento teatral en el festival de Belgrado. A raíz de ese éxito, es contratado en 1969 por el empresario teatral Amando Moreno para que traiga a España *Las Criadas* de Jean Genet y *Los dos verdugos* de Arrabal. En 1977, el estreno de *Cementerio de automóviles*, su primer gran éxito internacional en París, llega a ser su último fracaso en Madrid, después de la reticencia y la crítica virulenta con que se había recibido *Divinas palabras*. Según Armando Moreno, la contribución teatral de

pobreza y la superstición denuncian y luchan sin que exista esperanza de redención que no sea el sometimiento ciego a un poder que los ignora y explota. La obra contiene las constantes en la literatura de Valle-Inclán: la lujuria, la avaricia y la muerte.

La obra trata de la explotación de un niño anormal, El Baldadíño, por parte de sus familiares que hacen uso de él para implorar la caridad a la gente. El niño es considerado la única fortuna que tiene la familia. Mari-Gaila, la mujer del Sacristán y una de los usufructuarios del niño, disfruta de más libertad cuando sale con éste de feria en feria y llega a establecer una relación amorosa con otro, El compadre Miau, quien a su vez trata de beneficiarse del niño a través de esta relación. Cuando muere el niño en medio de muchas controversias, Mari-Gaila se ve obligada a quedarse en casa y renunciar a su libertad. No obstante, vuelve a encontrarse con su enamorado. Por medio de una conspiración, los aldeanos se enteran de la cita de ambos y deciden sorprenderles mientras fornican para después cercar y forzar a Mari-Gaila a desnudarse por completo. Enfurecidos, llevan a la mujer a la iglesia donde el marido sale en su defensa, pronunciando, en castellano, las palabras del evangelio: «¡Quien sea libre de culpa, que tire la primera piedra!». Sólo cuando lanza al aire sus “divinas palabras”, diciendo de nuevo lo mismo en latín, una lengua desconocida por los aldeños, el sortilegio funciona y el pueblo pierde su furia admitiendo y sometiéndose a una verdad cuyo idioma no comprende (Valle-Inclán, 1991)¹².

Según G. Umpierre, *Divinas palabras* tiene un marcado carácter simbolista y alegórico, en el sentido de la evocación que «deja entrever más allá del pensamiento humano, un oculto sentido». Por lo tanto la obra en su fondo conceptual concuerda perfectamente con las corrientes filosóficas, espirituales y estéticas de su época. Éstas, paralelamente a la crisis finisecular de metafísica y de valores, se oponen al materialismo, al intelectualismo científico, al realismo; desconfían del Progreso y de las ciencias

Víctor García conmociona el arte escénico en todo el mundo, «tanto por su genio interpretando las metáforas de los textos, como por su carácter de innovador» (Cruz, 1982).

¹² La obra es estrenada por primera vez el 16 de noviembre de 1933, en el teatro El Español, por la compañía Margarita Xirgu-Enrique Borrás, que interpretaron a Mari Gaila y Pedro Gailo respectivamente. Parte del público y casi toda la prensa de derechas protestó por el argumento en nombre del “buen gusto”. Sin embargo, «la obra tuvo un éxito bastante apreciable de crítica, pero careció de respaldo popular». La escenografía era algo convencional. Según Victorina Durán (citado por Iglesias Feijoo, 1991: 56-57), el «escenario era todo horizonte. Una garita se dibujaba enérgicamente sobre él. Los dos personajes que se encuentran en la escena destacaban con toda la energía, fuerza y pasión que tenía su diálogo. Parecía un primer plano de un film; tal era la expresión y corporeidad de los actores sobre el fondo escenográfico». También Durán señala que el «vestuario entonaba maravillosamente con todos los decorados. La romería delante de la ermita era un cuadro de tonos apagados, perfecto, tan bien conseguido en su entonación sombría como lo pudo estar en tonos brillantes el de la feria rusa de “Petrouchka” presentado por los bailes rusos» (Iglesias Feijoo, 1991: 53, 56-57).

positivistas que invaden la filosofía y la literatura de la época anterior. Se trata de imponer una concepción vitalista del hombre y del universo. En este marco, la obra de filósofos “vitalistas” como F. Nietzsche y de H. Bergson tiene mayor difusión entre artistas y escritores. Sobre todo el concepto de lo “dionisiaco” en el primero y el “élan vital”, “fuerza vital” o “impulso vital”, del segundo (Umpierre, 1971: 10-12).

Los personajes de *Divinas palabras* son símbolos. Pedro del Reino, o Pedro-Gailo, sacristán de la Iglesia de San Clemente, se identifica con la Iglesia y con la moral tradicional, estática o cerrada. En la obra se manifiesta su actitud autoritaria, dogmática, también se da una insistencia en tres cualidades: fealdad, cobardía, dogmatismo. Su figura, repulsiva y ridícula, contrasta radicalmente con la vitalidad y la belleza de su contrafigura en la obra, Mari-Gaila. El sentido de este contraste, en el nivel alegórico de la tragicomedia, reside en la oposición entre la moral cristiana tradicional y el impulso vital». El vitalismo de Mari-Gaila destaca en toda la obra, su simbolismo se subraya a partir de la Segunda Jornada, cuando el farandul Séptimo Miau, su amante y personaje luciferino que representa la soberbia y el intelecto, lee la suerte de ésta, declarando que Venus y Ceres recorren los velos de su destino: Fertilidad y Lujuria. (Umpierre, 1971: 13-16).

III.3.1.2. *La puesta en escena*

III.3.1.2.1. Datos

ESTRENO: octubre de 1975, Teatro Auditórium de Palma de Mallorca y reestreno el 28-01-1977 en el teatro Monumental de Madrid. COMPAÑÍA: Nuria Espert de Actores Asociados. AUTOR: Ramón María del Valle-Inclán DIRECCIÓN: Víctor García INTÉRPRETES: Walter Vidarte, Salomé Guerrero, M.^a José Valiente, José Jaime Espinosa, Margarita Calahorra, José Camacho, Nuria Espert, Maite Brik, Ana Frau, Vicente Lluch, Oliva Cuesta, Galo Soler, Manuel Maciá. FUNCIONES: 54 (27 en Madrid y 27 en el teatro Tivoli de Barcelona). ESPECTADORES: 43.605 (18.873 en Madrid y 24.732 en Barcelona). Ocupación de 52% de la sala ¹³.

¹³ Datos aproximados calculados a partir del balance de la revista Pipirijaina, números: diciembre de 1976, p. 61 y junio de 1977, p. 67.

III.3.1.2.2. Descripción

La escenografía es muy sencilla, se trata de ocho órganos movibles en el fondo del escenario, cada unidad está formada por un conjunto de largos tubos. En posición perpendicular a estos tubos se hallan unos palos con extremos en forma de cono, parecidos a unos trombones o trompetas.

III.3.2. Aspectos relacionados con la desnudez

III.3.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario

La exhibición del cuerpo desnudo se produce en una espectacular escena final, correspondiente a las escenas IV y Última de la Jornada Tercera del texto dramático. En ella se ve a Nuria Espert, a lo alto del espacio escénico, montando desnuda y con piernas abiertas, un largo madero emergente en la parte más superior y céntrica de uno de los órganos deslizante que conforman la escenografía. Según P. O'Connor (1988: 207), el largo madero que lleva a Nuria Espert no solamente se parece a los tubos de un enorme órgano de la catedral, sino también a un *phallus*. Las extensas trompetas salientes, que penetran los tubos verticales del órgano móvil, dan lugar a una imagenería andrógina (véase Foto.5).

El empleo del desnudo es «pre-inscrito» por Valle-Inclán en dichas escenas de la Jornada Tercera de su texto. Mari-Gaila, después de ser descubierta por los aldeanos, perseguida por los perros y el gentío, es forzada a desnudarse:

MARI-GAILA

¡Sarracenos! ¡Negros del Infierno! ¡Si por vuestra culpa malparo, a la cárcel os llevo!

UNA VOZ

¡No te vale esa trampa!

OTRA VOZ

¡Has de bailar en camisa!

QUINTÍN PINTADO

¡Vas a lucir el cuerpo!

MARI-GAILA

¿Me corréis por eso, hijos de la más grande? ¡Bailaré en camisa y bailaré en cueros!

CORO DE RELINCHOS

¡Jujurujú!

MARI-GAILA

¡Pero que ninguno sea osado a maltratarme! ¡Miray hasta cegar, sin poner mano!

CORO DE RELINCHOS

¡Jujurujú!

Mari-Gaila se arranca el justillo, y con la carne temblorosa, sale de entre las sueltas enaguas. De un hombro le corre un hilo de sangre. Rítmica y antigua, adusta y resuelta, levanta su blanca desnudez ante el río cubierto de oros. (III, iv).

Luego, Mari-Gaila es forzada a exhibir su desnudez sobre un carro de heno y conducida así a la iglesia, desde cuyo campanario se tira, aunque sin daños, Pedro Gailo, debido al impacto de ver a su mujer de aquella forma. Tras ello, se dirige al pueblo vociferando las divinas palabras:

Pedro Gailo corre pisándose la sotana, y se desvanece por la puerta de la iglesia. Sube al campanario, batiendo en la angosta escalera como un vencejo, y sale a mirar por los arcos de las campanas. El carro de la faunalia rueda por el camino, en torno salta la encendida guirnalda de mozos, y en lo alto, toda blanca y desnuda, quiere cubrirse con la yerba Mari-Gaila. El sacristán, negro y largo, sale al tejado, quebrando las tejas. (III, última).

Y la obra termina con esta acotación:

Los oros del poniente flotan sobre la quintana. Mari-Gaila, armoniosa y desnuda, pisando descalza sobre las piedras sepulcrales, percibe el ritmo de la vida bajo un velo de lágrima. Al penetrar en la sombra del pórtico, la enorme cabeza del idiota, coronada de camelias, se le aparece como una cabeza de ángel. Conducida de la mano del marido, la mujer adúltera se acoge al asilo de la iglesia, circundada del áureo y religioso prestigio, que en aquel mundo milagrero, de almas rudas, intuye el latín ignoto de las DIVINAS PALABRAS. (III, última).

III.3.2.2. La desnudez desde la perspectiva de la recepción

Esta versión de *Divinas palabras* recibe un fuerte rechazo por la mayoría de los críticos. P. O'Connor (1988: 207) comenta que los comentaristas de aquella época tratan normalmente con severidad y crudeza las versiones libres de la producción valleinclanesca. En este caso, la escenografía antinaturalista, el tono agudo, la acentuación del sexo¹⁴, de la

¹⁴ Junto al empleo del desnudo, preinscrito por el autor, la integración de una escena de incesto que no se da directamente en el texto original (O'Connor, 1988: 207) incide en el efecto de impacto.

violencia y de los elementos anticlericales, inciden en aumentar las objeciones. Si bien la irreverente combinación entre lo sexual y lo religioso ofende a algunos, su manifestación en esta puesta en escena demuestra la relativa libertad de expresión en la Transición. Según P. O'Connor (1988: 207), los componentes sexuales, durante el régimen franquista, habrían sido considerados pornográficos; la imagerie religiosa, blasfema y la ideología; subversiva.

Respecto a la desnudez integral de Nuria Espert, es considerada por Antonio Valencia (*Hoja del Lunes*) como «lo único fiel a Valle Inclán [...] exigida paladina e imperiosamente “por el guión” que Nuria Espert sirve con naturalismo generoso en el único naturalismo de la versión presente». Sin embargo esta exhibición sin tapujos del cuerpo de la famosa actriz, o tal vez la libre traducción escénica de una secuencia dramática ya prevista en el texto, se ve rechazada de manera indirecta. Por ejemplo, el mismo Valencia acusa la versión de Víctor García de falsear el texto valleinclanesco y de discurrirse de las acotaciones y recomendaciones escénicas que encierra, rechazando particularmente la escena del desnudo; Lorenzo López Sancho (*ABC*) también reprocha a la versión su carácter deshumanizado y su aburrimiento y señala la reducción del personaje de Mari Gaila a «una inferior mental aquejada de codicia, vulgar lujuria y confuso deseo de libertad». Carlos Luis Álvarez (*Blanco y Negro*), rechaza lo que llama «industrialización del sexo» que destruye, agota el mundo oscuro y primitivo que entraña la obra original; también desacredita la desnudez de la actriz, comentando que «el contemplar arriba de un palo a Nuria Espert desnuda me parece más bien un chiste colegial que otra cosa. ¿Por qué deshumanizar el sexo si es que queremos dar idea de él?» (citado por Álvaro, 1978: 7-11). La arbitrariedad es flagrante en el siguiente comentario crítico de Ángel Alonso:

[...] La coherencia de este montaje viene dada –como decíamos antes– de una muy determinada forma de concebir el espectáculo. ¿Puede Nuria Espert –habiendo aceptado el “role” que el contexto social en que se mueve le ha otorgado– dejar de ser la protagonista absoluta? ¡Naturalmente que no!. Por eso, su personaje María Gaila, un personaje secundario, se convierte en el eje central del montaje. Para ello, se escarba, se profundiza en este personaje hasta obtener elementos fácilmente potenciables; ¿Qué personaje en su biografía no lleva almacenados miedo, sexo, represión, religión, etc.? hallados sin esfuerzo, se potencian y convierten en los ejes de todo el trabajo realizado, la palabra y el gesto se desgarran hasta hacerse incomprensibles esforzándose en llegar al espectador a través de la piel y el pelo, ya que de haberlo intentado por la razón sólo hubieran conseguido carcajadas. Nuria se adueña del centro del espacio y su protagonismo, no satisfecho con el dominio horizontal, la eleva en un “increscendo apoteósico” digno del mejor teatro fascista, hasta colocarla en la cúspide de lo vertical, por encima de todos, elevada a las

alturas cabalgando un falo amenazador que a mí me sugirió la imagen de un anuncio televisivo en el que una oliva rellena se ofrece al espectador ensartada en un palillo (Alonso, 1976: 52).

No obstante, no faltan voces que defienden esta versión entendiendo lo que insinúa y considerándola conforme con el texto de Valle-Inclán. Pablo Corbalán (*Informaciones*) considera acertada la escenografía en cuanto contiene expresiones fáciles y símbolos religiosos cuya «presencia imprime, de una forma u otra, un carácter sacrilizado a la representación al mismo tiempo que suponen unos elementos de contraste sarcástico, esperpéntico, con relación a la bárbara animalidad de los personajes». Manuel Díez Crespo señala el acierto plástico de la versión en su actualización del carácter expresionista e incluso surrealista del texto original (citado por Álvaro, 1978: 7-11).

Respecto a la recepción del público, según el testimonio de Julio Trenas (*Arriba*), la representación en Madrid es recibida «con aplausos y “bravos” mezclados con pruebas de disconformidad» (citado por Álvaro, 1978: 11). En Cambio, el éxito es explícito en el estreno de la obra en 1975 en el Auditorium de Palma de Mallorca donde el público ovaciona a los intérpretes con entusiasmo durante diez minutos (Verd, 1975).

III.3.2.3. Interpretación de la desnudez en esta obra

La utilización de la desnudez femenina en esta versión de Víctor García es determinada previamente por el autor y es perfectamente aprovechada en la escena para expresar conceptos y sentimientos antagonistas. En la obra de Valle-Inclán se da una visión del mundo en la que «el mal, la irracionalidad y la animalidad humanas, el sexo y la muerte, en tanto que fuerzas primarias que rigen la existencia del hombre, actúen en libertad» (Ruiz Ramón, 2005: 95-96). La escena final de *Divinas palabras* se convierte en un punto culminante en el que lo sacro se confunde con lo profano y la animalidad con la espiritualidad. Asimismo, la crueldad y la profunda piedad son dos perspectivas desde las cuales se tratan a los personajes a lo largo de la obra dramática, pero que «carecen por igual de todo sentido racional». Los elementos antagonistas se multiplican; el universo dramático «en donde los personajes se mueven impulsados por las pasiones terriblemente elementales de la lujuria y la avaricia se carga en la escena final de una extraña espiritualidad que emerge del seno de la más densa animalidad por virtud de unas palabras que no significan nada» (Ruiz Ramón, 2005: 109-110).

Durante las últimas dos escenas de la tragicomedia, la fertilidad y la lujuria confluyen y vemos cómo los campesinos, poseídos por la violencia y el erotismo, celebran

el triunfo venusto, con la Mari-Gaila “toda blanca y desnuda”, conducida en su trono, el “carro de la faunalia” y rodeada de una “encendida guirnalda de mozos”. Este personaje, adquiere un carácter sagrado y trascendental, ya que Venus, diosa del Amor y de la Belleza, ha conservado a través de sus transformaciones fenicias, griegas y romanas, su valor simbólico como principio de fecundidad y generación. En este sentido, la base simbólica donde se apoya Mari-Gaila es el “vitalismo” y en ella confluyen las concepciones del pensamiento antiguo y moderno: los griegos, Nietzsche y Bergson. En ella también se asienta el sentido alegórico total de la obra (Umpierre, 1971: 16-17).

Los elementos de deformación grotesca de símbolos cristianos, que han recorrido toda la obra, se intensifican en estas dos últimas escenas. En la persecución y caza de Mari-Gaila, El mito de Polifemo y Galatea, renace ante nosotros al estrecharla en sus brazos el “gigante rojo”, Milón de la Arnoya. Mari-Gaila muestra su cuerpo y “rítmica y antigua, adusta y resuelta, levanta su blanca desnudez ante el río”, símbolo del Tiempo, eternizando los gestos y acciones en el mito del Nacimiento y el Triunfo de Venus, indiferente a la befa y el escarnio de sus sayones (Umpierre, 1971: 41).

De otro lado, el texto bíblico que pronuncia el sacristán, combina el tema del adulterio y el mensaje de perdón y de caridad cristiana. No obstante, sus palabras no son resultado de una elevada espiritualidad, de una actitud de resignación cristiana que a un tiempo perdona la ofensa y reconviene al pueblo por su hipocresía y crueldad. Pedro del Reino aparece como un personaje absurdo, caricatura del espíritu y de la moral cristiana y, por lo tanto, en la falta de sinceridad y convicción de sus palabras también reside parte de la ironía. En este sentido es el carácter enigmático y litúrgico del latín, a lo que se atribuye la emoción, momentánea, religiosa (pero no cristiana) que prende en las toscas almas aldeanas. Emoción que es producto de una imaginación milagrosa e infantil, más que de una verdadera conmoción espiritual (Umpierre, 1971: 43-44).

En esta escena final, con su ironía y ambigüedad, el autor resume, en forma simbólica, el tema central de la obra: «La oposición y conflicto entre las fuerzas vitales y la religión y sociedad “cerradas”»:

La armoniosa desnudez de Mari-Gaila, reveladora de la potencia de las fuerzas vitales (“el ritmo de la vida”) que la sostienen y le prestan equilibrio en su violento choque con la moral tradicional, y su actitud esencialmente amoral, concuerdan con las teorías científicas y filosóficas desde mediados del siglo XIX, respecto a la falta de una finalidad de signo trascendental a la vida humana. Si este ritmo vital aparece “bajo un velo de lágrimas”, no es por causa del arrepentimiento, sino que la especie humana, al perder su naturaleza angélica (o participación en

el conocimiento perfecto de Dios) a través del orgullo y del egoísmo de sus fines particulares, ha confundido, poniendo en conflicto, la relación entre los fines del individuo, la sociedad y la especie. (Umpierre, 1971: 45).

También, en las escenas finales de *Divinas palabras*, encontramos un complejo simbiosis entre erotismo, catolicismo y superstición. El erotismo y la fertilidad de la desnudez de Mari-Gaila no solamente se oponen a la moral y a la iconografía religiosa, sino que también contrasta a la imagen petrificada y deformada de Laureano, el enano hidrocefálico, cuyo cadáver ha sido devorado por los cerdos antes del entierro. Paradójicamente, al refugiarse en la iglesia después del escándalo, “armoniosa y desnuda”, a la Mari-Gaila, le parece la enorme cabeza del Laureano mortajado “como una cabeza de ángel”. Según L. Litvak (1979, 86-87), la literatura y el arte de fin de siglo acentúa el erotismo y el placer de lo prohibido y de lo negro (necrofilia, satanismo, sadomasoquismo). La transgresión de las prohibiciones aun incrementa el placer y lo varía. El «erotismo es profanación de lo divino, mancillamiento de lo bello, martirio de lo inocente» y «la desmesura del goce requiere que las prohibiciones sean cada vez más fuertes y su violación cada vez más peligrosa». El eros negro de Valle-Inclán se ha manifestado en su obra más temprana, comprendida entre 1895 y 1910 (*Femeninas*, *Corte de amor*, *Epitalamio*, *La cara de Dios*, *Jardín Umbrío*, *Flor de santidad* y las *Sonatas*). Con las perversiones que se reflejan en ella, el autor formula una rebelión contra las normas que tienden a domesticar las facultades orgiásticas del ser humano y refleja un proceso sensible e intelectual de «deformación de lo natural que sustrae al acto sexual de la esfera de lo cotidiano. [...] y esa pretensión, tanto estética como espiritual, revela un intento de creación frente a la naturaleza».

Litvak (1979: 109-118) encuentra en la obra de Valle-Inclán una mezcla del lo religioso y lo satánico en «sensualidad pseudoreligiosa». En la estética destaca la unión de dos elementos irreconciliables: la renunciación y la exaltación de la carne. Por ejemplo, encontramos constantemente una superposición del vocabulario religioso y del amor físico, también la excitación erótica en los lugares sagrados, esto le permite despertar una curiosidad malsana, desvelar lo reprimido y inconfesable dentro del espíritu y mofarse de lo tradicionalmente sagrado:

Otro aspecto del satanismo de Valle Inclán es el de encontrar un equívoco incentivo erótico en lugares sagrados. Le encantan las naves oscurecidas, los altares cargados de imágenes, los acordes del órgano... Le seduce la languidez de las oraciones, la voluptuosidad de la liturgia, la sensualidad de las ceremonias y ritos católicos, el lujo de las casullas sacramentales... Esa

escenografía suele servir de marco a acciones pecaminosas que confunden morbosamente misticismo y erotismo. (Litvak, 1979: 114).

Todos los valores dramáticos del texto se reflejan y se afirman en la puesta en escena de Víctor García y se hallan sintetizados en la última escena. El concepto de la desnudez, que acabamos de explicar, es potenciado al máximo por Víctor García: Nuria Espert/Mari-Gaila, en una escena cargada de símbolos sexuales, monta completamente desnuda un palo, al centro y a lo alto del escenario, a la vista de todos los espectadores/aldeanos. Con esta configuración visual y escénica, se opta por un simbolismo más cristiano que griego o clásico, puesto que aquél tiene mayor inmediatez dentro de la actualidad histórica española de esta época. La deformación grotesca de la iconografía cristiana es lograda a través de la sustitución de la tradicional figura del Cristo crucificado en el altar de la iglesia, por la Mari-Gaila sublimada en su desnudez y en disposición lujuriosa que alude directamente al acto sexual.

En este sentido, se identifican e intensifican en la puesta en escena las paradojas entre el sacrificio y el sacrilegio, entre el paganismo y el catolicismo. Pero también se manifiesta el triunfo de las fuerzas primitivas y los estímulos vitales con la elevación espacial de la desnudez escandalosa de Mari-Gaila como metáfora de la sublimación de Eros, del instinto y de la irracionalidad. Es más, el ingenioso Víctor García llega a la máxima provocación cuando hace que el público se enfrenta con la iconografía blasfema y voluptuosa de Nuria Espert/Mari-Gaila desnuda totalmente, superior y exaltada como una divinidad, en una posición frontal. Observamos que García sustituye de esta manera el genio furioso de la tragicomedia por el público español que, como acabamos de verificar en el apartado de la recepción, se reacciona de manera muy parecida a éstos en su escarnio y befa¹⁵.

¹⁵ La experimentación con la forma desnuda del cuerpo es un elemento recurrente en las puestas en escena de Víctor García. Otro ejemplo relevante sería *El Cementerio de los automóviles*. Estrenada el 27 de abril de 1977, es la primera representación postfranquista de Fernando Arrabal en Madrid. Aunque lleva un solo título, constituye un collage escénico de tres obras de este autor: *Oración*, *Primera Comunión* y *Los Verdugos*. En ella se combinan los cuatro elementos más triunfantes en la taquilla de entonces: sexo, violencia, política y religión. En *El cementerio de los automóviles*, Victoria Vera interpreta a Dila que proporciona servicios de hotelería y de sexo a sus clientes durante la obra. Vera se niega a desnudarse integralmente a pesar de las peticiones de Víctor García. En *Primera Comunión*, Vera interpreta a una muchacha que pregunta a su abuela sobre el sexo y el matrimonio. Durante el diálogo, siendo sujetada a un travelín, Vera, vestida solamente de una tanga y falda transparente de aros, es agarrada a lo largo del escenario. Paralelamente a esta acción, cruzan el espacio, varias veces, dos hombres llevando un cadáver femenino desnudo, seguidos por un necrófilo sediento. La escena final de esta representación, perteneciente a *El cementerio de los automóviles*, representa una celebración de la resurrección de Cristo. En ella los personajes de todo este collage, incluido cuerpos y cadáveres desnudos, pasean triunfalmente a través de la escena y hacen el saludo final en la zona más cercana de los focos de iluminación en un gesto desafiante a los espectadores. Según P. O'Connor, el desnudo de este collage, sin ser erótico, es considerado en aquel entonces el más abierto y desafiante nunca visto antes en la escena española profesional. Pero, a pesar del

III.4. LA CARROZA DE PLOMO CANDENTE “CEREMONIA NEGRA” (1976)

III.4.1. Aspectos generales

III.4.1.1. Aspectos de contenido

La Carroza de plomo candente es una obra que se inscribe dentro del “teatro furioso”¹⁶ de Francisco Nieva. Es publicada por primera vez en 1972, siendo prohibida su actualización escénica por la censura, por considerarla un ataque a las instituciones. La obra trata de manera sarcástica la subida al trono de España de un imaginario Luis III – bobo, gracioso, asexuado, mitad fabuloso y mitad madrileño– y la obligación de éste a casarse y tener un heredero. Ante su negativa, su disconformidad y negación a todo; El Padre Camaleón (fraile inquisidor) y La Garrafona (nodriza de Luis III) hacen nacer, mediante una ceremonia negra impregnada de hechicería y terrores, al príncipe Tomás, fruto de la copulación del torero Saturno con la cabra Liliana. Pero Tomás sale malcriado, enfermo y quemado y éstos brujos deciden eliminarlo de nuevo (Nieva, 1973; Pérez Fernández, 1976).

III.4.1.2. La puesta en escena

III.4.1.2.1. Datos

ESTRENO: 27-04-1976, teatro Fígaro. AUTOR: Francisco Nieva. DIRECCIÓN: José Luis Alonso. INTÉRPRETES: Laly Soldevila, José María Prada, Rosa Valentí, Félix Navarro, Valeriano Andrés, Pilar Bardem, Eddy Lage, Luisa Rodrigo, Julia Trujillo, Ana María Ventura. FUNCIONES: 32 semanas. (79 funciones en Madrid). ESPECTADORES: 23.526 en Madrid (ocupación del 30% aproximadamente)¹⁷.

gran presupuesto, la calidad del reparto, los elementos visuales provocativos, la curiosidad del público y la considerada publicidad dedicada a la obra, ésta se mantiene pocas semanas en cartelera (O’Connor, 1988: 208).

¹⁶ Nieva define el “teatro furioso” como «un teatro de sombreado tremendista, escatológico, satírico. Tiene un lenguaje elaborado en la propia violencia y en la irracionalidad poética sin barreras» (Laborda, 1976a). Este género lírico y satírico, que concentra los supuestos estéticos y formales de Nieva, abarca obras de variable densidad y duración, unificadas por la intención y el estilo, y cuyas características comunes residen, según F. Nieva, en: la rapidez de la acción, la sorpresa, la retórica burlona y el énfasis satírico; se arraigan en «una idea de lo escatológico dentro de la sensibilidad española» que le hace parecerse al entremés satírico con su deparpajo y desmaño enfurecidos, y es un teatro «furioso únicamente en la medida que su autor puede invocar las furias del propio albedrío» (Gorna-Urbanska, 1987: 21).

¹⁷ Datos aproximados calculados a partir del balance de la revista *Pipirijaina*, números: noviembre de 1976, p. 53; y diciembre de 1976, p. 60. Cumple 32 semanas según señala Manuel Pérez Jiménez (1998:301).

III.4.1.2.2. Descripción

La escenografía consta de una enorme cama encabezada por el cuadro de un obispo iluminado por las luces tenues de unas velas. En la cama aparece acostado el rey Luis III y a sus pies una gata paridera con sus crías. Posteriormente, se introducen en la misma cama un barbero homosexual y un fraile inquisidor (M. Sánchez, 1976). Las fotografías disponibles (Álvaro, 1977:40; también véase Foto.5 y Foto.6) muestran una escenografía marcada por la exageración en los elementos visuales y escénicos tal como el vestuario, el maquillaje o el tamaño de la cama. Todo ello incide en dar un aire grotesco, ridículo, sombreado y extravagante a la escenografía. Se da una enorme fiesta de ampulosidades, altas voces, sintetismos, cóleras libertadoras y síncopas visuales que subrayan el desorden, la violencia de la belleza sin perder la claridad, la lucidez y la libertad (Llovet, 1976).

De acuerdo con una actitud que respeta el texto dramático, la puesta en escena juega con todos los efectos, recursos y elementos a su alcance para potenciar la asimilación de la escritura compleja de Nieva (Rico, 1976). En esta última, hay una convergencia entre la expresión plástica y la expresión literaria; entre ritmos líricos triviales y graves, con el aprovechamiento del guiñol y del tabladillo de la feria popular, ejercitados para crear toda una estilización histórica. Así que lo sobre natural o lo barroco, en esta obra, es más bufonesco y risible que endemoniado y satánico (Llovet, 1976).

En resumen, la puesta en escena, conforme con el texto, rompe con los moldes habituales del teatro realista: la coherencia psicológica, la peripecia dramática y la estructura unitaria. Se da una influencia del surrealismo, del esperpento valleinclinésco, de Jarry y de Artaud (Amorós, 1976).

III.4.2. Aspectos relacionados con la desnudez

III.4.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario

Intentando excitar al rey con el poder de la hechicería, aparece la Venus Calipigia¹⁸, desvestida integralmente y meciéndose voluptuosamente. En la fotografía con que contamos (véase Foto.6 y Foto.7) figura la actriz Rosa Valentí, en el papel de la Venus, con pelo rubio y sujetando un largo pañuelo, posándose de pie en un pedestal, al estilo de

¹⁸ La Venus Calipigia es una estatua napolitana muy conocida cuyo personaje es identificado con Telethusa, amante de Marcial, bailarina gaditana famosa por sus posturas lascivas al son de los crótales de la romana Bética y en cimbrear al compás de los ritmos de Cádiz (Llovet, 1976).

una estatua romana. Al aparecer milagrosamente la Venus Calipigia, se produce el siguiente diálogo en el texto dramático:

CALIPIGIA.– ¡Salve!

FRASQUITO.– In nómine patri (*se santigua.*) Esta parece una soberana de tapiz. Estos descotes nunca se han permitido en España.

LUIS.– No sé por qué, pero me parece una modista francesa.

SATURNO.– ¡Redueña, qué pastilla de jabón!

CAMALEON.– ¿Quién eres tú, moza fresca?

CALIPIGIA.– Soy Venus Calipigia, frailazo, la de las nalgas de raso fino. Pareces poco erudito en divinidades antiguas. ¡Claro! Qué más se puede esperar de un fraile del Tomelloso.

SATURNO.– Estoy que bramo. Apartarse todo el mundo. ¡Dejadme solo con ella!
(Nieva, 1973: 184)

III.4.2.2. *La desnudez desde la perspectiva de la recepción*

En la crítica de entonces se nota un gran interés por Francisco Nieva y sus dos obras estrenadas por primera vez, la presente y *El Combate de Ópalos y Tasia*, representadas ambas en el Teatro Figaro con funciones sucesivas. Este interés por el autor prevalece en la crítica sobre el análisis de la labor del director José Luis Alonso. Nieva es considerado por los críticos como «uno de los más notables autores teatrales del momento escénico español actual [que] acaba de irrumpir con fuerza en el panorama adormecido» del teatro español (Pérez Fernández, 1976). El teatro de Nieva, en general, está muy bien acogido como teatro innovador y revolucionario (Rico, 1976).

La buena fama del autor y la gran expectación del mundo teatral inciden en el triunfo de la obra. Según Manuel Díez Crespo, el éxito es rotundo y el público, que aprecia el ingenio humorístico y la gran espectacularidad de la representación, tributa al final una clamorosa ovación al autor, al director y a los intérpretes (Pérez Jiménez, 1998: 303; Amorós, 1976).

En cuanto a la desnudez de Rosa Valentí, es calificada como «uno de los destapes más plásticos, autorizados» hasta entonces (Pérez Fernández, 1976). Asimismo, el empleo de la desnudez es valorado por no ser gratuito y decorativo sino integrado en la obra «con una finalidad revulsiva» (Amorós, 1976). Este carácter innovador, que no cae en rupturas gratuitas y audacias infundadas, es lo que más se estima por los críticos de la obra de Nieva (Álvaro, 1977: 41).

Algunos críticos, como Andrés Amorós (1976) y Eduardo Rico (1976), llaman la atención sobre el gusto del público por el desnudo gratuito. Rico sostiene que es difícil que el público burgués del teatro acepte, en la práctica, la desnudez integral y patente sin adulteraciones ni concesiones. Al igual que el caso de *Equus*, cuyo éxito, al menos taquillero, se atribuye al empleo de la desnudez, habría que tener en cuenta que los espectadores acuden precisamente para ver la desnudez integral de Rosa Valentí y por eso pagan gustosos su butaca (M. Sánchez, 1976).

De hecho la crítica negativa es muy escasa. La más potente es la de Lázaro Carreter (citado por Álvaro, 1977: 43-44) cuando no recomendar ver la representación a quienes no «deseen ver tratado con violencia inusitada [...] el erotismo y la religiosidad que a veces lo envuelve como podrida enredadera». También descarta un supuesto carácter revolucionario o innovador en la obra de Nieva. Sobre todo en su intento de reducir los omnipresentes caracteres de tabú que el sexo tiene en la sociedad española, ya que en esta materia, según Lázaro Carreter, la obra es una prórroga de una línea española bien tradicional en la producción de Juan Ruiz, Lope, Quevedo, Velázquez, Goya, Valle-Inclán, Lorca o Cela

Otro comentario negativo va dirigido a la actuación de Rosa Valentí, calificándola de poco precisa y remota en su interpretación de la Venus Calipigia. También se reprocha el aire «glacial» de la obra, la debilidad de una estructura que se puede corregir si Nieva vigilara su imaginación para que ésta se justifique con la razón expositiva (Llovet, 1976).

En cuanto al público, si bien algunos críticos refieren al éxito taquillero de la representación, José Monleón (1980, 489) afirma que la obra, celebradísima por la crítica, tiene poco público y «el intento de llevar por toda España un teatro imaginativamente agresivo, escrito con calidad literaria, surreal y muy superior al habitual» muere en Barcelona. Los datos sobre la ocupación de sólo 30% del Teatro Fíguro por el público madrileño, demuestran el poco entusiasmo de éste por la obra.

III.4.2.3. Interpretación de la desnudez en esta obra

Ya hemos visto que la puesta en escena es bastante fiel, según los testimonios de la crítica, al texto dramático de Francisco Nieva. De manera que el empleo del cuerpo desnudo, el de la Venus Calipigia en este caso, y el significado del mismo, están inscritos previamente en la escritura dramática, en la literatura antes de la escenografía. Por tanto, el texto racionaliza el empleo de la desnudez integral en escena y le da sentido y lenguaje. La concepción que tiene Nieva del desnudo se resume como sigue:

[...] Hay en la obra varios planos de crítica que es necesario percibir por la sensación y no por la explicitud. También en ella se intenta desbaratar a la España negra y ¿Qué mejor agente desbaratador de esa España que Venus misma? Venus Calipigia, la de las nalgas de raso fino. El eros español ha sido el eterno perdedor en nuestra conciencia de pueblo. Bien está que ahora se venga con su puro y amable desnudo. (Nieva, 1976).

De lo declarado se desprende que la desnudez se emplea aquí como antítesis de lo conservador, lo cerrado, del absolutismo político y religioso. Se pretende dar portazo a una España oscura representada, en la obra, por un pueblo-niño agobiado, desgano, fatalista, ingobernable. Los tiránicos gobernantes y absolutistas se ven reflejados en el cuadro de Fernando VII empleado en escena (Laborda, 1976a). La intención sería liberar a esta España por medio de la belleza y la sensualidad, ya que la liberación de los sentidos, del instinto, puede conducir a la exigencia de otras muchas libertades (M. Sánchez, 1976).

Tal vez en el comentario crítico de C.L. Álvarez (*Blanco y Negro*) hallamos una lectura coherente y lógica de la escala política. Para él, *La Carroza de plomo candente* aborda hechos concretos, aunque no alusivos; se trata de la violencia de un ataque del poder, que en su anulación y evitación al pueblo, se cree autosuficiente y prepara, por vías irresponsables y mágicas, la herencia del poder y su continuidad. En este sentido, cualquier principio estoico y valeroso es destruido y fracasado por «estamentos privilegiados» para dar un camino al nacimiento de un nuevo dictador sanguinario, medroso y envilecido (citado por Álvaro, 1977: 45).

De lo que acabamos de exponer, se desprende que tanto la escritura dramática como su actualización por la puesta en escena tienen un marcado carácter comprometido. La intención crítica se nota incluso antes del inicio de la representación ya que, como comenta Pablo Corbalán (citado por Álvaro, 1977: 42), cuando el espectador entra en la sala del teatro Fígaro, encuentra en las butacas y en el suelo, hojillas de colores en las cuales están impresas frases verdaderamente subversivas. Estas frases están relacionadas con el arte teatral, incitando a crear un teatro nuevo que en todo es plasticidad (citando a Ortega y Gasset), que exalta el movimiento agresivo y el salto peligroso, la bofetada y el puñetazo (Marinetti) y que exterioriza un fondo cruel latente (Artaud).

La carroza de plomo candente, como ya hemos señalado, pertenece al género o variación en la escritura de Nieva de “Teatro furioso”, caracterizado por Hermino Pérez Hernández (citado por Pérez Jiménez, 1998: 302), por el atrevimiento y la desmedida licencia del teatro, que arremete, entra en burlas y sarcasmos con todo y contra todo.

Asimismo, hay una carga erótica que se manifiesta en unas situaciones y en un lenguaje de crudeza poco usual en el teatro español. Su teatro es escandaloso y provocativo a diversos niveles. (Amorós, 1976).

No obstante, lo erótico y la incitación del deseo provocados por el desnudo del hermoso cuerpo de la Venus, no se ve potenciada por los medios escénicos. La puesta en escena se limita a copiar las didascalias del autor sin aportar nada más. La consideración del espectador como mirón, en cuanto disfruta del desnudo en su butaca, no sería trascendida. Recordemos que en aquellos años, el desnudo en el teatro se convierte en una moda. En este sentido, la exhibición del cuerpo desnudo en *La Carroza de plomo candente*, igual que en *Equus*, si bien es un símbolo de libertad escénica, apoyada por el texto dramático, no intenta transgredir las convenciones del erotismo ni la frontera con el espectador quién, a pesar de su curiosidad por ver un destape, se encierra en el papel de *voyeur*. La Venus se convierte en un objeto de la curiosidad y del placer para el espectador inexperto todavía en esta disciplina.

III.5. QUIRIQUIBÚ (1976)

III.5.1. Aspectos generales

III.5.1.1. Aspectos de contenido

Escrita en 1945, *Quiriquibú* se estrena en el albor de la Transición Política y representa el primer “reconocimiento” de Brossa propiciado por la era democrática. La puesta en escena está compuesta de dos partes y procede de diversas escenas escritas por Brossa en los años cuarenta y sesenta: *Strip-tease i teatre irregular*, *Fregolismes*, además de las obras *El Sord-mut* y *Quiriquibú* (Ragué, 1996: 40-41).

La primera parte arranca en números sueltos, ligados por un mismo espíritu que introduce y complementa a la vez la segunda parte. Esta primera parte se desarrolla en tres bloques. En el primero está *Sord-mut*, o *Sordomudo*, una pieza sin personajes, sin diálogo ni acción; en el segundo se incluyen cinco piezas procedentes del libro *Strip-tease y teatro irregular* y finalmente el tercer bloque cuenta con dos piezas pertenecientes al libro *Fregolismos* o monólogos de transformación. La segunda parte consta de la pieza *Quiriquibu*, un espectáculo farsesco, en tres partes, que tiene una entidad completamente autónoma pero que queda fundida en el conjunto del espectáculo, a través de los recursos interpretativos, musicales y escenográficos (Teatre de L'Escorpi, 1993: 332-335).

III.5.1.2. *La puesta en escena*

III.5.1.2.1. Datos

ESTRENO: 13-02-1976, Teatre Aliança del Poble Nou. COMPAÑÍA: Teatre de L'Escorpí. AUTOR: Joan Brossa. DIRECCIÓN: Guillem Jordi Graells y Fabià Puigserver. INTÉRPRETES: Lluís Homar, Carlota Soldevilla, Jaume Creus, Mercé Managuerra, Rosa M^a Soms, Jordi Obiols, Francesc Albiol, Rosa Novell, Felipe G. De Paco, Muntsa Alcañiz, Alfred Celaya, Domènec Reixach, Xavier Bellet, Pau Sampietro, Carles Bruguera, Bartomeu Nicolau.

III.5.1.2.2. Descripción

La puesta en escena está formada a través de una síntesis de comedia vodvilesca, ambientada en un circo, dentro de otros mundos marginales en el mundo del espectáculo: Music-hall, las variedades, el transformismo, el *strip-tease*, las sombras chinescas y tantas otras diversiones populares desaparecidas en el mundo del consumismo. Al grupo Teatre de L'Escorpí le parece entender que Brossa quería rescatar de estos mundos una sugestión y una validez centradas en unos valores conceptuales y técnicos demasiado a menudo desterrados, irreflexivamente por planteamientos más “modernos” pero empobrecedores (Aszyk, 1995: 219).

III.5.2. Aspectos relacionados con la desnudez

III.5.2.1. *La desnudez a través de su aparición sobre el escenario*

La exhibición del desnudo aparece en las cinco piezas de *strip-tease* (*Le tombeau de Claude Debussy*, *El darrer triangle*, *Berceuse*, *Striptease número nou* y *La naixença de Venus*). Sólo la primera de estas piezas, *La tumba de Claude Debussy*, se concibe dentro de una propuesta amplia, que estriba en la acumulación de elementos de procedencia diversa y contrapuesta. En cambio los otros cuatro números se conciben dentro de las características tópicas del género, desarrollando elementos constituyentes dramáticos en su gradación. En este sentido, destaca la incorporación del elemento del *travesti* (Teatre de L'Escorpí, 1993: 332-335). Esto se manifiesta en las tres fotografías disponibles de esta puesta en escena (véase Foto.8 y Foto.9). La Foto.9 corresponde al *strip-tease: La naixença de Venus*, donde la stripteadista, de cuerpo esbelto, expresión y gesto afeminados, es interpretada por Alfred

Celaya tapando el sexo y los pezones con una decoración floral. Este número de *strip-tease* es descrito por Brossa (1983: 274) de la manera siguiente:

Cortina blava. Entra la stipteasista pel mig de la cortina. Té els ulls molt expressius. Va en vestit de carrer fosc. En treure's la jaqueta es comencen a sentir, lentes, les campanades d'un rellotge: les dotze. En sonar l'última la noia encara no s'ha acabat de despullar; actua seriosa i viu íntimament el seu número.

Quan ha acabat diu: "Me'n ben refoto, de tots els déus!"

Cull la roba i surt per la dreta.

TELÓ

Dentro de los números de *strip-tease*, interpretados por Teatre de L'Escorpí, destaca también *El Darrer triangle*. En él, la stripteasista se desnuda elegantemente pero con la particularidad de que a cada pieza que se va quitando se acerca a una caja registradora y marca una cantidad. Al terminar de desnudarse, hace la cuenta total, abre la caja, se cobra y se marcha contando los billetes (Brossa, 1983: 275).

III.5.2.2. La desnudez desde la perspectiva de la recepción

Se nota en general la apreciación de esta iniciativa de reconocimiento de la obra de Brossa como autor y creador vanguardista. Según hemos señalado anteriormente (véase cap. II.3.1.2.), el texto de Joan Brossa deja un margen de libertad al director, condicionada por el grado de conocimiento de los códigos teatrales que el texto encierra. Según esta condición se ha dirigido una objeción a esta versión de Puigserver y Graells. El crítico J. Abellán (1980: 16-17) señala que en el intento de los dos directores por enfatizar las constantes brossianas, se da una detención más «en las temáticas que en las internas, las más profundamente formales». Por tanto, crean un mundo plástico uniforme teatralmente y consistente, aunque vaciado poéticamente. Por ejemplo, resulta injustificable que Puigserver convierta una pieza de Brossa como *Sord-mut* (Acto único: sala blanquecina. Farsa. Telón) en la obertura del *Barberie de Seviglia* de Rossini (Abellán, 1980: 16-17). Si bien el mundo feérico grato a Brossa, está muy bien captado por los directores de escena, la base esencialmente surrealista de los textos hablados no consigue superar el tono habitual del sainete que caracteriza el teatro habitual de entonces (Salvat, 1977: 330).

En cuanto a los actores, éstos comprenden bien la reconstitución de sus roles en un sentido meyerholdiano, «objetos escénicos dotados de profunda identidad personal sin

transfigurar». Destaca el papel de *strip-teasers*, por Muntsa Alcañiz y Alfred Celaya que gracias a su interpretación, comenta R. Salvat, «se consiguieron cotas escénicas altísimas de una calidad insospechada». También destaca Rosa Novell como transformista y Carlota Soldevila como actriz de farsa. Según J. Abellán (1980: 16-17), la concepción que tiene Brossa del actor está más cerca de la concepción biomecánica del trabajo actoral que del neoconvencionalismo del teatro catalán, tributario de una perspectiva artesanal de la puesta en escena.

III.5.2.3. Interpretación de la desnudez en esta obra

Quiriquibú es concebida por Brossa como comedia vodevilesca ambientada en un circo, un elemento aprovechado para la compañía Teatre de L'Escorpí para remitirse a otros textos de Brossa que tienen como centro y motivo mundos marginales dentro del mundo del espectáculo. En este sentido, el teatro de variedades, con sus habituales escenas de desnudo y números de *strip-tease*, está concebido como nervio del espectáculo. La apuesta por estos números sería entendida como concretización o actualización del punto de vista del autor, en su apropiación de esta forma artística con una finalidad terapéutica. Para ello, romper con la continuación lineal del espectáculo de *strip-tease* tradicional, incorporando el cuerpo desnudo tanto de la mujer como del hombre en una configuración escénica inesperada y nueva. Se plantea una reflexión crítica sobre el tema del desnudo y se cuestionan las convenciones culturales que controlan nuestra mirada del cuerpo humano y nuestra recepción del *strip-tease*, un género menor y marginado (véase cap.II.2. y II.3.). Por lo tanto, en el número de *La naixença de Venus*, la distanciació es reforzada por la puesta en escena del Teatre de l'Escorpí y asistimos a una diosa de la belleza travesti, interpretada por un actor. En *Darrer triangle*, el énfasis cae del lado del cuerpo como mercancía donde cada pieza tiene un precio. Finalmente, el cuerpo desnudo real del ejecutor o del intérprete no acaba por satisfacer los deseos eróticos del espectador/consumidor.

III.6. EROS Y TANATA (1977)

III.6.1. Aspectos generales

III.6.1.1. Aspectos de contenido

Se trata de una adaptación del texto de Gregorio Parra *Eros y Tanatos*, en el cual el autor se inspira en el asesinato del almirante Carrero Blanco¹⁹. La obra representa la historia de una muchacha que ha resultado herida en una explosión terrorista. Todas las situaciones y acciones que suceden en el espacio escénico se conciben desde la mente de la muchacha, como parte de su memoria, reproduciendo los acontecimientos que la han llevado a ser víctima de un atentado cometido por ella y sus compañeros (Lázaro Carreter, 1977a).

Eros, amor y placer, Tánata, muerte y destrucción, y Ágave que, según Lázaro Carreter (1977a), es el amor tranquilo y reflexivo, antagonista de Eros, constituyen los nombres-clave de los terroristas implicados en esta representación. La confrontación simbólica entre las fuerzas que llevan estos nombres determina la acción terrorista (López Sancho, 1977:56). Asimismo, estos nombres griegos dan una dimensión simbolista a los personajes, así cada uno viene en la obra representando una tendencia política. Eros (Alfredo Alba), el revolucionario; Víctor Valverde es el comunista y Chelo Vivares, la mujer teórica que en el momento de la práctica se echa para atrás (*El País*, 04-02.1977).

III.6.1.2. La puesta en escena

III.6.1.2.1. Datos

ESTRENO: 08-02-1977, Teatro Lara. AUTOR: Gregorio Parra DIRECCIÓN: José Antonio Barrero y Oscar Mariné. INTÉRPRETES: Chelo Vivares, Agata Lys, Susan Smith, Javier Rivera, Víctor Valverde, Alfredo Alba, Mario Toás. FUNCIONES: 48 (4 semanas). ESPECTADORES: 1.768 (ocupación: 13%)²⁰.

¹⁹ Luís Carrero Blanco (1904-1973), militar y político español, hombre de confianza de Franco, ocupó diversos cargos en el gobierno franquista llegando a ser Vicepresidente en 1967 y Presidente del gobierno en junio de 1973; fue asesinado el 20 de diciembre de 1973 en un atentado perpetrado por ETA en Madrid.

²⁰ Datos aproximados calculados a base del balance de la revista *Pipirijaina*, nº4, junio de 1977, p. 67.

III.6.1.2.2. Descripción

El escenario representa el interior de una bóveda craneana (Lázaro Carreter, 1977a), con un decorado que mezcla el surrealismo con el naturalismo y un vestuario de marcianos o astronautas parecido al empleado en la ciencia-ficción o en el *comic*. Aparecen, a demás, narradores que a veces bajan a la sala y van dictando con rigor los hechos. (Trenas, 1977). La función comienza con una banda de sonido magnífica y un montaje cinematográfico muy expresivo sobre la violencia mundial (López Sancho, 1977: 56). Todo ello nos sugiere una dialéctica entre el orden constituido y la subversión no hace sino obedecer a una inexorable ley de la Naturaleza (Lázaro Carreter, 1977a).

III.6.2. Aspectos relacionados con la desnudez

III.6.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario

La escena del desnudo en cuestión se sitúa al final del primer acto cuando Eros, según F. Lázaro Carreter (1977a), experimenta un impulso concupiscente y pide a Yoyo desnudarse. Esta escena de amor se realiza en un estilo vivo y natural. Además del desnudo integral que representan Chelo Vivares y Alfredo Alba, aparece, en otra escena, la desnudez parcial de la actriz de cine Agata Lys.

III.6.2.2. La desnudez desde la perspectiva de la recepción

La recepción de esta representación es muy negativa tanto por el público como por los críticos. Parece que las expectativas del público y de los críticos se ven frustradas después del estreno, al cual asistieron personalidades políticas y público de « todo Madrid teatralero» (Trenas, 1977: 24). La representación es considerada un espectáculo *amateur* que no reúne las condiciones mínimas de competencia profesional (Fernández Santos, 1977). El tratamiento dramático abusa de inocencias y los personajes caen en lo discursivo (Trenas, 1977). La escenografía es grotesca parecida a la ciencia-ficción para uso de infancia (Valencia, 1977). El valor de los psicologismos de la obra, buscado por el autor, es desbaratado y considerado una carga inerte (Valencia, 1977).

José Monleón (citado por Pérez Jiménez, 1998: 342) observa un intento de propaganda política en la escritura dramática cuya documentación procede de la más elemental literatura anticomunista. En esta literatura, el debate político, el diálogo, los personajes y su comportamiento son puerilmente típicos. En cambio, El director de

escena, José Antonio Barrero, declara que la obra es un homenaje a las víctimas de aquellos días y es un canto a libertad llevado al límite del rito. En este sentido la adaptación ha dado la vuelta al texto, puesto que el secuestro, desde el punto de vista de la “derecha”, se convierte aquí en una célula de revolucionarios de izquierdas conscientes de lo que hacen (*El País*, 04-02-1977).

En cuanto a la desnudez, los críticos resaltan el sinsentido de su exhibición. José Monleón (*Triunfo*) no ve una relación entre el problema político específico que plantea la obra y la exhibición de desnudos, observando la presencia de un sexualismo gratuito. Comparte su misma opinión Manuel Gómez Ortiz (*Ya*), quien señala irónicamente que no hay motivo alguno del desnudo excepto el calor (citado por Pérez Jiménez, 1998: 342-343). Fernando Lázaro Carreter confirma, con ocasión de esta representación, su eterna negación al ataque del código moral vigente y a lo considerado por él una ofensa a los espectadores, empleando estas escenas sin previo aviso. El mismo crítico descalifica «el abuso del desnudo y de la sexualidad en su pura expresión biológica (es decir, sin una elaboración dramática y estética)» y ve en ello un fenómeno de puro comercio (Lázaro Carreter, 1977a).

Asimismo la reacción del espectador es muy significativa. Muchas veces éste ríe, no por la gracia, sino por el exceso tanto en la dicción (frases enredosas y altisonantes), como en las acciones (hacer el amor de manera muy abrupta e innecesaria), (López Sancho, 1977). La exageración y el sinsentido hacen que el público lance una carcajada rechazando la desnudez parcial de un cuerpo tan bello, según E. Llovet (1977, como el de Agata Lys. P. Corbalán (1977) advierte que la obsesión sexual, con Eros, se apodera de toda la obra despojándose de cualquier legitimidad teatral.

En una de las funciones, como testimonia Fernando Lázaro Carreter, asiste a la representación sólo veinte espectadores y al producirse la escena del desnudo, dos señoras mayores en las primeras filas comienzan a increpar a los actores con términos del tipo: “guarros”, “Cochinos”, “no hay derecho”, etc. Los actores quedan desconcertados, el escaso público ríe y a continuación cae el telón (Lázaro Carreter, 1977a). En general la recepción del público, según Manuel Gómez Ortiz (citado por Pérez Jiménez, 1998: 343), oscila entre bostezar y reírse del carácter grotesco que tiene la obra, cuyo tema supuestamente es serio.

III.6.2.3. Interpretación de la desnudez en esta obra

La única defensa y justificación del empleo de desnudos en esta propuesta viene declarada por el propio autor de la misma, señalando que «Las escenas de violencia y de sexualidad, encarnadas mediante el amor, desnudos totales y envueltas en una escenografía alucinante, han sido necesarias en esta obra, que trate precisamente del amor y de la muerte. Que nadie se escandalice ante lo que pueda parecer brutal. Se trata precisamente de la esencia de la obra» (Parra, 1977).

Seguramente la escena del desnudo, que en esta propuesta simula un acto sexual de los personajes, reforzaría el efecto erótico y, por tanto, el juego de confrontación conceptual que viene a subrayar la obra. Sin embargo, la reacción de los críticos y del público arroja luz sobre un empleo sofisticado del desnudo y un más que probable abuso oportunista de este recurso escénico, en detrimento de una configuración dramática coherente o justificable.

III.7. MADRID... PECADO MORTAL (1977)

III.7.1. Aspectos generales

III.7.1.1. Aspectos de contenido

Escrita por Antonio D. Olano y editada en 1977, se trata de un imaginario Isidro que gracias a los consejos de un Quevedo, va recorriendo el Madrid “subterráneo”, sus círculos de *gay*, prostitutas, casadas infieles y grandes hipócritas, haciendo que muchos personajes fácilmente reconocibles pasen por la escena en una parodia de la vida social, política y electoral del momento. Toda la obra está llena de alusiones, insinuaciones e ironía (E. Llovet y M. Gómez Ortiz, citado por Pérez Jiménez, 1998: 318).

III.7.1.2. La puesta en escena

III.7.1.2.1. Datos

ESTRENO: 13-06-1977, Teatro Muñoz Seca. AUTOR: Antonio D. Olano DIRECCIÓN: José Luis Ardid. FUNCIONES: 200. ESPECTADORES: 52.200 (ocupación: 64%)²¹.

²¹ Datos aproximados calculados a base del balance de la revista *Pipirijaina*, números: enero-febrero de 1978, p.60, y junio de 1978, p. 78. También remitimos a Manuel Pérez Jiménez (1998: 318).

III.7.1.2.2. Descripción

La representación, señala E. Llovet (Pérez Jiménez, 1998: 319), carece de calidad dramática pero conjuga elementos, provenientes del café-teatro, que inciden en su éxito: desnudos integrales de todos sus intérpretes, el empleo de la música rock, las críticas, el humor y la política, o sea, todos los elementos del café teatro experimentados con antelación por Olano.

III.7.2. Aspectos relacionados con la desnudez

III.7.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario

La representación trasciende por primera vez en la escena española un nuevo reto en la exhibición del desnudo corporal: el desnudo colectivo femenino y masculino. La escena inaugura la obra cuando se levanta el telón (Álvaro, 1978: 257), es decir, antes de proceder a la representación de parcelas de la sociedad madrileña tanto marginadas como conocidas. En la fotografía con que contamos, aparecen diez actores integralmente desnudos en el proscenio (véase Foto. 10).

III.7.2.2. La desnudez desde la perspectiva de la recepción

El uso del cuerpo desnudo en *Madrid... pecado mortal*, que se podría justificarse, a primera vista y simbólicamente, en términos de desnudar a la mentira y a la falsedad, no consigue convencer la mayoría de los críticos. Manuel Gómez Ortiz (Pérez Jiménez, 1998: 319) revela la trampa de esta pretensión, ya que la puesta en escena, con su «alarde gratuito de desnudos integrales», encierra una actitud retrógrada y decadente en relación a la crítica política progresista y al tema sexual. El cambio del título de la obra en *Nuevo Madrid..., pecado morta*, a partir de la décima semana de 1978 (Pérez Jiménez, 1998: 318), conlleva un ataque directo a la España democrática, «propaganda del pensamiento “ultra” [y] añoranza de los tiempos del franquismo» (M.R., 1979).

A pesar de las objeciones de la crítica, el público ríe y se divierte quizás, señala E. Llovet (citado por Pérez Jiménez, 1998: 319), por su afición a las revistas del corazón y por las alusiones a personajes del mundo de la canción y de la alta sociedad. Los espectadores, comenta P. O'Connor (1988: 209), tanto burgueses como de la clase obrera se han amontonado para ver por primera vez grupos de hombres y mujeres desnudos y para oír políticos liberales flagelados públicamente.

III.7.2.3. Interpretación de la desnudez en esta obra

En su parodia del sistema democrático y de los valores libertarios, su difamación de la expresión libre de las elecciones sexuales y afectativas, *Madrid... pecado mortal* invierte la tradicional función escénica y dramático de la exhibición del desnudo colectivo. Este recurso formal, en obras míticas como *Hair* (1967), *Paradise Now* (1968) y *Dionysus in '69*, constituía una de las manifestaciones revolucionarias de la generación de 1968 y su lucha, en todos los dominios sociopolíticos y artísticos, por el amor, la paz y la libertad. La intención propagandista, oportunista y comercial se manifiesta detrás del uso del desnudo en la obra, ya que tampoco encontramos motivos dramáticos que lo justifiquen. El desnudo de todos los actores aparece como un acto simbólico, cuyo sentido se lee claramente a partir de las situaciones de la puesta en escena.

Según opina M. Aznar Soler (1996: 10), la escena teatral de la Transición democrática reflejaría un enfrentamiento, entre los autores de un teatro político de extrema derecha con otros de la llamada «vanguardia antifranquista». Los primeros, al ridiculizar el sistema democrático, añoran abiertamente los tiempos de la dictadura franquista. Los segundos, tampoco termina por sentarles bien un teatro con nuevos aires democráticos. En este sentido, junto a un abuso comercial de la exhibición del desnudo en la escena de la Transición, se manifiesta otro abuso de carácter político. Como señala P. O'Connor (1988: 208), en 1977 se da en la escena, a mano de sectores de ultra-derecha, una ola de representaciones que explotan las nuevas libertades adquiridas bajo el sistema liberal y democrático. Su finalidad es ironizar y difamar a éste mismo sistema y sus manifestaciones sociales. En estas representaciones, normalmente de escenografía realista, junto con el abuso extremo del tema sexual y de la forma desnuda del cuerpo para fines patrióticos y reaccionarios, también aparecen los estereotipos, la farsa, la sentimentalidad y el sermoneo patriótico para expresar su nostalgia y anhelación respecto a los valores políticos y sociales del franquismo. Si bien esta tendencia atribuye los problemas y enfermedades sociales y económicos al proyecto democrático, su libre expresión, difícil de imaginar durante la dictadura, demuestra una tolerancia por parte del nuevo sistema y un curioso mecanismo de explotación del mismo por parte de sus adversarios. Éstos lograrían con su actitud matar dos pájaros de un tiro: la política y el comercio. Los autores más conocidos de esta tendencia reaccionaria son Pablo de Villamar (*¡Jo, qué corte... estamos en Europa!*) y Antonio D. Olano (*Madrid... pecado mortal*). Las obras de ambos, comenta P. O'Connor, consiguen un éxito taquillero y abusan del desnudo presentando a una nación caótica invadida por prostitutas y homosexuales tildados de liberales.

III.8. EPÍLOGO

III.8.1. Reflexiones de conjunto

La exhibición del cuerpo desnudo, y el interés por la dimensión sexual y erótica del mismo, protagonizan la escena española en la Transición Política. Asimismo, llegan a constituir un terreno de batalla entre planteamientos liberales, modernizantes, y otros conservadores y retrógrados en un contexto sociopolítico inestable, que prepara el establecimiento firme de la democracia. La abolición de la censura sobre representaciones teatrales en 1978 libera la imaginación creativa de los directores de escena, haciendo posible el reconocimiento oficial de la desnudez como uno de los recursos escénicos. El desnudo viene a ser un recurso buscado tanto por su contribución dramática y semiológica, como por sus efectos provocativos y su inconformismo, por lo menos formal y estético, con la realidad extrateatral. No obstante, fue el desarrollo económico y su incidencia en la política cultural y teatral, como ya vimos en el capítulo anterior, el principal estimulante que hizo posible que los actores hicieran su apariencia despojada de vestimenta. Según las puestas en escena estudiadas y comparadas en la tabla de los usos del desnudo presentada a continuación, observamos que la censura controla el grado de la desnudez de los actores en *Equus* (1975) y *¿Por qué corres, Ulises?* (1975) sin vetarla del todo.

Paradójicamente, podemos decir que fue también la apertura económica, la liberación del mercado y explotación lucrativa, la responsable de una desacreditación del desnudo como forma escénica, tanto por los críticos como por el público, a finales de los años setenta, justo después de su legalización. En este sentido, la aparición del desnudo, en la escena española, concreta un conflicto entre creación artística y producto de consumo. Dicho conflicto se muestra a favor del mercado y en detrimento de un desarrollo positivo de la retórica dramática y escénica del cuerpo desvestido. Y fuera de España, el fenómeno ya había revolucionado la escena internacional de los años sesenta, desarrollándose también, en años posteriores, hacia lenguajes que se abusan de él comercialmente.

1) *Distanciación e identificación*

En la escena del período estudiado en este capítulo, la función dramática del desnudo se afianza en la capacidad provocativa y efectista que tiene la ostentación de la forma más física y natural del cuerpo frente a un público del teatro, mayoritariamente burgués, de costumbres y cultura que se chocan con este recurso escénico. Como aclara nuestro cuadro de comparación entre los usos del desnudo (Tabla 2), si bien la mayoría de

las propuestas estudiadas, emplean recursos dirigidos a distanciar el público, el desnudo como forma inhabitual para el espectador, adherida también, en la mayoría de las propuestas, al erotismo y al tema sexual, suscitaría en éste sentimientos contradictorios. Hablamos de la curiosidad y la ansia de acceder al mundo íntimo del actor o de la actriz, de la identificación que desemboca en la descarga del deseo reprimido (catarsis), del miedo y del rechazo como consecuencias de la persistencia y arraigo de valores morales y católicos que generalmente condenan el cuerpo y los placeres de la carne. Asimismo, observamos que cuando el motivo de la apuesta por la exhibición del desnudo es lucrativo, la búsqueda de la identificación con el espectador es más directa y obvia, como ocurre en *Madrid...pecado mortal*, *Eros y Tanata* y *¿Por qué corres, Ulises?*.

2) Autoría

A excepción de *¿Por qué corres Ulises?*, el empleo del desnudo del actor y de la actriz en la puesta en escena es prescrito por el autor dramático, español en la mayoría de las representaciones. De esto se desprende que la desnudez, como forma, busca racionalizarse y justificarse apoyándose en la legitimidad y el prestigio de la literatura dramática, en su lógica y códigos lingüísticos todavía venerados por los profesionales y críticos del teatro en España. Esta prevalencia de la lógica dramática se manifiesta en el tratamiento naturalista del cuerpo desnudo descuidando la experimentación formal y plástica de este recurso. El desnudo adquiere trascendencia mediante la cantidad de los cuerpos expuestos, así como la disposición de éstos en el escenario y su proximidad al espectador. Se escapa a esta norma *Quiriquibú*, por su inscripción dentro del lenguaje teatral de Joan Brossa y la configuración del cuerpo desnudo, pues incorpora elementos materiales pertenecientes al travestismo, rompiendo con las convenciones formales y conceptuales que tiene el espectador burgués acerca del deseo y del erotismo.

3) Modo y función

Dejando de lado los usos del desnudo con finalidad obviamente lucrativa, la desnudez en la mayoría de las puestas en escena se incorpora a un discurso dramático crítico con la realidad sociopolítica exterior. De esta manera, constituye una síntesis de las fuerzas naturales, libertarias y revolucionarias, que se enfrentan al absolutismo político y religioso. Este conflicto se manifiesta directamente en *Equus*, en *La Carroza de plomo candente* y tiene un carácter más complejo y profundo en *Divinas palabras*. La

configuración escénica del desnudo en las piezas de *strip-tease* de *Quiriquibú* es particular en tanto que se muestra a través de planteamientos propiamente estéticos y formales para de-construir el sadomasoquismo que caracteriza la relación intérprete-espectador en los tradicionales espectáculos de *strip-tease*. Contrariamente a esta búsqueda, la escena española de la Transición Política ofrece una novedad en la materia, en tanto que en algunos casos, como en *Madrid... pecado mortal*, invierte su función, normalmente inconformista y revolucionaria, orientándola a una propaganda política contraria a los fundamentos democráticos. En general, un compromiso ético y social matiza las escenas del desnudo no dirigidas al consumismo y el lucro fácil.

4) Recepción

La mayoría de las puestas al desnudo del cuerpo de los actores, estudiadas en este capítulo, como ilustra la tabla de comparación, reciben una evaluación negativa por parte de los críticos. Esta actitud parece injusta o arbitraria en el caso de la puesta en escena de *Divinas palabras*, a cargo de Víctor García, que, paradójicamente, está bien acogida por el público (ocupación del 52% de la sala). En *Madrid...pecado mortal*, ocurre lo contrario, los críticos parecen estar de acuerdo en su negación del primer desnudo colectivo en la escena española y el público no vacila en aceptar su papel de *voyeur* en el banquete más generoso de la carne humana (ocupación del 64% de la sala). Mientras la empresa teatral padece de una asistencia baja del público, las escenas del desnudo, vinculado a la actividad sexual, consiguen generalmente atraer más espectadores y conseguir un lucro rápido. Enseguida, con la legalización de los espectáculos de contenido pornográfico y la acomodación del público a esta forma del actor, tan explotada por los empresarios y comerciantes del arte, el fenómeno del desnudo vuelve a tomar sus dimensiones lógicas en la escena española al final de la Transición Política.

Tabla (2): Comparación entre los usos del desnudo en el teatro español (1975-1982)

<i>La Carroza de plomo candente</i>	<i>Divinas palabras</i>	<i>¿Por qué corres, Ulises?</i>	<i>Equus</i>	Puesta en escena
Desnudez prescrita por el autor español Francisco Nieva. Puesta en escena conforme al texto dramático.	Desnudez prescrita por el autor español Valle-Inclán. Versión libre del director de escena.	Desnudez no prescrita por el autor español Antonio Gala.	Desnudez prescrita por el autor inglés Peter Shaffer.	Autoría
Lenguaje escénico que refuerza la distanciaci3n a trav3s de elementos hiperb3licos y la ruptura con la l3gica dram3tica. Est3tica del desnudo f3cilmente reconocible e identificable por el p3blico.	Escisi3n entre escena a la italiana y sala. Escena del desnudo con efectos de distanciaci3n: acentuaci3n de los dualismos conceptuales y formales.	Falta de recursos de distanciaci3n.	Desnudez distanciada por ser inconformista con la realidad extrateatral del espectador. Comunicaci3n directa con el p3blico: proximidad del escenario, disposici3n de los actores entre los espectadores.	Distanciaci3n e identificaci3n
Acentuaci3n de la imagen er3tica y sensual del cuerpo desnudo femenino.	Ruptura con la imagen er3tica convencional del cuerpo desnudo femenino optando por la conjugaci3n de lo sacro y lo profano.	Acentuaci3n del erotismo: vinculaci3n entre cuerpo desnudo de la actriz y su funci3n sexual.	Acentuaci3n del erotismo: vinculaci3n entre la forma desnuda del cuerpo del actor y de la actriz y su funci3n sexual.	Erotismo
Elementos sat3ricos y grotescos que contribuyen, por contraposici3n, a resaltar la funci3n dram3tica y est3tica del desnudo.	Escenograf3a antinaturalista de m3xima sugerencia. Objetos simb3licos del decorado.		Elementos extrateatrales: contexto sociopol3tico y moral no favorable al contenido de la obra que rechaza el corpus paternalista.	Elementos contribuyentes
Desnudez integral femenina, de est3tica clasicista; el cuerpo desnudo est3 dispuesto en la escena a modo de una estatua romana.	Desnudez integral femenina. Aspecto natural del cuerpo desnudo en contacto con una escenograf3a simbolista de alta sugerencia sexual.	Desnudez parcial femenina (slip y t3nica transparente)	Desnudez integral y parcial femenina y masculina. Ostentaci3n m3xima a trav3s de la iluminaci3n. Ant3tesis entre naturalismo y simbolismo.	Est3tica y estilo
Ocupaci3n del teatro: 30% El desnudo es acogido positivamente por parte de mayor3a de la cr3tica. Juicio cr3tico positivo en general.	Ocupaci3n del teatro: 52% Juicio negativo por parte de la mayor3a de los cr3ticos.	Ocupaci3n del teatro: 24%. Desnudez controlada por censura. Juicio negativo de la mayor3a de los cr3ticos.	Ocupaci3n del teatro: 52%. Controversia, agresi3n por parte de una minor3a fan3tica del p3blico. Desnudez controlada por censura. Juicio positivo de la mayor3a de los cr3ticos.	Recepci3n
Ant3tesis del absolutismo pol3tico y religioso; recuperaci3n del eros perdido. Liberaci3n cat3rtica de los sentidos como medio para la liberaci3n completa.	Acentuar el punto de vista esperp3ntico y sarc3stico del autor. Sintetizar el dualismo de la realidad: sacro vs profano; animal vs espiritual; superstici3n vs raz3n.	Buscar el 3xito taquillero. Reforzar la alegor3a que encierra la obra y dar una ambientaci3n mediterr3nea. Met3fora de la modernidad.	Ruptura con las convenciones esc3nicas y con el tab3 social. Sugiere simb3licamente el conflicto entre civilizaci3n y primitivismo, entre autodeterminaci3n y represi3n.	Modo y funci3n

Tabla (2): Comparación entre los usos del desnudo en el teatro español (1975-1982)

<i>Madrid...pecado mortal</i>	<i>Eros y Tanata</i>	<i>Quiriquibú</i>	Puesta en escena
Desnudez prescrita por el autor español Antonio D. Olano.	Desnudez prescrita por el autor español Gregorio Parra.	Desnudez prescrita por el autor español Joan Brossa. Versión conforme con el texto dramático.	Autoría
Recursos dramáticos y escénicos favorables a la identificación del público.	Empleo de la diégesis por parte de actores dispuestos entre los espectadores. Configuración de la escena del desnudo que busca la identificación.	Concepción biomecánica del actor o intérprete. Escisión entre escenario y sala.	Distanciación e identificación
Ausencia de una directa intención erótica.	Acentuación del erotismo: vinculación entre cuerpo desnudo del actor y de la actriz y su función sexual. Participación de Eros en el juego de contraposiciones conceptuales.	Ruptura con la imagen erótica convencional a través de la incorporación del travestismo y de otros elementos de distanciación.	Erotismo
Técnicas del café-teatro.		Presentación de otros géneros marginales: transformismo, sombras chinescas; en una ambientación circense.	Elementos contribuyentes
Primer desnudo integral colectivo femenino y masculino en la escena española. Disposición de los actores desnudos en posición frontal inaugurando la representación.	Desnudez integral masculina y femenina. Desnudez parcial femenina.	<i>Strip-tease</i> femenino y masculino que culmina con una desnudez parcial de ambos. Incorporación del travestismo del stripteasista.	Estética y estilo
Ocupación del teatro: 64% Evaluación negativa del uso del desnudo por parte de los críticos.	Ocupación del teatro: 13% Evaluación muy negativa del desnudo de los actores y mala recepción por parte del público.	Apreciación especial de los números de <i>strip-tease</i> por parte de los críticos.	Recepción
Desnudez no justificada. Explotación del desnudo colectivo, con tradición revolucionaria en la escena extranjera, para propaganda política contraria a la democracia y a los valores libertarios.	Desnudez gratuita con fin lucrativo.	Rescatar géneros populares marginales y desterrados enfatizando las constantes formales y conceptuales brossianas. Desnudez terapéutica.	Modo y función

III.8.2. Aspectos contextuales de interés

III.8.2.1. La empresa teatral

Con la muerte del general Franco, el 20 de noviembre de 1975, muere el símbolo del absolutismo pero quedan las huellas profundas de cuarenta años de represión social y política. Los valores nacional-católicos necesitarán de un largo tiempo para ceder el paso a una moral más liberal y abierta. El proceso de la Transición Política como intervalo histórico que prepara el establecimiento firme de un estado de derecho y de libertades democráticas, tiene sus efectos contradictorios para la escena española, ya que demuestra la agonía del régimen frente a la negación tanto de los partidarios como de la habitual oposición de izquierdas²² (Aznar Soler, 1996: 9-10).

J. Antonio Sánchez (2006b: 15) resume los cambios que afectan la actividad teatral española de la Transición en lo siguiente: primero, en el fin de la censura y la apertura al exterior; segundo, en la creación de nuevas instituciones públicas; y tercero, en el notable aumento de las subvenciones públicas. Los festivales internacionales y la labor del Centro Dramático Nacional (CDN), creado en 1978, motivan el contacto con las tendencias teatrales internacionales en auge en los años setenta, cuyas propuestas ideológicas y estéticas deriban de las motivaciones que coinciden con las rebeliones del 68 (Antonio Sánchez, 2006b: 15).

Tras el triunfo de Adolfo Suárez y la Unión de Centro Democrático (UCD) en las primeras elecciones generales del 15 de junio de 1977, y tras la institucionalización política de la Democracia con la Constitución Española de 1978, el Boletín Oficial del Estado publica el 3 de marzo de 1978 un real decreto sobre la libertad de representación de los espectáculos teatrales según el cual se suprime la Censura y se abre el camino, teórica y legalmente, a la libertad de expresión. La censura se sustituye por un sistema consultivo de clasificación de la producción artística según su adecuación a las diferentes edades (para todos los públicos, para mayores de catorce años y para mayores de dieciocho). Este sistema establece una nueva categoría, la "S", para obras de contenido sexual o violento, permitidas exclusivamente a los espectadores adultos²³ (O'Connor, 1988: 209; Ponce, 2004: 61; B.O.E, 1978).

²² Prueba a ello es la huelga general de enero de 1975 protagonizada por la profesión teatral, un sector caracterizado, en aquél entonces, por su conservadurismo y su insolidaridad, demostrando más su oposición a la dictadura que un malestar laboral (Aznar Soler, 1996: 9).

²³ En *El País* se puede leer: «La censura teatral y de espectáculos artísticos, que venía siendo aplicada con amplia flexibilidad en los últimos meses, ha desaparecido legalmente con la aprobación por el Gobierno, a propuesta del ministro de Cultura, de un real decreto que pone fin a largos años de existencia de este régimen. A partir de ahora existirá un régimen legal de completa libertad en la representación de

La abolición de la censura teatral posibilita por primera vez el estreno, en Teatros Nacionales, de un repertorio teatral censurado durante el franquismo. El nuevo teatro se ve motivado por una política cultural de «recuperación colectiva»²⁴ (Aznar Soler, 1996: 9-10). No obstante, en la práctica, este poder censor no desaparece completamente, la «dictadura ha muerto; y también su retórica. Pero su ideología, no». Las limitaciones a que se enfrenta el teatro español, señala J. Monleón (1980: 613), ya no proceden de la «estructura legal» sino de «la ideología nacida de la correlación entre las fuerzas económicas». Muchas propuestas escenográficas, legalmente posibles, no se realizaran por no interesar al sector que paga y tutela el teatro²⁵.

Paralelamente a los primeros pasos de la libertad de expresión, el gobierno emprende una política de apoyo público al teatro que se manifiesta en la creación del Centro Dramático Nacional en 1978 y del Centro de Documentación teatral en 1979. Además, se descentraliza la actividad teatral con el establecimiento de los centros dramáticos propios de cada comunidad autónoma. El fomento de los teatros estables tiene,

espectáculos, aunque, como es obvio, el contenido y naturaleza de los mismos estará sometido al ordenamiento penal vigente. Esta plena libertad, según la información oficial facilitada, deberá respetar los derechos generales de la persona, así como la obligada protección a la infancia y a la juventud. En este sentido se establecerá una calificación de los espectáculos para determinar las personas que, por razón de su edad, podrán tener acceso a los espectáculos, así como una calificación adicional para distinguir aquellos espectáculos que por su temática o contenido puedan herir la sensibilidad del espectador.» (*El País*, 28-01-1978).

²⁴ Por una parte, los esperpentos valleinclanianos (*Martes de carnaval: Los cuernos de don Friolera* en septiembre de 1976; *Las Galas del difunto* y *La Hija del capitán* en enero de 1978); por otra, el teatro del exilio español republicano (*El Adefesio* en septiembre de 1976 y *Noche de guerra en el museo del prado* en noviembre de 1978, ambos de Rafael Alberti). Los estrenos no se limitan a los defensores del “realismo social” sino que abarcan tendencias muy opuestas como el “teatro furioso” de Francisco Nieva (*La Carroza de plomo candente* y *El Combate de Opalos y Tasia* en abril de 1976) o la producción de Fernando Arrabal (*El Cementerio de automóviles* y *El Arquitecto y el emperador de Asiria* en abril de 1977) (Aznar Soler, 1996: 9-10).

²⁵ La contradicción entre libertad y censura o auto-censura es llamativa en los años de la Transición. De un lado, la revolución sexual espontánea de aquellos años y la apertura al sistema económico capitalista impondrían la apuesta por un proyecto liberal y democrático. De otro lado, la corta distancia temporal transcurrida desde el fin de la Dictadura incide naturalmente en que amplios sectores del pueblo español todavía no llegan a trascender los valores morales reaccionarios y opresores de casi cuarenta años de historia. La exhibición de la desnudez corporal conllevaría, tanto en las manifestaciones de la vida diaria como en los espectáculos, las dualidades contrapuestas de libertad/censura y de libre comercio/moral vigente. Poco antes de la abolición completa de la censura, la sentencia en Consejo de Guerra contra Els Joglars y el encarcelamiento de su director Albert Boadella a raíz de la representación en noviembre de 1977 de *La Torna*, acusada de injuriar al ejército, demuestra la fragilidad de una libertad de expresión «tan solidariamente reivindicada entonces por la mayoría de nuestra profesión teatral» (Aznar Soler, 1996: 9-10). En agosto de 1978, la censura prohíbe la representación de la versión española de *Let My People Come o Ven a disfrutar* de Earl Wilson por el contenido de frases de máxima obscenidad. Las contradicciones de la sociedad española recién liberada se manifiestan también en la práctica nudista. Si bien el entusiasmo por la libertad y el miedo del boicot internacional hacen posible la autorización de playas nudistas en 1978; el ambiente reaccionario y conservador del régimen anterior sigue vivo. Por ejemplo muchos incidentes muestran la persecución de la policía y de algunas autoridades provinciales contra la práctica nudista (López Anadón, 2006: 142-143).

según Monleón (1980: 617-618), dos motivos: primero, mejor enraizarse en las necesidades de un marco sociocultural determinado, y segundo, poderse plantear un tipo de indagación poética y de rigor formal que eran imposibles en los años de lucha política. Estos teatros estables, señala Monleón, cuentan con tres esquemas económicos básicos: la subvención estatal, el apoyo de las instituciones y organismos locales, y la taquilla. Paradójicamente, la iniciativa gubernamental respecto al desarrollo del teatro y su apoyo a las compañías estables incidiría, según opina M. Aznar Soler (1996: 11), en la crisis de la creación colectiva y la autonomía económica del teatro independiente español se ve amenazada. Sólo escapan algunos casos como Els Joglars, Els Comediants o Dagoll-Dagom, quienes mantienen su profesionalidad sin perder su relativa independencia.

En cuanto al público, mientras triunfa comercialmente el teatro de consumo habitual, como la revista de variedades o el musical, se nota un descenso general en el número de los espectadores, motivado por causas sociológicas, como la crisis económica, el paro, la inseguridad ciudadana, el aumento de la delincuencia, la droga y naturalmente la competencia de la televisión como alternativa de ocio al alcance del gran público (Aznar Soler, 1996: 10). Según José Monleón (1980: 491-492), la democratización del país habría acarreado una regresión de la vida teatral porque primero, el teatro ya no es espacio para manifestaciones políticas por parte de los sectores progresistas, y segundo, la crisis económica y la subida de los costes del teatro limitan el público a un sector de alto nivel económico, éste era mayoritariamente conservador.

III.8.2.2. El fenómeno del “destape”

El proceso de integración de España en el sistema económico y cultural europeo produce una contradicción en el interior de los sectores opuestos al anterior régimen, unidos antes bajo un factor común de ansias de razón, democracia y progreso. Esto se debe a un choque entre estas anhelaciones y la adquisición de nuevos valores dominados, como comenta Á. Ferrary (2004: 1075), por «impulsos mercantiles y consumistas». A ello añadimos su consiguiente efecto de desmoralización y de interés por el lucro en detrimento de la calidad del producto. Esta nueva cultura lucrativa se concretiza, según Ferrary, en un fenómeno que, aunque conocido fuera de España, es «enteramente nuevo» en este país y la «apertura» que acompaña a la transición hizo favorecer su desarrollo: «la extremada inflación del subproducto cultural descarnadamente erótico» y el llamado «destape escénico» en el teatro se convierten en un fenómeno social que supera, durante la Transición, los niveles habituales del mismo tipo de manifestaciones en otros lugares de

Europa. Según Á. Ferrary, el contenido sexual grosero o bien pornográfico, difundido en muchas publicaciones de la época, fomenta la creación de una potente industria del sexo de manera que en 1978 ésta reporta en torno a diez mil millones de pesetas.

Sin embargo, el «destape» se podría considerar un fenómeno o reacción natural frente a la muerte de un sistema de rígida opresión. Los nuevos hábitos y costumbres de los españoles en la «apertura», tan controlados por el régimen, estallan y se levantan contra la estructura del poder hipócrita. Entonces, la revolución sexual en el teatro español de la Transición Política, considerado por P. O'Connor (1988: 201-202) uno de los más aparentes estímulos del proceso democrático y liberal, se añadiría a dos otras rebeliones: la religión y a la política, que, junto al sexo, constituyen los tres tabúes o inhibiciones principales del régimen dictatorial anterior. Por lo tanto, esta revolución y expresión pagana de los años setenta surgen de manera espontánea y es al tiempo animada por una tendencia oficial liberal:

Otro marco de explosión del ambiente a finales de los setenta fueron las fiestas patronales que recuperaron brevemente su origen popular. De ellas ha quedado como símbolo la del barrio madrileño de Dos de Mayo y la escalada del monumento a Daoiz y Velarde [el día 2 de mayo de 1976] por parte de una pareja que la culminó desnuda. Este ritual espontáneo y compartido de liberación del cuerpo fue uno de los motivos de que las instituciones recuperaran las fiestas mediante la actuación policial: la desnudez es transgresión. (Roselló, 2003: 253).

El júbilo por el ambiente de tolerancia y libertad también se da en fenómenos como *Las guerrillas del amor* y el *Streaking*. Las primeras actúan en aquellos años en comandos que realizan el amor en público invitando a la participación, reivindicando una fraternidad sexual como base de toda fraternidad y afirmando su armonía con la Naturaleza. En cuanto al *Streaking*, se trata de hacer una carrera al desnudo en un lugar público, aprovechando el factor sorpresa para, posteriormente, desaparecer. Esta transgresión de contracultura es una liberación y a la vez una crítica y provocación a la moral burguesa. El primer *streaking* registrado en el Estado Español es el del 12 de marzo de 1974 en la Universidad de Leioa en Bizkaia (Roselló, 2003: 253-254). La mención de todos estos hechos, señala J. Roselló, remarca sencillamente los ambientes espontáneos y propicios que hacen eco de la desnudez liberadora y transgresora a la vez.

La clara voluntad de trasgresión en ámbitos que superan el estrictamente político manifestada en lo pasado el 2 de mayo de 1976 en las fiestas de Malasaña –evento documentado por el fotógrafo Félix Lorrio– es considerada, en palabras de J. Pablo Ortega

(2006: 46-49), como el «pistoletazo de salida de la movida». La llamada Movida Madrileña es una eclosión creativa en la Transición Política que intenta transgredir la jerarquía y las fronteras de las artes y de sus géneros. Sin embargo, la Movida como operación política y como modernización industrial tiene un gran papel en el proceso de homologación internacional de la actividad artística española. Dentro de la Movida Madrileña se incluye un sinnúmero de manifestaciones populares, carnavales y festivales de rock que eran prohibidas en la época franquista. En 1985, Enrique Tierno Galván, alcalde de Madrid, interpreta la Movida Madrileña como la explosión de una gran alegría, una satisfacción de vivir y conciencia de futuro que no se había permitido nunca en el régimen de Franco (Ferrary, 2004: 1077-1078). Tanto en el cine, donde más prominente se presenta la Movida Madrileña –con Pedro Almodóvar–, como en los sucesos concretos que interrumpen la normalidad de la vida cotidiana de los madrileños en aquellos años, tienen fuerte carácter performativo y están relacionados con la cultura *punk*, la inserción de la estética *camp* (nostalgia) y la creación de situaciones cotidianas que reivindican la libertad sexual y los derechos de los homosexuales y los travestís (Pablo Ortega, 2006: 46-49).

Frente a la ausencia de un nuevo material dramático que trata la recién realidad española y la escasa presencia del tema sexual en la escritura dramática española de aquellos años, los teatros emprenden una campaña de revitalización y rescate del teatro. Muchos productores recurren a obras de demostrado objetivo comercial importando obras extranjeras que emplean el desnudo y garantizan el gran éxito. Otros se empeñan en estrenar obras prohibidas durante el régimen anterior. Se da un esfuerzo de modernizar piezas antiguas y realistas adaptándolas a los nuevos gustos. La desnudez, la violencia, el travestismo de los actores y el simbolismo sexual son recursos que prevalecen en la escena española de 1976. Cuando finalmente los dramaturgos españoles empiezan a interesarse por el tema sexual, los motivos, en el mejor de los casos, residen en la experimentación y, en el peor, en la explotación de las nuevas libertades para fines lucrativos. Sin embargo, la utilización del tema erótico y sexual en todos los casos tendría el mérito de acomodar al público burgués a aceptar imágenes, lenguaje y conceptos antes rechazados. Por tanto, quizás estas obras hayan guiado un proceso de liberación del teatro español y de apertura a mayores posibilidades dramáticas (O'Connor, 1988: 201).

Los autores marginales relacionados con el teatro del absurdo, la llamada drama de *underground*, utilizan ocasionalmente las imágenes sexuales como metáfora de la opresión. Pero, a excepción de Francisco Nieva y *La carroza de plomo candente*, no hacen uso del desnudo y fracasan en conseguir la aprobación tanto de la crítica como del público (O'Connor, 1988: 205-207). Debido a la aceleración del fenómeno bautizado como

“destape” o “despelote” y frente a esta norma que condiciona la consideración moderna de la creación teatral, actrices de diversas edades, según señala P. O’Connor (1988: 207), se apresuran a desnudarse en escena. De manera particular, las jóvenes actrices consideran el desnudo como su introducción al teatro profesional (O’Connor, 1988: 205-207). Sin embargo, hay que notar que el rechazo de las dramaturgias marginadas y de aquellas que aluden al pasado de la Dictadura, se justificaría por la necesidad de encontrar formas y estéticas nuevas que son capaces de expresar la distinta concepción del poder totalitario, de la falta de libertad de expresión, de las represiones y de las obsesiones religiosas y sexuales (Aszyk, 1995: 196-197).

CAPÍTULO IV.
LA EXHIBICIÓN DEL CUERPO DESNUDO
EN EL TEATRO DE LA ÉPOCA DEMOCRÁTICA
HASTA FIN DE SIGLO (1983 -1999)

IV.0. PREÁMBULO

Varios fenómenos provocan un declive notable en el número de las puestas en escena que se valen del desnudo corporal en los años del período que nos ocupa en este capítulo. Tales como: la normalización de las costumbres sexuales en la sociedad española, la saturación del público del teatro respecto al tema sexual y a la exhibición del desnudo y la consolidación del género pornográfico en locales particulares y legalizados. Sin embargo, quizás este retroceso sea una reacción natural ante la máxima explotación y abuso, por parte del empresario, de este recurso formal en el teatro de la Transición. En este sentido, el sexo y el desnudo se considerarían estrategias consumidas para los productores del teatro privado, mientras interesa a la nueva generación de grupos y directores, que serán subvencionados por las administraciones públicas, de acuerdo con la política teatral de aquellos años¹.

La cultura cada vez más liberada del dogmatismo y del tabú hace que la exhibición de la desnudez en la escena española venga a ser admitida y normalizada como forma estética experimentada por muchos grupos y artistas españoles de prestigio, tanto nacional como internacional: La Fura dels Baus, Els Comediants, Albert Vidal, Sèmola Teatre, etc. A diferencia del período anterior, en que los actores desnudos son acogidos y albergados, en primer lugar, por los teatros comerciales; en los años ochenta y noventa el desnudo sube a los escenarios públicos y es subvencionado por las diferentes instituciones del Estado. Así que, los espectáculos de La Fura dels Baus *Accions*, *Suz/o/Suz* y *Ombra* están producidas o co-producidas por el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, el primero; Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y Ayuntamiento de Madrid, el segundo; y Mercat de les Flors - Ayuntamiento de Barcelona, el tercero. Asimismo, *Alé*, de Els Comediants, es representada en El Mercat de les Flors, en el Centro Dramático Nacional y subvencionada por el Ayuntamiento de Sevilla. También, *Híbrid*, de Sèmola Teatre, es coproducida por El Mercat de Les Flors, la Generalitat de Catalunya, Teatre Obert y Teatre la Bel Image de Balance. Todas las representaciones aquí estudiadas participan en varios festivales dentro y fuera de España.

¹ La misma reacción se produce en la cinematografía española. La búsqueda por parte de los cineastas de nuevos temas más ambiciosos y la consolidación del género pornográfico hacen que la efervescencia del cine erótico y del desnudo remita paulatinamente. A finales de la década de los ochenta, empieza a imponerse en el cine español un erotismo más implícito que explícito, característico de los años de la Transición Política (Ponce, 2004: 74).

De otro lado, algunos críticos como J. Antonio Sánchez, creen que la crisis de la producción teatral de los años noventa, el debilitamiento del Ministerio de Cultura y el consiguiente descuido de la creación teatral contemporánea son factores que motivarán el retorno al pequeño formato, a la sustitución del modelo de compañía por asociaciones inestables y a la reducción drástica de los costes de producción que fomentaría los trabajos en solitario y la promoción de los lenguajes corporales. En este sentido, tal vez al desnudo de la escena se añade el desnudo del cuerpo, como manifestación de la capacidad creativa lograda con los mínimos artificios. Según J. Antonio Sánchez, el empleo más radical y creativo del cuerpo desnudo se da en la producción de Albert Vidal (véase apartado IV.6.) y en la compañía de danza La Ribot:

Si bien es posible reconocer en otros creadores la búsqueda de una zona intermedia entre lo teatral y lo performativo (Carles Santos, Cesc Gelabert, La Fura dels Baus, Zotal, Arena Teatro, Àngels Margarit, etc.), Albert Vidal fue quien más radicalmente lo hizo adentrándose en la interioridad del cuerpo. La opción de Vidal por el cuerpo desnudo como soporte básico de la acción escénica respondía a una necesidad discursiva. Sin embargo, a partir de 1992, el retorno al cuerpo desnudo se impuso a otros muchos creadores también por razones de índole económica y política [el neoconservadurismo y el debilitamiento del Ministerio de Cultura].

[...]

La nueva situación forzó a un retorno al pequeño formato, a la sustitución del modelo de compañía por asociaciones inestables o incluso a los trabajos en solitario, y la reducción drástica de los costes de producción. La respuesta más radical a la nueva situación fue la de La Ribot, quien en 1992 presentó su “strip-tease” *Socorro, Gloria!* Aquella revisión del género que tanto fascinó a Joan Brossa tenía, además de su componente humorística, un sentido histórico. La Ribot se desprendía de todo aquello que le molestaba, todo aquello que le sobraba, incluidas las zapatillas de ballet, que caían inesperadamente al suelo, para quedarse a solas con su cuerpo desnudo, donde comenzaba una nueva fase de investigación. (Antonio Sánchez, 2004: 276-277).

En las siguientes páginas, vamos a ahondar en los nuevos terrenos de experimentación con el cuerpo desnudo y descubrir qué matices y funciones viene a desarrollar esta forma escénica dentro del panorama del teatro de la España democrática.

IV.1. ACCIONS (1984)

IV.1.1. Aspectos generales

Antes de empezar a indagar en el concepto del desnudo en la producción de La Fura dels Baus, vemos conveniente arrojar luz sobre los principios constituyentes del

trabajo de dicha compañía, declarados en los primeros años de su actividad teatral en el Manifiesto Canalla, escrito por Andreu Morte en 1976. En dicho escrito declaran la búsqueda de una estética propia, reivindican un lenguaje «furero» basado en la «sensualización del medio escénico», rechazan absolutamente el teatro dramático y defienden el teatro físico e intenso como estrategia suya. Los miembros de la compañía se consideran como ejecutores y odian la palabra “actor”, que simboliza, para ellos, el máximo convencionalismo. El eje del manifiesto es la transgresión como estrategia, por lo que hallamos una negación a la política y al compromiso con causa alguna; una preferencia por el mundo delictivo y un rechazo al civismo moderno. Asimismo se declara la intención de representar la anarquía en contra de la lógica; la intuición y la investigación frente a las tradiciones y reglas preestablecidas. Todo ello desemboca en un querer de romper la pasividad de los espectadores y alterar la relación entre éstos y el espectáculo mediante la actuación agresiva y el impacto (Mauri y Ollé, 2004: 30).

U. Aszyk (1995: 225-227) considera que La Fura dels Baus es el máximo representante en España del teatro posmoderno basado en la síntesis de códigos espectaculares. La espectacularidad que tiene esta compañía, señala Aszyk, se basa en los conceptos del teatro-acontecimiento, teatro-acción, teatro-rito. Aquel concepto parte de los principios reconocidos por los teóricos de la antropología teatral, según los cuales, el acontecimiento-teatro « aparece como lugar de comportamiento, de intercambio de conductas, juego de mandos recíprocos, presuposición pragmática, movimiento de delegación de deseos»². Los antecedentes son bien conocidos: Living Theater, las búsquedas de Schechner, Brook, Grotowski y Barba. La estética del teatro de La Fura dels Baus, señala U. Aszyk (1995: 227-228), se basa en la pluralidad de códigos, intertextualidad, ambigüedad, discontinuidad, subversión, perversión, etc. Estas normas exigen que el actor se convierte en personaje, en tema, o en un objeto, a la vez que inciden en que este grupo vanguardista tenga un «carácter insólito en el contexto de las búsquedas teatrales en España; su producción corresponde al modelo definido como teatro posmoderno sin ser una imitación superficial de lo iniciado en Estados Unidos y continuado en algunos países europeos».

Sin embargo, en la trayectoria de esta compañía se notaría una preferencia tardía por la escena a la italiana, por ejemplo en *Ombra* (1998), *XXX* (2002) o *Metamorfosis*

² Se remite a Ernest Theodore Kirby, 1972, «"The Mask", Abstract Theatre Primitive and Modern», en *Theater Drama Review*, nº 16, p. 3. También a Esperanza Ferrer y Mercé Saumell, 1985. «La dilatación de los confines teatrales» en *Cuadernos (El Público)*, nº 34, p. 50.

(2007), lo que supone un cierto cambio de rumbo, en tanto no coincide con los principios inconformistas que formaron la concepción escénica de la compañía.

IV.1.1.1. Aspectos de contenido

Definida como «la alteración física de un espacio» (Ylla, 1984), *Accions* es una pieza de *performance* sin continuación narrativa determinada. Consta de siete acciones que combinan la música, lo performático, el establecimiento de un diálogo entre el ámbito arquitectónico, el público y las evoluciones de los actores. Las acciones de la obra, tal como las resume la compañía en la sinopsis, se encadenan de la siguiente manera (Mauri y Ollé, 2004: 29):

- 1- Concierto de voz, saxo y sintetizadores.
- 2- Tres actores, desnudos y cubiertos de barro, se mueven entre el público, comen huevos crudos y desaparecen en el interior de bidones.
- 3- Dos actores, vestidos con traje y corbata y armados con mazos y hachas, destruyen una pared de ladrillos y un automóvil; terminan la acción estallando diferentes efectos pirotécnicos.
- 4- El hombre blanco, un actor calzado con coturnos y completamente pintado de blanco, avanza hasta una gran lona blanca.
- 5- Los dos personajes de traje y corbata bañan a dos de los actores cubiertos de barro con pintura azul y negra, y los persiguen entre el público lanzándoles arroz, mijo y pasta de sopa.
- 6- Dos actores se descuelgan del techo hasta la gran lona blanca; llevan adheridas al cuerpo bolsas llenas de pintura y agua que estallan contra la lona.
- 7- Los dos actores que se han descolgado del techo y el hombre blanco pintan con sus cuerpos la gran lona, que acaba teñida de rojo.

IV.1.1.2. La puesta en escena

IV.1.1.2.1. Datos

ESTRENO: 20-10-1983. En el paso a nivel de la estación de ferrocarril de Sitges (Festival Internacional de Teatro de Sitges) COMPAÑÍA: La Fura dels Baus. CREACIÓN, INTERPRETACIÓN Y DIRECCIÓN: La Fura dels Baus. (Miquel Badosa [Miki Espuma],

Pere Tantiña, Carlos Padrissa, Jürgen Müller, Àlex Ollé, Marcel·lí Antúnez, Jordi Arús, Pep Gatel, Hansel Cereza.) FUNCIONES: 118 representaciones. (8 funciones en Madrid). ESPECTADORES: 3.950 en Madrid³ (ocupación de 100% del espacio del Mercado de Frutas de Madrid).

IV.1.1.2.2. Descripción

Accions se estrena en el paso al nivel de la estación de ferrocarril de Sitges. Las acciones se desarrollan en dos niveles del espacio escénico, pues se empieza con un nivel alto y se termina a ras del suelo y al nivel del espectador. Se nota que cada espacio en que presenta la compañía *Accions* se convertiría en escenografía, ya que el elemento arquitectónico está en directa relación con el trabajo de los actores e incide en la reacción del público que, como señala Carlos Padrissa, se siente secuestrado cuando se halla en espacios ajenos y desconocidos. Tanto el espacio escénico insólito como la creación de un efecto de agresión son capaces de desatar en el espectador sus miedos más cotidianos y primarios (Mauri y Ollé, 2004: 30 y 38).

En la puesta en escena todo está en función de la plasticidad y, según afirma la compañía, “las acciones son consecuencia de los efectos plásticos y no poseen lectura dramática» (Tanarro, 1984). Se usan materiales como la pintura, el agua, el fuego, planchas de hierro, cuerdas y otros elementos de origen urbano (Ylla, 1984). La música, calificada por el grupo de post-industrial, se basa en la percusión de elementos industriales, como bidones y planchas de hierro (Mauri y Ollé, 2004: 32).

Cabría referirse a las ordenanzas recitadas por el técnico de sonido al empezar el espectáculo: prohibir el acceso a la primera planta del local, aconsejar al público que se disperse por toda la planta baja, tanto en el interior como en el exterior del local, donde se van a realizarse las acciones, y finalmente en informar de que los materiales plásticos que van a utilizarse son totalmente inofensivos y lavables. En el patio del local hay instalada una manguera y junto a ella hay un par de bomberos (Sagarra, 1984).

³ Según los datos de la revista *El Público*, nº 25, octubre de 1985, p. 63 y los proporcionados por la compañía (Mauri y Ollé, 2004: 28).

IV.1.2. Aspectos relacionados con la desnudez

IV.1.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario

A partir de las fotografías de la representación (véase Foto.11 - Foto.16), notamos que en la mayoría de las escenas, los ejecutores/actores están semidesnudos y llevan taparrabos. En la Foto.14, correspondiente a la segunda acción, el cuerpo musculoso de uno de los actores está cubierto de barro; tanto el rostro como el gesto provocan un disgusto por el efecto de comer huevos crudos dejando desprenderse una parte de ellos de la boca abierta del actor. Se nota en esta fotografía también la reacción de los espectadores, que oscila entre miedo, curiosidad, interrogación, repulsión e incluso observamos a unos cuantos que ríen o sonríen. J. Sagarra nos da una descripción de esta escena:

[...] Salió del suelo de una trampilla, desnudo, llevando tan sólo un taparrabos, cubierto de barro, de tierra, de arena, [...]. Y estuvo un buen rato retorciéndose, sacando una bola blanca por la boca, que luego se aplastaba contra la cara, llenándose de un jugo viscoso, tal vez la clara y la yema de un sencillo huevo. Luego, salió otro hurón, desnudito como el primero, hecho un asco, retorciéndose y ensuciándose como su compañero. [...] (Sagarra, 1984).

En una de las fotografías, publicada en el catálogo de la compañía (Mauri y Ollé: 38), figura el “Hombre Blanco” que aparece repentinamente bajo una cortina de bengalas, camina hacia la lona blanca donde se desarrollarán las escenas finales, recitando una letanía. Su cuerpo es exageradamente alto por llevar unos coturnos de 40 centímetros y está completamente cubierto de color blanco, resultado de la mezcla viscosa de cola vegetal con pigmento blanco.

En la fotografía correspondiente a la escena final, hallamos dos cuerpos desnudos, de espaldas, descolgándose de lo alto de una lona. Los cuerpos hacen estallar unas bolsitas de pintura roja fijadas en la lona, a la que están pintando con sus cuerpos descolgados. El color rojo impregna la escena (Mauri y Ollé: 42, véase Foto.16).

Desde el punto de vista estético, el espacio escénico sugiere un mundo caótico e irracional; los objetos hallados subrayan una ambientación industrial: coches, bidones y otras máquinas. Asimismo se nota, en alguna secuencia, una contradicción entre el vestuario, muy formal (trajes y corbatas), y la acción destructora, elemental y enloquecida.

IV.1.2.2. La desnudez desde la perspectiva de la recepción

Según “Hansel” Cereza, la repercusión de *Accions* es inmediata y positiva por parte del público, pero no así por parte de la crítica, sobre todo el sector académico del mundo teatral, que considera todavía a La Fura dels Baus un fenómeno efímero y a sus miembros «unos gamberros» (Mauri y Ollé, 2004: 42). No obstante creemos que Cereza acierta sólo en su evaluación de la acogida del público; en cuanto a la recepción de la comunidad crítica más profesional, la declaración del miembro de La Fura dels Baus no sería tan precisa.

Pocos críticos y comentaristas han rechazado la propuesta sin poder pasar por alto la profesionalidad y habilidad del grupo, la estética y configuración inusitadas, así como el impacto que producen en cualquier espectador. J. Sagarra (1984) mira con cierta decepción a *Accions* considerando que «eso del teatro *punk*, del impacto y del choque, dura muy poco». pero confiesa que se trata de «un ejercicio serio, un trabajo de profesionales» y que «el público numeroso se mostró satisfecho» (Sagarra, 1984a). En la misma línea, F. Rotger (1985), desacredita la propuesta al expulsarla del género teatral por su falta de fábula y de magia, calificándola de «juguete masoquista de los aburridos». Sin embargo, Rotger considera que *Accions*, en tiempos de crisis teatral ciclópea «como revulsivo, puede contribuir a la captación de nuevas formas y nuevos géneros con los que salvar la papeleta».

Pero la balanza pesa del lado de la crítica favorable, que ha podido captar la filosofía que late en la puesta en escena, de apariencia caótica, e incluso saborear una cierta belleza en la estética de la violencia y del terror. X. Fábregas (1984a) advierte que los personajes que transitan en la obra, «cargados de dolor y ebrios de violencia, entregados a la destrucción como único medio para retardar la destrucción que irremediamente presienten sobre ellos mismos, constituyen un retablo sobrecogedor, trazan unas imágenes de una belleza acerada y brutal que hacen de “Accions” un espectáculo terriblemente magnético».

El grado de renovación y transgresión de las convenciones escénicas, adquirido por La Fura dels Baus, ha sido objeto de una cierta discusión. F. Ortega (1985) califica a los miembros del grupo de «niños» cuyo nivel de comunicación artística con el público «es mínimo y hasta simplista», ya que todos los «componentes fundacionales de La Fura proceden del campo de la animación infantil y de fiestas populares en Cataluña», pero «calzando a esa estructura inofensiva un aire de violencia urbana y de una cierta dosis ideológica de indios metropolitanos» que garantiza el éxito.

En cambio, V. Oller (1984: 53), aunque reconoce que muchos elementos de los que utiliza La Fura ya han sido explotados en otros tipos de manifestaciones artísticas –*Body Art*, *Minimal*, *Action Painting*, *Happening*, *Environements*, el teatro de la crueldad, el teatro pánico, la danza contemporánea, que son viejos conocidos–, afirma que «todos esos elementos, metidos en la coctelera vitalista de La Fura –en la que la realidad y lo posible se mezclan de tal manera que es imposible delimitarlas [sic.]–, crean, aparecen, surgen con un aire generacional de ruptura [...], para contraponer una crueldad lúdica, plena de lucidez, a la razón anonadante».

Pero F. Ortega (1985) observa una contradicción entre el caos y el control; lo cual, E. Haro Tecglen, el crítico de *El País*, advertirá también en la estética de *Suz/o/Suz* (véase cap. IV.3.1.3). Ortega señala que «la Fura y sus *Accions* suponen la nota exótica de violencia, inconformismo controlado, y hasta un puntillo de riesgo. Riesgo relativo, porque si algo hay que reconocer en estos señores es su habilidad para controlarse y controlar, para saber llegar hasta un límite preciso, dando la sensación contraria de que su trabajo sobrepasa todo control, toda regla, etcétera, como advierten en su manifiesto canalla».

En cuanto a la respuesta de los espectadores, no cabe duda de que *Accions* ha logrado conseguir una de las finalidades del espectáculo citadas por F. Ortega (1985): «que el espectador se estremezca, se conmueva, sintiéndose desprotegido y, por tanto, involucrado en los pequeños accidentes, los hechos fortuitos, si bien direccionados, que el grupo va provocando». Algunos críticos imponen la denominación «teatro *punk*», rechazada por La Fura dels Baus, por considerar que «tanto el movimiento “punk” como la actividad teatral de la Fura dels Baus comparten la misma voluntad de provocar al público, de escupir (metafóricamente claro está), a la cara del espectador», siendo «un teatro de provocación, no en el sentido de abofetear al público sino a través de su propia conducta actoral» (Ylla, 1984).

De hecho, el público es el primer protagonista, de manera que *Accions* ha logrado atraer a un cierto público sin costumbre de ir al teatro: gente muy joven que «se ha sentido atraída, y después identificada con el lenguaje dramático, hosco y agresivo» (Fábregas, 1984a); gente de “rock” (Armada, 1984: 183), o un sector de espectadores calificado por J. Sagarra (1984a) de «esnob, más sofisticado». En todo caso, el espectáculo y los miembros de La Fura tienen notable éxito por parte de la crítica y del público «atraído hacia ellos de manera natural, deslumbrante, excitado o atemorizado». En Madrid y en Granada reciben peticiones de aumento de funciones (Fábregas, 1984 y 1984a); llegando, en Madrid, a causar problemas de orden público ya que el espacio se ha ocupado todos los días al 100% y muchos quieren asistir (Armada, 1984: 183).

La reacción de los espectadores durante la actuación es variopinta, pues de entrada muchos han asistido, como testimonia J. Sagarra (1984a), con su ropa más vieja como medida de precaución; unos «ríen, otros sufren en silencio y los más, desconfían de todo y de todos. En un santiamén, gritos, avalanchas, empujones y una fuerte dosis de incertidumbre dan paso a un trepar por las paredes de monstruos, que persiguen a los menos hábiles» (Samuel P., 1984).

Al final del espectáculo, una voz informa que el ejercicio práctico ha terminado, pero nadie lo puede creer y el público se resiste a abandonar el escenario, en parte porque no se quiere perder una última sorpresa y también porque no sabe qué le puede esperar a la salida (Tanarro, 1984).

IV.1.2.3. Interpretación de la desnudez en esta obra

Está claro que el discurso del cuerpo en la Fura dels Baus sigue las mismas pautas de la *performance* internacional de manera que, como señala Marcel.lí Antúnez, el espectáculo queda perfectamente integrado en el espíritu de la primera mitad de los años ochenta. La propuesta planteada en *Accions* va en la misma dirección de corrientes culturales, musicales y artísticas del momento, específicamente en el interés por lo performativo, la utilización de materiales plásticos básicos (tierra, pintura, huevos...) y el provocar sensaciones en el público como intención principal y superior (Mauri y Ollé, 2004: 34).

«La escenografía utiliza una materia primordial y camaleónica: la piel de los actores» (Fábregas, 1984); esta piel re-configurada está debidamente mezclada, untada y diluida y aplastada con los otros materiales básicos del espectáculo: la tierra, el agua, los fuegos artificiales y los plásticos que «van adquiriendo una fuerza expresiva que [...] impacta y estremece tanto al espectador más incauto como al más avezado» (Mauri y Oller, 1984: 48 y 51). Todo este ensayo de materiales y acciones se concibe dentro del marco de la *performance* – el concepto del actor ejecutante de una acción prolongada en tiempo real, la ruptura con el texto dramático y la improvisación como base de la actuación y relación con el público.

La retórica del cuerpo desnudo en *Accions* se podría calificar de terapéutica en el sentido psicológico, en tanto se ejercita en el planteamiento de una situación extrema para desatar los miedos y la agresividad en el interior tanto del espectador como del ejecutador/actor. Como señala el miembro de la compañía Jürgen Müller (Mauri y Ollé, 2004: 40), el lenguaje teatral aquí, se podría inscribir en un «teatro de catarsis». El crítico

V. Oller (1984: 55) comenta que «El miedo, la angustia, la agresión psíquica, el peligro, son valores que, bien conjuntados, liberan, euforizan y animan tanto o más que cualquier edulcorante virtud, sin olvidar que la belleza o el placer estético tienen innúmeras facetas» (Oller, 1984: 55). En este sentido se puede advertir una relación con la danza japonesa del Buto más en la técnica que en el objetivo:

“La Fura dels Baus” parte de un trabajo de actores que se relaciona con las técnicas del “buto” japonés [sic.], algunas de cuyas muestras hemos podido ver en Barcelona. Ahora bien, si el “buto” se encamina, en líneas generales, hacia una interiorización ascética, los componentes de “La Fura dels Baus” aprovechan el método para ensayar un descenso hacia la crispación, hacia el infierno. Pero el suyo no es un infierno metafísico y mucho menos aún un infierno mitológico: su infierno es real e inmediato, su infierno es la Humanidad (Fábregas, 1984a).

Paralelamente a la desnudez terapéutica se puede interpretar ritualmente el cuerpo desnudo de los ejecutores de *Accions*, en el marco de la definición que hace K. Toepfer, como inserta en la categoría de la «desnudez ritual» (véase cap.I.1.), puesto que se muestra el lado oscuro del cuerpo tanto en su forma mutilada, su suciedad y desechos, sus expresiones provocantes y sorprendente; como en sus acciones y gestos agresivos y histéricas.

La apariencia del cuerpo semidesnudo de los actores, pone más énfasis en lo oculto⁴, como ya hemos señalado en el primer capítulo de la presente tesis (véase cap.I.2.3.3), precisamente con el famoso ejemplo de la *Olimpia* (1865) de Édouard Manet. Sin embargo, esta desnudez resulta desenfocada e ignorada; ya por la obstinación de una acción agresiva e intensa como eje del espectáculo, ya por la indiferencia de cara a los aspectos genitales y roles sexuales del cuerpo. En este sentido, la capacidad erótica del cuerpo es descuidada a favor de la estética de terror y de la muerte. El cuerpo semidesnudo se viste de pinturas de varios colores a fin de destruir la imagen habitual del cuerpo, hacer el cuerpo capaz de sorprender, de impactar y de ser rechazado. El cuerpo, integrado en la arquitectura del espacio escénico, altera la realidad material y es, al tiempo, alterado y manchado por los elementos de éste espacio.

⁴ El hecho de ocultar el sexo, como nota Pere Salabert (1988: 6), podría llamar la atención sobre la presencia del órgano sexual más que dejarlo inadvertido. La hoja que tapa el sexo en la pintura o escultura clásico funciona como “preterición” que en la retórica «consiste en llamarnos la atención al ocultar eso mismo que con su presencia pone de relieve[...] Se nos remite a lo que hay como si no existiera. Se habla de alguna cosa aparentando no decirla» (véase también cap.I.2.3.3. de la presente Tesis Doctoral).

La acción es la protagonista de *Accions* y en ella pesa el poder comunicativo y no en la desnudez del cuerpo en sí. Los momentos de mayor fricción con el público estriban también en la acción, por ejemplo, cuando se destruye un automóvil (Mauri y Ollé, 2004: 29) o cuando se come un huevo crudo. Contrariamente, es el ritmo muy acelerado y el efecto de la sorpresa de estas acciones lo que no deja ni da tiempo a que el público intervenga (Pep Gatell, citado por Mauri y Ollé, 2004: 42). La acción se vale también de una música no-convencional en detrimento de la palabra, del texto y del diálogo. La insistencia de la espectacularidad y el “Accionismo”, como características de la obra de la La Fura dels Baus, se afirman a través de algunas acciones arriesgadas que realizan los miembros del grupo en espacios público⁵. El cuerpo semi-desnudo no tiene identidad, afirma su presencia a través de la relación lúdica y tensa con el espectador. La desnudez contribuiría a reducir el cuerpo a su capacidad física, plástica y sensorial.

IV.2. ALÉ (1984)

IV.2.1. Aspectos generales

IV.2.1.1. Aspectos de contenido

Alé (Aliento) es un espectáculo que quiere mostrar, en un tiempo de pesimismo y de miedo, las ganas de vivir. Con este espectáculo, Els Comediants emprende una nueva etapa de reflexión dejando el teatro de calle y creando obras mucho más intimistas, dedicadas a examinar, plantear y criticar la complicada vida del hombre moderno (Padilla, 1996: 119-120). Empieza el espectáculo en la sala invadida con los demonios que, poco antes, se veían en la calle. Se asiste a la creación del universo por parte de estos demonios mediterráneos, que deambulan por la superficie de tierra, poniendo en cuestión todos los tabúes establecidos por el hombre. Vemos nacer los diversos planetas, el cuerpo desnudo y liberado de hombres y mujeres que invaden la sala con sus juegos y sus bailes. Posteriormente, entra un vendedor de ropa que pone fin a esta fiesta y empieza otra parte en la que seguimos la evolución de la criatura humana hasta su inserción en el contexto urbano. En esta parte, valiéndose de una larga tela blanca, se inventa un relato poético que expresa los deseos y sentimientos del individuo opuestos a los imperativos y ataduras de la sociedad. El hombre, libre al principio, se aliena; el amor es institucionalizado en el

⁵ Nos referimos aquí a la rueda de prensa convocada con motivo del estreno de *Accions* en Madrid. En la azotea del Círculo de Bellas Artes, se recurre a la transformación de la fachada del edificio mediante la pirotecnia llamando la atención a una multitud de curiosos en la calle. Asimismo, fuegos artificiales colocados para la ocasión sobre las cabezas de los periodistas provocan el desconcierto de éstos y hacen que la mayoría acabe cuerpo a tierra (Mauri y Ollé, 2004: 42).

matrimonio, el juego es transformado en rutina y en aburrimiento. Luego el ser humano llega a su destino final, la muerte. Cuando muere la última viejecita, de pronto la escena es convertida en fiesta, se reparten vasos de cava, mandarinas, palomitas y patatas fritas. Al final de la representación, los actores invitan al público a salir de la sala y a participar en la fiestecilla de despedida en el vestíbulo; una celebración de la alegría de vivir (Antonio Sánchez, 2006a: 141-142; Haro Tecglen: 1985a).

IV.2.1.2. La puesta en escena

IV.2.1.2.1. Datos

ESTRENO: 17-01-1984, en Canet y el 20-05-1984, en el Mercat de les Flors (Barcelona) COMPAÑÍA: Els Comediants. CREACIÓN, INTERPRETACIÓN Y DIRECCIÓN: Els Comediants (Joan Font, Ángeles Julián, Fermí Reixac, Inma Colomer, Anna Lizarán, Lluiza Malagarriga, Emilio Zegrín, Joan Armengol, Luisa Hurtado, Jordi Bulbuena, Josep María Vallverdú, Joaquim Plà). FUNCIONES: 25 en Madrid. ESPECTADORES: 6.847 en Madrid (ocupación: 63,5%)⁶.

IV.2.1.2.2. Descripción

El espacio del Mercat de les Flors es configurado en clave de un amplio escenario tradicional al fondo, un desdoblamiento en una pasarela que desemboca en un espacio circular (el circo de la vida) y dos laterales que el grupo utiliza sabiamente. El público está situado parte en gradas y parte rodeando el espacio circular (Pérez Coterillo, 1984: 28-29). El grupo ejercita su vitalismo y se vale de todos los recursos: escenario a la italiana, pista de circo, incursión en el público, el uso del techo donde unos demonios cuelgan los planetas e incluso la utilización del metateatro cuando, en la pista de circo, los ángeles construyen el Paraíso a partir de los decorados, ante la indignación de Dios (Padilla, 1996: 120).

El estilo es grotesco y burlesco. Se dan todos los elementos portadores de entusiasmo, alegría y transgresión: un carnaval que celebra la evolución y las edades del ser humano, estruendo, música popular, gritos, bromas y atuendos pintorescos (Álvaro, 1986: 178-179). La estética teatral es conseguida con proyecciones, materiales elásticos, lienzos, máscaras, postizos y trajes. Además, se da un modo de interpretación particular, en

⁶ Según los datos de la revista *El Público*, nº 28, enero 1986, p. 63.

su forma fresca y juvenil de estar en el escenario y entre el público, sin inhibiciones ni siquiera en los desnudos colectivos y prolongados. Se usan apenas las palabras (Haro Tecglen, 1985: 31) y se utilizan todos los elementos populares de la fiesta catalana: cabezudos, marionetas, sombras chinescas, zancos y danzas (Pérez Coterillo, 1984b: 28-29).

La visión del mundo y del ser humano, comenta Pérez de Olaguer (Antonio Sánchez, 2006a: 140), es manipulada obstinadamente para poder reír, llorar, sentir y creer que de hecho todas las calamidades, destrucción, muerte y miedo, no tienen mucha importancia, porque estas realidades vienen impuestas desde el exterior.

IV.2.2. Aspectos relacionados con la desnudez

IV.2.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario

La escena de la desnudez consta de varias fases que representan la primera etapa de la evolución del hombre: el nacimiento y la llegada del ser humano desde otra galaxia después de la creación del universo por los demonios. Dos actores y dos actrices, Adanes y Evas, llegan completamente desnudos «jugando con sus cuerpos y atributos» (véase Foto.17 – Foto.20). La alegría y el entusiasmo por conocer y residir en la tierra es manifiesta (Pérez Coterillo, 1984b: 29) en esta escena que relata «el alumbramiento de la especie» (Pérez Coterillo, 1986: 32). La escena se ve interrumpida de manera sugerente con la entrada del vendedor de ropa que pone fin a esta fiesta y anuncia el comienzo de la siguiente parte: la evolución del ser humano.

IV.2.2.2. La desnudez desde la perspectiva de la recepción

La representación es objeto de polémica, sobre todo en Andalucía. Además, se nota que no tiene crítica favorable por parte de periódicos como *ABC*, *El País* y *Blanco y Negro*. Por ejemplo, Adolfo Priego (*Blanco y Negro*) la califica de insólita en sus contenidos espectaculares, pero sin llegar a impactar mucho en el espectador; Eduardo Haro Tecglen (*El País*) la juzga superficial en su búsqueda de los tópicos cómicos; Lorenzo Sancho (*ABC*) la considera una especie de génesis grotesco que contiene una crítica social «perogrullesca» (Álvaro, 1986: 178-179). En cambio, la obra es muy bien recibida por la revista *El Público*, que sigue la representación aún antes de su estreno en España y le dedica muchas páginas de análisis. El crítico, de esta revista, M. Pérez

Coterillo (1984b: 29) admira «la puerilidad de la escena, la belleza de su realización y la reflexión que suscita», como elementos novedosos en la creación escénica de *Els Comediants*.

La desnudez integral de los dos actores y Las dos actrices (Adanes y Evas) de la obra produce una gran polémica en su gira andaluza de 1984. El *ABC* de Sevilla acusaría al Ayuntamiento sevillano de gastar dinero en pornografía (Padilla, 1996: 120)⁷. Una reacción parecida se produce, pero esta vez durante la representación de la obra en una plaza pública de la localidad de L'Aquila, en Italia, cuando una espectadora turbada interpone una denuncia a la compañía por exhibir desnudos, provocando así la suspensión de las funciones (Pérez Coterillo, 1986: 32).

En cuanto a la reacción del público que asiste a la representación, Lorenzo López Sancho y Eduardo Haro Tecglen reconocen que el carácter festivo del espectáculo provoca y divierte al espectador, que la acoge bien, a pesar de algunos puntos de debilidad (Álvaro, 1986: 178-179; Haro Tecglen, 1985a).

IV.2.2.3. Interpretación de la desnudez en esta obra

La desnudez se inscribe en una configuración dramática que trata de mostrar el nacimiento del ser humano, de su previa existencia virgen, de la ingenuidad y sinceridad de su primer contacto con los materiales de la tierra. Asimismo se nota que la desnudez aquí encaja con la estética total de la obra que, según Moisés Pérez Coterillo (1984: 48), parece un auto sacramental, una danza de muerte o una fiesta pagana y popular. Los actores/seres humanos «se presentan con inocencia genesiaca al desnudo, a la búsqueda de sinceridad, al juego de los elementos fundamentales, al encuentro y reconciliación de las mitologías del pasado y del presente». La apuesta por la desnudez en la escena en cuestión podría constituir una antítesis del progreso humano, que como aclaran *Els Comediants* (Padilla, 1996: 120), constituye el eje y objeto de reflexión en su propuesta.

⁷ *Dimonis*, otra representación del grupo, suscita también mayor polémica en su gira andaluza, posterior a la gira de *Alé*. El grupo elige, sin saberlo, el mismo camino que recorre la Macarena el día de su procesión para representar la obra. La situación se complica aún más cuando alguno de los espectadores sube a la fachada de la catedral y se baja los pantalones. *ABC* lanza sus iras, que se extienden en todas las ciudades andaluzas, con reacción más grave en Granada, donde un grupo ultraderechista agrede al público de la representación con cruces y objetos contundentes. La representación no contiene desnudos, pero se trata de demonios mediterráneos que cuestionan el mundo y sus tabúes y anuncian el comienzo del espectáculo/fiesta gritando “viva el infierno”. Toda la juventud sevillana gritaría este lema toda la noche, lo que provocó más a los sectores religiosos de la ciudad (Padilla: 120).

Los cuerpos desnudos invaden el espacio de los espectadores, efrentándoles con el carácter primitivo y sincero de sus antepasados. El espectador se acerca materialmente a una realidad física y social más lejana en la historia del hombre. La oposición entre el cuerpo civilizado, institucionalizado, moderno del espectador; y el primitivo, libre y vital de los actores y actrices sensibilizaría la mente y los sentidos de aquél. En este sentido, podemos observar una concepción del desnudo parecida a la denominada por Karl Toepfer «Desnudez mítica» (véase cap.I.1.), en tanto que se presenta el cuerpo en su aspecto inocente y primordial que trascendiendo las diferencias entre los seres humanos y manifestando un carácter redentor de dicho cuerpo que lo libera del yugo del orden establecido por la sociedad civilizada e industrial. También podríamos encontrar aquí un punto común con la «desnudez del ballet» (véase cap.I.1.), puesto que los cuerpos desnudos se adhieren a la habilidad física, a la belleza, a la recuperación de su legado artístico popular por encima de todos los roles sexuales. La desnudez en *Alé* ofrece un ser virgen, desprovisto de las máscaras materiales y culturales; radiante en su erotismo espontáneo y lúdico.

IV.3. SUZ/O/SUZ (1985)

IV.3.1. Aspectos generales

IV.3.1.1. Aspectos de contenido

Suz/o/Suz constituye un proceso de maduración del lenguaje teatral y corporal de La Fura dels Baus ya empleado en *Accions*. El eje de la representación es la naturaleza del hombre como mito, a través de su poder de subordinar la materia, ponerla a su servicio, desafiando a los dioses a través de la creación. En este sentido, se incorpora lo ritual a través de la representación del enfrentamiento entre dos tribus (Mauri y Ollé: 47 y 54), que emergen, al parecer, «tras la decomposición de los últimos restos de la civilización urbana». Este enfrentamiento podría representar «la oscura llamada de la barbarie que de pronto se apodera de todos y dicta una rebelión contra la tiranía de los objetos y su inutilidad» (Benach, 1986).

IV.3.1.2. *La puesta en escena*

IV.3.1.2.1. Datos

ESTRENO: 30-08-1985, antigua funeraria de la calle Galileo (Madrid)
 COMPAÑÍA: La Fura dels Baus. CREACIÓN Y DIRECCIÓN: La Fura dels Baus.
 INTERPRETACIÓN: La Fura dels Baus (Miquel Badosa [Miki Espuma], Pere Tantiña, Carlos Padrissa, Jürgen Müller, Àlex Ollé, Marcel·lí Antúnez, Jordi Arús, Pep Gatell, Hansel Cereza); y Enric Asses, Josep Castells, Víctor Goñi, Xavier Juan-Torres, Juan Lorient, Juan Manuel Márquez, Carlos Martínez, Juan Navarro, Michael Summers, Ramón Tarés, Peter Tod Sullivan, Vidi Vidal, Rafael Vives, John Wagland. FUNCIONES: 290 representaciones.(17 funciones en Madrid). ESPECTADORES: 9.733 en Madrid⁸.

IV.3.1.2.2. Descripción

La escenografía, relativa a la actuación en Madrid, consta de dos torres tubulares levantadas en el espacio desnudo de la antigua funeraria de la calle Galileo, que se llena de pencas, carros, bañeras, piscinas y plataformas móviles, dando a cada pieza su significado propio y creando un lenguaje que expresa una determinada visión sobre la vida. El espacio escénico es insólito, inusual, con personalidad propia muy definida y contribuye al desconcierto característico del espectáculo. Al igual que en *Accions*, La Fura dels Baus aprovecha los elementos arquitectónicos dados por el espacio no convencional y conjuga con ellos nuevos objetos y construcciones escenográficos. Lo cual incide en modificar el lugar en servicio del concepto y en ejercitar un poder que provoca el movimiento de los espectadores. Según Pep Gatell, los actores logran en este espectáculo invadir continuamente el espacio natural de los espectadores, sin dejarles relajarse o respirar desde el primer hasta el último minuto (Mauri y Ollé: 54). Esta estrategia es llamada, por La Fura dels Baus, Teatro de “fricción” (Benach, 1986).

En el trabajo de los actores destaca la fusión del ejercicio, extremadamente físico, con los materiales plásticos utilizados: pinturas, polvo de colores, barro, tierra, fuego y agua, etc. (Mauri y Ollé: 47). Asimismo, la música tiene fuerte presencia, pues los músicos tocan en un escenario de doce metros que preside el espacio. La unión de los ritmos étnicos con los industriales relaciona dos mundos, el primitivo y el moderno. Tanto la prevalencia del ritmo, gracias a la ausencia del texto, como la intensidad de los diferentes

⁸ Según los datos de la revista *El Público*, nº 25 y nº 26, octubre y noviembre de 1985, p. 63, así como también los proporcionados por la compañía (Mauri y Ollé, 2004: 46).

momentos y acciones del espectáculo, dan coherencia a toda la obra, a pesar de la aparente anarquía (Mauri y Ollé: 51). Los gritos, aullidos salvajes y gruñidos de los ejecutantes/cantantes se emplean en detrimento del uso de la palabra o del lenguaje codificado; «la palabra es radicalmente desterrada por el signo» (Avilés, 1985).

El estilo y la estética de la puesta en escena recuerdan a algunos aspectos del sacrificio vudú o con ciertas formas del teatro japonés Kabuki (García Garzón, 1985). También parecen remitir a cierta influencia de Ronconi y sus espacios grandes, así como la gestualidad de Lindsay Kemp (Benach, 1986).

IV.3.2. Aspectos relacionados con la desnudez

IV.3.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario

Los actores ejecutan casi todas las acciones de *Suz/o/Suz* semi-desnudos, llevando un sucinto taparrabos. La ausencia de vestuario en la mayoría de las secuencias –en la primera secuencia llevan camisa blanca con corbata negra– se compagina perfectamente con el carácter tribal y ritual del espectáculo. El cuerpo desnudo va alterándose a lo largo de la representación, debido al efecto de las múltiples huellas orgánicas de los materiales usados durante las acciones (Mauri y Ollé: 58; véase Foto.21 - Foto.29).

Una de las escenas más llamativas (véase Foto.23 – Foto.26) es realizada dentro de un cubo largo de paredes transparentes, lleno de agua y colocado a un nivel alto, a la vista de todo el público. En esta acción, uno de los actores/ejecutantes se acerca al cubo, donde descubre a otro ser humano dentro. Después de algunos momentos de desconfianza, hacen ademán de querer de tocarse y comunicarse a través del cristal, revelando un cierto sentimiento de compasión entre los dos hombres. La alteración del color del agua, que se aproxima al morado, así como el gesto nervioso y preocupado del hombre situado fuera del agua nos advierten que la vida del encerrado está en peligro. Después de unos momentos de tensión, el hombre libre consigue salvar al otro agarrándole y llevándole fuera de la piscina. Se nota el carácter particular de esta escena tanto en su forma original como en su contenido, que une pasionalmente a dos hombres. La misma acción, la misma escenografía y puesta en escena ocurre en otro lugar del espacio con otros dos ejecutantes.

El trabajo del actor desnudo dentro del agua, utilizado por primera vez en el presente espectáculo, se convertiría con el paso de tiempo en uno de los iconos visuales de La Fura dels Baus. El agua, además de un elemento de juego, es el símbolo de la purificación y de la gestación (Mauri y Ollé: 59-61). El agua como elemento sugestivo se

manifiesta también en “Ulele”, una celebración, dentro del espectáculo, del nacimiento de los individuos, como elemento portador de poder que invade el espacio escénico en interacción con el espectador (Mauri y Ollé: 62).

Asimismo cabe referirse a la curiosa pieza de *performance* inaugural del 18 de enero de 1986, tres días antes del estreno de la representación en Barcelona. En ella, Jordi Arus, desnudo, se descuelga espectacularmente desde 45 metros por medio de una grúa, balanceándose ante las torres venecianas del recinto ferial de Montjuich, donde presentarán el espectáculo. Arus está untado de grasa para aguantar el frío y permanece colgado durante media hora tras la que se arroja a una piscina. (*La Vanguardia*, 18-01-86).

IV.3.2.2. La desnudez desde la perspectiva de la recepción

La propuesta de La Fura dels Baus es recibida positivamente por los críticos y es considerada una de las propuestas más interesantes y renovadoras del teatro actual situado en la vía del irracionalismo. La obra es elogiada por su originalidad, su extraordinario sentido de lo teatral, su riqueza plástica, cromática y musical (García Garzón, 1985); así como por « la exploración de un lenguaje dramático anclado en la miseria oculta de este siglo» (Benach, 1986).

Se dirige el reproche al exceso de la provocación y de sobresalto buscados por el grupo para llamar la atención del espectador, pero que pueden «empobrecer la valoración justa y merecida de algunos elementos del espectáculo» (Benach, 1986).

Eduardo Haro Tecglen (1985) destaca el carácter muy teatral de este espectáculo, en tanto que es la ficción o la representación de algo que no es: el caos salvaje. En realidad, este efecto de caos, señala Haro Tecglen, es muy medido y ensayado con antelación por el grupo. En cuanto a la transgresión, está «sabia y moderadamente controlada», por varias razones: primero, porque el grupo es subvencionado por el Ayuntamiento y por el Ministerio de Cultura; segundo, porque está sometido a un horario prudente para no molestar a los vecinos; tercero, porque se burla de las máquinas aunque depende básicamente de ellas en su realización del espectáculo, gracias a la alta tecnología de sus aparatos de sonido, de iluminación y de circo. Esta contradictoria transgresión se nota también en el público, quien no participa verdaderamente ya que éste, después de moverse y correr al principio, se queda más tranquilo y no se siente amenazado, al saber que todo ha sido ensayado, pautado y medido y que hay un servicio de orden numeroso que le va a proteger. En conclusión, lo interesante en la propuesta, para Haro Tecglen, es la forma perfecta de controlar los movimientos duros y aparentemente agresivos; lo atractivo de ver

un gran teatro, un gran circo y una gran exhibición de cuerpos masculinos desnudos, que fingen la violencia de manera inteligente, racional y respetando el orden de lo establecido. En fin, «es el teatro, el remedo, la representación de la furia: ése es su gran valor» (Haro Tecglen, 1985). El crítico J. Avilés (1985) nota también la falta de participación por parte del público y subraya que la estética del grupo es «fundamentada precisamente en la antiestética» y logra «el difícil equilibrio entre sensualidad, poesía y el resbaladizo terreno del efectismo por el efectismo».

De hecho, el interés por el contacto directo con el espectador es primordial en los espectáculos de La Fura dels Baus. Se da un amplio margen para la participación del público, de manera que, en la mayoría de los casos, alguien del público se enfrenta con los miembros del grupo, intentando utilizar el mismo lenguaje propuesto. Pep Gatell (Mauri y Ollé, 2004: 42) advierte que «La fricción con el público cumple una función de “posproducción”», ya que es él quien perfila el resultado final del trabajo. Carlos Padrissa distingue cuatro actitudes fundamentales de los espectadores: los que no soportan el espectáculo y se van, los que se quedan bloqueados sin participar, los listos que buscan un lugar privilegiado para disfrutar tranquilamente y los que siguen la acción y se implican absolutamente en el espectáculo, «muy frecuentes en el sur de España y curiosamente, en Japón» (Mauri y Ollé: 59).

IV.3.2.3. Interpretación de la desnudez en esta obra

Los cuerpos desnudos, tanto en *Accions* como en *Suz/o/Suz*, adquieren su valor gracias a las acciones y al trabajo físico que ejecutan. No obstante, en *Accions*, como señala Marcel.lí Antúnez, los objetos, utensilios y materiales plásticos tienen un valor en sí, crean una situación plástica, pictórica y determinan la acción. Mientras que en *Suz/o/Suz*, los objetos pierden su protagonismo y pasan a servir al actor y a la idea central (Mauri y Ollé: 59). El cuerpo humano en este caso es mitificado en un ritual moderno/primitivo. El desnudo significaría aquí reducir todos los aspectos superficiales de la forma humana para llegar a la esencia, a la acción. El lenguaje oral es reducido a gritos, sonidos, gruñidos y ruidos. El cuerpo desnudo y esbelto se suma a un poder destructor y anárquico de la acción. Quizás lo que se pone en juego aquí es descubrir la naturaleza común del hombre primitivo y moderno lejos de las apariencias artificiosas. La identidad del cuerpo desnudo se desvanece y sólo se refiere a un concepto general del hombre actual.

El empleo del cuerpo desnudo dentro de un contexto de acciones violentas y lúdicas se ve interrumpido en una escena de compasión entre dos seres humanos separados por las

fronteras de una piscina. El nacimiento físico del cuerpo, su gestuación se une al nacimiento de los sentimientos más humanos, como el amor, desembocando simbólicamente en la transgresión de las fronteras tanto materiales como sexuales que obstaculizan el contacto humano. Sin embargo, esta escena se abre a otras interpretaciones personales y E. Haro Tecglen (1985) la considera «un remedio de combate amoroso, el feto en el líquido amniótico, el nacimiento, la suspensión por los pies, la polución sobre el recién nacido...».

La desnudez también proporciona el contacto directo e inmediato con los componentes de la Naturaleza –el agua, la tierra, el fuego– y es a la vez un símbolo del enfrentamiento del hombre con los peligros más materiales del medio exterior. Sin embargo, la ausencia del género femenino incide en la comunicación de una cierta virilidad en la imagen del cuerpo desnudo y musculoso; una virilidad marcada por la exhibición de la capacidad puramente física del género masculino. El cuerpo desnudo, colectivo y sin identificación, se adhiere al mito de un héroe macho.

Para los críticos Eduardo Haro Tecglen (1985) y Juan Avilés (1985), la representación manifiesta una civilización que, al extinguirse, devuelve a los supervivientes a su estado inicial animalesco y salvaje. En este estado, nota Avilés, «sólo existen residuos, desnudez y vulgares y primarias manifestaciones del Eros y el Tánatos».

La apuesta por el desnudo de los actores también se suma a otros elementos de la puesta en escena que potencian la catarsis. La cual, como afirma Hansel Cereza (Mauri y Ollé: 50), es uno de los objetivos principales del lenguaje teatral que desarrolla La Fura hasta entonces. Asimismo, la exhibición despojada de los cuerpos humanos refuerza la imagería y acciones provocativas:

Los críticos anotan la provocación: el hombre desnudo colgado de una grúa, el “canibalismo”, el “retorno a lo paleolítico en medio de un paisaje de desperdicios tecnológicos”, etc. El espectáculo es una “dramatización de situaciones” y en el transcurso de éstas “asistimos – aclaran sus creadores– a apariciones, nacimientos, combates, reafirmaciones, fiestas, transformaciones, violencia y muerte, ritos”. Lo bello y lo repugnante, lo maravilloso y lo violento, lo más sofisticado tecnológicamente y lo más primitivo, se mezcla dando la impresión de caos, debajo del cual se esconde el maravilloso orden. [...] se obliga al público a una participación activa. El espectador deja de ser un *voyeur* pasivo. [...] El resultado] es el cambio de paradigma en la comunicación teatral (Aszyk, 1995: 226-227).

Sin embargo, volviendo a las contradicciones de la imagen desnuda del cuerpo, el aspecto caótico y salvaje de los actores desnudos responde, como lo ha notado E. Haro Tecglen, a un severo y deliberado control del espacio escénico, de manera que evita cualquier peligro, tanto para los actores como para los espectadores. La transgresión es mimetizada. En este sentido, *Suz/o/Suz* tal vez constituye un ejemplo perfecto de la manipulación del espectador, tal como lo hemos expuesto en el Capítulo I de esta tesis, que si bien se libera de la butaca, tiene una apariencia libre; sus movimientos y reacciones están previstos y pre-diseñados por la puesta en escena (véase explicación de Élie Konigson en p.65).

Finalmente, cabría señalar que La Fura dels Baus sería el máximo representante de la línea artaudiana en el teatro español. Esta se manifiesta a través de la búsqueda de la esencia del ser, vinculando el cuerpo desabrigado de los intérpretes con la acción violenta y arriesgada físicamente, con la máxima tensión y fricción con el espectador, que son elementos capaces de sumergir a éste en la pesadilla de un mundo caótico y horroroso.

IV.4. EL PÚBLICO (1986)

IV.4.1. Aspectos generales

IV.4.1.1. Aspectos de contenido

La inacabada obra teatral de Federico García Lorca, escrita en 1930, gira en torno a dos temas principales: el teatro y del amor. Se trata de un texto que se ha calificado de extremadamente difícil, de una estructura muy complicada, abundante de elementos metateatrales y de una previsión surrealista. En los cinco cuadros de *El Público* se concretizan los sentimientos y reflexiones más íntimas y preocupantes del autor a través de la representación de un conflicto sangriento entre el “teatro al aire libre” y el “teatro bajo la arena”. Según comenta M. Clementa Millán (1987: 18), el primero es rechazado por su realismo, que adormece al espectador, por su banalidad, que complace el gusto de una determinada audiencia que «prefiere no enfrentarse con la verdad en el escenario»; y el segundo, “teatro bajo la arena”, es buscado porque «pone de manifiesto un drama auténtico, en el cual va implicada la intimidad del espectador». A través del “teatro bajo la arena”, señala Millán (1987: 19), García Lorca identifica el verdadero drama con una verdad íntima, una «fuerza oculta» a la que el autor intenta dar forma escénica: el amor, concebido como sentimiento que puede nacer con la misma intensidad entre dos seres cualesquiera. Todo es cuestión de forma y de máscara —«Romeo puede ser un ave y Julieta

puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa» (García Lorca, 1991: 169)– puesto que lo fundamental es la autenticidad del sentimiento, y no la forma externa en que se manifiesta.

La búsqueda constante de una realización amorosa es expresada, en la obra dramática, a través de una serie de transformaciones y recursos de travestismo, que experimentan los personajes principales –el Director, Hombre 1, Hombre 2, Hombre 3– con la ayuda de un biombo. Lo cual, señala Millán, permite «el desdoblamiento de los caracteres, a la vez que descubre entre ellos una relación distinta a la existente en el “teatro al aire libre”». La confluencia entre verdadero drama y autenticidad del sentimiento amoroso llega a su máxima expresión dramática en la última acción de la obra, cuando se introduce el “teatro bajo la arena” en el transcurso de una representación convencional de *Romeo y Julieta* de Shakespeare, a cargo de “teatro al aire libre”. Para ello se cambian los actores originales, que representan el papel de Romeo y Julieta, con otros que se amaban intensamente, siendo Romeo un hombre de treinta años y Julieta un muchacho de quince. La propuesta escandaliza al público que está asistiendo a esta representación, que reacciona violentamente causando la muerte de todos los actores (Millán, 1987: 19-20).

Los temas de *El Público* están tratados por el autor con una imaginación y lenguaje poéticos apasionantes y con un peculiar surrealismo, cuajado de resonancias clásicas, bíblicas, fantásticas y obscenas (Baquero, 1987). El carácter íntimo, la narrativa ilógica y la dramaturgia fragmentada y poética se concretizan (a los efectos de nuestro análisis) a través de la puesta en escena de Lluís Pascual⁹ y su concepción de la obra como descarga de la angustia profunda que siente el autor:

[...*El Público*] es un viaje interior, profundo, muy doloroso, una especie de vómito de todo lo que le angustiaba, lo que le gustaba, lo que detestaba del teatro, con dos temas fundamentales: el amor, que es el tema central de todas las obras de Lorca, y el teatro. El amor como causalidad y casualidad entre dos seres, da lo mismo dos personas que dos objetos, da lo mismo sexo, condición y existencia. Y es también una reflexión sobre el templo del ingenio y de la mentira que es el teatro. Para hacer eso, él recurre a una escritura que se ha llamado surrealista, que se ha llamado automática; que resulta poética en el fondo de asociaciones de imágenes. (Lluís Pasqual, citado por Galindo, 1986).

⁹ La puesta en escena de Lluís Pascual se estrena el 12 de diciembre de 1986 en el teatro Fossati (el Piccolo Teatro Studio de Milán, Italia) en ocasión del cincuentenario de la muerte de Federico García Lorca, y es fruto de la coproducción del Piccolo Teatro Studio de Milán; el parisino Theatre de L'Europe y el Centro Dramático Nacional.

IV.4.1.2. La puesta en escena

IV.4.1.2.1. Datos

ESTRENO MUNDIAL: 12-12-1986, el teatro Fossati (el Piccolo Teatro Studio de Milán, Italia) ESTRENO EN ESPAÑA: 16-01-1987, el Teatro María Guerrero. COMPAÑÍA: Centro Dramático Nacional AUTOR: Federico García Lorca. DIRECCIÓN: Lluís Pasqual. ESCENOGRAFÍA Y VESTUARIO: Fabià Puigserver INTÉRPRETES: Alfredo Alcón, Antonio Duque, Pedro María Sánchez, Chacho, Tomás Alfonso Martínez, Carlos Manuel Díaz, Joan Miralles, Ismael Abellán, Juan Messeguer, Asunción Sánchez, Esther Gala, Maite Brik, Ángel Pardo, Vicente Díez, Nacho Bressó, Carlos Belasco, José Luis Santos, Maruchi León, Manuel de Blas, Pola Dominguín, Juan Echanove, Juan Matute, Chema de Miguel Bilbao, Valentín Paredes, José Coronado, Carlos Iglesias, Gaspar Cano, Francisco Lahoz y Maruja Boldoba. FUNCIONES: 81 en Madrid ESPECTADORES: 19151 en Madrid (ocupación 77%)¹⁰.

IV.4.1.2.2. Descripción

En su puesta en escena, Lluís Pasqual separa el texto dramático de las soluciones escénicas y de aquellas acotaciones que remiten expresamente a juegos emparentados con el gusto y la preceptiva surrealista. Este proceder se debe a un convencimiento de que todo lo que en la obra hay de débito con la corriente plástica de las vanguardias ha envejecido y resulta inservible, mientras que los parlamentos conservan todavía toda su vigencia¹¹ (Pérez Coterillo, 1987a: 5). De acuerdo con este punto de vista, Pasqual ha instalado la acción en un espacio circular de arena azul. Este espacio es considerado como «una playa o desierto azul, como un paisaje lunar, sobre el que quedan, como arrojados tras un naufragio, perdida su razón de ser y su función, unas filas de butacas y unos telones fosilizados (azul, rojo, blanco y dorado), que se levantan como autómatas en el vano del que fuera su escenario» (Pérez Coterillo, 1987a: 5). Según Lluís Pasqual (Sagarra, 1986: 102), la playa concretiza metafóricamente el “teatro bajo la arena” «desbordándose por ‘el

¹⁰ Datos aproximados calculados a base del balance de la revista *El Público*, números de: marzo de 1987, p. 71; abril de 1987, p. 71; mayo de 1987, p. 75; y junio de 1987 p. 71.

¹¹ En este sentido, cabría señalar también que la expresión en *El Público* de la tensión interna de Lorca con su sexualidad –homosexualidad– es descartada por Lluís Pasqual que cree que este aspecto no representa actualmente el problema que seguramente representaba para el autor en su época; por tanto la presión social que sufría Lorca resulta, para Pasqual, indiferente (Pérez Coterillo, 1987b: 7).

teatro al aire libre' teatro petrificado, congelado, representado por un telón convencional, realizado con un material que semeja piedra».

Para realizar esta escenografía en el Teatro María Guerrero se ha prescindido de las butacas de la sala dejando a los espectadores reducidos en los palcos. En este espacio desnudo y abierto se mueven los 40 personajes del drama (caballos, arlequines, trajes, figura de cara de huevo, damas y estudiantes) y se emplean los juegos luminosos de focos, utilizados poéticamente en clave pictórico pero que, junto al vestuario, subrayan el no-tiempo y no- espacio dentro de la semiótica de la representación. En este sentido, se construye un mundo intemporal, que responde a la intención de Lorca de «hacer estallar el orbe de las convenciones e instalar un sistema de libertad y verdad» (López Sancho, 1987). La música también viene a ser un elemento importante en la puesta en escena de Pasqual; es seleccionada a base de lo que prefería Lorca oír en su casa. Así que la canción de Julieta, en la puesta en escena, es una variación del zorongo del propio Lorca y la música de los Caballos son toques de Semana Santa o pequeñas composiciones pianísticas del poeta, adaptadas a la trompeta. Se añade a ello el *jazz* y partituras de Bach y de Mozart (Sagarra, 1986: 102).

IV.4.1.3. La recepción

Después de cincuenta años de la muerte de Federico García Lorca, y siendo sólo leída en dos ocasiones en su vida, sin llegar a ser entendida o a entusiasmar a los amigos del poeta, *El Público* alcanza finalmente una consagración escénica internacional con la puesta en escena de Lluís Pasqual, convirtiéndose en el mayor acontecimiento teatral de la temporada y la más importante representación de *El Público* realizada hasta entonces. El estreno mundial de la obra, celebrado en Milán el 12 de diciembre de 1986, es acogido con fascinación por los 500 asistentes, con ovaciones a actores y director durante ocho minutos, continuando en esta misma atmósfera hasta el 21 de diciembre. La crítica de los principales diarios milaneses ha elogiado la belleza del espectáculo y señalado su dificultad (Pérez Coterillo, 1987a: 5).

La puesta en escena recibe igual repercusión durante su estreno en España; E. Haro Tecglen (1987) cree que Lluís Pasqual ha podido captar el sentido trágico e imposible de las relaciones sexuales y amorosas, y ha podido unir los fragmentos desunidos del texto original, dar continuidad a acciones evidentemente dispares y manifestar la idea que querría transmitir Lorca. Esto se manifiesta, nota Haro Tecglen, al concebir la destrucción del teatro como metáfora de la destrucción de un orden establecido, miserable

ideológicamente, violento sobre el amor y el sexo. Todo ello viene a exaltar una idea básica del texto de Lorca: «la angustia entre lo real y lo fingido». También el crítico de *El País* ha elogiado la escenografía con sus metáforas cuidadosas, la belleza visual de la escenografía de Fabià Puigserver y la coherencia de la música de Josep María Arrizabalaga, seleccionada dentro de las preferencias y de las partituras que oía y tocaba Lorca. Comparte la misma opinión A. Baquero (1987), afirmando que «el resultado, desde el punto de vista teatral, es excelente, pues se ha cuidado, minuciosamente, todo: luminotecnia, efectos, coreografía e interpretación». La crítica ha sido casi unánime en su apreciación de la actualización escénica del texto complicado de Lorca. A. de la Hera (1987) califica la representación de «ceremonia fantástica», admira la sobresaliente dirección de los actores y la vitalidad y armonía de los dispares elementos del juego a través de los cuales «se vence la labilidad del texto por la fuerza del montaje, la discutible opacidad de lo que se oye por la rotunda sonoridad de lo que se ve». Según A. Pelayo (1986), Pasqual ha podido superar las dificultades intrínsecas del texto de Lorca con un triunfo global «la obra tiene ritmo, sobre todo en su segunda parte, el equilibrio, entre realidad y sueño, entre parábola y vida, está muy conseguido; utiliza, sin abusar de ellos, los recursos escénicos y lleva hasta el final, casi en brazos, una representación de más de hora y media seguidas sin desfallecer».

No obstante, los críticos han apuntado a algunos aspectos débiles de esta actualización de *El Público*. L.López Sancho (1987) elogia la dirección de los actores, la agilidad y audacia intelectual y poética de la puesta en escena, en su confrontación con el texto lorquiano; pero llama la atención sobre la libertad de lectura de que ha dispuesto la dirección y advierte que la preferencia del director de escena por los espacios penumbrosos incide en confundir «lo oscuro de los sentimientos con la claridad altísima en que a veces son iluminados por el poeta». Otro comentario negativo viene de la mano de E. Haro Tecglen (1987), que considera inservible para la dramaturgia la apuesta por convertir el entero patio de butacas de María Guerrero en enorme espacio de arena azul, reduciendo así el número de espectadores por representación o causando la diferencia de la óptica, de audición y de apreciación del trabajo de los actores según la localidad que se ocupe. Según Haro Tecglen, este aspecto secundario de la representación forma «más bien parte de un intento bien conseguido y bien trabajado de «la fabricación del acontecimiento que algo a favor de la obra». Por lo tanto, la puesta en escena, según Haro Tecglen, se inscribe «dentro de la política de acontecimiento, de una exposición de magnitudes y de posibilidades económicas, y es un fenómeno extrateatral que, sin embargo, se va

convirtiendo peligrosamente en condición del teatro regular, del teatro de Estado [...] y va teniendo un mimetismo en lo que queda de teatro privado».

La puesta en escena es también objetada por M. Pérez Coterillo (1987a: 5) en su posicionamiento a favor de la palabra y del texto dramáticos en detrimento de las soluciones e imágenes preconcebidas en la previsión y acotaciones del autor. Según Pérez Coterillo, este procedimiento de supresión condena a que el texto lorquiano sea servido en un modelo de interpretación que corresponde a un teatro más convencional que «pugna por hacer lógica y psicológicamente comprensible lo que carece de psicología y de razón coloquial». Sin embargo, Pérez Coterillo advierte que esto incide en que el espectador se implique en una radical aventura escénica en la que «sólo obtendrá provecho en la medida que esté dispuesto a dejarse implicar interiormente».

Los comentarios sobre la escena del *Desnudo Rojo* son escasos. A. de la Hera (1987) apunta a «una crucifixión distanciada para descargarla de irreverencia, que presagia la muerte cruenta del poeta»; A. Pelayo (1986) cree que «la farsa sobre la pasión de Cristo es lote de esa herencia blasfema del surrealismo, que la dirección de Pasqual no ha hecho nada por diluir; al contrario, ha cargado tal vez demasiado las tintas».

Respecto a la reacción de los espectadores, A. Pelayo (1986) afirma que Pasqual ha logrado «dar al público la ensonación, el calambre de un hermoso texto, la atención de lo que pasa, aunque, como en el caso de Lorca, apenas pase casi nada». El estreno de la obra es presenciado por personalidades del mundo de la política y de la cultura: Javier Solana, el Ministro de Cultura entonces, la hermana del poeta Isabel Lorca, Rafael Martínez Nadal, Luis Rosales y Rafael Alberti. La puesta en escena alcanza gran éxito y es recibida con una prolongada ovación no extenta de gran carga emotiva (Ferrando, 1987).

IV.4.2. Aspectos relacionados con la desnudez

IV.4.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario

En el texto dramático abundan las alusiones al desnudo y también encontramos algunas escenas donde los personajes se desvisten. Por ejemplo, en el Cuadro Segundo, Cascabeles pide a Pámpanos que le lleve al baño, porque es la única manera de verlo desnudo. El género de cada uno de estos dos personajes es ambiguo y se halla camuflado a través del juego de las palabras. Pámpanos quiere que Cascabeles sea un hombre como él, porque es el hombre quién posea la sensibilidad hacia la naturaleza y es él quién domina. La escena termina con la entrada del Emperador, que busca a quien sea “uno” y acaba de

degollar a muchos porque no querían confesar si lo eran o no. Pámpanos, por temor al Emperador y respondiendo a sus órdenes, se despoja de los pámpanos que lleva descubriendo «un desnudo blanco de yeso» (García Lorca, 1991: 138). En el Cuadro Tercero, hay una crítica al Emperador o al «hombre que hace horrible la libertad de los desnudos» (García Lorca, 1991: 143) y en el mismo cuadro los Caballos piden a Julieta desnudarse para que se acuesten con ella y para que resuciten; Julieta se niega a ser dominada por los Caballos, afirmando la posibilidad de desnudarse a condición de que ella mande: «Nadie a través de mí. ¡Yo a través de vosotros!» (García Lorca, 1991: 147).

La grabación en vídeo, correspondiente a la representación en el Teatro María Guerrero, el 21 de junio de 1988, evidencia el desnudo del actor que interpreta a Pámpanos en la citada escena, pero esta desnudez apenas se percibe por el espectador, a causa de la iluminación oscura.

También a través de la grabación y de las fotografías disponibles de esta puesta en escena (véase Foto.30 – Foto.32), se evidencia el desnudo integral del actor Juan Matute en el personaje del Desnudo Rojo. La escena corresponde al Cuadro Quinto del texto dramático (García Lorca, 1991: 165-177) donde el personaje del Desnudo Rojo, acompañado del personaje del enfermero y coronado de espinas azules, en referencia a Cristo, agoniza en una cama situada, según la didascalia, en el centro de la escena, de frente y perpendicular:

(En el centro de la escena, una cama de frente y perpendicular, como pintada por un primitivo, donde hay un Desnudo Rojo coronado de espinas azules. Al fondo, unos arcos y escaleras que conducen a los palcos de un gran teatro. A la derecha, la portada de una universidad. Al levantarse el telón se oye una salva de aplausos.)

(García Lorca, 1991: 165).

Al ser consumada la agonía del Desnudo Rojo, la escena se describe de la manera siguiente:

(La cama gira sobre un eje y el Desnudo desaparece. Sobre el reverso del lecho aparece tendido el Hombre I, siempre con frac y barba negra.)

Hombre I. *(Cerrando los ojos.)* ¡Agonía!

(García Lorca, 1991: 172-173)

La grabación en vídeo y las fotografías ilustran el respeto del director de escena hacia la imagen predescrita y preconcebida por el autor, salvo en lo que se refiere al decorado (arcos, escaleras y portada). La concepción de una imagen primitiva es subrayada; el Desnudo Rojo, coronado de espinas, se detiene en la postura de crucifixión frente a una estructura rectangular de reja, que representa de manera esquemática la cama en posición frontal y perpendicular; detrás de la reja se desdobra una sábana de color blanco. La iluminación horizontal enfoca, a modo de zoom circular, el cuerpo desnudo, integralmente y agonizante de Cristo, cubierta su piel aparentemente de manchas de pintura.

Según el texto dramático, el Desnudo/Cristo, acompañado en su *vía crucis* por un enfermero que agrava sus heridas, expresa su esperanza de llegar a Jerusalén, su destino final. Paralelamente a esta situación dramática, Damas y Estudiantes, que entran en el escenario, narran otra acción que pasa en el gran teatro, donde en medio de mucho tumulto, el público furioso protesta contra la escena de amor entre Romeo y Julieta, representados por un hombre y un muchacho disfrazado, miembros de “teatro bajo la arena”. El público quiere descubrir la identidad real de los actores y la veracidad de su amor. La escena termina con el asesinato de los actores. En la puesta en escena, el diálogo y monólogo del Desnudo Rojo, situado al fondo del escenario, se interrumpen con la discusión y confusión de los Estudiantes y Damas, que actúan en el proscenio. Pero, se pone de relieve la secuencia del Desnudo Rojo, dejando en la penumbra la otra acción paralela, cuyos personajes, a pesar de la proximidad con el Cristo crucificado, no parecen verle.

En el Cuadro Quinto, se pone énfasis en los elementos metateatrales que caracterizan la obra; también en él se halla de manera concisa y concentrada una reflexión sobre las formas y el fondo; la verdad y la ficción, que desemboca con una reivindicación del amor libre y desenmascarado frente a los tabúes sociales y religiosos. La escena de Cristo agonizante está envuelta de un tono humorístico que refuerza la distanciaci3n, evitando las convenciones tanto formales como emotivas del crucifijo. Para intensificar el carácter ir3nico de este cuadro, la puesta en escena ha optado por confrontar dos estilos de actuaci3n: la declamaci3n trágica del Desnudo Rojo que agoniza y la reacci3n lijera, indiferente y burlesca del enfermero y de los dos ladrones. Durante la representaci3n de este cuadro, podemos observar que el p3blico corresponde varias veces con risa.

IV.4.2.2. Interpretación de la desnudez en esta obra

Tal vez *El Público* de Lorca refleje en gran medida las indagaciones expuestas en el primer capítulo de esta tesis, acerca de las connotaciones contradictorias de la representación del cuerpo desnudo y su concretización del juego de enmascarar/desmascarar la verdad (véase cap.I.2.3). La abundancia de alusiones a la desnudez en el texto de *El público* pondría de relieve la valoración que hace el autor de la forma desnuda, como recurso formal simbólico, capaz de comunicar directamente una confrontación entre apariencia/esencia, libertad/represión, dominación/sometimiento y verdad/falsedad. La reflexión sobre las formas y apariencias se concretaría dramáticamente cuando los personajes se quitan un vestido y este cobra, mágicamente, una identidad propia. De esta manera, en el Cuadro Tercero, el Hombre 1, después de liberarse de su máscara, comunica su amor al Director y declara su intención de desnudar al esqueleto de éste. Pero el Director se niega a entregarse, afirmando que su «esqueleto tiene siete luces» y «siete sombras». Después de una lucha con el Hombre 1, se desviste desvelando, no su desnudez, sino un sinfín de trajes que, al quitarse, cada uno cobra una vida y una identidad. Así aparece el personaje de Traje de Bailarina, de Traje de Pijama, de Traje de Arlequín, etc.

En este sentido, se daría una oposición entre la apariencia y la esencia; de un lado, desenmascararse sería desvelar la verdad del amor; de otro, podría descubrir una cadena de trajes y personajes escondidos debajo de la máscara. El cuerpo desnudo tal vez no ostente una identidad, sino las contradicciones latentes como parte de la verdad, o las sensaciones y creaciones poéticas en un no-tiempo y no-lugar:

[Las figuras...] de *El público* o *Así que pasen cinco años* no podían ser tratados como máscaras individualizadas, sino como creaciones poéticas que corresponden con [sic.] creaciones sensibles sobre la escena. Del actor se esperaba que fuera capaz de transformar físicamente el contenido lírico del texto e interactuar con un espacio abstracto, coherente con ese espacio dramático liberado de las coordenadas espacio-temporales habituales y en perpetua transformación (Antonio Sánchez, 2006a: 65).

Varios personajes se despojan del vestuario, se transforman continuamente a través del vestuario, disimulando obstinadamente su verdadera identidad que se desvanecería a través del juego de vestirse/desvestirse. Este recurso sería acompañado, naturalmente por la recurrencia, en el texto dramático, al travestismo de los personajes. Estas transformaciones, como señala María C. Millán (1987: 19), implicarían en el fondo la

angustiosa búsqueda constante de una realización del amor. De acuerdo con este punto de vista, el despojamiento de la vestimenta sería entendido como el final de esta búsqueda, o sea, el encuentro con el amor verdadero.

Sin embargo, en el Cuadro Quinto, el Desnudo Rojo, o la figura de Cristo, que según Marie Laffranque (1987: 33) es el único personaje de la obra solo e íntegro por excelencia, connotaría el dolor y la agonía que adquiere un insólito carácter paradójico al ser incorporados en una mezcla humorística:

El personaje solo, único e íntegro por excelencia, podría coincidir con la figura de Cristo. ¿Quién puede asemejarse más a él? Nos lo muestran en el lecho giratorio del teatro. Alternan su agonía, mientras matan a Romeo y Julieta, un Desnudo Rojo –como el Niño/Amor–, coronado de espinas azules, y el hombre I, Gonzalo, con su inmutable traje negro. La mezcla humorística –no cómica ni tampoco poco irónica–, con la que se trata esta agonía, aumenta su insólito carácter paradójico. La hace desembocar en una candente modernidad y en la inmensidad del tema –el Amor– planteado por Lorca, en la crisis común que esa agonía ilumina en toda su profundidad, y, sea cual fuere la suerte, desde la perspectiva de una revolución radical para todos, que se produce en todos los niveles y bajo todos los aspectos, aunque sea, antes que nada, espiritual. [...] (Laffranque, 1987: 34).

En su puesta en escena, si bien Lluís Pasqual prescinde de la mayoría de las imágenes acotadas por el autor, la figura del Desnudo Rojo guarda mayor respeto hacia la descrita por Lorca. La iconografía convencional de la crucifixión de Cristo es distanciada a través de la afirmación del carácter humano y no divino del personaje, apostando, en primer lugar, por un desnudo integral que enseña los órganos sexuales; en segundo lugar, sustituyendo la cruz por la camilla y los ladrones por el enfermero. La distanciamiento es reforzada mediante «el teatro dentro del teatro» cuando el Cuadro Quinto presenta el *vía crucis* en clave de una representación teatral ensayada con antelación. En esta escena los personajes de Cristo, el enfermero y los dos Ladrones, que entran tarde en la escena, desvelan su dualidad de actores/personajes, particularmente con la aparición en el cuadro del personaje del Traspunte. A través de este cuadro del Desnudo Rojo, Lorca opone la resignación a la revolución; la auto-aflicción a la auto-emancipación. La acentuación de la vulnerabilidad humana del cuerpo desnudo de Cristo, la parodia de su imagen como víctima de los pecados del hombre, conjuntada con la afirmación de un tono humorístico y blasfemo, desacredita el dogma religioso como fuerza capaz de reprimir la revolución del amor libre y del teatro auténtico, que clausura, no sin víctimas, el Cuadro Quinto.

IV.5. LA MENINA DESNUDA (1989)

IV.5.1. Aspectos generales

El surgimiento en Europa y en los Estados Unidos del café-teatro, llamado también teatro de cabaret, tiene sus raíces a principios del siglo XX, cuando los renovadores del teatro, como Marinetti, Piscator, Meyerhold y Brecht encuentran en lo popular, divertido y atractivo de este género, un nuevo lenguaje que proporciona «una comunicación directa, desnuda e impactante». El teatro de cabaret se convierte «en una forma escénica privilegiada para el desarrollo de un teatro popular, alejado de retóricas complejas, basado en la simplicidad de medios, en el cuerpo del actor, en la heterogeneidad formal, en la impresión de espontaneidad, en la libertad e improvisación y en la comunicación directa con el público». Asimismo, el carácter fragmentario y la flexibilidad estructural permiten ilimitadas posibilidades y una libre utilización de distintos artífices y códigos estéticos en un espacio pequeño e íntimo. En este espacio, una persona (actor, comediante, cantante, humorista o *showman*) parodia su propia realidad cotidiana, cultural, social y política (Cornago Bernal, 1999: 187-188).

La propuesta que describimos en este apartado resuscita el café-teatro, un género difícilmente cultivado en España. En las postrimerías del régimen de Franco, el café-teatro alcanza en España su auge, cuando autores y grupos independientes cultivan el género como esperanza de que en él cabría una cierta libertad y una crítica política (Monleón, 1989), sin olvidar también que este género cautiva a un público que busca, como siempre, diversión. Aunque el año 1966 marca el comienzo de la primera experiencia cabaretística en España, el auge del teatro cabaret en Barcelona no tendría lugar hasta 1968, con las primeras representaciones en la recién creada sala Cova del Drac, un local que se concibe en aquellos años para acoger todos aquellos espectáculos catalanes que no se avienen a las condiciones de los teatros estatales (Cornago Bernal, 1999: 189). Pronto, esta corriente fracasa, porque las autoridades del momento prohíben un recurso propio del café-teatro, que consiste en la mezcla entre actores y público, convocado a participar. Se suma a esto lo inadecuado de los espacios escénicos del momento y la falta de disposición festiva que frustra la ambición literaria y crítica de los cultivadores del género (Monleón, 1989).

Beneficiado de la libertad del régimen democrático, el café-teatro sobrevive otra vez, con Vizcaíno Casas como máximo representante, pero tanto mensaje y tanta literatura acaban con la experiencia (Monleón, 1989). Este declive del café-teatro, según J. Mesalles (1981: 60) responde también a las limitaciones creativas de la mayoría de estas propuestas que se contentan con hacer «imitaciones o parodias “retros”» del género, mimetizar el

mito, dedicarse al exhibicionismo y al travestismo sin un ir más allá o, salvo en muy pocos casos, sin ofrecer una reflexión crítica sobre el cabaret, su historia y sus capacidades.

IV.5.1.1. Aspectos de contenido

La *Menina desnuda* se centra en una nueva forma de hacer el teatro cabaret, «evitando tanto el hacer algo “cutre” y marginal; como el elevar a la categoría de tesis lo expuesto en el escenario». Se apuesta por el cabaret como género que encierra una libertad, una capacidad de transgredir y de sorprender. Se incorporan al género diversos medios de expresión: el teatro, la pintura, la música, el humor y la ópera (Calvo, 1989).

IV.5.1.2. La puesta en escena

IV.5.1.2.1. Datos

ESTRENO: 27-04-1989 y 22-05-1989, teatro Alfil (Madrid, programación de las fiestas del 2 de mayo) COMPAÑÍA: Cabaret Portátil. AUTOR: Cosme Cortázar. DIRECCIÓN: Cosme Cortázar. INTÉRPRETES: Alfonso Asenjo, Cosme Cortázar, Luís Garbán, Tatiana Padrón, Costa Paladines, Diana de Pedro, Gualberto Rodríguez. FUNCIONES: 27 funciones en Madrid. ESPECTADORES: 2.064 en Madrid (ocupación: 39%)¹².

IV.5.1.2.2. Descripción

La representación consta de seis cuadros o *sketchs* cómicos, satíricos y críticos que proponen problemas como «la alienación, la libertad, la soledad, los avances tecnológicos, la represión, la censura, el arte, el sexo, [que] van desfilando a través de pequeños números con canciones, chistes, *strip-tease* y otras provocaciones» (Calvo, 1989). Pasan en el escenario personajes marginales como exhibicionistas, prostitutas, chulos, mirones y humanoides (Sáncho, 1989). A través de sus acciones se da un erotismo en clave de humor; por ejemplo, el típico exhibicionista muestra detrás de la gabardina una televisión mezclando, como señala el presentador de la representación Enrique Centeno, el surrealismo y el absurdo en una apuesta por el erotismo (Piña, 1989).

¹² Según los datos de la revista *El Público*, nº 70/71, julio-agosto de 1989, p. 116.

IV.5.2. Aspectos relacionados con la desnudez

IV.5.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario

El personaje de la menina desnuda está concebido como una combinación de dos posturas pictóricas, correspondientes a Velázquez y a Goya. La menina se convierte en maja presentando dos modelos femeninos portadores de dos actitudes diferentes ante el desnudo: *La venus del espejo* (1647-1651) de Velázquez, copia llena de timideces, y *La maja desnuda* (1803-1805), retratada por Goya, con poderosa carga de sentido dionisiaco (Sáncho, 1989). Hallamos también el número de *strip-tease* masculino del saxofonista, provocador de «*voyeurismos* femeninos» (Sáncho, 1989).

La conjugación entre el humor y el erotismo se manifiesta en las fotografías con que contamos (véase Foto.33 – Foto.35) y otras publicadas en la prensa. En ellas se parodian tanto la menina desnuda, que se deshace de su vestido como una figura que se escapa de un cuadro, como el *voyeur* masculino. En las fotografías también se nota una oposición entre el conocido vestido voluminoso de la menina de Velázquez, sostenido aquí por la figura rígida e inerte de una maniquí, a la desnudez más despojada de una mujer acostada, a los pies de la maniquí, en una postura libre y vital.

IV.5.2.2. La desnudez desde la perspectiva de la recepción

La Menina desnuda obtiene el éxito en las fiestas del 2 de mayo de aquel año, lo que incide en la prolongación de la obra en el teatro Alfíl. La puesta en escena es motivo de elogio de los críticos, que destacan en ella la recuperación de un verdadero teatro-cabaret conforme con la variante española que conjuga «la música, la imagen, la ironía estética, el erotismo inteligente, la canción y la simpatía de los intérpretes» (Monleón, 1989). Se suma a esta habilidad de hacer uso de los recursos extraídos del cabaret, una economía inteligente de los medios escénicos (Fernández Torres, 1989).

También los números de *strip-tease* y del desnudo son recibidos favorablemente por la mayoría de los críticos, que han subrayado en la puesta en escena el «humor erótico» que, según dice el director de escena Cosme Cortázar, llega a los diferentes públicos: el que va para ver desnudo y humor; y el que tiene un nivel intelectual más alto (Puertas, 1989). L. López Sancho nota en esta propuesta una madurez en el empleo del *strip-tease* «en que la sensualidad, el culto de Eros en las formas venustas, se ha ido cargando de mensajes políticos, de signos dramáticos en los que Eros se acompaña de Thanatos»

(López Sancho, 1989). Asimismo, C. Ferreiro (1989) subraya los cuerpos desnudos bellos, teatrales y estudiados sin molestar ni ofender la sensibilidad del espectador.

En cambio, estos desnudos reciben el rechazo de Eduardo Haro Tecglen (1989) que apunta al estilo parecido al lenguaje de la televisión, es decir, cuerpos teatralizados metidos en alguna pequeña anécdota argumental, tenue pero con alguna vocación actoral. La intención del director de escena de rescatar el *strip-tease* de su miseria no acaba de realizarse, ya que, en palabras de Haro Tecglen, si bien los actores intentan ser algo más que cuerpos, los tópicos sexuales de la representación convierten ésta en «una frustración sexual del porno cómico» que contribuye más bien a crear ansiedades y represión que liberación (Haro Tecglen, 1989).

IV.5.2.3. Interpretación de la desnudez en esta obra

De entrada, la desnudez en *La Menina desnuda* se ve justificada por ser un recurso habitual y un elemento expresivo propio y característica del cabaret como subgénero teatral. La evocación del cabaret como forma teatral encierra una intención de provocar con formas consideradas inferiores que, sólo al exhibirse, son capaces a criticar las obsesiones, fetiches y tabúes de la cultura urbana. El objetivo de la compañía es «proponer algo nuevo y refrescante, para el cuerpo y para el espíritu; algo así como una manera diferente de desnudarse» (Calvo, 1989).

La dialéctica ropa/desnudez constituye la idea motriz de la representación; de ahí que se pase de los ropajes más voluminosos y llamativos a los trajes más livianos, que son considerados como opresores de una sexualidad generalmente enfermiza, como medio de ocultar y engañar, mientras que la desnudez del cuerpo se adhiere a la libertad y a la verdad (Ferreiro, 1989).

El cuerpo desnudo en esta representación queda distanciado del espectador manifestando su deseo de exhibirse y afirmando el *voyeurismo* del público. La carga erótica de las acciones y de los cuerpos se veía reducida por el énfasis en el humor y la ironía, tanto en los elementos visuales como los lingüísticos. El desnudo se ofrece a través de cuadros sugerentes en su expresión cómica, sin llegar a provocar la sensibilidad del espectador. Si bien la puesta en escena incorpora el *strip-tease* masculino, el uso de los tópicos sexuales afirmaría la falta de visión crítica respecto a la exhibición de la desnudez como modelo.

IV.6. MUNDO, DEMONIO Y CARNE (1991)

IV.6.1. Aspectos generales

IV.6.1.1. Aspectos de contenido

El tema de *Mundo, demonio y carne*, según Albert Vidal (citado por Ragué-Arias, 1996: 93), es el «sexo total, la corrupción de la carne y la antropofagia». Se trata del príncipe Alma de serpiente, personaje de su anterior representación¹³, que va en busca de un lirio de agua, del que se ha enamorado. La acción escénica es precedida por una ceremonia en la que Vidal consagra el espacio para que sea vulnerable a las energías telúricas y así protegerlo contra la violación. Alma de Serpiente despide a la tierra, en la que ha estado enterrado, con diálogos de estilo litúrgico y danzas eróticas. A posteriori, el príncipe emprende el viaje y se enfrenta en el camino a sus aparentes antagonistas: el mundo, el demonio y la carne. Supera la prueba y llega al final victorioso a la flor buscada, con la que engendra un príncipe bisexual. Al final de la acción se da otra ceremonia en que Vidal desacraliza el espacio para que retorne a su uso civil (Antonio Sánchez, 2006a: 172-174; Vidal, 1992b: 42-43).

La superación de dichas tentaciones no se realiza mediante la renuncia de lo mundano, lo carnal y lo demoniaco –como el habitual relato cristiano– sino gracias a un proceso de entendimiento y comprensión de estas tres nociones (Antonio Sánchez, 2006a: 172-174). En «Reflexiones de Albert Vidal sobre El Mundo, El Demonio y La Carne», Vidal señala el significado de cada noción:

[...]

El Feriante en nosotros afirma el amor del Mundo.

Del Demonio celebra el conocimiento.

Y ardientemente desapasionado, ve en la Carne la unión desinteresada de las energías de la vida. [...] (Vidal, 1992a: 39).

¹³ En *Alma de serpiente* (1987) la representación consiste en el mismo Vidal enterrado bajo tres toneladas de tierra, en presencia del público, permaneciendo hasta que una banda de tambores le despierta, invadiendo la sala. La representación termina con la celebración de la resurrección del enterrado con un desfile, tocando campanas y lanzando caramelos al público (Antonio Sánchez, 2006a: 172-174).

IV.6.1.2. La puesta en escena

IV.6.1.2.1. Datos

ESTRENO: 1992, iglesia de San Esteban (Murcia, V Encuentro de Teatro Contemporáneo organizado por Arena Teatro). COMPAÑÍA: Albert Vidal. CREADOR/OFCIANTE: Albert Vidal. INTÉRPRETES/SACERDOTISAS: María Escobedo, Marta Casas. FUNCIONES: 3.

IV.6.1.2.2. Descripción

La acción es representada en la iglesia de San Esteban, en Murcia, con motivo de los V Encuentros de Teatro Contemporáneo, organizados por Arena Teatro en 1992. Se nota la extrema economía de los medios escénicos, durante el estreno internacional de la representación en el Festival de Bayona en Francia. Los actores, desnudos y maquillados con lo imprescindible, al estilo Buto, actúan sin efectos de luz, sin música, sin texto del espectáculo, en completo silencio. Éste se interrumpe sólo por los pequeños gritos que dan los actores, transmitidos por medio de un micrófono HF fijado al cuello, manifestando su energía interior y su primitivo deseo de comunicarse (Sadowska-Guillon, 1992: 121).

Después de representar *El Hombre urbano*¹⁴ y en su representación *Alma de serpiente* (1987), el interés de Vidal se centra en la investigación sobre el cuerpo y la tierra, sobre la energía telúrica, en el sentido de «experimentar los estados y las reacciones psicofísicas de su nuevo entorno: el suelo». De lo que trata es entender y reconocer la condición telúrica. Este interés es acompañado por una contemplación de lo erótico y lo sexual en unas experimentaciones radicales de Vidal. Durante el proceso de preparación de *Mundo, demonio y carne*, realiza una experiencia telúrica, conviviendo cinco meses con el cadáver de una gacela, como parte de una meditación sobre las energías fundamentales y complementarias que giran alrededor de la carne¹⁵. Según Vidal (1992), «dos energías

¹⁴ Es una representación clave en la trayectoria de Albert Vidal en tanto es el inicio de una reflexión antropológica, con una consiguiente actitud de misticismo cósmico muy interior y personal. Estrenada en el Festival de Sitges de 1983, Vidal muestra en ella al hombre moderno, el Homo Sapiens, mientras realiza sus labores cotidianas, en un espacio zoológico a la vista de los espectadores (Ragué-Arias, 1996: 92).

¹⁵ Las investigaciones de Albert Vidal recuerdan a las acciones antropológico-sociales de Joseph Beuys (1921-1986). En su pieza de *performance Cómo explicar cuadros a una liebre muerta* (1965), Beuys refleja el problema de la comunicación humana y animal, causando gran impacto. Con la cara cubierta de miel y de pan de oro, pasea con una liebre muerta en brazos, a la que explicaba pacientemente el sentido de los cuadros. En *Yo amo a América y América me ama a mí*, celebrada en la galería René Block de Nueva York, del 23 al 27 de mayo de 1974, Beuys se encierra en una jaula con un coyote, un animal paradigmáticamente norteamericano y muy ligado a los mitos y a los ritos de las diferentes tribus de indios, los primeros pobladores de aquel territorio (Aznar, 2007). Según A. Vázquez Rocca, los aullidos del coyote representan para Beuys la violenta colisión de culturas: el trauma del conflicto americano con el indio. Pero

fundamentales y complementarias en el ciclo de la muerte y el nacimiento giran alrededor de la carne en sus aspectos extremos de descomposición y gozo generador». En otra experimentación, se presenta con María Escobedo en un local de espectáculos pornográficos, con un número titulado *Horas extras en la oficina*. Pero esta experiencia pornográfica constituye para Vidal sólo un medio que le permite acceder a «los efluvios de la pasión sexual», reflexionar sobre “el éxtasis”, “la catarsis” y la “transubstanciación”, conservando la misma distancia meditativa ante la descomposición del cadáver de un animal (Vidal, 1992). Dicho acercamiento a la pornografía quizás tenga algo en común con experiencias feministas de principios de los años sesenta, que utilizan la pornografía para subvertir la tradicional objetualización del cuerpo de la mujer.

A raíz de estas experiencias y acciones, Albert Vidal experimenta en su masía y sin público, una transición al “cero intenso”. Lo cual es un estado de transformación ritual que garantiza el acceso a regiones de conocimiento inaccesibles al “hombre urbano”. *Human Human* es uno de estos estados de transformación, filmado en vídeo por María Escobedo en 1992. En la película, sobre un fondo de pared mojada de una cueva o celda, aparece un hombre vestido como un monje con los ojos cerrados, vocalizando emisiones sonoras de modo introspectivo y, de repente, se detiene el canto y nos confrontamos con una extraña mirada que se transforma en una sonrisa igualmente extraña. El canto comienza de nuevo y termina aportando gravedad a la máscara extraña. Este proceso se repite varias veces combinando miradas emocionales, canto telúrico y silencios espaciados. Al final, la cámara amplía la perspectiva del cuerpo del hombre desnudo entregado a extrañas danzas, cantos y composiciones gestuales carentes de significado más allá de su propio contenido liminal (Antonio Sánchez, 2006a: 172-174).

Según nota María Escobedo (1998:16), el espectador en *Human Human* es sustituido por la cámara que determina los lugares de enfoque a través de las imágenes que posibilitan la contemplación, la lectura de iconos y que definen la posesión telúrica.

también, la convivencia con el animal es un símbolo de reconciliación entre cultura y naturaleza. Lo animal aquí le otorga al artista y, por extensión, al hombre, un raro poder: «el de atravesar mediante una acción simbólica el vacío íntimo de una cultura para llegar hasta su fondo de angustia y opresión. La teoría crítica atraviesa la sociedad capitalista mediante el concepto y una mirada distante. Pero el artista traspasa desde dentro la desolación que el teórico crítico observa siempre desde su prudente distancia» (Vázquez Rocca, 2008).

IV.6.2. Aspectos relacionados con la desnudez

IV.6.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario

Los tres conceptos: mundo, demonio y carne, están representados por tres mujeres desnudas que se suman a la desnudez del propio Albert Vidal. Estas tres jóvenes desnudas se presentan como figuras renacentistas en las hornacinas de la iglesia. En el centro del espacio, aparece Vidal con la cabeza rapada, vestido de una capa y musitando mantras tibetanas. Al aparecer el público, Vidal deja caer la capa mostrando su cuerpo desnudo, y retira un paño que cubría la carroña de una gacela. A continuación, sube al escenario superior para entonar los llamados por Vidal «cantos telúricos» en latín, compuestos de sonidos indefinibles. Posteriormente, Vidal, agitado y diabólico, y las tres actrices desnudas, corren por toda la iglesia, en una «estética de aquelarre» (véase Foto.36 – Foto.39). Al saludar al público se ponen de nuevo sus capas (Ragué-Arias, 1996: 93). Cabría señalar que una de las fotografías con que contamos evidencia el éxtasis sexual de Albert Vidal, dando lugar a un código visual que se acerca a la pornografía en cuanto evidencia una erección fálica (véase Foto.40).

IV.6.2.2. La desnudez desde la perspectiva de la recepción

Las reseñas que comentan dichas experiencias teatrales de Albert Vidal son escasas; no obstante, manifiestan entusiasmo y comprensión respecto a su particular lenguaje escénico. Con motivo del estreno mundial de *Mundo, demonio y carne* en el Festival de Bayona, en Francia, Irène Sadowska-Guillon (1992: 121) expresa su admiración por la obra considerándola uno de los faros que iluminan el festival. El silencio impregna la representación, merced al cual «el aliento, el menor borborismo, el menor gesto devienen actos plenos de sentido». También señala que la desnudez de todos los actores «jamás cae en la anécdota pornográfica, contada con inocencia y simplicidad, conserva en el espectáculo una connotación animal y no cultural».

Las acciones místicas de Albert Vidal tienen dos vertientes: la interior y personal, y la pública, caracterizada ésta por provocar y escandalizar (Ragué-Arias, 1996: 92). Se hace notar que sus acciones telúricas están realizadas en iglesias desacralizadas, sin que se evite el efecto de la provocación. Estas acciones, generalmente, no son visibles completa y directamente; en el caso de *Mundo, demonio y carne*, el público está presente a partir del punto de la llegada del príncipe y el desvelamiento de los restos de la gacela (Antonio Sánchez, 2006a: 171-172). Si bien los planteamientos de Albert Vidal son interesantes, la

desconexión entre el público y las acciones es importante y constituye una ruptura con el concepto de la representación teatral. No obstante, a pesar del aspecto inconventional de las propuestas de Vidal, en cuanto a su relación con el público, la experiencia mística no evita del todo al público ni se aparta de la realidad social en España; el espectador es convocado a una cita sagrada:

[...] En España la situación empieza a mandar sobre las personas y es difícil encontrar en medio de esta macedonia cultural de información y corrientes artísticas a alguien que no tenga nada que perder y que puede impregnarse, a partir de una actitud existencial de “cero intenso”, de nuevos valores éticos. Fundamentalmente, mi intención es la de comunicar y ser sentido. Reconociendo mi soledad en la de aquel que me concede su tiempo para verme y escucharme, me elevo con él y así doy de nuevo razón a la cita sagrada que es la ceremonia teatral. (Vidal, 1992a : 37).

IV.6.2.3. Interpretación de la desnudez en esta obra

Según J. Antonio Sánchez (2004: 271-273; 275), el autor de «un teatro corporal en sentido estricto» y el único que se ha escapado de la «tendencia estetizante» de casi todos los creadores de los ochenta es Albert Vidal. Sus discursos son fases de una investigación continua cuyo objeto es el hombre, su cuerpo, su memoria y su identidad. Su investigación apunta al interior del cuerpo, para sumergirse en él y encontrar tanto el comportamiento de sus personajes como las imágenes que sirven para la construcción del espectáculo. María Escobedo (Antonio Sánchez, 2004: 273) apunta al tratamiento del cuerpo como fuente del saber que se afirma a partir del espectáculo clave de Albert Vidal: *El hombre urbano* (1983), en el que se medita sobre «la memoria de cierta forma de conocimiento, el *conocer con* o el *conocimiento corporal* de los estados de trance. El interés de Vidal era la memoria del éxtasis»¹⁶.

No obstante, en las acciones donde Vidal emplea su propio cuerpo desnudo, el carácter teatral o espectacular nos parecería cuestionable. El estado desnudo del cuerpo se incorpora a un lenguaje escénico que manifiesta desinterés por la comunicación con el espectador, satisfaciendo sólo su curiosidad de ver, parcialmente, las experiencias insólitas de Vidal. El cuerpo es distanciado del público, tanto por su alejamiento de éste en el espacio y tiempo, como por la dificultad de descifrar sus códigos.

¹⁶ Se remite a ESCOBEDO, María. 1998. «Albert Vidal's *Human Human*; the telluric body screened», trabajo inédito presentado en el Master of Arts in Independent Film and Video, School of Media, London College of Printing & Distributive Trades, The London Institute, marzo, p. 10.

Los límites entre representación teatral y experiencia mística personal se derrumban dejando expuesta a la mirada del público, tal vez, la fase de una ceremonia o rito reales. En la presentación de sus investigaciones místicas sobresale el carácter documental de una experiencia real. A J. Antonio Sánchez (2006a: 174) le parece evidente que Vidal, a través de estos ejercicios telúricos, alcanza un estado máximo de plenitud corporal en el cual supera el dualismo alma/cuerpo, bien/mal, orden/caos. No obstante Sánchez nota que Vidal se aleja cada vez más de lo teatral, para refugiarse en procesos de trabajo desarrollados en Mongolia y en su casa de Pirineos, que sólo fragmentaria y esporádicamente son accesibles al público.

Quizás la falta de un personaje en las propuestas de Vidal y, en las citadas escenas, la ausencia del vestido encierre, como comenta Manel Guerrero (1987), «un intento de mostrar al hombre desnudo en el estado al cual es llevado por la sociedad tecnológica, eliminando todo efecto (defecto) teatral, con la única concesión de trastornar el espacio y el tiempo de la vida cotidiana». Pero también desnudar al propio cuerpo es enfrentarse a la propia condición humana – sus tentaciones, sus miedos, sus retos con respecto a los materiales de la naturaleza, su vitalidad destinada a la aniquilación – como camino a la salvación. Este proceso de salvación no se realiza en clave cristiana, sino despojando al cuerpo de todos los materiales superficiales para que se conecte directamente con las materias esenciales de la Naturaleza: la tierra y la carne.

El proceso de auto-redención se realizaría en las acciones de Vidal con la distanciamiento del propio ego y el rechazo de toda metafísica que no tenga base en la propia experiencia psico-física, fruto de una simbiosis reflexiva, una relación dialéctica, con los elementos e ideas tenidos por antagonistas o por retos: el sexo, el cuerpo erótico, el mal, la muerte, el enterramiento. En este sentido podríamos considerar el desnudo aquí, no como una seducción, sino como un querer de exhibir explícitamente la fusión del cuerpo con el cosmos:

[...] mi propósito era conocer el sexo al margen de los códigos habituales de nuestro momento cultural en la sociedad, es decir, por un lado el erotismo de seducción, por el otro la pornografía. Del uno irradian las alienaciones en la política y el consumo; del otro, la imagen oscura y vulgar que del sexo se da para justificar la falta de su conocimiento. De todo ello emana una presencia del desnudo corporal que no se conoce a sí mismo como tal. ¿Cómo, frente a un público, dar la vuelta a estos dos códigos? Para dominar la lectura del erotismo de seducción debe distanciarse el propio ego de la presencia física, convertirse en un “sí mismo” ante el público. Para dominar el código de la pornografía fui a practicarlo, conocerlo desde dentro, si no difícilmente puedes darle la vuelta. [...] (Vidal, 1992a: 37).

Estas experiencias equivalen para Vidal a una iniciación, en el sentido de que se despliegan del subjetivismo escénico como un poder necesario para realizar las prácticas de éxtasis, la catarsis o la transubstanciación que conlleva el entregarse de lleno a las catalizaciones de energía que deben habitar el cuerpo durante las posesiones.

La ausencia de la identidad subjetiva se destaca en *Humano Humano* en que el actor desaparece, se hace vacío, es sólo un medium y un vehículo. Pero también el cuerpo desnudo de Vidal es convertido en una máscara detrás de la cual él también desaparece. «El actor interpreta el estado de una máscara. Sólo por medio del estado de la máscara el sujeto humano –el artista– puede mirar a su humanidad sin ser subjetivo» (Escobedo, 1998: 16). El actor en las propuestas de Albert Vidal es «esencia y fin» del hecho teatral, buscando una comunicación primitiva en el sentido de convertirse en «una especie de estación terrenal repetidora de la energía» transmitida, después de ser ordenada en el espacio y en el tiempo, mediante emociones sacralizadas en una ceremonia de comunión. El icono o el código constituidos por y entre los actores parecen ser más importante que el mismo acto de exhibición (Gil, 1991).

IV.7. HIBRID (1992)

IV.7.1. Aspectos generales

IV.7.1.1. Aspectos de contenido

Se trata de una serie de *sketchs* y acciones irreales, imposibles y absurdas. Éstas se basan en la cotidianidad del hombre, en sus relaciones con otras personas y objetos domésticos, que reflejan el colapso humanístico de la sociedad post-industrial, con imágenes intensamente poéticas (Saumell, 1996: 118). La obra, según el director escénico Joan Grau (Ortuño, 1992), es «una propuesta poética que reflexiona sobre las relaciones humanas y sus contradicciones». También «presenta acciones de lo más cotidianas, como comer, dormir, hacer el amor o ver la televisión, en un profundo desequilibrio, real, físico». La decadencia, el tedio, el aburrimiento y el desequilibrio que se desprenden de las acciones cotidianas es el material básico con que juega esta propuesta (Sesé, 1992). Sèmola Teatre plantea también una reflexión sobre la relación entre los dos sexos a través de secuencias diversas sobre la rutina, el egoísmo, el desencuentro y la incomunicación entre el hombre y la mujer. Algunos motivos de la obra residen en el contraste entre varios sentimientos y conceptos: entre las formas sociales aceptadas y el ámbito de lo marginal; entre la propia conciencia del tiempo y el transcurso cruel e imparable de la vida,

indiferente a nuestros deseos personales; entre las obsesiones y las manías que se convierten en una segunda naturaleza y las manifestaciones diversas del erotismo (Pérez-Rasilla, 1998). Este último es un elemento que el grupo implica abiertamente en *Híbrid* y que hace acto de presencia en la mayoría de las escenas (Pérez de Olaguer, 1992), presentándose como «frío y estremecedor» (Muñoz, 1992).

IV.7.1.2. La puesta en escena

IV.7.1.2.1. Datos

ESTRENO: 05-05-1992, Polideportivo del Instituto de Huesca. COMPAÑÍA: Sèmola Teatre. AUTORÍA: Sèmola Teatre. DIRECCIÓN: Joan Grau. INTÉRPRETES: Carles Pujols, Montse Albàs, Francesc Casadesús, Fina Solà, Montse Aguilar, Joan Grau. FUNCIONES: 9 en Barcelona. ESPECTADORES: 1.938 en Barcelona (ocupación 31%)¹⁷.

IV.7.1.2.2. Descripción

Tanto la palabra como la trama coherente están ausentes de esta representación; se evita la ilación lógica de los fragmentos que la componen. «Lo físico y lo plástico sustituyen a lo psicológico; el fragmento ocupa el lugar de la historia desarrollada sistemáticamente» y la imagen, abierta o la sugerencia múltiple, se prefiere a la univocidad de la secuencia lineal. El eclecticismo formal se extiende a otros aspectos del espectáculo, como la música responsable de realizar interesantes contrapuntos entre lo que se ve y lo que se oye (Pérez-Rasilla, 1998). Se da «una rítmica banda sonora, pegadiza y contundente, que apoya todo el montaje» (Pérez de Olaguer, 1992).

En la puesta en escena, más que una estética surrealista (Saumell, 1996: 118), se manifiesta una «estética del fracaso del ser humano del siglo XX», cuya traducción escénica se halla en el exceso, el caos, y los choques objetuales violentos, que pueblan una amplia parte de la práctica teatral en Centroeuropa en aquellos años y que refleja una profunda decepción, un radical escepticismo, traducidos en *Híbrid* a través de lo que el grupo denomina, en el programa de mano, una «poética de la decadencia» (Benach, 1992). No obstante, la representación no carece de comicidad, obtenida por procedimientos muy diversos: desde los derivados de la violencia misma de la situación, que produce una sonrisa amarga, hasta los viejos recursos del cine mudo haciendo que las escenas mezclen

¹⁷ Según los datos de la revista *El Público*, nº 92, septiembre-octubre de 1992, p. 139.

entre el desasosiego y el ácido humor de Sèmola Teatre (Pérez-Rasilla, 1998). El espectáculo «utiliza el humor como principal vía de comunicación» (Pérez de Olaguer, 1992).

Las acciones ocurren en dos planos espaciales, uno es aéreo y el otro a ras de suelo, favoreciendo, según Joan Grau, una lectura poética a través de la iluminación y de la música compuesta por Ramón Ferrer (Sesé, 1992). De manera que ni las luces ni el concepto musical, afirma Grau, han sido creados para ofrecer grandes efectos con ellas, sino que respaldan sencillamente «el tono decadente y cutre que el espectáculo se merece, sin más pretensiones» (Ortuño, 1992). Junto al uso de doce toneladas de arena, el agua es un elemento dominante en la puesta en escena (Ortuño, 1992). También se destaca la numerosa aplicación de diversos materiales y elementos estéticos, muy sugerentes, como el metal y el fuego, que, junto a la arena y al agua, asumen un papel protagonista al estar dotados de una gran fuerza expresiva (Calibán, 1993).

IV.7.1.3. La recepción

El juicio crítico sobre *Híbrid* es favorable y positivo en su mayoría. Los *sketchs* se han calificado de «divertidos y crueles, luminosos e incluso estrepitosos»; sobre todo la escena del bañista desnudo que cae encima de un matrimonio que se halla cenando y la del hombre ahorcado (Benach, 1992). Se aprecia en esta propuesta una audacia extraordinaria y un carácter novedoso que mezcla el vigor de sensaciones violentas y brutales con una rigurosa composición armónica «en la que se advierte el empleo sistemático e intencionado de motivos recurrentes, de imágenes pertenecientes a un mismo campo semántico, de símbolos entroncados con la tradición aplicados con brillante novedad formal» (Pérez-Rasilla, 1998). La energía inusitada de las imágenes es asegurada por el trabajo de los actores considerado, por E. Pérez-Rasilla, lo más llamativo de la puesta en escena en tanto que lleno «de profesionalidad, de valentía y de entrega, siempre al servicio de la propuesta».

Sin embargo, no faltan las voces de objeción, por ejemplo, de T. González (1992), comentando que la belleza de los hallazgos visuales queda «enturbiada por su celeridad que impide, en algunos instantes, deleitarse con ellos». El crítico J. Benach (1992) desacredita las metáforas apocalípticas del trabajo absurdo y mecánico, en boga en el teatro europeo de aquellos años, viendo más logrados los motivos de humor, ironía, sátira o sarcasmo de los cuales Sèmola Teatre están dotados. Asimismo, es motivo de reproche la excesiva fragmentación y dependencia de la calidad individual de las diferentes secuencias,

incidiendo en una cierta «falta de solidez en la estructura dramática». Sin embargo, el resultado final «es apabullante, tremendamente espectacular y, sin duda, de una belleza plástica de altos vuelos». Entre una potente música y una deslumbrante iluminación, *Híbrid* «se va desarrollando con un ritmo sabiamente elaborado» (Calibán, 1993).

El carácter descarado, morboso y original de la representación sorprende y entusiasma por su enorme crítica al fracaso del hombre actual (Domínguez, 1993). Las imágenes de *Híbrid* «se convierten en algo desasosegante, que impacta y que sorprende al espectador» (Pérez-Rasilla, 1998) sin que éste deje de comprender « lo que está observando sobre el escenario: el hombre moderno, bombardeado desde múltiples puntos de vista, está convirtiéndolo su vida en un verdadero fracaso» (Domínguez, 1993).

IV.7.2. Aspectos relacionados con la desnudez

IV.7.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario

La exhibición del cuerpo desnudo es uno de los recursos destacados en la puesta en escena de *Híbrid* hallándolo presente, a parte de las escenas que muestran cuerpos semidesnudos, en cuatro escenas de desnudo integral, tanto femenino como masculino. Una de estas escenas (véase Foto.41), inaugura la representación presentando una pareja desnuda integralmente –«dúo escultórico»– que rompe un envoltorio transparente, construyendo una metáfora sobre «el acto amoroso en fase crisálida» (Calibán, 1993; Benach, 1992). Con una iluminación de tono enrojecido, la escena muestra los dos cuerpos abrazados, se besan y se empujan, uno a otro, hasta lograr deshacerse del envoltorio. A continuación se estallan fuegos artificiales y la pareja se reúne a una fila de actores que han estado mirando desde el escenario y ahora todos se disponen a hacerse una fotografía.

La segunda escena también presenta a una pareja que interpreta el acto de hacer el amor. Ella está completamente desnuda mientras que él está en calzoncillos; sobre un banco. Uno se tiende encima del otro, a continuación se dejan caer al suelo y, volviendo otra vez al banco repiten la acción varias veces, alternándose de posiciones.

La tercera escena (véase Foto.42) muestra un matrimonio que cena silencioso e indiferenciadamente; cada uno «absorto en sus particulares cavilaciones», con un televisor encendido al fondo. En un módulo situado en la parte alta del escenario, un hombre se está bañando en una bañera repleta de agua que, al volcarse, deja caer el agua de manera estrepitosa, como una cascada, sobre la mesa del matrimonio, hasta que el bañista, desnudo integralmente y de espaldas, se descuelga de la bañera volcada y aterriza sobre el mantel

pisando los platos de comida en la mesa, mientras que la pareja, impertérrita, sigue comiendo sin dirigirse la palabra (Benach, 1992; Domínguez, 1993).

En la cuarta escena del desnudo, figura una mujer sentada encima del brazo de una silla y vestida solamente de pantis y pendientes. Enfocada con una iluminación en rojo, dejando partes del escenario en penumbra, la mujer empieza a vestirse.

Cabría aludir a otra escena que, aunque no exhibe la desnudez integral de la intérprete, resulta una de las más llamativas imágenes, en tanto que contribuye a dar una atmósfera mórbida y onírica a la representación (Saumell, 1996: 118). Se trata de una mujer que irrumpe corriendo en la escena, como si estuviera escapando de algo, cubriendo solamente la parte delantera de su cuerpo con una especie de tela roja. Al aparecer un hombre ahorcado, colgado entre sacos de arena y vestido de un traje completo con corbata, la mujer se encarama sobre él, buscando una caricia necrofílica. La mujer parece hacerle el amor al ahorcado cuando, suspendida del cuerpo de éste, lo abraza con sus piernas. A continuación toma de la chaqueta de éste un cigarro (Benach, 1992; Pérez-Rasilla, 1998).

IV.7.2.2. Interpretación de la desnudez en esta obra

Tal vez el mérito de las escenas del desnudo, presentadas en *Híbrid*, resida en la variedad de usos, de sugerencias y de ambientación que desemboca siempre en un lenguaje insinuante, simbólico e ilusivo. Como afirma Joan Grau (Ortuño, 1992), la puesta en escena es «algo totalmente poético y explicar la poesía es imposible. Esto depende de la sensibilidad de cada uno».

Puestos a averiguar el efecto del cuerpo despojado del vestido en esta propuesta, notamos que su destacado empleo en la escena inaugural podría poner énfasis en los diferentes temas a los que va a aludir, o bien, añadir sensaciones y significados, a lo largo de la representación. Éstos se resumen en el erotismo, la comunicación humana y la relación sexual. Tanto la primera como la segunda escena del desnudo presentan simbólica y poéticamente el acto sexual de una relación amorosa. Mientras que en la primera se da esta relación desde un punto de vista lineal o progresivo, dando lugar a una transformación o un desenlace que se ha calificado por los críticos de «crisálido»; en la segunda, la acción sexual sería lúdica, pero su repetición proporciona un aire tedioso y desequilibrado. En esta exposición de la relación entre hombre y mujer no hay intención de realizar un juicio de valor, como afirma Joan Grau (Domínguez, 1993), pues no se trata de «poner en entredicho, por ejemplo, el mundo de la pareja. Sólo nos limitamos a poner sobre el tapete situaciones que están ahí, que ocurren cada día». Así que en ambas escenas el desnudo se

ejercitaría solamente para expresar un estado de comunicación en su diversidad o, en palabras de R. Muñoz (1992), un erotismo que tiene un «valor conciliador».

En cuanto al desnudo del bañista que aterriza sobre la mesa del matrimonio, sorprendentemente indiferente a lo que está pasando, podemos considerarlo un desnudo sarcástico que, junto a la acción y situación insólitas, contribuye a aumentar el carácter hiperbólico y absurdo de la secuencia. Es un desnudo falto de erotismo ya que está ejercitado dentro de una metáfora visual de incomunicación. Este aislamiento, que se pone por encima del contacto físico y del acercamiento espacial y social, se afirma en la comentada escena del ahorcado, pero en este caso a través del vestuario, que expresaría una situación de desesperada incomunicación (Benach, 1992) representada en la búsqueda del placer necrofilico con relación a un muerto prisionado en su traje oficial.

En cambio, encontramos una imagen y acción típicamente eróticas en la escena de la mujer desnuda que se viste. En esta escena se da un elemento nuevo en la exhibición del cuerpo desnudo, lo cual es el carácter de la marginalidad acentuada por la iluminación, los objetos y el gesto de la intérprete. Se trata de un elemento repetido a lo largo de la representación, sobre todo en las escenas que representan una atmósfera nocturna y callejera. Este empleo del cuerpo desnudo marginado incide en que el espectador entre en la esfera íntima del personaje/intérprete.

No cabe duda que el erotismo como temática, poco frecuente en el teatro catalán, es una de las singularidades de *Híbrid*. Si las experiencias de los años ochenta han supuesto el surgimiento de la vida cotidiana como campo de investigación sociológica, antropológica e histórica, también el teatro contemporáneo ha abandonado los grandes héroes para descubrir la banalidad diaria de la existencia humana, así que las relaciones sentimentales y sexuales vienen a ser el núcleo del drama. Pero la presentación del tema erótico en esta propuesta se mezcla con motivos y efectos (de humor, de extravagancia, de sin sentido y de caos) que, junto a la separación espacial entre la escena y la sala, contribuyen a impedir al espectador que se sumerja en la sensación del placer o del deseo de los cuerpos cotemplados. En cambio, se plantea el «morbo escondido de la relación entre la vida, el sexo y la muerte, así como el fracaso del hombre actual, rodeado constantemente de gente e incapaz de comunicarse con ellos» (Domínguez, 1993). En *Híbrid*, se daría un ejemplo de la des-sublimación de la sexualidad y del erotismo, una inclinación que, según hemos señalado en el capítulo I (véase cap.I.3.3.), viene a ser manifestante, particularmente en algunas obras del arte norteamericano actual. La imagen erótica del cuerpo desnudo no está orientada a la subversión; la ruptura con el estado aislado del cuerpo, a través del acto de

desnudarse, no conlleva el concepto bataillano de la transgresión, sino que expresa el mundo de identidades marginales en su frustración diaria.

IV.8. MTM (1994)

IV.8.1. Aspectos generales

IV.8.1.1. Aspectos de contenido

Partiendo del tema y tópico clásico del mundo como gran teatro (el auto sacramental de Calderón: *El Gran teatro del mundo*) y, señala Pera Tantiña, de la propia experiencia de los miembros de la compañía con los medios de comunicación; *MTM* (Magno Theatrum Mundi) «es una alegoría sobre la manipulación de la información que realizan los grandes poderes políticos, económicos y sociales a través de los medios de comunicación». Lo que se pone en cuestión aquí es el papel del individuo en una sociedad cada vez más manipulada, dramática y teatralizada, que da origen a un conflicto entre la realidad subjetiva y la moralidad objetiva. Cada personaje en este gran teatro percibe las cosas dependiendo del filtro que haga (Mauri y Ollé: 127 y 132).

IV.8.1.2. La puesta en escena

IV.8.1.2.1. Datos

ESTRENO: 10-03-1994, Armazem 22 (Lisboa). ESTRENO EN ESPAÑA: 16-02-1995, Feria Opcions 95 (Valencia) COMPAÑÍA: La Fura dels Baus. CREACIÓN Y DIRECCIÓN: La Fura dels Baus. INTÉRPRETES: Joana Barcia, Juan Carrasco, Mia Esteve, Vanessa Dinger, Carles J. Fígols, Gerardo García, Pedro González, Domènec de Guzmán, Víctor Goñi, Hansel Cereza, Xavier Juan Torres, Miguel Lôco, Carlos Martínez, Jürgen Müller, Juan Bravo, António M. Sobral Gonçalves, Ramón Tarés, Semolina Tomic, Soles Velázquez, Rafael vive. FUNCIONES: 198 representación¹⁸.

IV.8.1.2.2. Descripción

La puesta en escena podría dividirse en una obertura con música de discoteca, seguida de una serie del llamado por La Fura dels Baus «nexo-cataclismos», que consta de

¹⁸ Según los datos proporcionados por la compañía (Mauri y Ollé, 2004: 126).

juegos: el juego del poder político, el religioso y el económico. También se da un epílogo, calificado como «Memoria», terminando la representación con la vuelta del ambiente de la discoteca (Amestoy, 1994: 71). La escenografía consta de dos muros de espejo en los laterales, un muro frontal dedicado exclusivamente a las proyecciones y cientos de cajas de cartón que permiten a los actores construir y de-construir una escena en constante transformación.

La manipulación del público es lograda gracias a la separación entre el espacio de los espectadores y el espacio de una supuesta acción, por medio de un muro de cajas que obstaculiza la percepción directa de la verdad. La confusión entre verdad y mentira es intensificada a través de la transmisión en grandes pantallas de una acción supuestamente ocurrida detrás de las fronteras murales. Contribuye en este juego, la combinación de la música electrónica, pregrabada, con voces humanas, sonidos orgánicos, en una fusión entre el medio tecnológico y la huella humana (Miki Espuma, citado por Mauri y Ollé: 135).

El trabajo de los actores es conjugado constantemente con las imágenes, tanto pregrabadas como capturadas en directo, con las proyecciones y con el juego de espejos que plantea el espacio escénico. Todo desemboca en el propósito de confundir al público en una gran mentira y en crear la «metáfora del mundo donde todo lo interesante sucede donde no estamos, al otro lado» (Mauri y Ollé: 127-128).

IV.8.1.3. La recepción

Sobre *MTM*, disponemos de pocas reseñas; Ignacio Amestoy (1994: 70-71) señala una polémica sobre si «la propuesta era una exaltación de la violencia nazi o todo lo contrario». La confusión e incomprensión surge a raíz de la publicación en *Diario 16* del comentario de Enrique Centeno titulado «vuelven los nazis subvencionados». Amestoy se pone del lado favorable a la propuesta de La Fura dels Baus y cree que «sobrepasa la postmodernidad» gracias a la incorporación de imágenes de la realidad virtual, el hacer uso de técnicas avanzadas como la televisión en directo y el soporte de vídeo. Amestoy justifica la confusión de una buena parte de la crítica y, mayoritariamente, la parte más madura del público, con el apoyo del lenguaje de *MTM* más en «la iconografía, incluso de la palabra, que en el verbo mismo». Esto incidiría en la no explicitación del contenido de la obra de manera directa. En cambio, Amestoy acusa a La Fura dels Baus de no comprender lo que es la libertad de prensa cuando, después de la publicación de dicho artículo de Centeno, la compañía introduce en *MTM* dos proyecciones: «en la primera se decía:

“Ejemplo de manipulación de este espectáculo”. En la segunda se reproducía el comentario» de Enrique Centeno.

Otra evaluación de *MTM*, positiva en este caso, viene de José Moreiro (1994), quien muestra una comprensión de la puesta en escena considerándola «una parábola grotesca y catárquica sobre la incomunicación, que denuncia la manipulación informativa. Moreiro señala también que *MTM* es el espectáculo menos violento de los cinco hasta entonces estrenados por “La Fura” desde su formación, en 1979». Destaca también la acogida del estreno en Lisboa, que no defrauda las expectativas del público portugués a pesar de la ausencia de las acciones fureras habituales, como el arrojamiento y deglución de víceras, sangre, agua y otros elementos digeribles.

De otro lado, Joan Calabuig, director del Instituto Valenciano de Juventud en 1995, aprecia la representación calificándola de «teatro total», ya que el espectador «lo ve, lo siente, lo huele y lo toca, moviéndose y evolucionándose [sic] en función de los diversos impactos que le producen la música, las imágenes, la dramaturgia y los ingenios mecánicos» (*El Norte de Castilla*, 1995).

IV.8.2. Aspectos relacionados con la desnudez

IV.8.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario

La desnudez del cuerpo aquí se da, como prelude del espectáculo, virtualmente, a través de la imagen de vídeo proyectada en directo. A través de ésta se muestra a un grupo de actores acompañados por una cámara que captura y desnuda a varios espectadores al azar (véase Foto.43). El público sigue la acción a partir de las imágenes en directo, pero luego los capturados se colocan a la vista de todo el mundo para producir el efecto, buscado, de confundir al espectador, que no llega a decidir la identidad de los capturados: ¿Actores o espectadores? (Mauri y Ollé: 128). Esta obertura se vale de «la fórmula discoteca» (Amestoy, 1994: 71) y es seguida, como hemos señalado más arriba, de una serie de «nexo-cataclismos».

La intención de ejercitar el desnudo para el juego de la identificación del cuerpo y de la distinción entre verdad y mentira se manifiesta en una fotografía, tomada con motivo del estreno del espectáculo, en la que máscaras grotescas y distorcionadas se acoplan a los cuerpos desnudos de los actores de *MTM* (Mauri y Ollé: 125).

IV.8.2.2. Interpretación de la desnudez en esta obra

MTM, además de tratar un tema en concreto, es también, según afirma Pera Tantiña, el único intento de La Fura dels Baus por acercarse a lo que se podría considerar un tema político, en el sentido de criticar el poder que está en manos de los que escriben la historia subjetivamente (Mauri y Ollé: 132). Lo que está en juego no es hacer sentirse a los espectadores agredidos por la fricción con los actores, como pasa en los anteriores espectáculos de la compañía (*Accions* y *Suz/o/Suz*), sino que la provocación es producida aquí gracias al tema, incómodo para los espectadores, que les hace sentirse confusos, engañados y manipulados (Jordi Arús, citado por Mauri y Ollé: 128). En este sentido, la manipulación de la información en *MTM* acaba por convertirse en perversión y provoca en los espectadores el sentimiento de ser cómplices, ya que todo el mundo se reconoce como manipulado y, aún, se presta a ser manipulado en el espectáculo (Miki Espuma, citado por Mauri y Ollé: 135).

El tema de la búsqueda de la realidad a través de la imagen, tanto real como virtual, se concreta en la transformación del cuerpo de los actores, una constante en el trabajo de La Fura dels Baus. El cuerpo se vale para ello de prótesis, corsés y otras ataduras capaces de dar una personalidad propia, una gestualidad diferente y alejada de lo natural (Mauri y Ollé: 131). En el mismo marco temático y conceptual, el empleo del desnudo, virtualmente a través de la pantalla, contribuiría a crear esta tensión entre la presencia y actuación directas del cuerpo y la imagen virtual del mismo. De esta forma, el cuerpo despojado de todo artificio, contrariamente a su vinculación universal o común con la transparencia y el desenmascaramiento, adquiere, en *MTM*, una connotación de engaño y obstaculiza el conocimiento de la verdad.

Si bien La Fura dels Baus prefieren hablar aquí de «una violación del espacio» más que de violencia (E.V.R., 1995), el desnudo en *MTM* se introduce en el marco de una acción violenta y agresiva, ya que se trata de desnudar por la fuerza a unos supuestos espectadores en contra de su voluntad. Una acción que, por su delicadeza, es capaz de impactar al público. La contextualización de la desnudez se pone aquí de relieve como determinante del significado, advirtiendo al público que las apariencias no aseguran la verdad, que “el hábito no hace al monje”.

IV.9. COMEDIA SIN TÍTULO (1995)

IV.9.1. Aspectos generales

IV.9.1.1. Aspectos de contenido

Se trata del primer acto de la pieza inconclusa de Federico García Lorca, escrita en 1936 y publicada en 1976 (Gómez, 1995: 101). La comedia se vale de un lenguaje metateatral, en el cual el personaje del autor y director de una compañía intenta provocar a un público, caracterizado de burgués y acomodado, opostando por desvelar la realidad temida por éste, rechazando el entretenimiento y la ilusión. Autor y público se discuten intensamente cuando de pronto se oyen bombardeos fuera en las calles y se enteran de que ha habido una revuelta obrera que está siendo sofocada por la fuerza. Surge el caos en el escenario y en la sala, salen los actores que estaban ensayando *El Sueño de una noche de verano* e interpretando a los personajes de Titania, Nik-Bottom, un leñador-la luna, el traspunte, el apuntador, el tramoyista, jóvenes, hombres, el propietario del teatro. Todos, actores y espectadores, se hallan espantados y sin manera de salir del teatro. La tensión lleva a un espectador reaccionario a matar a un obrero. Termina el acto con la intensificación del bombardeo, los heridos, el pueblo invadiendo la sala y el fuego. El autor, arriesgando su vida, salta del escenario para unirse con la multitud.

IV.9.1.2. La puesta en escena

IV.9.1.2.1. Datos

ESTRENO: 23-03-1995. Teatro Alhambra de Granada (Ciclo Lorca desde Granada). COMPAÑÍA: Qteatro, Compañía Sara Molina. AUTOR: Federico García Lorca. DIRECCIÓN Y ESCENOGRAFÍA: Sara Molina. INTÉRPRETES: Antonio Morales, Rosario Pardo Crespo, Enrique Torres, Aguda Toral, Manolo Caro, José López Villalba, María Navarro, Mauricio Martín, Francisco León, Mónica Francés. FUNCIONES: hasta el 02-04-1995 (una semana aproximadamente).

IV.9.1.2.2. Descripción

En su puesta en escena, la directora Sara Molina intenta complementar la comedia basándose en el testimonio de la actriz catalana Margarita Xirgu, a quien el propio Lorca le había comentado los dos actos restantes de la comedia, en los cuales el autor o poeta agoniza y pasa al cielo:

El segundo acto, que tenía apenas abocetado y del que sólo le leyó algunas escenas, se desarrollaba en el depósito de cadáveres, adonde iban Titania y el poeta. Del tercero no tenía nada escrito, pero le explicó que pasaría en el cielo: un cielo con ángeles andaluces, que vestirían con faralaes... (Martínez Nadal, citado en García Lorca, 1978: 286).

Para Molina, la representación ofrece una lectura y una expresión existencial, por lo que se dejan los tópicos acerca de la idea de la revolución, tal como los aspectos sangrientos y espectaculares, apostando por la participación constante del público y por la reflexión más que la intensidad dramática del texto (Gómez, 1995: 101).

La relación de la puesta en escena con el texto dramático es matizada por un equilibrio, logrado a través de la concisión y valiéndose de una escenografía sobria y simple en sus ritmos (Jesús Luna, 1995). La versión no cae en una inútil retórica, sino que se vale de un efecto de distanciamiento adecuado al carácter parateatral del texto lorquiano. Esto se concreta en la lectura de los poemas de Lorca por parte de una Actriz, como motivo de añoranza; también se manifiesta en un colofón de ángeles metálicos, en la introducción de algunos objetos simbólicos, como una camilla hospitalaria, una tramoya desnuda, que son todos elementos que configuran la estética de la representación. El distanciamiento es potenciado por el empleo del travestismo de personajes, por la desnudez explícita y por la lectura de las acotaciones e indicaciones del texto dramático (Molinari, 1995).

El texto de Lorca, desde el punto de vista de la directora de escena, tiene el objetivo de criticar la situación actual del teatro, oponiéndola a una pieza moderna y muy vigente. En este sentido, se destaca en el texto la mayor experimentación, simbolismo, metateatralidad y modernidad estilística. Según comenta Sara Molina, los personajes y los objetos de la obra son símbolos y metonimias tanto de la vida como del teatro: el Autor representa la sensibilidad del propio Lorca; la Luna de Shakespeare, la muerte; la Actriz, la fascinación por el artificio teatral contra el que se lucha. Asimismo, se manifiesta un interés en la puesta en escena por abordar la relación entre público y escenario; actores y personajes; realidad y ficción (S. Sánchez, 1995).

IV.9.1.3. La recepción

La obra es bien acogida por los críticos. Éstos han admirado en ella el atrevimiento al tratar el texto dramático; la puesta en escena, que «sabe concebir imágenes de enorme atractivo, aludir a la mejor vanguardia teatral y dar vida contemporánea al olvidado texto

lorquiano» (Molinari, 1995). También es apreciada la versión, por su carácter menos convencional (Jesús Luna, 1995), su capacidad de complementar y manipular un texto inacabado, a través de las indicaciones de los esbozos del autor y de sus comentarios a Margarita Xirgu (S. Sánchez, 1995; Díaz-Faez, 1995), a sabiendas de que cualquier traducción del texto de Lorca se arriesga a convertirse en auténticos «delirios connotativos» (Díaz-Faes, 1995).

IV.9.2. Aspectos relacionados con la desnudez

IV.9.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario

Las fotografías correspondientes a la obra señalan que hay dos escenas del desnudo: en la primera hallamos tres actrices desnudas integralmente, de espaldas, que parecen representar ángeles con alas hechas de chapas de metal y tejidos relucientes (véase Foto.45). Supuestamente se trata del Acto Tercero, que Lorca no escribió, pero sobre cuyo contenido informó. En dicho acto, el personaje del autor está en el cielo, después de unirse a la revuelta bombardeada por los militares. En la puesta en escena se opta por hacer caso omiso del supuesto acto segundo, el del depósito de cadáveres, prolongando el tercero en un cielo imaginado (Díaz-Faes, 1995).

En la segunda fotografía (véase Foto.44) aparecen tres personajes, dentro de los cuales el personaje de la Actriz, de espaldas, desnuda integralmente y sentada en un taburete frente a una mesa. Al lado de la Actriz, se puede ver una prenda tirada al suelo. Según la descripción proporcionada por Sara Molina (2008), el personaje de la Actriz estaba, en esta posición, desde el comienzo hasta el final, leyendo las acotaciones del texto de Lorca y dándole la entrada al resto de los personajes, como una especie de apuntadora. Cuando le tocaba interpretar su propio personaje, se cubría con una capa y actuaba dando la cara a los espectadores. El resto del tiempo permanecía sentada de espaldas y desnuda.

IV.9.2.2. Interpretación de la desnudez en esta obra

El empleo del desnudo en esta versión escénica de *Comedia sin título* se podría entender metafóricamente, como una tentativa de profundizarse en la esfera más íntima de Federico García Lorca. La desnudez de los ángeles, no prevista por el autor, tendría como motivo el afirmar el carácter metateatral del texto original distanciando al público. Este efecto es potenciado plásticamente con la incorporación de detalles sofisticados e industrializados al cuerpo desnudo de los ángeles, poniendo de relieve visualmente la

fusión entre realidad y fantasía. Al igual que en *Equus* (véase cap.III.1.) la apariencia naturalista del cuerpo desnudo se interrumpe con la incorporación de un accesorio artificial, rompiendo con una configuración estética clasicista de los personajes en cuestión, lo cual viene a intensificar el efecto de distanciamiento. En este sentido, vemos que el uso de la desnudez es conforme con el deseo de la directora de escena de «establecer a través del teatro “un diálogo, un intercambio, una relación humana auténtica”» (Molina, 1995).

En cuanto a la caracterización del personaje de la Actriz desnuda durante la mayor parte de la obra, el motivo de Sara Molina (2008) era subrayar el papel de la Actriz y su relación con la palabra. En el texto, explica S. Molina, la Actriz está enamorada del autor, por lo cual su desnudo remarca su aspecto erótico, pero también la presenta como imagen, como objeto de deseo. La palabra funciona así a través de la Actriz pero no le pertenece y aparece, según advierte Molina, como una palabra impropia, disociada de la imagen. La directora también explica que otro significado metafórico del desnudo de la Actriz se inspira en el psicoanálisis y concibe este personaje como una «mujer histérica», casi siempre presa de su deseo por un hombre y con dificultades que tienen que ver fundamentalmente con el cuerpo.

IV.10. OMBRA (1998)

IV.10.1. Aspectos generales

IV.10.1.1. Aspectos de contenido

Basada en una selección de cartas y poemas de *Romancero Gitano*, *Poeta en Nueva York* y *El Retablillo de don Cristóbal*, esta representación ofrece una nueva y personal versión sobre Federico García Lorca, partiendo del minuto de agonía previo a su muerte. Se propone una profundización en su carácter como hombre más que como autor o figura universal. Se trata de una autopsia sentimental y lírica del poeta en el tiempo que transcurre entre su ejecución y su muerte clínica. La representación empieza con la última escena de la vida de Lorca, su asesinato, y trata de extraer del poeta los conceptos esenciales de su carácter (Mauri y Ollé, 2004: 207).

IV.10.1.2. La puesta en escena

IV.10.1.2.1. Datos

ESTRENO: 11-12-1998, Teatro Isabel la Católica (Granada, Centenario de Nacimiento de Lorca. Estreno en Madrid el 20-01-1999 y en Barcelona el 04-03-1999. COMPAÑÍA: La Fura dels Baus GUIÓN Y DRAMATURGIA: Hansel Cereza DIRECCIÓN: Hansel Cereza. INTÉRPRETES: Concha Buika, Abraham Hurtado, Eduard Zamora, Juan Navarro, Óscar Rabadán, Isabel Rocatti / José A. Benítez. FUNCIONES: 34 en Madrid, 16 en Barcelona (total de las representaciones: 141). ESPECTADORES: 10.480 en Madrid (ocupación: 35,6 % del Teatro Madrid) y 5.246 en Barcelona (ocupación: 50,6 % del Mercat de les Flores)¹⁹.

IV.10.1.2.2. Descripción

La presencia de la música marca la vida y la obra del poeta, razón por la que se hace uso de la fusión de estilos y ritmos (flamenco, jazz, composiciones propias del poeta y las de sus amigos). Esta configuración musical tiene como motivo el reflejar la existencia del poeta y su esencia a la vez flamenca y universal. Junto a la música, personificada en una cantante negra, la conciencia de la muerte, que acompaña a Lorca a lo largo de su vida y de su trabajo, es representada simbólicamente por medio de la voz interior del poeta, interpretada por una actriz y concretada en el baile flamenco (Mauri y Ollé, 2004: 207). Los tres intérpretes masculinos, Abraham Hurtado, Óscar Rabadán y Juan Navarro, representan rasgos alegóricos de la personalidad de Lorca: intimidación, presión y ruptura. Se asigna a Isabel Rocatti la parte femenina de Lorca; al bailarín Javier Latorre, la masculina y a la cantante Concha Buika (Danna Leese Routh en el estreno de Madrid), la muerte (Fondevilla, 1998).

La configuración de la escena, en esta representación, es de tipo más convencional o clásica, en cuanto a la conjunción entre imágenes plásticas, palabra poética y un escenario a la italiana. La escenografía, que adopta el estilo de ópera, sugiere un ambiente onírico de raíz surreal. Destaca el uso del muro en el fondo, por donde emanan partes desfragmentadas del cuerpo humano (manos, piernas), para simbolizar el lugar de génesis

¹⁹ Según los datos proporcionados por la SGAE y recogidos por el Centro de Documentación Teatral para la temporada 1998/1999. Según la compañía el total de las representaciones de *Ombra* es de 141 representaciones (Mauri y Ollé, 2004: 206).

de las tres facetas de Lorca (García Garzón, 1999). El lenguaje escénico es muy alegórico y simbolista aliñado con los elementos clásicos de La Fura dels Baus (Fondevilla, 1998).

IV.10.1.3. La recepción

La puesta en escena de *Ombra* consigue la aprobación casi unánime de los críticos. Se multiplican los méritos de la propuesta señalados en la prensa destacando la destreza corporal de los actores (Henríquez, 1999), la puesta en escena onírica, pero que no pierde de vista el contacto con la realidad; la persistencia de un lenguaje furero de aparatología y sonidos a pesar de la opción por un escenario a la italiana, algo que habitualmente ha rechazado la compañía (R. Torres, 1999); el perfeccionismo formal, el esteticismo menos agresivo de lo habitual y la conservación de un lenguaje corporal furero como «estilización de la biomecánica *meyerholdiana* por la cual la lógica de la verbalización no responde a las emociones que transmiten el movimiento» (Villán, 1999). El crítico E. Haro Tecglen (1999) cree que en esta representación hay «poco Lorca, a pesar de sus versos, pero buen teatro plástico». También nota que la puesta en escena se aleja de las ideologías y de las metafísicas para centrarse en la libertad de las figuras, los sonidos y el espacio, y de allí su capacidad para sostener la atención del espectador.

Una objeción se ha dirigido también contra la configuración psicológica del personaje de Lorca, desvalorizada por J. Benach, alegando que el «esquema dramático de “Ombra”, según el cual se representan la “Intimidad” (Federico), la “Presión” (García) y la “Ruptura” (Lorca), me parece un artificio, útil quizá para un cuaderno de dirección, pero perfectamente prescindible para el espectador».

Respecto a la reacción del público, G. Pérez de Olaguer (1998) comenta que «el estreno [...] fue recibido con fuertes y largas ovaciones y algún que otro tibio silbido, que demostraban la aprobación general a un reto que no rehuía la provocación, y la lógica diconformidad de sectores más conservadores y tradicionales, presentes en un estreno marcadamente *oficial*».

IV.10.2. Aspectos relacionados con la desnudez

IV.10.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario

En la escena en cuestión (véase Foto.46), aparecen en un nivel alto del lado derecho del escenario tres actores completamente desnudos y encerrados en una especie de

escaparate. Se acerca a ellos, a ras del escenario, avanzando paulatinamente hacia la derecha, una mujer negroamericana cantando unos versos de *Fábula y rueda de los tres amigos*, del libro de poesía *Poeta en Nueva York* (Lorca, 1980: 449-451):

[...]
 fueron los tres en mis manos
 tres montañas chinas,
 tres sombras de caballo,
 tres paisajes de nieve y una cabaña de azucenas
 por los palomares donde la luna se pone plana bajo el gallo.

Uno

y uno
 y uno,
 estaban los tres momificados,
 con las moscas del invierno,
 con los tinteros que orina el perro y desprecia el vilano,
 con la brisa que hiela el corazón de todas las madres,
 por los blancos derribos de Júpiter donde meriendan muerte los
 borrachos.

Tres

y dos
 y uno,
 [...] (García Lorca, 1980: 450).

El avance de la cantante se ve obstaculizado y condicionado por tres cuerdas fijadas a su espalda, que la arrastran hacia el lateral izquierdo. Al finalizar su canción, la cantante retrocede y desaparece. Antes y después de esta escena, Isabel Rocatti, representando la voz interior del poeta, lee apasionada diferentes fragmentos de cartas, poemas, citas del poeta, entre ellos una parte de dichos versos, declamados justo antes de ser cantados.

IV.10.2.2. Interpretación de la desnudez en esta obra

El desnudo total de los tres actores inmóviles es empleado simbólicamente para anunciar una posterior intención de ahondarse en la figura y persona de Lorca, de

desnudarle para una autopsia y radiografía que llega a la esencia más íntima del cuerpo. Los tres cuerpos desnudos anuncian la desfragmentación del poeta en varios conceptos y aspectos. Éstos vienen a configurar al poeta después de traspasar las puertas de la muerte y «la calificación de mito» (Mauri y Ollé, 2004: 207). Los tres aspectos se darán con más precisión en el trabajo de la actriz, la cantante y el bailar. Los aspectos más fundamentales son: la intimidad de Federico (su ternura, su homosexualidad), la presión a que se ve sometido en aquella época y aquel contorno; y la manifestación de una ruptura con lo establecido con intención de llegar a la verdad de su obra (Hansel Cereza en Mauri y Ollé: 211).

El espacio escénico a la italiana y la representación del desnudo en clave de cuadro plástico descartan cualquier intento de provocación del espectador español ya acostumbrado durante los años pasados a contemplar el cuerpo desvestido de los actores. En este sentido se mantiene el carácter visual, expresivo y poético del desnudo, como medio para acercar el carácter humano, y no mítico, de Lorca²⁰, en un trabajo que, como comenta José Henríquez (1999), consigue la intensidad dramática manteniendo el distanciamiento del público y valiéndose del actor y de la palabra en sus registros más clásicos.

Los tres cuerpos desnudos e inmóviles que representan a Lorca se manifiestan encerrados dentro de los límites de un cuadro; son, como dice Rosana Torres (1999), «seres enjaulados». La impotencia de estos cuerpos es intensificada al contraponerse al avance de la cantante/muerte en la escena. La desnudez, al mismo tiempo que intenta llegar a la esencia del personaje, se conjuga con la expresión de la inmovilidad, del hermetismo y de la impotencia ante el destino. La estética de esta desnudez se acopla con la muerte como idea que, según Javier Villán (1999), corre en toda la representación amenazando «como una obsesión, como una fatalidad». La desnudez estática de los tres actores se tendría por una pausa en los calificados por Villán como «el tiempo y el espacio súbitos, e infinitos en su reducción, que va de la muerte aparente a la muerte clínica».

²⁰ La añoranza de Lorca matiza la representación estrenada en el marco del centenario del nacimiento del poeta, celebrado en Granada en diciembre de 1998. En el estreno, el público está compuesto por la familia y los estudiosos de Lorca a quienes la representación es ofrecida.

IV.11. EPÍLOGO

IV.11.1. Reflexiones de conjunto

A diferencia de la década de los setenta, los datos de nuestro cuadro de comparación (Tabla 3), reproducido más abajo, revelan que la exhibición del cuerpo desnudo en los años que conforman el presente período (Época Democrática hasta fin de siglo) se libera completamente de la lógica y autoridad del texto dramático, abriendo el camino a la consolidación de nuevos planteamientos experimentales y visuales. El cuerpo, su estética, su acción y su presencia material nacen de la improvisación y constituyen un soporte material y dramático básico para la creación y dirección teatral colectivas (La Fura dels Baus, Els Comediants y Sèmola Teatre). También se notaría la vinculación de la desnudez corporal con Federico García Lorca, tanto como persona como en cuanto a autor dramático; la exhibición del desnudo en *El Público* es predeterminada por el texto lorquiano, pero, en *Ombra y Comedia sin título*, el director de escena opta por desnudar a los actores para comunicar la preocupación existencial de Lorca y los conflictos psicológicos que sacuden su mente y alma.

1) *Distanciación e identificación*

Observando nuestro cuadro de comparación, respecto al grado de identificación del espectador, vestido, con el actor desnudo, se da una nueva concepción de la experiencia vivida por los dos cuerpos. La mitad de las representaciones abordadas acentúan los efectos de distanciación: *La Menina desnuda, Mundo, demonio y carne, Híbrid, El Público* y *Comedia sin título*, llaman al espectador a contemplar las secuencias dramáticas y físicas, sin arriesgarse con la implicación física participativa del cuerpo de éste. *Mundo, demonio y carne* ofrece un caso muy particular, dentro del panorama de escenas desnudas, en su desinterés por la asistencia del público, que mantiene una posición menos privilegiada en el rito teatral, en tanto que no accede a la experiencia del ejecutante o actor en su totalidad.

Las puestas de La Fura dels Baus, estudiadas en este capítulo, marcan un cambio de paradigma en la relación actor-espectador en la escena española actual. La relación con el espectador ya no puede resumirse en la dicotomía identificación/distanciación, sino que se da una comunicación basada en la presencia y la acción del cuerpo desnudo del ejecutante, que invade el cuerpo aparentemente protegido del espectador. El cuerpo desnudo domina psicológicamente y materialmente el cuerpo vestido del espectador, que viene a estar amenazado continuamente, encarcelado en un espacio insólito impregnado de sorpresas y

riesgos. El cuerpo del espectador, en las secuencias donde prevalece más su contemplación de los iconos plásticos y accionales de *La Fura dels Baus*, pierde la eficacia de su presencia y participación física, para convertirse en un *voyeur* que, como nota P. Pavis (2000: 236) en su análisis de la recepción de la danza de Buto, «revive estéticamente [y no estéticamente] los movimientos del actor y [...] oscila entre el sadismo y el masoquismo»; su percepción es «corporal y contagiosa como la peste evocada por Artaud».

En cambio, la relación establecida con el cuerpo del espectador en *Alé* es más íntima y pacífica, involucrando el cuerpo del espectador en una gran fiesta que evoca la nostalgia del hombre post-industrial. En casi todas las representaciones analizadas en el presente capítulo, el cuerpo del actor no representa el mundo psicológico o gestual de un personaje, sino que pone en cuestión la identidad de la persona real del actor.

2) *Erotismo*

La configuración escénica del cuerpo desnudo en las puestas en escena entre 1983 y 1999 trasciende las convenciones sexuales respecto a la vulnerabilidad corporal al deseo, manifestando una madurez y profundidad que se acercan más al concepto de George Bataille sobre el erotismo (véase cap.I.3.1.1.), donde lo sacro y lo profano son inseparables (*Mundo, demonio y carne*), Eros se concilia con Tanatos (*Suz/o/Suz* y *Híbrid*), el placer y la catarsis se apoyan en el aspecto y la acción oscuros, mórbidos, violentos y agresores del cuerpo desnudo (*Accions, MTM* y *Híbrid*). El cuerpo en su ostentación más natural trasluce las contradicciones de nuestra existencia: vida vs muerte, placer vs dolor, primitivismo vs civilización (*Alé*). A veces el desnudo tiene un carácter gracioso, absurdo y humorístico (*Híbrid* y *La Menina desnuda*); mientras que, otras veces, inerte y negro (*Ombra*). La desnudez en su capacidad comunicativa del placer no excluye la homosexualidad ni el travestismo (*Suz/o/Suz* y *La Menina desnuda*). La belleza desnuda del cuerpo no se limita a los criterios propiamente formales y estéticos, sino a la transgresión de las propias limitaciones físicas y psicológicas (*Suz/o/Suz* y *Mundo, demonio y carne*), o bien, a la manifestación de sus habilidades enraizadas en el legado popular y antropológico (*Alé* y *Mundo, demonio y carne*).

3) *Estética y estilo*

De la observación del cuadro de comparación reproducido más abajo, se desprende que las escenas del desnudo raramente se valen de la palabra o del diálogo articulado, sino

que se incorporan a una iconografía y escenografía más poética, sensorial y simbolista, descartando la justificación psicológica y explicación racional y abriéndose a interpretaciones y reacciones heterogéneas. Las escenas del desnudo en el teatro español de este período no hacen hincapié en la sexualidad femenina, sino que más bien subrayan el protagonismo de la iconografía masculina, ejercitada al servicio de una experimentación física y corporal indiferente hacia la función propiamente sexual.

En general, y particularmente en el caso femenino, el aspecto naturalista del cuerpo desnudo se adhiere a una estética poética y simbolista, proclive a un efectismo más físico, material y dinámico en el caso masculino, de manera manifiesta en las representaciones de *La Fura dels Baus*. Sólo en contadas ocasiones la imagen natural del cuerpo desvestido es interrumpida por la fusión con los materiales orgánicos o plásticos (*Accions* y *Suz/o/Suz*) o por la anexión de un accesorio de materialidad ajena (las alas de los ángeles en *Comedia sin título*). La oposición entre vestuario y desnudez como dos signos de la puesta en escena se ejercita de manera muy lograda al servicio de la dramaturgia, de la escenografía (la fiesta, el rito) en *MTM*, *Alé* y *Mundo, demonio y carne*.

4) *Modo y función*

La escena española del período final del siglo XX presenta una variedad y riqueza de los usos dramáticos y estéticos del desnudo, subrayando una madurez manifestada en el lenguaje corporal y en experimentar su fuerza comunicativa. En su renuncia al vestuario, los creadores escénicos parecen tener como primera preocupación el revolucionar su contacto con el espectador buscando su participación total: corporal, sentimental, sensorial y mental. El cambio del paradigma de comunicación y recepción teatrales implica igualmente una transformación en el rol del actor, que en su liberación del traje escénico se libera también de su vinculación con el mundo psicológico y racional del personaje dramático. El actor experimenta una nueva relación con consciencia de su propio cuerpo, que incide en una crisis de identidad y le introduce en un universo de posibilidades expresivas y comunicativas sin fronteras. En una de sus conquistas, el cuerpo desnudo procura vaciarse psicológicamente e ideológicamente, para buscar las energías primarias que le vinculan con la tierra y con el cosmos (*Mundo, demonio y carne*); otras veces vuelve a las bases psicológicas, libera su carga violenta y destructiva, sus fobias y sus filias, buscando “la sensualización” del espectador en un rito de purgación colectiva (*Accions* y *Suz/o/Suz*). El actor raras veces necesita orientar su desnudez hacia un diálogo crítico que se enfrente a la realidad sociopolítica (*La Menina desnuda* y *Híbrido*), sino que a veces

transmite con la materialidad pura de su cuerpo, con su movimiento, su acción y el juego la experiencia real vivida y aprehendida por este cuerpo (*MTM*). Otras veces rechaza exhibir las huellas de esta realidad y plantea su antítesis; los actores en su desnudez invitan al espectador revivir el mito de un mundo primitivo y utópico perdido (*Alé*), o simplemente a través de la metateatralidad, de la dicotomía realidad/ficción, a atravesar la piel para bucear en la profundidad de una de las víctimas de un mundo deshumanizado (*Ombra, El Público y Comedia sin título*).

5) *Recepción*

Las referencias a las escenas del desnudo, por parte de los críticos y comentaristas, es escasa durante el período abordado en este capítulo. El cuerpo desnudo está menos presente en la escena que en la época anterior, pero su valor semiológico y estético supera sin lugar a dudas las propuestas escénicas que muchas veces limitaban su empleo del desnudo a la provocación o a la explotación política y comercial en el teatro de la Transición Política.

Por otra parte, el desnudo, como forma corporal, viene a recuperar sus dimensiones lógicas en la escena española, después de haber sido utilizado (a veces, hasta el abuso) por parte de una producción que había incidido demasiado, quizás, en la indiferencia de los críticos hacia un fenómeno escénico tan interesante, que hubiera merecido mayor atención. Los actores teatrales liberados de la indumentaria no dejan de nutrir la imaginación de los creadores, pareciendo encontrar por fin una corriente de comunicación con el espectador, pero no llegarían, con sus experiencias, a provocar la reflexión del receptor más informado y experto. Observando nuestra Tabla (3), el actor desnudo sólo conmueve la sensibilidad del público y del crítico cuando pone en entredicho un tema todavía tabú como la creencia religiosa (*Alé*) o cuando comunica, en una textualidad manipuladora y efectista, una supuesta agresión directa al espacio privado del espectador (desnudar al espectador/actor en *MTM*).

En términos generales, el cuerpo en su liberación de la indumentaria adquiere en la escena española de los años ochenta y noventa un aspecto más dinámico, vital y maduro. Éste se libera del abuso sexual y comercial, buscando transformar la mirada del espectador y del crítico sobre las capacidades físicas, estéticas y expresivas del cuerpo, como forma y material puros y manejables, como encarnación de una filosofía del hombre más actual y profunda.

Tabla (3): Comparación entre los usos del desnudo en el teatro (1983-1999)

<i>El Público</i>	<i>Suz/o/Suz</i>	<i>Alé</i>	<i>Accions</i>	Puesta en escena
Desnudez prescrita por el autor español Federico García Lorca.	No hay texto dramático. Improvisación y creación colectiva.	No hay texto dramático. Improvisación y creación colectiva.	No hay texto dramático. Improvisación y creación colectiva.	Autoría
Elementos de distanciamiento preconcebidos en el texto dramático.	Ejecutor o <i>performer</i> . Provocación y catarsis del público. Comunicación corporal directa.	Fusión de escenario y sala. Proximidad y contacto directo con el público. Configuración festiva del evento teatral.	Ejecutor o <i>performer</i> . Provocación y catarsis del público. Comunicación corporal directa.	Distanciamiento e identificación
Enfermedad y agonía en detrimento de Eros y amor. Imagen paródica del cuerpo desnudo.	Convivencia de Eros y Tanatos. Homosexualidad.	Erotismo espontáneo y natural.	Configuración del cuerpo contraria al erotismo: terror, violencia, riesgo...	Erotismo
Escenografía simbolista.. Interés por el lenguaje literario. Creación de un mundo intemporal a través de la luminotecnia y del vestuario.	Ejercicio físico. Ausencia de la palabra. Voces, aullidos y gruñidos.	Elementos de la fiesta popular catalana. Oposición entre desnudo y vestido que anuncia el nacimiento del pudor y del control social.	Lenguaje anárquico. Acción y movimiento violentos, transgresivos y lúdicos. Materiales básicos: fuego, barro, agua y pintura.	Elementos contribuyentes
Desnudo integral masculino. Ruptura con la iconografía sagrada del crucifijo. Esquemmatización de la imagen. Acentuación del tono paródico y blasfemo.	Semidesnudez masculina. Imagen del cuerpo mutilada por la fusión con el ejercicio físico y los materiales plásticos y orgánicos. Simbolismo: gestación y purificación. Virilidad y homosexualidad.	Desnudez integral colectiva: masculina y femenina. Movimiento pueril y alegre. Belleza Referencia al tabú religioso.	Desnudez masculina parcial (taparrabos). Cuerpos cubiertos con pintura, barro y arena. Contacto directo con los objetos de la escenografía y los espectadores.	Estética y estilo
Ocupación del teatro: 77%. Evaluación positiva por la mayoría de los críticos.	Asistencia alta del público. Evaluación positiva por la crítica; objeción contra el efectismo. Participación desigual por los espectadores.	Ocupación del teatro: 63%. Rechazo por parte del público y la crítica andaluces. Polémica entre los críticos.	Asistencia alta del público. Muy buena por parte del público. Juicio positivo de la mayoría de los críticos.	Recepción
Expresión del juego de oposiciones entre verdad/falsedad, apariencia/esencia, resignación/revolución. Oposición al dogma religioso trascendiendo las convenciones formales de la iconografía católica.	Desnudez terapéutica y catártica. El desnudo como elemento histórico común entre civilización y primitivismo. Desnudo como elemento multisignificante.	«Desnudez mítica». «Desnudez de ballet». Antítesis del progreso y la civilización.	Desnudez terapéutica y ritual. Conmover el espectador con la vulnerabilidad del cuerpo desnudo al riesgo y a la destrucción (catarsis).	Modo y función

Tabla (3): Comparación entre los usos del desnudo en el teatro (1983-1999)

<i>MTM</i>	<i>Híbrido</i>	<i>Mundo, demonio y carne</i>	<i>La Menina desnuda</i>	Puesta en escena
No hay texto dramático. Improvisación y creación colectiva.	No hay texto dramático.	No hay texto dramático.	No hay texto dramático.	Autoría
Buscar la identificación del público, su complicidad, para lograr manipular sus sensaciones y juicios.	Distanciación del espectador por el absurdo, el desequilibrio físico, la fragmentación y el hipérbole.	Mera experiencia psicofísica en detrimento del subjetivismo y la identidad. Confusión entre experiencia mística personal y representación.	Acentuación de los recursos de distanciación.	Distanciación e identificación
Violación del espacio íntimo de los participantes.	De-sublimación del erotismo. Fusión entre erotismo y humor, entre Eros y Tánatos (necrofilia).	Conjugación entre lo sacro y lo erótico. Rechazar la concepción consumista de lo erótico.	Conjugación de humor y erotismo (humor erótico).	Erotismo
Musica de discoteca. Voces humanas y sonidos orgánicos. Proyección en pantalla. Espejos.	Ausencia de la palabra y fragmentación dramática. Lo físico y plástico en detrimento de lo psicológico. Escenografía de tono decadente y humorístico. Materiales sugerentes: agua, arena y fuego.	Danzas eróticas, gestos diabólicos y agitados, "cantos telúricos". Falta de diálogo, de palabras y de música (silencio). Espacio de carácter sagrado (iglesia). Energías telúricas.	Recursos heterogéneos típicos del cabaret: teatro, pintura, música, humor, sátira y crítica política y social. Personajes marginales: prostitutas, exhibicionistas, chulos y mirones.	Elementos contribuyentes
Desnudez integral femenina y masculina. Desnudar como acción agresora. Imagen transmitida virtualmente seguida de exhibición directa y real.	Desnudez y semidesnudez femenina y masculina. Simbolismo. Mundo onírico, cotidiano y marginal. Expresión sarcástica y espíritu mórbido.	Desnudez integral masculina y femenina colectiva. Oposición entre cuerpo cubierto, cuerpo descubierto. Falta de efectos de luz. Maquillaje al estilo Butó.	Desnudez integral masculina y femenina colectiva. <i>Strip-tease</i> masculino sensual cargado de mensajes políticos. Oponer audacia a timidez. Sátira, erotismo y absurdo.	Estética y estilo
Confusión del público y de los profesionales. Controversia entre los críticos; acusación al grupo de ser nazi.	Ocupación del teatro: 31%. Evaluación positiva de la mayoría de los críticos, atención hacia escenas del desnudo.	Público minoritario. Percepción parcial e incompleta de la acción o del rito teatral. Evaluación positiva por los críticos.	Ocupación del teatro: 39%. Evaluación positiva por la mayoría de los críticos.	Recepción
Movilizar la opinión pública desnudando agresivamente al cuerpo del prójimo. Cuestionar la credibilidad de la imagen. Crítica del poder de la manipulación.	Comunicar la morbocidad escondida entre la vida, el sexo y la muerte. Parodiar la relación sexual entre hombre y mujer.	Desnudez mística y telúrica. Conocimiento corporal de los estados de trance y memoria del éxtasis. Experimentar y exhibir la fusión del cuerpo con el cosmos.	Resuscitar el lenguaje del cabaret. Criticar los tabúes y fetiches de la cultura urbana. Desnudez como metáfora de la libertad y verdad.	Modo y función

Tabla (3): Comparación entre los usos del desnudo en el teatro (1983-1999)

Ombra	Comedia sin título	Puesta en escena
Selección de cartas y poemas de Federica García Lorca.	Desnudez no prescrita por el autor español Federico García Lorca.	Autoría
Buscar la identificación y compasión del público.	Acentuación de los efectos de distanciamiento: Lectura de acotaciones del texto y recitación de poemas de Lorca. Buscar la participación y reflexión del espectador.	Distanciamiento e identificación
Acentuación de Tanatos en detrimento de Eros.	Oposición entre deseo, imagen y palabra. Travestismo.	Erotismo
Música: fusión entre flamenco y jazz. Ambientación onírica y surreal. Poemas de Lorca.	Simbolismo y metateatralidad. Personajes y objetos como símbolos y metonimias tanto de la vida como del teatro.	Elementos contribuyentes
Desnudez masculina integral. Inmovilidad e impotencia. Simbolismo. Hermetismo.	Desnudez integral femenina, colectiva y de espaldas. Fusión entre estética naturalista y simbolista.	Estética y estilo
Ocupación del teatro: 50,6% Evaluación positiva por la mayoría de los críticos.	Pocas funciones. Evaluación positiva por los críticos.	Recepción
Radiografía sentimental y autopsia lírica de Lorca. Desnudez como metáfora de la muerte e impotencia.	Dar una expresión existencial e íntima de Lorca. Distanciar al espectador. Disociar imagen y palabra. Mostrar la obsesión por el deseo.	Modo y función

IV.11.2. Aspectos contextuales de interés

IV.11.2.1. La empresa teatral española (1982-1999)

Como es sabido y contemplando el período desde una perspectiva sociopolítica general, el fracaso del golpe de Estado de febrero de 1981 y el triunfo con mayoría absoluta del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) en las elecciones generales de 1982, presidido por Felipe González, parecen haber resuelto la inestabilidad política y social del período anterior a favor del proceso de consolidación de la democracia. En una atmósfera de reconciliación y consenso, rige un horizonte de entusiasmo y grandes expectativas para un cambio general y, especialmente, cultural. No obstante, el aumento de la corrupción y de los escándalos políticos en las sucesivas legislaturas del PSOE hasta 1996 causarían una frustración o decepción en los sectores que esperaban un cambio más radical (Aznar Soler, 1996: 11-16).

La consolidación del sistema democrático liderado durante cuatro legislaturas por un gobierno socialista, hace posible la continuación de un proceso de avance notable en tema de las libertades, que había arrancado en el período anterior. A la ley del divorcio de 1981, sigue la despenalización del aborto en 1983, siendo organizada su práctica con la ley del aborto de 1985. Esta defensa de los derechos individuales culminaría, en aquellos años, con la abolición, en 1995, del delito de escándalo público²¹ en España, haciendo posible la práctica del nudismo en lugares públicos no autorizados para ello (López Anadón, 2006: 165). Con este paso legal, España es prácticamente el único país del mundo donde no está prohibido el desnudo en espacios públicos²² (López Anadón: 148).

²¹ El delito de escándalo público existe desde el primer código penal en España en 1822. Desde entonces hasta 1995 todos los códigos penales españoles consideran el desnudo un delito por ser un atentado a la moral y a las buenas costumbres. El Tribunal Supremo en una sentencia de 1888 definía el escándalo público como “la ofensa que su conocimiento produce en los sentimientos de recato y morigeración propios de personas cultas” (López Anadón: 2006: 154).

²² Sin embargo, hay que distinguir entre tres caminos o tendencias dentro del movimiento naturista y nudista: la liberal, que se refleja en la revista *Todo naturismo* (1997-1999); la burocrática, concretizada en el crecimiento acelerado en los últimos noventa del asociacionismo y la oficialización de playas nudistas y horarios específicos en piscinas municipales; y finalmente la comercial, a través del establecimiento de centros comerciales e instalaciones de camping, urbanizaciones u hoteles, muy semejantes a los turísticos costeros, donde se practica el naturismo (Roselló, 2003: 246-247.) En la actualidad, el nudismo en España no está penalizado pero lo está la exhibición obscena ante menores de edad o incapaces. El exhibicionismo, entendido como el manejo de actos obscenos, ha sido y es castigado ahora si se realiza ante menores. Pero también nos encontramos, señala P. López Anadón (2006: 155) ante un «nudo gordiano» a la hora de precisar exactamente qué es un acto obsceno.

Al iniciarse la era democrática, la base del proceso de normalización, consolidación y estabilidad teatral se halla en la ruptura con el pasado por el olvido, la reconciliación y la aspiración a alcanzar los progresos económicos y estéticos, obtenidos por los demás países europeos gracias a revoluciones y cambios inexistentes en la España franquista (Antonio Sánchez, 2006b: 19-20). Uno de los aspectos de la normalización se refleja en el empeño del nuevo gobierno social-demócrata en potenciar el apoyo a la empresa teatral, un proceso ya emprendido en el período anterior. Se consolida un plan de presupuestos a las actividades de los teatros públicos, subvencionando y dando estabilidad, hasta entonces impensable, a grupos teatrales tanto de los llamados independientes (Els Joglars, Els Comediants, Albert Vidal, entre otros); como a otros que inician su trabajo creativo (La Fura dels Baus, Mal Pelo, La Cubana, Arena Teatro, entre otros), (Antonio Sánchez, 2006b: 21-24).

Esta política cultural va a conducir al funcionamiento institucional del teatro, cuya financiación viene a ser dependiente del estatus oficial de la empresa: teatro nacional, teatro municipal, teatro estable, teatro privado, etc. Para algunos directores, gente de teatro y críticos, el sistema de subvenciones estatales y la institucionalización del hecho teatral llegarían a convertirse con el tiempo en una clase de censura económica (Aszyk, 1995: 195). Ésta se concreta en la marginación hacia ciertas propuestas privadas, la hegemonización de la vida teatral y una falta de transparencia a la hora de elegir o decidirse por una creación. Lo cual coartaría la libertad creadora y convertiría la producción teatral en un «escaparatismo» y propaganda de un partido político u otro (Vilches de Frutos, 2004: 17-30).

Si bien en la primera mitad de la década de los ochenta se da una fuerte y variada actividad teatral que se concreta en festivales, muestras y visitas de grupos del extranjero nunca vistos antes en España²³; pronto, la nueva política gubernamental que acabamos de enfocar desemboca en una fuerte crisis. Los críticos la vinculan a la crisis socio-política en general, al sistema cultural y teatral, a la administración, al presupuesto previsto para el mundo del teatro, a la política de subvenciones, al «analfabetismo»²⁴ del público español y

²³ En los años ochenta, comienzan a dar sus representaciones grupos extranjeros de mayor interés contribuyendo en la evolución de la escena española: Tadeusz Kantor estrena en España su *Wielopole, Wielopole* (1981), *La clase muerta* (1983), *¡Que revienten los artistas!* (1986) y *No volveré jamás* (1989); la compañía de Lindsay Kemp representa su *Sueño de una noche de verano* (1980), *Duende. Poema fantástico para Federico García Lorca* (1982) y *Nijinski* (1984); Peter Brook, *Mahabharata* (1985); Bob Wilson, *The Knee Plays* (1985); y el teatro de danza de Pina Bausch, *Dance Theater of Harlem* (1985) (Aszyk, 1995: 222-223).

²⁴ Los resultados de una estadística titulada *Demanda cultural*, elaborada por el Ministerio de Cultura en julio de 1978, son muy desalentadores: 21,78% de los encuestados declara no tener un solo libro en su hogar; 63,3% de las respuestas afirma no haber leído nunca o casi nunca libro alguno; 92,3% no ha

a una crisis de valores en general (Aszyk, 1995: 199-200). El interés por competir con, o aprender, del teatro extranjero y la carencia de espacios no convencionales estimulan una descontextualización de la producción escénica en España (Antonio Sánchez, 2006b: 21-24) e inciden en el despilfarro y derroche del dinero público, debido al exceso en subvencionar espectáculos «faraónicos» de altísimo coste. Esta estrategia, canalizada a crear «un escaparate teatral», alcanza su cénit en el llamado año olímpico y quintocentenario de 1992, «mítico para la proyección internacional del mundo hispánico (Quinto Centenario del “descubrimiento” de América; Exposición Universal de Sevilla, inaugurada en abril; Olimpiada de Barcelona en julio) ». Después de este año ya se nota la incapacidad del gobierno de seguir con este apoyo al teatro, reduciendo progresivamente los presupuestos dedicados al sector teatral (Aznar Soler, 1996: 11-16).

A partir del año 1992, se descuida el valor artístico vulgarizando la actividad teatral y abandonándola a la suerte del mercado. Muchos de los grupos protagonistas del panorama teatral bajo el amparo gubernamental se tienen que autoexiliarse (Alvert Vidal, Arena, entre otros) o cambiar su rumbo para adaptarse a las nuevas condiciones (La Fura dels Baus). Las instituciones públicas están empobrecidas y la Red de los Teatros Públicos, creada en 1992, favorece espectáculos con proyección comercial y grandes producciones, causando, junto a la desaparición de la revista *El Público*, el aislamiento internacional, la descentralización autonómica y la desestructuración del sistema. La situación en Cataluña²⁵ es excepcional, debido al pacto entre el PSOE y los nacionalistas catalanes, después de las elecciones de 1993, que hace que ésta comunidad se apodere, en aquellos años, de la actividad teatral en toda España (Antonio Sánchez, 2006b: 25-26).

Con la formación de un nuevo gobierno, presidido por el Partido Popular en 1996, se somete a cambios la política teatral y cultural del país que viene a reflejar, naturalmente, los criterios conservadores y neoliberales del nuevo gobierno, cuyo plan de subvenciones teatrales causaría una polémica inacabable dentro del sector teatral (Aznar Soler: 11-16). El gobierno del Partido Popular, a partir de 1996, aunque da pruebas de que no margina a los autores vivos, su primer interés es la máxima rentabilidad del producto tanto en los teatros públicos como privados. Para M^a F. Vilches de Frutos, el problema esencial en el sistema de producción teatral en España reside en la desorientación y la inexistencia de una

acudido nunca o casi nunca a espectáculos musicales en directo; 89,3% no ha pisado teatro; y 84,5% nunca o casi nunca ha visitado un museo o una sala de exposiciones (Ferrary, 2004: 1076).

²⁵ En general, el contexto teatral en Cataluña ha sido diferente por el exceso del crecimiento de infraestructuras públicas, y el continuo apoyo material de la Generalitat tanto a los grupos o compañías ya con trabajo consolidado como a las que tienen propuestas más radicales que gracias a este contexto pueden acceder a los teatros públicos y ser subvencionados.

iniciativa progresista privada que sirve de contrapeso a la política emprendida por los teatros e instituciones públicas (Vilches de Frutos, 2004: 17-30).

En cuanto al público, a mediados de los años ochenta, precisamente en las temporadas 1984-1985 y 1985-1986, se nota un ascenso en el número de los espectadores y de los espectáculos. Este número se reduce paulatinamente en las temporadas siguientes marcando el alejamiento de los espectadores (Vilches de Frutos, 2004: 17-30). La pérdida de espectadores se produce más en Madrid que en Barcelona: hacia 1984 Madrid vende alrededor de dos millones y medio de localidades, frente a las 600.000 de Barcelona. En 1995, Madrid baja al millón y medio (sólo 30 % de butacas disponibles), mientras que Barcelona dobla su anterior cifra, superando con creces el millón doscientas mil. Esta pérdida en la capital refiere sobre todo al sector privado (Oliva, 2002: 303).

IV.11.2.1.1. La creación del teatro alternativo

Una de las manifestaciones más importantes de estas dos décadas es la creación en 1984 del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE), con sede en la sala Olimpia. Dicho centro pretende, a lo largo de una década, fomentar la dramaturgia española actual, aglutinando un espacio para el teatro experimental y alternativo. El impulso que da el CNNTE a las nuevas dramaturgias propicia una nueva promoción de dramaturgos jóvenes e incide en la aparición del llamado teatro alternativo²⁶, «uno de los fenómenos más interesantes de estos últimos años» (Aznar Soler, 1996). Pero junto a la labor del CNNTE, otras razones estimulan la creación de un teatro alternativo: la dificultad de acceso a los teatros públicos y comerciales por parte de los nuevos creadores y las nuevas condiciones de la producción tienen consecuencia en la definición de nuevos formatos, nueva estética y nuevos discursos. Entre ellos destaca la vuelta a lo esencial por la carencia de los recursos, la vuelta al pequeño formato, a lo visual, a la acción corporal del actor, a formas híbridas y a la «contaminación» entre las diferentes disciplinas (Antonio Sánchez, 2006b: 16). Las primeras manifestaciones de Salas Alternativas se dan con la creación de la Sala Triángulo en 1983 y Cuarta Pared en 1985 (Miralles, 1994: 54). Con el tiempo estas salas crecen en toda España y se enriquecen hasta que, en 1992, se presenta en la Sala Triángulo la Coordinadora de las Salas Alternativas que va a reunir

²⁶ Según señala C. Oliva (2002: 311) colabora en el surgimiento de estas salas «la entrada en vigor, en 1982, de un nuevo Reglamento de Policía de Espectáculos Públicos, que modificaba de manera sustancial viejas disposiciones, entre ellas, los accesos a los locales y las relaciones entre actor y espectador. Esta medida flexibilizó la organización de nuevos espacios que, con el tiempo, surgieron de sitios tan variados como garajes o sótanos».

estos locales, recién nacidos, cuyos puntos comunes residen en su estructura y en su objetivo de proporcionar nuevos espacios para el teatro de máxima experimentación e investigación, como una iniciativa teatral que intentaría reivindicar el anterior “teatro independiente” frente al fracaso de una forma y gestión estatales (Aznar Soler: 11-16). No obstante, la carencia de medios, la precariedad de las condiciones técnicas, la escasa incidencia social y los mínimos o nulos beneficios económicos lastran la aparición de una nueva generación de creadores y dificulta enormemente la generación de modelos y el relevo generacional (Antonio Sánchez, 2006b: 27-28; 32).

IV.11.2.2. Desnudez e identidad en la danza española contemporánea

La reflexión sobre la esencia humana, sobre la presencia del cuerpo vulnerable a los elementos que conforman un mundo cada vez más deshumanizado y hostil; la relación con el propio cuerpo y el problema de la identidad configurarían, como ya hemos comprobado, el discurso escénico general en el cual se apuesta por la ostentación física y despojada del cuerpo en las últimas dos décadas del siglo XX, con continuación más manifestante y consciente a partir del nuevo siglo. Estos temas y preocupaciones además de destacarse en las propuestas teatrales estudiadas a partir de los años ochenta, se presentarían de manera más pura y directa en la danza española contemporánea, en la línea heredera de la nueva danza conceptual europea (Jerôme Bel, Xavier LeRoy y Meg Stuart). Aunque la danza como disciplina no entra en el campo de nuestra investigación, la intersección y hibridación entre teatro, danza y otras artes, en nuestra era, justificaría nuestro proceder de enfocar la concepción del cuerpo en los coreógrafos españoles más relevantes de la actualidad. En este sentido, creemos que esta breve indagación puede enriquecer nuestro conocimiento y comprensión de los discursos corporales, particularmente el código del cuerpo desnudo, en la escena actual.

Dentro del marco de la emancipación de las dramaturgias del cuerpo en la escena española actual, la danza contemporánea manifiesta un alto grado de interés por el problema de la identidad del *performer*. El cuerpo y el movimiento, elementos que identifican la danza como género escénico, dejan su histórica función de imitar la naturaleza, de transmitir emociones, para alienar el cuerpo de sí mismo y distanciarle de su memoria del movimiento mostrando las capacidades del cuerpo para ejecutar acciones y procesos. El cuerpo en la danza contemporánea, explica G. Siegmund (2003: 57-58), refleja continuamente el problema de la identidad. A partir de los años noventa, hay una explosión de los medios audiovisuales, que rodean a nuestros cuerpos de imágenes

conforme a un mecanismo que «pone en escena constantemente el cuerpo y lo convierte en signo que posee valor de cambio en una economía global». Esta hegemonía de la imagen tiene repercusión en la danza actual, en la que el «cuerpo adquiere su identidad a través de algo ajeno, externo a él, pero que, como recoge la psicología, siempre ha sido inherente a él, siempre le ha pertenecido de extraña manera aunque le sea ajeno, es decir, a través de la imagen». Por lo tanto, la idea de la identidad en la danza, sin dejar su potencial crítico frente al puro ocio, «ha abandonado el viejo vínculo entre cuerpo y movimiento a favor del vínculo entre cuerpo e imagen». El cuerpo se convierte en texto y la identidad, señala Sigmund, «aparece como pluralidad de significados no limitables».

En su serie de las piezas distinguidas – *Piezas distinguidas* (1993), *Más distinguidas* (1997) y *Still distinguished* (2000)– La Ribot, como nota J. Antonio Sánchez (2004, 277-278), consigue combinar dos perspectivas: por un lado, una concepción del cuerpo como soporte de imágenes y de comportamientos (signos); por el otro, una afirmación de la identidad de este cuerpo y su mirada. Así que se da en la pieza «una coincidencia en el mismo cuerpo de la autora y de la intérprete», mirándose constantemente la una a la otra durante el proceso de la ejecución. Este énfasis de la identidad y de la singular personalidad del sujeto de la acción, conjugada con la experiencia cotidiana y los discursos políticos y poéticos, se manifiesta en el contexto de los noventa como un nuevo concepto del cuerpo, las «dramaturgias del cuerpo»:

A todos ellos es común el interés por trabajar desde el cuerpo de los intérpretes. Cuerpos ya no entendidos como soportes (aunque a veces puedan cumplir esta función), sino cuerpos entendidos como sujetos. Cuerpos con identidad. De ahí que las acciones se carguen de la personalidad, de la memoria, de la singularidad de los intérpretes. Pero también se haga visible el contexto inmediato, la experiencia cotidiana, que alterna constantemente con los discursos políticos y poéticos. El cruce de la voz del director y la voz de los intérpretes resulta especialmente visible en los últimos espectáculos de Carlos Marquerie y Rodrigo García. Pero si la voz de éstos se escucha es porque ellos han asumido plenamente la corporalidad en la que se instalan sus piezas (Antonio Sánchez, 2004: 279).

De ahí que la opción de La Ribot por la desnudez, según J. Antonio Sánchez (2003: 14), no responda a ninguna intención provocadora, sino a la búsqueda de la mayor proximidad con el cuerpo y la mayor neutralidad. En *Still distinguished*, esta desnudez llega al máximo porque es acompañada por la desnudez del espacio provocando al final el efecto paradójico de la desaparición. Durante la ejecución de las piezas, La Ribot ya no es la persona completa sino una persona disociada. En “Candida Iluminaris”, la primera

pieza, ella se desprende de todos los objetos y de toda su ropa y «parece desprenderse con ello de su memoria, de su identidad, y convertirse momentáneamente en objeto, en instrumento ejecutante de una serie de acciones ideadas por un sujeto que ha quedado dispuesto en el suelo». Ausencia y presencia se conjugan en estas piezas: de un lado, La Ribot está en su cuerpo y en el espacio pero desprovista de mirada; de otro lado, está presente en «la totalidad del espacio con una mirada omnipresente».

No obstante, otra lectura de la obra es posible; el cuerpo afirma su capacidad de generar significados, sensaciones e interpretaciones. Según explica G. Siegmund (2003, 59-62), La Ribot en su serie de *Piezas distinguidas* nos presenta el «arte de ser un cuadro», o más bien, una serie de cuadros que presentan un elenco de figuras distintas cuyo único punto de referencia común es su cuerpo. La identidad ya no es estable y «aparece como un proceso de transformación, como una performance de y con signos, que genera diferentes formas y figuras sin que pueda preverse la dirección de su evolución, ni mucho menos su final». En la misma línea de La Ribot, Ion Munduate se nos muestra como nadie, en su *Lucía con zeta* (1998), antes de haberse sometido al proceso de apropiación, de imitación de una imagen, que fracasa en convertirle en idéntico a sí mismo.

En su tratamiento de la identidad y su relación con el protagonismo de la imagen, el verdadero logro de la danza contemporánea, comenta G. Siegmund, consiste en no fundirse y desaparecer en el mundo imaginario de la imagen, sino en mantener la “diferencia icónica”. Es decir, la danza contemporánea afirma la condición de la viabilidad del medio “imagen” distinguiendo entre ésta como portadora de información y su sustrato material, entre superficie y profundidad. Así que en el trabajo de La Ribot y de Ion Munduate, en el ensayo de identidades entre imagen e imagen, los cuerpos como sustrato de la danza no desaparecen sino que reflexionan sobre la condición de viabilidad.

En su último espectáculo de danza *Más público, más privado* (2001), la coreógrafa Olga Mesa, comenta Antonio Sánchez (2003: 24-25), se centra en el juego con las convenciones y en el tratamiento de la mirada, del intérprete y del espectador. En éste espectáculo, Mesa se centra en la observación del propio cuerpo y del propio movimiento por parte de los intérpretes. Estos últimos se apoyan constantemente en la mirada del público, haciéndole partícipe por medio del cruce de miradas. En la primera parte de la obra, se da una búsqueda que se restringe a lo físico, a los impulsos, a los modos de caer, al contacto con el suelo, a la presión, a la capacidad motora de las manos, a los equilibrios, a las tensiones, etc. En la segunda parte, se da una indagación que ocurre en las impresiones psíquicas, la memoria, la revisión de los actos cotidianos. Esto se manifiesta en una secuencia cuando Juan Domínguez, uno de los intérpretes, entrega un pequeño monitor a

una espectadora, se tumba al fondo del escenario, dando la espalda al público y, frente a una cámara, elabora un discurso íntimo sobre sus fantasías sexuales. De esta manera, Domínguez acaba regalándole su cuerpo, en la distancia, a esa desconocida, ofreciéndole a ella que haga con él lo que quiera. El espectador, en ese juego de proximidad y distancia, se hace consciente de la imposibilidad de acceder al otro por medio de la mirada y, por tanto, se da cuenta de los límites de la espectacularidad:

[...El espectador] puede participar, si así lo desea, en ese juego de rebotes mediante el que se conforma un espacio habitado por la soledad compartida, un espacio que no consiguen rasgar ni los cuerpos desnudos de los intérpretes, ni el humor de sus acciones, ni la exhibición de sus recuerdos, ni mucho menos la mirada obsesiva de un espectador constantemente mirado. (Antonio Sánchez, 2003a: 25).

CAPÍTULO V.
LA EXHIBICIÓN DEL CUERPO DESNUDO
EN EL TEATRO DE LA ÉPOCA DEMOCRÁTICA
DESDE EL COMIENZO DEL SIGLO XXI
(2000-2007)

V.0. PREÁMBULO

En el presente capítulo llegamos a la última estación, en orden cronológico, de nuestro trayecto, que ha rastreado los pasos de la actriz y del actor desvestidos en el teatro español actual. En ella vamos a investigar su contribución dramática, estética y semántica; los mensajes, o simplemente las huellas y efectos, que deja en la escena española del primer lustro del siglo XXI.

A pesar del intervalo temporal limitado, observamos la abundancia de las puestas en escenas que optan por la forma desnuda del cuerpo del actor –algunas prescinden completamente del vestuario–, sobre todo en propuestas caracterizadas por sus planteamientos estéticos atrevidos y su cierta preocupación ética y social.

No obstante, comprobaremos en el presente capítulo que la consolidación de la desnudez como forma escénica contrasta a la carencia de referencias y estudios críticos, en España, sobre el fenómeno. De este desinterés, o indiferencia, se desprendería que el desnudo ha dejado de ser sujeto de provocación y objeto de atención para el espectador y el crítico. La aceptación de un sector del público, cada vez más amplio, de la revelación desnuda del cuerpo humano, se subrayaría no solamente en el campo teatral, sino también en otras manifestaciones artísticas. Para demostrarlo, cabe señalar que el 8 de junio de 2003, el fotógrafo estadounidense Spencer Tunick consigue reunir en Barcelona 7000 personas desnudas, para una de sus instantáneas con mayor número de cuerpos desnudos, entre hombres, mujeres, niños, algunos bebés, personas en silla de ruedas e incluso lesionados (*El Mundo*, 8 de junio de 2003)¹. El desnudo también es asociado a manifestaciones sociales; en Madrid, Barcelona y Zaragoza, activistas del grupo “ciclonudista” organizan desnudos que recorren en bicicleta el centro de la ciudad, reivindicando a la vez que el nudismo, una ciudad sin coches, más cómoda y ecológica (López Anadón, 2006: 144).

¹ Barcelona viene en segundo lugar, respecto al número de participantes desnudos, después de Ciudad de México, donde el fotógrafo consigue una instantánea de 20,000 participantes en el año 2007. Spencer Tunick es muy conocido por sus fotografías de grandes masas desnudas ubicadas en espacios urbanos, que intentan expresar las tensiones entre lo público y lo privado, lo tolerado y lo prohibido, lo individual y lo colectivo. Por sus fotografías, ha sido arrestado y encarcelado varias veces en su ciudad, Nueva York. El fotógrafo se mostró agradecido por la amplia participación que obtuvo para las fotos en Barcelona y por la complicidad obtenida por parte del Ayuntamiento barcelonés, comparando la actitud de la administración local con la de Estados Unidos, intransigente respecto a un trabajo artístico como éste (*El Mundo*, 2003; www.wikipedia.org).

Bastaría con citar el ejemplo de la representación de *After Sun*, que provocó intensamente el público griego (véase V.1.), para advertir que el desnudo ya no escandaliza al espectador español medio. El siguiente comentario, a demás de reflejar la tolerancia hacia la desnudez en la escena española –a sabiendas de que el desnudo en esta representación no ha suscitado ninguna objeción en este país–, pone de relieve la maduración de la mirada del crítico J. Monleón, respecto al desnudo como recurso escénico. Monleón, en los años setenta, reduciría el fenómeno del desnudo a la mera pornografía que ayuda al público a evadirse de una realidad dura y conflictiva (véase, cap. III, p. 130). En cambio, en el año 2000, con motivo de la representación de *After Sun*, en un encuentro del Festival de Delfos, y a raíz del escándalo que ésta había causado en el público griego, José Monleón vuelve a reflexionar sobre el tema del desnudo:

[...] Los desnudos fueron la primera carga, siempre sorprendente en el contexto contemporáneo, que sólo se explica si aceptamos que el strip-tease frívolo, el de las portadas de las revistas o los programas de variedades, el de los vídeos porno, es decir, aquel que nada significa, que sólo es plástico, papel, celuloide, o geometría, que en nada afecta a quien lo ve, es tenido por inocente, mientras que escandaliza y rompe la tierra en dos aquél que surge vinculado a un ser vivo, aquél que tiene la impertinencia de presentarse dotado de inteligencia y humanidad. La distancia se rompe, y la posibilidad de sonreír desde una nube o intercambiar alguna mirada de complicidad con el vecino desaparece, y surge el embarazo de la verdad, de saber y sentir que allí no se está jugando con cromos sino representando a las personas. Es una de las muchas paradojas del teatro, pero así es. El desnudo deshumanizado, ofrecido como un producto profesional, no escandaliza a nadie; el desnudo ofrecido como la expresión generalmente desgarrada de una persona o un personaje, remueve todos los viejos tabús creados por la represión y la condenación de la carne nefanda. [...] (Monleón, 2000: 24).

No obstante, el fenómeno del desnudo escénico suscitara una relativa atención cuando se adhiere al tratamiento directo y explícito de temas sexuales. La proliferación y diversidad de los usos escénicos del cuerpo desnudo, al comenzar el nuevo siglo, viene a ser acompañada por una vuelta al interés por el tema sexual y pornográfico, de manera que recordaría al *boom* sexual del teatro de la Transición Política. Pardójicamente, estas obras que se declaran como pornográficas emplean raramente el desnudo integral de sus actores y actrices (véase cap.VI.). La abundancia, en el teatro español de la época en cuestión, de escenas de sexo, de violencia y de desnudo, hace que algunos críticos o profesionales asocien negativamente los tres fenómenos. Lidia Falcón, en su objeción a esta tendencia competitiva de mostrar lo más atrevido, lo más transgresor y obsceno,

declara explícitamente su rechazo al desnudo como recurso escénico tan difundido en la actualidad:

Por supuesto, no hay obra en la que no se nos ofrezca algún desnudo, especialmente de mujer, imitando zafiamente la exhibición de mujeres objetos sexuales para el disfrute de ojos masculinos, a que la publicidad televisiva nos tiene acostumbrados. Me sorprende todavía, veinticinco años después de la entronización de la democracia, que los españoles estén tan ansiosos de verse desnudos, de observar el cuerpo de los demás, de asistir a espectáculos de sexo. Lo atribuyo a que todavía no se han curado de la curiosidad insatisfecha, de los retorcimientos del alma y de los sentimientos de culpa masturbatorios, a que la torturante educación religiosa los sometió durante toda su infancia y adolescencia. Todavía viven las víctimas, y quien sabe si los hijos de éstos recibieron en los genes la herencia de angustia y represión que tanto hizo sufrir a sus padres (Falcón, 2004: 8).

A este y a otros posibles puntos de vista sobre la desnudez, oponemos, en el presente capítulo de nuestro estudio, las siguientes representaciones, cuyo análisis quizá ponga de relieve un concepto del desnudo escénico más amplio, variado y objetivo.

V.1. *AFTER SUN* (2000)

V.1.1. Aspectos generales

V.1.1.1. Aspectos de contenido

After Sun es una obra que se inspira en el mito de Faetón para poner en juego la extrema ambición como idea principal. Según Rodrigo García, el texto es concebido durante y a partir de las improvisaciones de la compañía sobre el mito y los temas que se abordan en la obra (Caruana, 2000a).

La representación empieza con tres o cuatro minutos dedicados a recordar el mito y posteriormente nos encontramos con la anécdota de un niño y una niña ambiciosos, que creen poder llegar a donde se propongan, como en sus juegos. Pero, terminan quemados y castigados a causa de su osadía (Huetos, 2001: 18), en una hamburguesería, cocinando y vendiendo hamburguesas, distribuidas entre los espectadores. Este final de la puesta en escena sería una metonimia de la sociedad de consumo, en la que el ser humano se convierte o bien en empleado o bien en cliente del establecimiento (Monleón, 2000: 26). El interés de García por el mito estriba en aprovechar el tema de la ambición y de la velocidad

desbocada, para reflexionar sobre los políticos y el estilo de vida en nuestra era (Caruana, 2000a).

V.1.1.2. *La puesta en escena*

V.1.1.2.1. Datos

ESTRENO: 20-10-2000. Teatro García Lorca de Getafe (Festival Madrid Sur).
 COMPAÑÍA: La Carnicería Teatro. AUTOR: Rodrigo García. DIRECCIÓN Y
 ESCENOGRAFÍA: Rodrigo García. INTÉRPRETES: Juan Oriente, Patricia Lamas.
 FUNCIONES: 4. ESPECTADORES: 688 (ocupación de 100% de la Sala Cuarta Pared)².

V.1.1.2.2. Descripción

La puesta en escena de *After Sun* constituye una manifestación escénica desesperada, violenta y amarga. El concepto tradicional de argumento o fábula es totalmente subvertido (Monleón, 2000: 23). La estética se afianza en una confrontación y tensión entre el cuerpo, o el gesto, y la palabra; en la subversión producida por la «desarticulación de la palabra como elemento lógico y en la articulación de un código de gestos como verdad primera y última». Todos los elementos están empleados para expresar la autodestrucción de los seres humanos en un mundo apocalíptico, en que las ideas están cocinadas como hamburguesas (Villán, 2000).

La relación con el lenguaje literario aquí es pésima, ya que aunque se basa en textos literarios muy bellos o llenos de ingenio, Rodrigo García los destruye, los degrada a fin de «evitar toda retórica, todo perfume de literatura correcta y digerible [...] quizá, el espectador descubra ese esfuerzo y reconstruya lo que el autor, dolorosamente, ha destruido» (Monleón, 2000: 24).

La escenografía, tal como se expone a partir de la grabación de vídeo³, rechaza el decorado, la referencialidad del espacio escénico a un determinado espacio o tiempo ficcionales. En el escenario aparecen objetos diversos y discrepantes. Éstos tienen, en primer lugar, un valor simbólico, ya que se escapan a su función predeterminada, para servir al actor en su interpretación de acciones y situaciones insólitas, irónicas y que

² Según los datos proporcionados por la SGAE y recogidos por el Centro de Documentación Teatral para la temporada 2000/2001.

³ La grabación en vídeo de *After Sun* es disponible en el Centro de Documentación teatral y pertenece a la representación en la Sala cuarta Pared.

implican, muchas veces, una cierta violencia física. El actor se vale de: una mesa, dos sillas, ramo de flores, bolsa de patatas fritas, una tarta, un casco de moto, dos conejos, martillo y clavos, máscaras, entre otros objetos escénicos.

Entre las escenas de la representación citamos una secuencia en la que el actor Juan Lorient baila acompañado de dos conejos. La escena resulta controvertida y recibe acusaciones de maltratar a los animales.

Las acciones de *After Sun* oscilan entre la violencia y la tranquilidad, la velocidad y la lentitud, el movimiento y la contención. Una de los ejercicios agresivos, realizados por ambos actores, consiste en sentarse en una silla y dejar que se pierda el equilibrio, golpeando el cuerpo contra el suelo. En otro ejercicio, Patricia Lamas fija sus zapatos clavándolos a una mesa, encima de la cual la actriz se encuentra de pie y, posteriormente, deja su cuerpo caerse a la derecha y a la izquierda, estando sus pies atados a la mesa.

V.1.1.3. La recepción

La producción escénica de Rodrigo García constituye uno de los valores más reconocidos de la joven generación y ha recorrido ya algunos escenarios internacionales (Ragué, 1996: 258), habiendo alcanzado fama particular en Francia.

After Sun ha recibido en general la buena acogida de los críticos, que han admitido el lenguaje escénico inusual de la propuesta. Es motivo de elogio la extraordinaria expresividad corporal de los actores (Monleón, 2000), la iconografía en la representación y el atrevimiento en las escenas consideradas de riesgo, como las de desnudez y las que comunican teatralmente una violencia con los animales (Centeno, 2000). Las imágenes están provistas de una fuerte carga simbólica y provocadora de «la sensibilidad de un espectador que no puede sustraerse a lo que está presenciando» (Castellanos, 2001).

En cambio, algunos críticos apuntan que la representación podría parecerse a una tertulia pasada por un creador de imágenes (Centeno, 2000). También, para Jerónimo López Mozo (2001), la repetición de unas acciones que vuelven a reaparecer en cada espectáculo demuestran un agotamiento de la imaginación del autor y director de escena. López Mozo rechaza en la representación el exceso de la violencia, que, a pesar de su efecto revulsivo, advierte « en quienes la crean y la muestran sobre el escenario, una especie de gusto por ella» y por la exaltación de la estética repulsiva como única finalidad de la ceremonia. El aparente culto a la violencia y la ambigüedad del discurso que opta por mostrar «dejan las puertas abiertas a una lectura ideológica no deseada».

Quizás es conveniente aludir aquí a la recepción negativa que tiene esta representación en Grecia. El público griego es escandalizado primero por la carga de desnudos explícitos, segundo por la violencia, el trato que reciben los conejos en la escena, la mordacidad y amargura del lenguaje escénico. Este disgusto lleva a algunos a marcharse llamando fascistas a los actores y arrojándoles una silla, sin lograr perturbar ni romper la concentración de los espectadores. La furia de los disgustados continúa fuera del teatro, un museo en Delfos, pero con presencia de público joven que da buena acogida al equipo de la representación (Monleón: 24-26).

Contrariamente, en España las escenas del desnudo no impactan al público. Durante la representación de *After Sun*, éste aparece reaccionando positivamente, divirtiéndose y riéndose. La ocupación de 100% de la Sala Cuarta Pared demuestra la excelente acogida por parte del público. No obstante, el espectador, como señala Gonzalo Pérez de Olaguer (2001), viviría momentos de «sonrisa cómplice, algunos de inhibición y, sobre todo, una sensación de que el autor y director no ha querido llevarse bien con él».

V.1.2. Aspectos relacionados con la desnudez

V.1.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario

A lo largo de la representación, los actores desnudan y cubren alternativamente fragmentos de su cuerpo, sobre todo sus órganos sexuales, asociando esta acción, realizada brusca y grotescamente, con el discurso desarticulado y mordaz. Las escenas del desnudo están realizadas a modo de *strip-tease*, desnudando progresivamente el cuerpo del actor y de la actriz. No obstante, se nota que en algunas secuencias este *strip-tease* no se cumple hasta el final, descubriendo solamente fragmentos del cuerpo y volviendo a cubrirlos enseguida. El juego de desnudarse/vestirse sobresale en una secuencia en la que los dos actores desnudan un fragmento del cuerpo, quedándose inmóviles por algunos segundos, en una serie de pausas fotográficas que enfocan unas acciones aparentemente cotidianas y espontáneas (véase Foto.53 y Foto.54).

En otra secuencia parecida al *strip-tease*, la desnudez progresiva de la parte inferior del cuerpo, llegando a quitar los pantalones y descubrir el sexo del actor, se realiza paralelamente a un discurso irónico y obsceno sobre los modos de pensar. El actor explica, a través de la palabra y del gesto, su «teoría del pensamiento en cinco puntos»: quitando primero los pantalones, luego el calzoncillo, posteriormente cubre la cabeza con esta prenda, la mete en la boca, finalmente la aprieta entre las nalgas, antes de volver a vestirse

de nuevo (véase Foto.55 y Foto.56). Si bien los espectadores expresan su complicidad y disfrute durante la actuación de Lorient, el actor fracasa en convencerles para subir a practicar su teoría de pensamiento; nadie se atreve.

El aspecto más radical del desnudo en esta obra se da a través de la desnudez integral de Patricia Lamas,⁴ en una secuencia realizada a modo de *strip-tease* y que presenta una brusca transformación en la expresión gestual de la actriz. Ésta se pone una máscara caricaturesca de una señora/señor muy sonriente, antes de desnudarse progresivamente del todo, retorciendo el cuerpo en un ritmo histérico, tenso y acelerada. La actuación es acompañada por una banda sonora de gruñidos de monos, y gritos de bebés o risas delirantes (véase Foto.47-Foto.50).

V.1.2.2. Interpretación de la desnudez en esta obra

El empleo de la desnudez del cuerpo en *After Sun* se inscribiría en el interés que, según Caruana (2001), muestra el autor y director de la obra por trabajar lo formal como medio de captar la atención del espectador y establecer un diálogo con él. Según Nel Diago (2001: 24-25), en el trabajo de Rodrigo García lo que pasa en el escenario, pasa de verdad; el teatro es despojado de artificios, «un teatro desnudo y con desnudos»:

Por demás está decir que la voluntad del creador no fue escandalizar, aunque en el contexto en que se produjo el estreno, en Delfos, [...], el escándalo se dio. En todo caso, lo que a mí me interesa destacar aquí es el desnudo como metáfora de lo real, como un plus de realidad. Tan auténtico como los animales (gallinas, conejos, patos, una cabra...) de *A veces me siento tan cansado que hago estas cosas*, o como el redondo de ternera que cocinaban los actores en *Notas de cocina*.

Realidad y no realismo. Teatro y no teatralidad. (Diago, 2001: 25).

En este sentido, el papel del actor, de su cuerpo, de sus sugerencias e improvisaciones personales es básico tanto en la escritura dramática como en la puesta en escena:

⁴ En la grabación en vídeo de esta obra, sólo aparece el desnudo integral de Patricia Lamas. Sin embargo, las fotografías publicadas en *Primer Acto* –nº 287, enero-marzo 2001– demuestran que en otras funciones la actriz es sustituida por Juan Lorient en la misma escena (véase Foto.51 y Foto.52).

Rodrigo García es uno de los pocos autores españoles que han asumido la necesidad de dejar de comportarse como espectadores en relación con sus actores y situar la escritura, la palabra y la mirada en el interior del cuerpo de éstos. La corporalidad y la persona del actor funcionan entonces como una membrana a través de la cual se destilan las palabras, se destilan ocurrencias, imágenes, acciones... [...] (Antonio Sánchez, 2004: 280-281).

Ceñiendonos a la relación entre el estado desnudo del actor teatral y la dicotomía realidad/ficción (véase cap.I.2.2.), el cuerpo humano se inscribe en un código escénico desinteresado por la referencialidad –hacia un personaje, espacio o tiempo ficcional– enfocando el valor simbólico de la acción, transformando la percepción del espectador a través de lo insólito e hiperbólico de las imágenes y actitudes de este cuerpo y lo procaz y absurdo de su dicción. Con el fondo temático de lo cotidiano y superficial, Rodrigo García destruye lo cotidiano a través de la caricaturización de gestos y movimientos humanos, buscando la decomposición del discurso lógico y comprensible.

El cuerpo se exhibe en su desnudez grotesca como objeto de ironía⁵ y a veces el juego de vestirse/quitar la ropa no tiene más lógica ni significación que descubrir a la vista lo que no se quiere ver, especialmente con la falta de anécdota o justificación. El desnudo o bien es caricaturizado, como en la descrita escena de Patricia Lamas, o se incorpora a la representación de actividades cotidianas fragmentadas en la puesta en escena. Las cuales, si bien al espectador le hubieran parecido anodinas fuera del teatro, cobrarían aquí un interés injustificado pero capaz de atraer la mirada. Se trata aquí de caricaturizar y exagerar lo insignificante para provocar la reflexión del espectador y activar su memoria. Éste, a pesar de la proximidad espacial con el actor y la actriz, mantiene su condición pasiva de mirón, se niega a compartir la acción con el actor y a arriesgar su cuerpo.

Según explica Rodrigo García (Henríquez y Mayorga, 2000:17), la noción de conflicto teatral se concretiza en el cuerpo y en el discurso del ejecutante, cargado de contradicciones interiores. En este sentido, paralelamente a la desarticulación de la lógica del discurso, la imagen erótica del cuerpo desnudo de la mujer, en su configuración tradicional, es interrumpida irónicamente por la máscara tonteada y boquiabierta, por la banda sonora salvaje y el gesto grotesco. Lo cual neutraliza las connotaciones sexuales

⁵ La escritura dramática en España en los años noventa y principios del nuevo siglo se caracteriza por la “ironía interrogante”, una denominación aplicada por Vladimir Jankélévich en su libro *L’ironie* (1964). Se trataría de «la “ironía” de la vida y del mundo posmoderno, desembocando en una visión de la condición humana entre pesimista, desesperada, desengañada y hasta trágica». Los máximos representantes de este humorismo mezclado con temas posmodernas y trágicos son Rodrigo García y Borja Ortiz de Góndra. (Reck, 2004: 321).

femeninas. El cuerpo se despoja de los artificios pero, paradójicamente, se pone la máscara ridícula y quizás lo que está en juego aquí, junto a la ruptura con la imagen erótica convencional, sea burlarse del desnudo por medio de desbaratar el común concepto de la desnudez como medio de descubrimiento de la esencia, a la verdad y de la inocencia.

La estética del Rodrigo García se afianza en lo feo e inacabado. A un mundo bombardeado por miles de informaciones, banales y sin sentido, que llenan el tiempo de la vida cotidiana, R. García opone un tiempo de reflexión. Rechazando el perfecto acabado de los espectáculos de distracción, se opta por una estética «basura» y trabajar «el feísmo, lo sucio, lo mal hecho», produciendo una sacudida que, como nota J. Antonio Sánchez (2001, 404-405), mucha gente no puede aguantar.

Por lo tanto, explica J. Antonio Sánchez, el cuerpo en la dramaturgia de R. García «se muestra imperfecto e [...] invalida la falsa perfección del cuerpo cinematográfico o del cuerpo publicitario o del cuerpo virtual». Pero el mismo Rodrigo García afirma que la condición biológica del cuerpo es imperfecta, porque lo asume todo, asume la experiencia de lo caótico y la banalidad de la información (Antonio Sánchez, 2001: 405). El descubrir imprudente de nuestras intimidades es humillante para el cuerpo, pero también afecta de manera igual a todo lo que lleva este cuerpo, a los pensamientos, a las esperanzas, a las ilusiones, a los sueños y a la experiencia vivida:

L'acteur qui se dénude pour délivrer sa "théorie de la pensée en cinq points" appelle tous ceux du public qui veulent à venir "penser" avec lui. Derrière ce geste absurde se dégage un acte de vérité. Dans l'hiver de ces contrées prétendument politiques, nos pensées sont bien dénudées, voire humiliées. Et pourtant la réflexion de Rodrigo García n'est pas cynique, elle n'abandonne jamais le front de la dénonciation. Avec sa "théorie de la pensée en cinq points", on lit clairement le scénario de tous nos renoncements. Dans une saynète grotesque, nous assistons à un condensé d'illusions perdues, froc baissé, rêves intimes balayés, caleçon sur la tête, puis avalé, comme nos espoirs, d'hier ou de demain. (Bruno Tackels, citado por Antonio Sánchez, 2006c: 210)⁶.

⁶ «El actor que se desnuda para liberar su "teoría del pensamiento en cinco puntos" llama a todos los espectadores que quieran venir a "pensar" con él. Detrás de este gesto absurdo se desprende un acto de verdad. En el invierno de estos terrenos pretendidamente políticos, nuestros pensamientos están bien desnudos, o sea, humillados. Y sin embargo la reflexión de Rodrigo García no es cínica, no abandona jamás el frente de la denuncia. Con su "teoría del pensamiento en cinco puntos", se lee claramente el guión de todas nuestras renunciaciones. En un sainete grotesco, asistimos a un extracto de ilusiones perdidas, pantalón bajado, sueños íntimos barridos, calzoncillos en la cabeza, luego tragados, como nuestras esperanzas, de ayer o de mañana» (La traducción es nuestra).

V.2. LA FALSA SUICIDA (2000)

V.2.1. Aspectos generales

V.2.1.1. Aspectos de contenido

Según el programa de mano, se trata de una mujer [Ana u Ofelia] que cae al vacío y un hombre [Horacio] que la salva extendiendo sus brazos. «Desde entonces ella se exhibe en un *peep-show* y él, tullido, sobrevive matando gatos en las piscinas» (Haro Tecglen, 2000). Esta incidencia, comenta Gumersindo Puche –intérprete del personaje de Horacio–, cambia la vida de ambos personajes e incide en que se escapen de sus identidades. Ana/Ofelia, después de llamar la atención de los curiosos con su desnudez al caerse, se convierte en una protagonista del *peep-show*; Horacio con su incapacidad eterna se empeña en matar gatos. Pero luego empieza una historia de amor entre los dos al reencontrarse en el *peep-show*. El odio que se produce al principio se convierte en amor. Pero al poco tiempo ella pierde la vista y finalmente la vida.

La obra no es una versión de *Hamlet*, el personaje de Ofelia es tomado sólo por su carácter ambiguo, ya que no se sabe en la obra de Shakespeare si ésta se suicida o muere accidentalmente. Ofelia también es explorada, como personaje, para servir la historia de una mujer que no sabe verdaderamente quién es. Cabría también señalar que la representación está dedicada a los chicos y chicas del porno, y a los supervivientes, por los miembros de la compañía Atra Bilis (Pérez Gil, 2000).

V.2.1.2. La puesta en escena

V.2.1.2.1. Datos

ESTRENO: 07-01-2000, Sala Cuarta Pared. COMPAÑÍA: Atra Bilis. AUTOR: Angélica Liddell DIRECCIÓN: Angélica Liddell INTÉRPRETES: Gumersindo Puche y Angélica Liddell. FUNCIONES: 12. ESPECTADORES: 832 (ocupación: 40,31%)⁷.

⁷ Según los datos proporcionados por la SGAE y recogidos por el Centro de Documentación Teatral para la temporada 1999/2000.

V.2.1.2.2. Descripción

La puesta en escena estriba en un expresionismo duro y cruel en clave de objetos como muñecos⁸ femeninos, ahorcados y colgados con ganchos, fijados en lo alto del escenario. Durante la mayor parte de la representación, Ana/Ofelia se detiene, inmóvil y desnuda integralmente en un cubito de agua o lavapiés que le cubre hasta la mitad de las pantorrillas (Haro Tecglen; Villan). El espacio para Angélica Liddell, autora, actriz y directora de obra, cobra gran interés en su capacidad simbólica, plástica y sugerente (Gamero, 2000: 54). Se destaca la escenografía alegórica, la iluminación claroscuro, el gesto antinaturalista, las ilustraciones de la música y las voces ceremoniales y exquisitas.

La configuración del texto y de las palabras en su relación con los personajes no resulta nada sencilla. Liddell señala que *La Falsa suicida* aborda la historia de «dos personajes que juegan, que se abandonan al poder de un texto peligroso de igual manera que se abandonarían a la idea de Dios»; «son ladrones de frases, delinquen y el robo les convierte en seres distintos, desgraciados y sabios» (Gamero, 2000: 54).

V.2.1.3. La recepción

Los críticos han señalado la ambigüedad del campo semántico de la puesta en escenano, que dificulta la apreciación positiva de la obra. Eduardo Haro Tecglen (2000) admira la naturalidad y el atrevimiento de Angélica al salir desnuda a saludar, y anota «para la historia del teatro, que es la primera vez que el desnudo se prolonga después de terminada la obra». Lo cual, para Haro Tecglen, conlleva un sentido de libertad agradable. No obstante, el mismo crítico no llega a entender la puesta en escena, reprochando en ella la falta de coherencia que hace entender que la confusión sea su motivo (Haro Tecglen, 2000). Asimismo, Eduardo Pérez-Rasilla (2000: 38) subraya la entrega del trabajo actoral, pero dirige su objeción a la trama, al texto, al discurso y a la incorporación de elementos tópicos y repetitivos, incluso en el recurso de amor entre dos personajes marginados, ya explorado por Rodrigo García en *Acera derecha*.

La representación recibe la mayor negación de parte de Enrique Centeno (2000), calificándola de «teatro de la nada»; alegando que el discurso y la plástica de la escenografía son imposibles de descodificar por parte del espectador. También señala que

⁸ En el trabajo de Atra Bilis, hay interés por el uso de los títeres, que han sido investigados y empleados por Angélica Liddell y Gumersindo Puche anteriormente en su pieza *Franquenstein*. (Ramón Fernández, 2000).

los símbolos están carentes de sugerencia, que el argumento y el montaje, oscuro y ambiguo, transcurren en un «hermetismo feroz y despiadado hacia el espectador». Para Centeno, es un «teatro de la evasión», porque se aleja de la realidad, de los conflictos y de la historia, sin propiciar ninguna reflexión para el espectador.

Pero un apoyo a la propuesta viene de la mano de José Ramón Fernández (2000: 24-25), quien nota la confusión que produce la puesta en escena entre los críticos, que la acusan de incoherencia, ignorando su inmersión escénica y discursiva en una línea estética que en Europa tiene mucho de clásica –por ejemplo *Hamletmachine* de Heiner Müller estrenada en Madrid por varias compañías. Esta tendencia nutre la producción de Angélica con lo mejor que ha dado la cultura del final del siglo pasado. No obstante, el mismo crítico reprocha el exceso en el grito y el gesto engrandecido a costa de la calidad del texto dramático.

V.2.2. Aspectos relacionados con la desnudez

V.2.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario

La presencia del cuerpo desnudo es afirmada en toda la puesta en escena, desde las fotografías de mujeres desnudas que muestra Ana/Ofelia al público, en las primeras secuencias de la obra, hasta el saludo final que, en términos reales, exhibe a la propia Angélica, desnuda por completo, delante del público.

La desnudez se produce en escena cuando Horacio, poco después de pegar y torturar a las muñecas que impregnan el escenario, desviste violentamente a Ana/Ofelia. Desde este momento de la obra, ésta permanece de pie en una palangana, desnuda totalmente, salvo de las botas y de los guantes negros. En un momento posterior, Horacio le pone encima a Ana/Ofelia una de las muñecas, atándola al cuerpo de ésta. Después de algunas secuencias de diálogo entre los dos personajes, sobre recuerdos de la infancia, la vida y la belleza efímera, vuelve a desatarla y, en las escenas siguientes, Ana/Ofelia aparece desnuda hasta el final de la obra, incluso en el saludo último (véase Foto.57 - Foto.61).

En dichas secuencias, se da una oposición plástica e insólita entre la desnudez de Ana/Ofelia y un vestido exageradamente grande, que se pone la actriz en el momento de agonía, llegando a cubrir una parte relativamente grande del espacio escénico (véase Foto.59). Ya consumida esta acción, Horacio desviste de nuevo a Ana/Ofelia y la lleva en

brazos. Ana/Ofelia, supuestamente muerta, mueve las piernas mientras se reduce la iluminación poco a poco.

Asimismo, se notan algunas referencias al desnudo corporal en los diálogos de la obra, vinculados, específicamente, con la muerte. Por ejemplo, Ana, poco después de arrojarse al vacío, siendo salvada por Horacio, declama:

Las mujeres desnudas somos como los muertos: nadie puede dejar de mirarnos.

O esta otra declamación, que inscribe el desnudo en una relación dialéctica y compleja con la noción de la vida y de la muerte, producida en el momento en que Ana/Ofelia, alegre por su amor a Horacio, presiente el advenimiento de la agonía y dice:

Debería estar muerta, y estoy desnuda porque no estoy muerta.

V.2.2.2. Interpretación de la desnudez en esta obra

De entrada, *La Falsa suicida* se vale del personaje de una chica que trabaja en un *sex-shop* para aproximarnos el mundo marginal y hermético de la pornografía desde un punto de vista crítico. Para Angélica Liddell, materia y espíritu no se pueden separar, «la pobreza material causa sufrimiento, sufrimiento espiritual» (citado por Cornago Bernal, 2005: 324). Esta concepción se refleja en la puesta en escena del cuerpo desnudo de Ana, motor de toda la obra en cuanto determina el destino trágico de los personajes.

La mujer aparece en la obra como encarcelada en su propio cuerpo, en la visión típica del cuerpo femenino como objeto de placer o fetiche. De ahí que se manifieste en la escenografía un paralelismo entre el cuerpo desnudo y detenido, en el espacio extremadamente estrecho de un lavapies, y las muñecas que Horacio ahorca y consume una tras otra. La identificación de la mujer con la muñeca inerte y atormentada tiene su máxima manifestación cuando las dos están atadas y adheridas una a la otra. Sin embargo, el concepto negativo de la desnudez femenina, en su connotación pornográfica, se ve interrumpido, en posteriores escenas, por una consideración más optimista y vitalista, que viene a expresar el extásis y la liberación del cuerpo, conseguidas gracias a la experiencia amorosa.

La muerte es una constante en las obras de Angélica Liddell y está muy ligada también al concepto que tiene esta dramaturga, directora y actriz, del hecho teatral. Para

Liddell, hay que responder a la expectativa del riesgo con la que el público se enfrenta al escenario, y volver a «poner la escena sobre esa cuerda floja, sobre la caída y muerte del trapecista». Según la directora, el teatro hace patente un amor por la muerte, un culto por lo efímero, como una especie de impulso de aniquilación. También el «teatro es un momento de sufrimiento, un dolor compartido. La relación con el espectador es una relación de sensualidad en cuanto desafío de la sensibilidad, desafío con respecto al sufrimiento humano o a las alegrías humanas» (citado por Cornago Bernal, 2005: 318-319). La conciencia de la mortalidad que tiene Liddell no queda reducida a lo biográfico ni a las experiencias vividas sino que «tiene más que ver, aunque parezca desproporcionado, con la herencia genética de la angustia del primer hombre, con las preguntas fundamentales del ser humano». Por lo tanto, A. Liddell (Armenteros, 2007: 177-178) cree que sus personajes «se esfuerzan por perseverar “en su ser”, por no-morir. Aunque a veces ese no-morir les lleve hacia la autodestrucción».

En *La falsa suicida* el desnudo femenino, adherido al personaje simulado por Liddell, llega a ser un espacio dramático y escénico en el cual juegan la muerte y la vida. Esto se evidencia a través del discurso de Ana/Ofelia y por medio de la dicotomía de vestirse/desvestirse, quizás paralela a la ambivalencia protección/desamparo, posesión/desposesión, aislamiento/comunicación. El énfasis aquí no cae tanto en problemas de identidad, sino que el desnudo de la actriz puede inscribirse en el modo de «desnudez de modelo», puesto que se insiste en expresar una relación con la mirada del espectador o, si quieren, una crisis existencial del personaje con el entorno. Ana/Ofelia intenta suicidarse desnuda, considera el cuerpo desnudo muerto en cuánto atrae obstinadamente a los mirones. Sin embargo, más tarde asistimos a un cambio de visión declarada también por medio del discurso verbal del personaje: «Debería estar muerta, y estoy desnuda porque no estoy muerta». Aquí el estado de la desnudez se contrapone a la muerte. La desnudez, de acuerdo con el desarrollo de las acciones, adquiere un significado más vital y liberador. Pero vuelve a poner un punto final en la vida de Ana; su cuerpo ya muerto se desnudaría de todos los signos y metáforas, quedándose en su estado puro.

De acuerdo con esta lectura, el desarrollo del desnudo en *La Falsa suicida* es contextualizado estéticamente dentro de lo oscuro, hermético, reprimido, ambiguo e insólito con breves momentos de felicidad, que desembocan en un concepto de lo que podríamos llamar una “desnudez trágica”. La completa desnudez no cuenta aquí con el cuerpo desnudo *per se* sino con un recurso que, según Liddell (Armenteros, 2007: 178), consiste en «poner al lenguaje en una situación de crisis ética y estética. Esta crisis hace visible lo invisible, es decir, se produce una revelación». En este sentido, el desnudo

femenino en esta obra se vincularía con un aspecto oscuro de la imagen erótica del cuerpo femenino, inmóvil y agonizante. Lo cual puede constituir una aproximación al concepto de Georges Bataille sobre el erotismo como «aprobación de la vida hasta en la muerte» (véase cap.I.3.1.1). Sin embargo, la configuración dramática del cuerpo desnudo de la mujer no responde, en todos los momentos de la acción, a un estado de fusión con el cuerpo del prójimo, ni de ruptura con el aislamiento individual, tal como lo concibe éste filósofo francés.

En el saludo final, la actriz conserva el estado desnudo del personaje fallecido, por lo que se da la sensación de una Ana resuscitada, o de una Liddell liberada; el desnudo del cuerpo humano sería el escenario de un círculo infinito de vida y muerte.

V.3. LUCRECIA Y EL ESCARABAJO DISIENTE (2000)

V.3.1. Aspectos generales

V.3.1.1. Aspectos de contenido

La representación parte de la historia real de Lucrecia, una dama romana del año 509 a.C. que, violada por un hijo de Tarquino el Soberbio, se suicida provocando posteriormente una revuelta que pone fin a la monarquía en Roma. Según el director y autor de la obra Carlos Marquerie (Henríquez, 2002a: 44-45), *Lucrecia y el escarabajo disiente* tiene tres partes: la primera contempla el tema de la violación y del suicidio; la segunda es autobiográfica con eje en el amor, y la tercera es una reflexión sobre la sociedad y los «hechos que están ocurriendo en la actualidad».

En este marco, las dificultades y sentimientos cotidianos del hombre contemporáneo, tales como el amor, el sexo, el sida, la amistad, la guerra, la resistencia, el silencio y la muerte, constituyen los temas que más preocupan a los seis actores/ejecutantes, que se valen para ello de un lenguaje literario y visual que reúne lo poético y lo obscuro; dando preferencia a la narración y a los monólogos sobre los diálogos (López Mozo, 2000:39).

V.3.1.2. *La puesta en escena*

V.3.1.2.1. Datos

ESTRENO: 17-02-2000, Sala Cuarta Pared (Festival La Alternativa). COMPAÑÍA: Lucas Cranach AUTOR: Carlos Marquerie. DIRECCIÓN: Carlos Marquerie. INTÉRPRETES: Marisa Amor, Gonzalo Cunill, Carlos Fernández, Juan Loriente, Montse penela, María José Pire, Nekane Santamaría. FUNCIONES: 4 en Madrid ESPECTADORES: 677 en Madrid (ocupación 98,40%)⁹.

V.3.1.2.2. Descripción

La puesta en escena, como señala Marquerie (*Guía del Ocio*, 2000), es proclive a contar de manera directa, sincera y sin abstracciones ni metáforas. Se trata de una narración no lineal, sin lógica de causa-efecto, «a modo de un mosaico donde cada pieza tiene entidad no en función del conjunto sino en sí mismo». La escenografía es minimalista y austera, constando de una cama dispuesta en medio del escenario y dos micrófonos a cada lado. El énfasis cae del lado de la actuación más que en los objetos de la escena, haciendo que los actores sean «lo únicos dueños del escenario». La iluminación y el sonido son dos elementos escénicos significativos en esta puesta en escena. También se da un interés por la selección de la música de acuerdo con el ritmo y la intensidad de cada acción, ejerciendo al tiempo «una función aglutinadora» (López Mozo, 2000).

Destaca en la obra el énfasis en los monólogos y la descripción lingüística de la acción dramática. Se opta por una interpretación y un movimiento contenidos, dando preferencia a la declamación y al protagonismo del discurso, que requiere del espectador ejercer sus capacidades imaginativas. Lo cual se concretiza en dos secuencias del texto dramático (por cierto, inédito). La primera inaugura la obra y es titulada «Descripciones necesarias para visualizar la violación y suicidio de Lucrecia». La segunda, situada al final del Sexto Cuadro del texto, lleva el largo título, descriptivo también, de «Descripciones necesarias para visualizar las violaciones a la que somos sometidos en la actualidad y cómo en vez del suicidio asumimos la réplica del jodido silencio».

La mayoría de los discursos de la obra no corresponden a determinados personajes. En el texto, los únicos personajes que toman la palabra son: Tarquino, Lucrecia, Mujer y Hombre. El resto de los monólogos es anónimo, sólo queda entendido el género del

⁹ Según los datos proporcionados por la SGAE y recogidos por el Centro de Documentación Teatral para la temporada 1999/2000.

enunciador. También resulta llamativa la conjunción entre la imagen poética y simbólica y los elementos pornográficos, escatológicos y obscenos.

V.3.1.3. La recepción

Como vamos notando en casi todas las propuestas estudiadas a partir del siglo XXI, la crítica teatral, en general, se muestra indiferente hacia el tema de la exhibición del desnudo y descuida también la documentación de la reacción del público en la sala. No obstante, las reseñas correspondientes a esta propuesta manifiestan, de un lado, un respeto hacia una propuesta escénica alternativa y, de otro lado, una objeción dirigida a la falta de consistencia dramática y al exceso de los elementos narrativos.

Pablo Caruana (2000) ve que el trabajo de Carlos Marquerie, interesado por temas íntimos y públicos, alcanza «una ganada libertad creativa y un enorme talento de seis actores». J. López Mozo (2000: 39) señala la capacidad de provocación que tiene el texto pero dirige su objeción a lo excesivo de los monólogos y narraciones; a los altibajos en las escenas; a las frases innecesarias y a la alusión en tono de burla al alcalde de Madrid. Todo ello, según López Mozo «rebaja innecesariamente la altura intelectual» del trabajo más serio entre las propuestas del XI Festival La Alternativa de aquel año. Coincidiendo con López Mozo, J. Henríquez (2000: 36) subraya lo excesivo en la duración de la puesta en escena, llegando a dos horas, relegando este punto débil a los altibajos textuales, a las entonaciones y ritmos en algunos pasajes. Pero su juicio en conjunto es positivo resaltando la solidez y fuerza del trabajo.

Una intensa negación de esta puesta en escena viene de la mano de J.A. Vizcaíno (2000), comentando que «no constituye drama alguno que merezca contemplarse», a causa de la gratuidad en todo, en la acción y en la palabra. Vizcaíno dirige su reproche a la indescifrabilidad de los mensajes y la ignorancia absoluta de la existencia del público. También desprecia a los actores, llamándoles «muñequitos de plástico». No obstante, los datos sobre la ocupación de 98% de la sala Cuarta Pared indican que la obra ha conseguido atraer a un sector de los espectadores del momento.

V.3.2. Aspectos relacionados con la desnudez

V.3.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario

Según la grabación en vídeo correspondiente a la puesta en escena en la Sala Cuarta Pared¹⁰, la representación exhibe el desnudo colectivo de los seis actores –entre ellos tres actrices– en una escena que pertenece a la primera parte de la obra. Ésta se produce justo después del pasaje que narra la violación de Lucrecia y sus sentimientos frente a esta agresión. Con el fondo de una banda sonora clásica y emocionante, salen los tres actores y las tres actrices desnudos integralmente, se tumban en el escenario boca arriba, algunos con los brazos extendidos encima de la cabeza, quedándose quietos e inmóviles durante aproximadamente cuatro minutos. Los cuerpos acostados están enfocados con una iluminación de tono rojo, muy baja al principio, que aumenta progresivamente. Cuando termina la música, los actores se levantan y salen del escenario.

V.3.2.2. Interpretación de la desnudez en esta obra

Después de crear la compañía Lucas Cranach en 1996, el trabajo de Carlos Marquerie, señala O. Cornago Bernal (2005: 129), da un giro. Éste consiste en conservar los elementos característicos de su teatro anterior, tales como el sentido plástico, que viene a canalizarse ahora a través del trabajo con las luces, o como el tono intimista y lírico. Paralelamente a ello, se distancia del teatro de imágenes y del lenguaje poético y se focaliza, en su lugar, el cuerpo desnudo del actor y unos textos escritos por Marquerie con un profundo tono reflexivo. En la base de este giro late el deseo de una mayor claridad en la comunicación, de una realidad siempre contradictoria, confusa y fugaz, expresada a través de una voz personal e íntima. Desde una escena minimalista y desnuda, se muestra la fragilidad humana y se manifiesta, indica Cornago Bernal, «una reacción contra la cultura del espectáculo y la búsqueda de rentabilidades económicas, contra el exceso de informaciones e imágenes; una respuesta a una sociedad donde la presencia real, inmediata y física del hombre ocupa cada vez un espacio menor».

Lucrecia y el escarabajo disiente se vale de un lenguaje obsceno, que llega a ser soez. Las narraciones y monólogos se centran en la experiencia sexual y en el erotismo más vulgar. Sin embargo, no se trata aquí de una «desnudez obscena», un modo defendido por Karl Toepfer como la fuerza del deseo de violar cuerpos ni de la evidencia del placer que podría suscitar en el espectador el disgusto corporal (véase cap.I.1.). Más bien, se trata

¹⁰ Este vídeo es disponible en el Centro de Documentación Teatral de Madrid.

de establecer una tensión, un impacto, a través de la discrepancia entre el contenido generalmente obsceno y escatológico, y un cuadro de cuerpos desnudos de intensa sugerencia poética y plástica. La colisión entre ambos códigos escénicos dificulta la transmisión del deseo y del placer eróticos.

Atendiéndonos precisamente a la descrita escena del desnudo, que sigue a la escena de la violación y del dolor de Lucrecia, se observaría la falta del discurso y del movimiento; el carácter colectivo y emocional, que darían una extensión y dimensión dramática lograda, que sirve al contenido de la escena anterior. Por lo tanto, la escena en cuestión podría expresar un luto colectivo, en el cual la desnudez crea un espacio físico y psicológico común entre el dolor del individuo y el del grupo, como metáfora de solidaridad y compasión entre los seres humanos. Lo cual sirve al mensaje global de la obra. De un lado, la desnudez estática sería una pausa, un momento temporal de paz, una interrupción plástica de la palabra cotidiana y perversa. De otro lado, ésta se concebiría como una continuación de la confesión íntima de los actores. Éstos son principalmente portadores de discurso, formas que denotan y connotan significados y sentidos de la obra. Su desnudez tiene un carácter expresivo y plástico, más que dramático, mientras que su referencialidad reside en remitir a una idea abstracta o a ser un vector emocional y sensorial.

Este mecanismo escénico complicado, que el desnudo de los actores acaba de revelar, se acopla con el lenguaje teatral de Carlos Marquerie, quien declara su desinterés por el efecto subversivo de la obscenidad escénica, afirmando su búsqueda de códigos escénicos alternativos que «provoquen sentimientos, emociones, ideas y reflexiones al espectador» y que éstas ideas sean contradictorias (*Guía del Ocio*, 2000). En su interés por el empleo del desnudo, hallamos la repercusión de la concepción del arte teatral que tiene Carlos Marquerie. En el desnudo colectivo de *Lucrecia y el escarabajo disiente* quizás se encuentre una síntesis formal de una escritura escénica proclive a crear, como indica J. Henríquez (2000: 36), un contrapunto entre lo privado y lo público; la violencia con sus paralelismos actuales y las vivencias mínimas personales.

Siguiendo esta línea teórica, el desnudo en el escenario llegaría a ser un espacio auténtico, depurado y común de seres atormentados en realidad por las divisiones nacionales, étnicas y religiosas. Así, nuestra lectura de los códigos del cuerpo, aunque parezca arbitraria, se ajustaría a las “creencias” teatrales que Marquerie declara reivindicando la capacidad del arte de cambiar la sociedad, a través del cambio de las personas que acuden a un teatro, donde se les cuenta, de forma subjetiva, una verdad y unas «ideas pequeñas, concretas, obvias quizás, pero [yendo] al fondo con ellas», sin

separar la forma del contenido. Marquerie intenta evocar ese valor que ha estado muy desprestigiado (Henríquez, 2000a: 38-49).

V.4. **MADE IN CHINA** (2000)

V.4.1. Aspectos generales

V.4.1.1. Aspectos de contenido

Valiéndose de textos de J. Lacan, S. Beckett, M. Foucault, I Ching (*Libro de las mutaciones*) y F. Kafka, entre otros; la obra gira en torno a la incomunicación que existe entre los seres humanos, que impide el conocimiento de la verdad. Según comenta la directora de escena Sara Molina, al periódico *Ideal*, de Granada (2000), la obra no es una representación ni trágica ni cómica, sino que se inscribe en el lenguaje teatral contemporáneo que «se orienta hacia simples declaraciones en su búsqueda de vínculos, entre el ser y la verdad».

De acuerdo con esta concepción escénica, *Made in China* se vale de un cierto tipo de humor mezclado con el sinsentido, para traducir algo de aquella verdad. El título de la obra proviene de la falsedad que produce la marca “Made in China” en cualquier objeto cuando, históricamente, China se caracterizó siempre por la autenticidad de sus inventos y creaciones. Esta idea se concreta plásticamente en la primera escena, donde se presenta a una mujer de pelo rojo, situada entre dos jarrones chinos, vestida de ropa interior también roja, mientras un texto chino se proyecta sobre su cuerpo y sobre el telón cerrado que le sirve de fondo.

La obra está compuesta de cuatro cuadros, o actos independientes pero unidos temáticamente: “Fuera de la Naturaleza”, “Canciones de Adán y Eva”, “Dos hombres malos” y “La muralla china”. A través de ellos se plantea el problema de reconocer la verdadera y propia identidad, es decir, la identidad no impuesta por una cultura global. Para plasmar esta idea, la obra se vale del pensamiento de Derrida en su ataque a la certeza logocéntrica; de Foucault; en el desenmascaramiento de la exclusión histórica; y de Lacan y su idea del yo como ficción. La identidad aquí es cuestionada tanto en temas ligados al género, como en las dudas que experimentan los seres humanos sin distinciones (Antonio Sedeño, 2001).

V.4.1.2. *La puesta en escena*

V.4.1.2.1. Datos

ESTRENO: 19-05-2000 en el Teatro Alhambra (Granada). COMPAÑÍA: Q Teatro y Unidad Móvil AUTORA: Sara Molina (a partir de textos de J. Lacan, P. Rey, Godard, Foucault y J. Berger). DIRECCIÓN Y ESCENOGRAFÍA: Sara Molina. INTÉRPRETES: María Navarro, Antonio Osorio, Pepa Robles, Elena Octavia Álvarez, Enrique Martínez.

V.4.1.2.2. Descripción

La concreción escénica de los temas y contenidos de la obra es realizada a través de una puesta en escena, en palabras de Sara Molina (Ayanz, 2000), hedonista pero muy kitsch; «un lugar pensado para el placer, el placer de la palabra». Así que nos encontramos delante de un largo y sedoso pasillo desde el cual salen y entran rítmicamente los actores-personajes (Antonio Sedeño, 2001). Sobre este fondo, se plantean la alienación y angustia que produce la cultura de globalización. También se dan alusiones humorísticas y estéticas al mundo de la información, del ocio, de la moda y de la creación musical, imitando técnicas narrativas del *video clip* como promotoras de las satisfacciones inmediatas y animadoras de la pereza intelectual (*Primer Acto*, 2001: 94).

V.4.1.3. *La recepción*

Como señala O. Cornago Bernal (2005: 237), después de aproximadamente veinte años de estar haciendo teatro Sara Molina, el conocimiento que se tiene de su producción no es suficiente. Esto se nota en el tratamiento crítico de sus puestas en escena por los cronistas, que ofrecen escasos comentarios sobre su obra. En el caso de *Made in China*, las pocas reseñas disponibles manifiestan un juicio crítico favorable respecto a lo que se ha calificado de perfecta conjugación entre la imagen, la palabra, los sonidos, los movimientos, los colores y los momentos de silencio. Todos ellos son elementos inscritos en un lenguaje escénico sencillo, claro y sin artificiosidad, puesto al servicio del eje de la representación: la capacidad de comunicarse que tienen los seres humanos mediante todo tipo de expresión posible (Ramos, 2001). Asimismo, es motivo de admiración la filtración de cuestiones filosóficas a través del humor delirante, así como la sensualidad extrema, que produce mucha diversión en el espectador (Antonio Sedeño, 2001).

Las escenas del desnudo no reciben ninguna atención por parte de los críticos. Contestando a nuestra pregunta al respecto, Sara Molina (2008a) afirma que «el desnudo nunca ha sido comentado de forma particular» y cree que «la actitud general ha sido ignorarlo por completo, incorporarlo de una manera tan natural que termina siendo no natural porque el cuerpo [desnudo] siempre despierta interrogantes sensaciones difíciles de manejar». También la directora señala que la forma con que aparecían los actores desnudos en su obra se prestaba a preguntas respecto de su significación, pero que tal vez ha sido «más cómodo asumirlo como una opción estética o simplemente efectista que busca crear una delectación en el espectador de tipo erótico sin más». En todo caso, Sara Molina afirma que «la crítica en particular jamás lo ha mencionado» y supone «que en todos estos años alguien de entre los espectadores habrá preguntado algo».

En cuanto a la reacción en la sala durante la representación, el único dato disponible se refiere a una muy entusiasmada ovación de parte de los espectadores, que saludaron el equipo tres veces después de su actuación en la Sala La Imperdible de Sevilla (Ramos, 2001).

V.4.2. Aspectos relacionados con la desnudez

V.4.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario

La información sobre la exhibición del cuerpo desnudo en la representación se basa en una única fotografía que ha sido difundida en todos los periódicos y programas de festivales, como por ejemplo el VI Festival Internacional Madrid Sur. Se trata de una actriz, vista de perfil, esbelta e integralmente desnuda. La fotografía está hecha justo cuando la actriz iba a desaparecerse entre los bastidores, en medio de algunas telas relucientes puestas sobre el tablado (véase Foto.62). Según asegura Sara Molina (2008), la fotografía corresponde al siguiente fragmento de la Primera Parte del texto dramático:

Sucesivos flashes de luz dejan ver cuerpos desnudos de hombres y mujeres que atraviesan la escena y se pierden entre las fisuras de los telones que compartimentan el espacio. Son figuras entrevistas, retazos, fragmentos, trozos, pedazos. Cosas. Objetos. Carne muy blanca, límpida y brillante, como la superficie de los jarrones de porcelana que lubrica la mirada. [...]
(Molina, 2005: 242).

La directora (Molina, 2008) señala también que la escritura del texto dramático, publicado en el año 2005, fue posterior al estreno, cuando las líneas de la obra todavía se

mantienen en proceso de creación. También afirma que no todas las secuencias del desnudo, inscritas en el texto, fueron siempre representadas, puesto que éstas, señala Molina, nunca son fijas en su trabajo y no constituyen una exigencia. La decisión de interpretar y concretar estas secuencias ante el espectador se dejaba, generalmente, a la comodidad de los actores y a su estado emocional. En este sentido, Molina (2008) recalca: «cae de mi lado la responsabilidad de que ello no altere el mensaje que quiero proporcionarles a los espectadores y que simplemente sea más intenso o quede más atenuado».

Por consiguiente, y a sabiendas de que la actualización explícita de las secuencias del desnudo previamente escritas fue optativa, creemos conveniente aferrarnos a la escritura a fin de realizar nuestro análisis, convencidos de que este texto reúne las bases sobre las que la autora/directora realizó su puesta en escena –sobre todo la versión más preferida por ésta última para ser inscrita en la literatura dramática. Pues así, en el texto residen las claves del concepto que tiene Molina de la exhibición desnuda del cuerpo.

Aparte de la secuencia antes mencionada, la obra presenta dos fragmentos más de exhibición integral del cuerpo desnudo, y otros tres del cuerpo semidesnudo¹¹:

Se inaugura la obra, en el texto y en su actualización escénica, con el personaje de MUJER CON ANTIFAZ que, vestida de ropa interior de color rojo y con antifaz negro, recibe al público ante el telón cerrado. «Está enmarcada por dos enormes jarrones de porcelana china depositados sobre unos frágiles soportes que deben remarcar de manera explícita esa fragilidad y el hecho de que en cualquier momento podrían caer y romperse». La mujer da muestras exageradas de cansancio, con un cierto aire provocador y sensual. «Sobre su cuerpo se proyectan letras chinas, un texto indescifrable que adorna su carne» y empieza a dirigirse al público, hablando de su intención y pretensión de decir la verdad. No obstante, dice que lleva guantes cuando en realidad sus manos están desnudas. Empieza a realizar «poses en actitudes descaradas de forma automática, artificial»; «poses sofisticadas, piruetas acrobáticas de escaso interés y movimientos insinuantes» con el fondo de una música disco-oriental vulgar (Molina, 2005: 241-242).

Al final de la Primera Parte del texto, «Canciones de Adán y Eva», se da la referencia a unas mujeres «a medio vestir» que acompañan al personaje del

¹¹ El interés de Sara Molina por la forma desnuda del cuerpo se da en una fase temprana de su carrera teatral. En su obra *M-30. Esto no es África. Pornografía y obscenidad* (1988), realiza un ejercicio escénico, interpretado por 33 mujeres –actrices aficionadas–, que consiste en una sucesión de secuencias de fuerte carga expresiva, por medio de las cuales se propone una nueva forma de ritual, y que tiene como centro un desnudo colectivo de todas las participantes (Antonio Sánchez, 2003a).

VENTRÍLOCUO METAFÍSICO, quien después de interrogar mediante la fórmula «¿Dónde estamos?», a la manera que simula un anuncio de una canción de moda, parece dar explicaciones con aullidos, sonidos guturales y sonidos de percusión para los que utiliza su propio cuerpo:

([...] Las mujeres, antes de ir a formar de nuevo el coro de acompañamiento, pasan por delante de él desvergonzadas, rozándole, exhibiéndose, impúdicas, a medio vestir. Él improvisa sonidos, diferentes para cada una de ellas, en una especie de intento de caracterizarlas. A cada cuerpo sus sonidos, su melodía, su tema.) (Molina, 2005: 264).

Luego, estas mujeres, LAS CHICAS DEL CORO, pronuncian con entonación, primero monótona, luego fragmentada y mezclada con euforia, textos –de Charles Baudelaire y Arthur Schopenhauer– sobre el malentendimiento universal, la pérdida de la inteligencia del ser humano y la concordancia irónica entre la falta de entendimiento y el acuerdo entre los hombres. En la acotación se da el siguiente comentario sobre la dicción de dichos textos:

[...] Son como stripteases verbales que se exhiben con desgana, que hablan con desgana, que están trabajando, profesionales de la palabra, de la exhibición impúdica de la palabra, de su desvergüenza (Molina, 2005: 265).

Finalmente, en la acotación exageradamente larga, de dos páginas, que inaugura la segunda parte, «La Muralla china», se da una interrogación sobre el lugar a que refiere la escenografía. Se trata de una puesta en cuestión que se repite a lo largo de la obra, sin dar respuesta definitiva. La acotación describe una sucesión de imágenes, siendo algunas calificadas de «sólo retazos, fragmentos, ilustraciones de las viejas estrategias eróticas que llenan con sus gestos y acciones reconocibles la escena». Son en general imágenes que expresan la desesperación, la pérdida, la deriva, la prostitución o comercialización del cuerpo; todo a fondo de una «música que de inmediato evoca una atmósfera destinada a ser muy reconocible, envolvente, densa, llena de sensualidad, casi obscena». Dentro de estas imágenes, algunas se refieren al desnudo o al semidesnudo de los intérpretes:

¿Dónde estamos? Tal vez se trata de un night-club, de una sala de fiestas con espectáculo de variedades. Podemos pensar, tal vez, que se trata de una sala de striptease, de una

casa de putas algo decadente. ¿Sencillamente se trata de un suntuoso prostíbulo con una zona de baile y algunos sillones donde esperar cómodamente a la clientela? No lo sé.

[...]

«*Tal vez se trate de un espacio psíquico por el cual se pavonean las imágenes.*»^[...] [Se remite a Octave Manoni]

[...]

[...] *La mujer que se sienta de espaldas, desnuda, y nos provoca insinuando que en cualquier momento se volverá hacia nosotros.*

La mujer que sale de la escena, llorando, semidesnuda, tropezando y enredándose con los telones.

[...]

La bailarina solitaria, en un extremo, que trabaja por dinero.

El hombre que mira a la striptease e imita sus movimientos.

[...]

La nueva bailarina desnuda que, como una doble, copia exacta de la anterior, hace el relevo en un cambio de turno imaginario, de otra danzarina desnuda.

[...]

Y la madame, la médium, enfermera, presentadora, camarera, ayudante que asigna lugares, corrige el número de la butaca, acompaña a los inexpertos y expone y calcula, hace respetar, las reglas del juego. El ama, la madre, la dueña, la criada. ¡Ah! Ella debe de saber cuánto hay y dónde se guarda ese dinero obscuro (Molina, 2005: 266-267).

V.4.2.2. Interpretación de la desnudez en esta obra

La puesta en escena de Sara Molina y las acotaciones del texto dramático manifiestan un acentuado interés por el cuerpo, por su movimiento, pero también por su exhibición, por el enfrentamiento, presentado en muchas secuencias de *Made in China*, entre la consciencia que se tiene del propio cuerpo, y la mirada del otro; y una indagación en la capacidad del cuerpo de proporcionar verdades:

Al teatro ahora no se va a que le cuenten a uno una historia sino a ver "actuar". El teatro ansía la desnudez en esta actuación, para encontrar el perfil del cuerpo e iluminarlo, cree que la verdad está en el cuerpo y por eso lleva tiempo diciendo que es ahí donde está el hombre y renunciando a la palabra [sic.], destrozándolas, culpándolas de haberle traicionado, de que no den buena cuenta de su ser, de que sólo hablen de su progresivo desvanecimiento. (Sara Molina, citado por Cornago Bernal, 2006).

Para Molina, puede que la función del teatro sea la de proteger un espacio donde pueda instalarse una verdad. No obstante, a través del teatro, la directora y autora no aspira

a representar la verdad, sino que se trata de «mostrar» y este mostrar puede ser a veces «impúdico, exhibicionista, aleccionador», sólo un entretenimiento o «realmente en el mejor de los casos apuntar a una verdad»; en todo ello, seguramente la búsqueda de un sentido está (Cornago Bernal, 2006).

Este concepto del teatro y del cuerpo se da con nitidez en el empleo del desnudo femenino y masculino en *Made in China*; un recurso muy logrado para la puesta de relieve de reflexiones sobre la validez de la apariencia más natural del cuerpo para transmitir verdades, en distinguir e identificar. El cuerpo desvestido sirve de manera inmediata y concreta a las ideas metateatrales que recorren toda la obra. Para Sara Molina, el teatro es un lugar, no de la ficción, sino de «la continúa celebración de la verdad», donde se descifra la contradicción de una sociedad en su mecanismo de enmascararse/desmascararse:

[...] el teatro como arte, aunque para nosotros en el sentido de Craig sólo sea un trabajo, tiene que ensayar continuamente la posibilidad de existir como una de las situaciones privilegiadas, en el espacio y el tiempo, donde la pasión de una sociedad por enmascararse y a la vez su deseo contrario de revelar la verdad, descifre su contradicción, restableciendo una magia que nos devuelva los mitos y una filosofía del teatro que nos ayude a proteger esa llama y con ella el futuro del teatro. (Molina, 1995: 13).

En la escena inaugural se daría un paralelismo entre los jarrones de porcelana frágiles y el cuerpo femenino vestido de ropa interior roja –acentuación de un cuerpo sexualizado– para realizar una metáfora de la artificiosidad y de la falta de valor. Asimismo, encontramos que el cuerpo semidesnudo promete transmitir la verdad, pero fracasa; pretende hablar vistiéndose de las letras chinas proyectadas, pero su código resulta incomprensible y sólo consigue insinuar falsedad y descaro, afirmados por los gestos, movimientos y palabras de los intérpretes.

La escena posterior de hombres y mujeres desnudos que atraviesan el escenario viene a resaltar ésta concepción exhibiendo unos cuerpos cosificados, parcelados cuya carne límpida se compara con la porcelana que «lubrifica la mirada». Son cosas efímeras, consumadas y su percepción, por el efecto de los *flashes* de luz sucesivos, no llega a ser integral; su identidad queda desconocida y perdida. También esta escena contribuye a subrayar el juego de máscaras que recorre toda la obra. Según Sara Molina (2008), «el telón oculta algo, el cuerpo desnudo parece revelar algo, es un juego con lo que parece darse a ver y lo que se esconde. Detrás del telón no hay nada... el cuerpo aunque desnudo esconde todo o casi todo».

La falta de identidad y de caracterización de cada cuerpo se transmite en la secuencia del Ventrílocuo y las Chicas del Coro. Aquél intenta dar sonido a cada cuerpo, dar significado y particularidad, pero lo que se transmite es la obscenidad. Incluso las palabras se prostituyen ofreciendo «una exhibición impúdica de la palabra, de su desvergüenza». En las últimas secuencias del desnudo, el espacio escénico, cuya referencia queda sin declarar, exhibe imágenes en que la identidad desaparece, o más bien, se disuelve en la era de globalización que negocia y manipula usando el cuerpo humano como uno de sus instrumentos, junto a las palabras, los sentimientos y declaraciones. Es en esta dimensión performativa en el trabajo de S. Molina, según afirma la autora y directora, donde hay una mirada escéptica respecto al tema de la identidad:

Esta dimensión performativa tiene algo que ver más que con la búsqueda, con la puesta en duda de la idea de identidad. ¿Somos lo que hacemos o somos lo que decimos? Más bien yo diría que ser, lo que se dice ser, somos poco [sic.] cosa... Eso de la identidad lo tengo muy en duda. Con lo que hacemos y decimos más bien andamos identificándonos con esto y aquello, dada nuestra falta de ser... (Sara Molina, citado por Cornago Bernal, 2006).

La exhibición del cuerpo desnudo en las escenas de *Made in China* ostenta, sin tapujos, la realidad del cuerpo en la era de consumo masivo y en la llamada, por Guy Debord (1992), sociedad del espectáculo. Esta realidad supera el conflicto de géneros, casi ausente en la obra, e invade todas las relaciones. En este sentido, la derribo de las barreras de la comunicación en esta propuesta, como señala C. Ramos (2001), se realiza a través de la desnudez gradual de las mismas y de sus símbolos, que van más allá de la materia y que superan el entramado social. De ahí que se opte por la simbología, la metáfora y la sensualidad.

La denominada por Toepfer «desnudez de modelo» (véase cap.I.1), se manifestaría en la mayoría de las secuencias escénicas que prescinden del vestuario, en tanto que suscitan una reflexión crítica acerca de la percepción de éste. El desnudo se proyecta en el escenario, en su estado más subversivo, como modelo cuya exhibición constituye *per se* un instrumento que mide y comprueba los criterios, prejuicios y preferencias estéticas del espectador. Este último, aunque no se involucra materialmente en el espacio escénico ni en la acción, posee como función, según la concepción escénica de Molina, reflexionar y pensar intensamente «y eso jamás deja fuera el cuerpo si es que se le quiere ver como la mansión de alojamiento por excelencia de las emociones, del sentir» (Cornago Bernal, 2006). En *Made in China*, la atmósfera escénica y los personajes, como nota Cornago Bernal (2005:

54-55), «acentúan un eje fundamental: el contraste entre lo público y lo privado». Este introducir impúdico de la mirada del público sobre lo privado y de presenciar lo prohibido – reivindicación explícita de Sara Molina—«genera un ambiente erótico, sensual e impúdico al mismo tiempo», arrojando la luz sobre el funcionamiento del mundo interior, la lógica del pensamiento y los sueños. Lo cual lleva al público a dejarse cuestionar por esta otredad que le presenta el escenario y que es percibida también como parte de su mundo interior/privado. En este sentido, se da en el trabajo de Molina un intento «por hacerlo todo demasiado visible, por desnudar los cuerpos y la palabra, con cierto descaro».

Cabría percibir en el empleo del cuerpo desvestido una afirmación existencial de la presencia del ser humano. Sara Molina no concibe el teatro como lugar en el que se da la ilusión, sino la verdad insoslayable, «la propia carencia en ser ante el yo representativo del otro puesto en juego». Por eso, según Molina, se acude al teatro, ya sea como espectador o intérprete para «obtener la confirmación de un “yo soy”». En esto está naturalmente implicado el otro que, cuando actúa y aparece en escena como una representación, tiene también una dimensión verdadera en tanto existe antes y después de la representación. En toda esta presencia se da el juego con el deseo del otro, éste a través del cual uno se podría expresar (Cornago Bernal, 2006).

Finalmente, a pesar de todas estas funciones y connotaciones de la exhibición desnuda de los intérpretes en esta obra, volvemos a recordar que la directora Sara Molina (2008) señaló que la omisión de las secuencias en cuestión no alteraba nada del contenido, pues sólo incidía en el grado de intensidad de éste; en última instancia, la garantía de la comunicación del mensaje cae bajo la responsabilidad de la puesta en escena.

V.5. MANUSCRITO ENCONTRADO EN ZARAGOZA (2002)

V.5.1. Aspectos generales

V.5.1.1. Aspectos de contenido

Escrita por Francisco Nieva en 1988, esta “comedia mágica” constituye una versión dramática de la novela homónima del conde polaco Jan Potocki (1761-1815). La obra se inspira en un documento hallado por un oficial de las tropas napoleónicas que narra las peripecias de un caballero en el sur de la España de Felipe V. Ambientada en España, en ella Alfonso de Worden, miembro de la Guardia Valona y viajero romántico y audaz, se transforma en estas tierras en un juguete de los demás personajes y en un ser inseguro y endeble (Pérez-Rasilla, 2002). La versión dramática de Nieva sólo se basa en el primer

episodio del caballero Worden. En este relato se supone que pueden ocurrir cosas sorprendentes en torno a la religión católica y a los disparates de sus protagonistas; hay influencia gótica en el relato, con notable fuerza crítica en su defensa directa del racionalismo y en su ataque a la religión (Haro Tecglen, 2002).

V.5.1.2. La puesta en escena

V.5.1.2.1. Datos

ESTRENO: 05-07-2002, Teatro La Latina. COMPAÑÍA: Centro Dramático Nacional. AUTOR: Francisco Nieva DIRECCIÓN Y ESCENOGRAFÍA: Francisco Nieva. INTÉRPRETES: Juan Ribó, José Carlos Gómez, Juanma Navas, Walter Vidarte, Julia Trujillo, Beatriz Bergamín, Ángeles Martín, Juan Matute, Emilio Gavira, Mayra Lambada, Yalina Letamendi, Marta Beatriz. FUNCIONES: 75 aproximadamente.

V.5.1.2.2. Descripción

La concepción material de Nieva se concreta en el marco de un teatrito privado y cortesano, semejante al que el conde Potocki tenía en su palacio en Polonia, donde representaba sus *parades*, un género chico de su tiempo que se sitúa entre el entremés y la Zarzuela. Este teatrito se incorpora a la representación y es idealizado, fantaseado y afantasmado aprovechando de su fantasía, su complacencia visual y sonora, así como su tramoya romántica (Nieva, 2002a). Se nota el carácter cómico y sensualmente potente de la versión dramática y de la representación escénica de la misma.

En la puesta en escena hay una influencia plástica de las imágenes de Delacroix y del simbolista Gustave Moreau. El escenario es concebido por Nieva como un teatro de magia o de linterna mágica, dentro de un marco narrativo bastante atraído por el cine (R. Torres, 2002). La escenografía de Nieva es generalmente hiperbólica y romántica, y recrea los mitos orientalistas del XIX y las estampas que idealizan a la España andaluza, con sus exóticas bandoleras y las majas en pose de canción (Navarro, 2002: 33).

V.5.1.3. La recepción

Frente a la puesta en escena, Eduardo Pérez-Rasilla (2002:10-11) plantea dos objeciones: la innecesaria prolongación, no conforme con la estética propuesta de

entremés; y la falta de originalidad, tanto dentro del marco teatral actual como dentro de la propia trayectoria del autor y director de la obra. Este crítico ha reprochado precisamente la «manida e ingenua invitación a seguir el impulso de los instintos frente a los imperativos del criterio moral, político o social», argumentando que «lo que unas décadas atrás fue novedoso, estimulante y hasta escandaloso, hoy suscita una reacción más inspirada por la piedad o el respeto al artista que por el entusiasmo que inspira una creación estética original». Pérez-Rasilla anota también la falta de novedad en la interpretación que, a pesar de ser eficaz y correcta en términos generales, y especialmente en la entonación vocal, es previsible y carente de grandes hallazgos. Con esta opinión coincide E. Haro Tecglen (2002), subrayando que esta comedia hace recordar más a un Francisco Nieva de antaño que a un teatro de ahora.

En cambio, Juan Vizcaíno (2002) aprecia, tanto en la versión dramática como en la representación, el equilibrio entre el erotismo, el humor, la poesía y la historia de España. También subraya el sentido profundo, culto y elegante de la estética que tiene Nieva, «que hacen que sus proyecciones, sus decorados, y el riquísimo vestuario exótico de la obra se fundan en una especie de milagro de linterna mágica viva».

V.5.2. Aspectos relacionados con la desnudez

V.5.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario

La desnudez integral se exhibe en la primera escena de la representación, correspondiente a la primera historia del texto dramático: «Historia de Emina Y Zibedeá» (Nieva, 2003). Estas hermanas y princesas tunecinas sorprenden al caballero Warden, mientras pasaba la noche ocasionalmente en la casa de La Juncosa, después de haber perdido a sus dos sirvientes y su mejor caballo. Las dos princesas hermanas, unidas también en una relación lésbica, se declaran como primas de Alfonso de Warden e intentan seducirle con todos sus artilugios orientales y exóticos: perfumes, vino, luces y cantos. Se ofrecen al caballero y quieren enseñarle el placer perfeccionado por la culpa. Éste, pese a sus creencias católicas y patrióticas, acaba cediendo a la tentación de estas princesas musulmanas que, después de perseguirle en la escena en cuestión, cercándolo entre ellas dos, consiguen desnudarle integralmente ante los espectadores, despojándolo el cuerpo de Juan Ribó, pionero del desnudo escénico en los años setenta. Las princesas raptan al caballero Alfonso Von Warden, dejando, con este encuentro intensamente erótico, una marca indeleble en su pensamiento y en su alma (Nieva, 2003: 14-32; véase Foto.63 – Foto.65).

V.5.2.2. Interpretación de la desnudez en esta obra

Para Francisco Nieva (2002a:3), el desnudo humano tanto masculino como femenino, añade «sueño y realidad», de manera que hay necesidad de hacer uso de él al igual que de las escenas de reflexión, de desafío o aventuras. Con el desnudo de Juan Ribó, en *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, Nieva se suma a «la ingente cantidad de autores y directores que emplean el desnudo con una intención estilística y no poca sofisticación, puramente teatrales». Para Nieva, el desnudo es como añadir un polvo de oro, es tan natural como en los mejores cuadros que admira, los de Delacroix y de Gustave Moreau. En este sentido, el desnudo en *Manuscrito...* forma parte de la ilusión teatral y tiene necesidad dramática al procurar hacer al espectador escuchar «los diálogos y sus insinuaciones “de algo” que va mucho más allá de cuanto se ve materialmente en escena».

La exhibición sin tapujos del cuerpo del actor, que interpreta aquí a un personaje bien determinado, se concebiría como forma que encierra ideas; se encajaría perfectamente en los conceptos esenciales que Juan García Garzón (2002) asocia a Nieva: la religión como represora de los instintos, el erotismo torturado y morboso, la difuminación de las fronteras entre lo onírico y lo real, el estímulo de los sentidos al tiempo que la apelación a la razón. La desnudez del actor contribuye a producir la confusión necesaria de planos en la representación donde los personajes, en palabras de Nieva, oscilan entre «la verdad y el sueño, el bien y el mal, la verdad y la mentira», haciendo casi imposible discernir los límites de la realidad (citado por Galindo, 2002: 95).

Es evidente que el desnudo en la escena mencionada tiene una carga erótica intensificada por la acción sexual. Según Pérez-Rasilla (2002:10), Nieva mezcla la parodia de lo romántico con la exaltación de la sensualidad en su oposición a y transgresión de la norma moral, triunfando al final felizmente sobre ella. El placer para Nieva, nota Pérez-Rasilla, se relaciona, paradójicamente, con el sentimiento de la culpa; en cuanto haya sublimación de la culpa, se llega al supremo placer.

Resumiendo, esta obra es para Nieva una comedia sensual, ambigua y tentadora que invita al desafuero, a la pérdida de conciencia en el acto sexual. En este sentido, Potocki sale a escena para anunciar la obra y dos horas y media más tarde se suicida, disparándose una bala de plata, por no poder aguantar el apagón de los sentidos (Carrón, 2002).

En otro orden de cosas, la desnudez se podría entender como afirmación de la conciencia del personaje de sí mismo, la acentuación de su voluntad, de su libertad y de su integridad. En este sentido, se justificarían las últimas palabras del caballero Alfonso Van Warden, que son consideradas por Isabel Navarro (2002: 33) como triunfo de la vida por

encima de todas las confusiones: «Por fin soy libre de mí mismo y de mi pesada conciencia, soy dueño de mi alma y mi cuerpo. Soy yo mismo sin mancha. O todo mancha» (Nieva, 2003: 59-60).

V.6. HOMO POLITICUS (2003)

V.6.1. Aspectos generales

V.6.1.1. Aspectos de contenido

Se trata de una serie de secuencias y ejercicios escénicos, ejecutados por actores integralmente desnudos, que se afianzan principalmente en el contacto físico de los actores/ejecutores con el espacio escénico circundante y la aproximación física con el espectador, lo cual constituye la base de una puesta en escena orientada a reflexionar sobre el hombre, como ser social y «animal político», y sobre la crisis a que se enfrenta actualmente. Para Fernando Renjifo (2006: 70), autor y director de la obra, *Homo politicus* es «un modo de estar y de alzar la voz, desde el propio quehacer, en medio de un panorama realmente conmovedor y provocador». Entre los temas que se plantean en la pieza, tenemos: la crítica, el cuestionamiento de la democracia y la expresión de las contradicciones y del malestar actual, a través de la reflexión y la denuncia. La política, según Renjifo, nace para liberar al hombre de la ley de la selva pero termina avalando esta ley y afirmando el egoísmo natural en el hombre.

V.6.1.2. La puesta en escena

V.6.1.2.1. Datos

ESTRENO: 06-11-2003, Teatro Galán (Santiago de Compostela). Se estrena en Madrid el 29 de mayo de 2004 en el Teatro Pradillo. COMPAÑÍA: La República. AUTOR: Fernando Renjifo. DIRECCIÓN: Fernando Renjifo. INTÉRPRETES: Abdel Hamid, Paul Lousteau, Rafael Muguza, David Picazo, Alberto Núñez. FUNCIONES: 12 en Madrid. ESPECTADORES: 687 en Madrid (ocupación de 45,8% de la sala)¹².

¹² Según los datos proporcionados por la SGAE y recogidos por el Centro de Documentación Teatral para la temporada 2003/2004.

V.6.1.2.2. Descripción

En la propuesta se opta por un lenguaje literal y formal muy explícito, conforme con el objetivo de la compañía de expresar una serie de negaciones que abren caminos y proponen afirmaciones. De acuerdo con este objetivo, el discurso del director de escena, sentado en las primeras filas de la pequeñísima sala del Teatro Pradillo, se dirige a los espectadores, interrumpiendo varias veces el transcurso de la representación. Los comentarios del director oscilan entre comentar, en tono “científico”, aspectos relacionados con la puesta en escena y remitir a temas extra-escénicos. Por ejemplo, explica directamente el significado de la desnudez de los actores y comunica al espectador el contexto financiero de la realización de la obra, autocriticándose o defendiéndose continuamente. En este marco, el mismo director subraya la contradicción que residiría en el hecho de que la compañía La República aceptara la subvención de la Conserjería de Cultura y Deportes de La Comunidad de Madrid para realizar *Homo politicus*, puesto que se trata de una obra que, según recalca Renjifo, tiene precisamente el objetivo de denunciar un cierto contexto político y social, en España, generado durante la legislatura del Partido Popular –que apoyaba la guerra en Iraq–, que también gobierna la Comunidad de Madrid. Durante la representación, Renjifo argumenta su aceptación de la subvención con haber «accedido a un legítimo derecho» pero declara que la compañía se siente avergonzada de haberlo hecho (Renjifo, 2006: 69).

Asimismo, otras intervenciones del director de escena subrayan el carácter intensamente metateatral y tratan de un discurso sobre el concepto del teatro, «un teatro que no es teatro y que por otro lado, resulta demasiado explícito y posicionado». También explica el significado de la desnudez de todos los actores como subversión e invitación a la reflexión, sin intención de agobiar o causar impacto en los espectadores presentes (Renjifo, 2006: 67-70).

Atendiéndonos a la grabación en vídeo de esta obra, correspondiente a la representación en el Teatro Pradillo¹³, el espacio escénico situado al mismo nivel que el espacio del público y la disposición de éste en U, en una sala pequeña, reduce el aforo a cuarenta y, como dice el director de escena, da el aspecto asambleario buscado (Beceiro, 2003). La escenografía es sobria, se usan escasos objetos escénicos como un cojín, una cuerda, un cubo de agua, vasos, patatas, una tiza y sillas. Los actores/ejecutantes –también el director de escena– están sentados en la primera fila entre los espectadores, durante los

¹³ La grabación en vídeo es disponible en el Centro de Documentación Teatral de Madrid.

intervalos que separan las secuencias de ejercicios realizados en el centro del espacio escénico (véase Foto.67).

Desde el comienzo de la representación, los actores plantean y discuten los temas de la obra, afirmando su identidad real cuando hablan de la historia y de la vida de sus abuelos, reales, en el contexto político de la Guerra Civil. El movimiento de los actores consta de unos ejercicios y posturas físicas que constituyen una indagación en algunos aspectos antropológicos y existenciales del hombre. Se expresa la autenticidad del ser humano en sus orígenes animales, la posterior represión a que es sometido, el conflicto que nace entre los seres humanos, motivado por la división de alimento y de riqueza y derivado, en la era moderna, de la propiedad privada y del problema de las fronteras.

Al movimiento de los actores se añade la proyección de vídeos y de textos que comunican mensajes y consignas muy explícitos en su carácter directo y repetitivo. Al final de la obra se proyecta un vídeo en el que se entrega la palabra a un anciano anarquista, que aboga por la posibilidad de la vida comunitaria, si hay dinero para todos, de manera que se destruye el egoísmo y se crea una sociedad utópica, que esté arraigada en los valores que conformaban las comunas libertarias de los años treinta en Cataluña y Aragón.

V.6.2. Aspectos relacionados con la desnudez

V.6.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario

Como ya hemos señalado, la representación prescinde completamente del vestuario, afianzándose en la imagen y los movimientos del cuerpo de los actores y en los discursos, tanto declamados como proyectados en la pared, que pueblan buena parte de la puesta en escena. Se destaca una secuencia que muestra a los actores/ejecutantes corriendo en la escena y golpeándose contra la pared (véase Foto.66); un combate primitivo, cuerpo contra cuerpo (Foto.68); un ejecutante se mueve en línea recta pisando a otro acostado que avanza en el espacio rodando (Foto.69). También se dan algunos cuadros de carácter expresivo y simbólico: en uno de ellos los actores están tendidos en el suelo, en línea recta, dividiendo el espacio de la acción en dos partes (Foto.71); otro exhibe expresivamente cuerpos muertos amontonados (Foto.70).

V.6.2.2. La desnudez desde la perspectiva de la recepción

La crítica es en general favorable, aunque se refiere continuamente al contexto y al mensaje político más que al lenguaje escénico o los aspectos formales de la representación. Esto se manifiesta en la reseña de Víctor Burell (2004), donde contrapone la ideología de la derecha a la de la izquierda, el conservadurismo a la creatividad, considerando que «el arte es siempre de izquierdas, puesto que el miedo a las rupturas sumerge a su oponente ideológico en una “creatividad” especialmente segura».

Paradójicamente, hallamos pocas referencias al desnudo masculino de los ejecutantes, que forma un elemento básico de una puesta en escena que renuncia radicalmente el vestuario. Respecto al efecto que produce esta desnudez masculina tan prolongada y próxima espacialmente al público, las opiniones se han dividido. El crítico Javier Vallejo nota que durante la hora y cuarenta minutos que dura la representación el público se olvida de que los actores no llevan ropa «de tan natural que resulta el desnudo prolongado» (Vallejo, 2004: 20). En cambio, la página Web de la revista cultural digital *Notodo* comenta que cada día la incomodidad derivada de esta proximidad, entre actor desnudo y espectador vestido, es mayor y que «no cabe duda de que es la solución ideal para causar agravio en la consciencia establecida del visitante» (Notodo.com, 2004). Observando la reacción de los espectadores, a partir de la grabación en vídeo, la impresión de incomodidad es notable; asimismo en la interpretación de los actores rige un cierto aire de encogimiento.

La única objeción dirigida a esta pieza viene de parte de Roger Salas (2004), subrayando la falta de coherencia entre escenas y la prescindible interrupción constante del director de escena «justificando, autojustificándose, sin aportar nada a la parte buena de la representación, la que se compensa con duras sentencias: “el que tiene, que ostente; el que no tenga, que se esconda”».

La denuncia en la puesta en escena al contexto político y social actual, bajo el gobierno del Partido Popular, y la declaración de haber aceptado la subvención de la Comunidad de Madrid, con la consiguiente autojustificación, incide, según testimonia el propio director de escena (Renjifo, 2006: 70), en un «malentendido» cuando un día al final de la función un espectador escribe con tiza en el muro de fondo del teatro: «pues que devuelvan la subvención».

V.6.2.3. Interpretación de la desnudez en esta obra

Para la compañía La República, el teatro es una obra de arte y un acto político a través del cual poder expresar las ideas (Artez, 2003). De ahí que la desnudez de todos los actores se adhiera a un discurso político y metateatral que siempre se refiere a la realidad exterior. Esto se nota desde el principio de la representación cuando, según describe Víctor Burell (2004), nos encontramos delante de «cuatro seres desnudos que cuentan sus historias reales [...] [y] no necesitan esconder sus personalidades en aras de un prototipo que nos sirva de algo».

Tal vez la configuración escénica de la forma desnuda, tal como se expone en la presente propuesta, sea la más próxima a la concepción de Karl Toepfer (2003: 144) respecto a la desnudez como el elemento escénico que más eleva la identidad del actor encima de la del personaje. Sin embargo, volviendo a nuestra reflexión sobre el tema (véase cap.I.2.2), en la que cuestionamos esta hipótesis, notamos que el protagonismo de la persona real del ejecutante no encuentra su justificación principal en el aspecto desnudo del cuerpo *per se*, sino en la inscripción de éste en un código semiológico y escénico en concreto que pone énfasis en los elementos biográficos del actor y en los elementos metateatrales, extra-teatrales, sociológicos y económicos que, a su vez, remiten directamente a la realidad actual circundante al evento teatral. En este sentido, la desnudez de los actores de *Homo politicus*, sería uno de los elementos, más relevantes, que refuerzan el punto de vista dramático y escénico que se manifiesta en esta puesta en escena.

El desnudo también se instrumentaliza para apoyar la perspectiva política del director que, al parecer, tiende al anarquismo, defendido claramente por la puesta en escena. Pero, volviendo otra vez a los elementos extra-escénicos, acentuados y comentados durante la representación, el hecho de que la compañía acepta la subvención del Partido Popular, atacando al mismo tiempo la política de éste, puede demostrar algún oportunismo, que también involucra la apuesta por el desnudo y remite otra vez a la instrumentación de este recurso, ya política, ya publicitaria.

El extremo énfasis en la desnudez masculina de los actores es directa y deliberadamente comentada y justificada por Fernando Renjifo en su segunda intervención durante la representación. Aclara primero que en Madrid todavía existen lugares donde un desnudo en teatro escandaliza y es rechazado. Luego, explica que el propósito de la exhibición del desnudo, no es solamente un lenguaje estético, sino que es una denuncia contra lo que él considera beatría y regresión política y moral de aquellos años.

Pero el director parece contradecirse cuando asegura que la intención del desnudo no es escandalizar, argumentando que la provocación no es un fin en sí sino un «síntoma», y cuando, al mismo tiempo, dedica la pieza expresadamente a quienes se sientan heridos en su sensibilidad y sus convicciones por la obra. En otro comentario del director, se señala la contradicción que reside entre la inscripción, común, de la exhibición del desnudo dentro de tendencias ideológicas normalmente de oposición o denuncia, y su destino habitual que desemboca en ser consumida e ignorada por parte del público que disfruta. De ahí que el desnudo en cuestión, señala Renjifo, pueda parecer complaciente sin querer serlo.

No obstante, a la hora de averiguar el uso del desnudo en esta propuesta, creemos conveniente evitar las indagaciones ideológicas, políticas y antropológicas expresadas aquí a través de un discurso –tal vez artificial– que impone una cierta forma de interpretación y recepción al espectador, sin una sólida base estética o escénica. En este sentido, la única función que podemos realmente atribuir al desnudo en esta obra sería acentuar la percepción y examinación del cuerpo desnudo en sus diversos ejercicios, estados y gestos, sin inhibiciones. El cuerpo desnudo sería concebido como un modelo de la forma humana, exhibido en un laboratorio bajo una mirada científica.

V.7. LA TEMPESTAD (2004)

V.7.1. Aspectos generales

V.7.1.1. Aspectos de contenido

Escrita en 1611, poco antes de la muerte del autor; presenta a Próspero, el legítimo duque de Milán, destronado y desterrado por su hermano Antonio. Al naufragar su buque, Próspero se encuentra en una isla desierta donde, con la ayuda de su conocimiento de las artes de la magia, va a vivir doce años junto a su hija Miranda, su esclavo Calibán y Ariel, un espíritu benéfico que le ayudará al duque a vengarse de sus usurpadores, provocando una intensa tempestad que arrojará el barco de éstos a la isla. En esta intención de venganza, Próspero se vale del poder del encantamiento, pero al final, presionado por el amor que nace entre su hija Miranda y Ferdinando –hijo del rey de Nápoles, uno de los traidores– renuncia a sus poderes y perdona a sus enemigos.

Según C. Pujol (1975: 59-63), la obra admite toda suerte de interpretaciones y no hay ninguna explicación que la abarque del todo y «quizás el último y definitivo secreto de *La tempestad* es que fue escrita para no dejarse explicar nunca». Pero Pujol nos da dos expresiones clave que forman los dos polos enigmáticos de la comedia: lo fingido y lo real.

«Todo lo que el espectador va a ver y oír, desde la primera escena tan realista del naufragio hasta el epílogo que recita Próspero, va a ser un constante simulacro, una apariencia engañosa. Por arte de encantamiento todo será distinto de lo que parece; lo que creemos realidad es una ilusión, como en el teatro, a la inversa, lo que sabemos que es ficción aspira a parecer realidad». En este sentido, la configuración dramática de *La Tempestad* tiene un carácter meta-teatral, ya que también, según explica Pujol, la isla desierta es un espacio cerrado de la acción como en el teatro, también el mago de Próspero aparece como «un autor omnipotente que dispone a su antojo de las vidas de sus personajes». En este sentido, hay en *La Tempestad* una fuerte presencia de la figura del Autor, el Mago creador de toda esta fantasmagoría es también el propio Shakespeare. Los personajes de la obra son las criaturas de Shakespeare y de Próspero y sólo «interesan como piezas movidas por la magia teatral», son en general «seres pasivos y previsibles», cuya función es principalmente «anudar las diversas intrigas que preparan la apoteosis final del mago».

De otro lado, para la directora de esta versión escénica, Helena Pimenta (Jordá, 2004), esta comedia «arrastra una mitología importante al utilizar Shakespeare elementos mágicos en la personalidad de Próspero», interpretado en esta representación desde un punto de vista humano, que enfoca el personaje en su sufrimiento por la traición, su tortura interior y su demanda de venganza. Pero este viaje dentro de Próspero, aunque empieza con la furia, termina con la redención y la tolerancia. La versión en general expresa de manera minimalista y sintética «una denuncia a la necesidad que tiene el hombre de controlar la propia naturaleza» (Savall, 2004). También refleja la lucha del poder, y el choque entre la violencia y el perdón en el hombre contemporáneo (Burgada, 2004).

V.7.1.2. *La puesta en escena*

V.7.1.2.1. Datos

ESTRENO: 12-08-2004, la masía Can Ratés de Santa Susana (Barcelona, Festival Shakespeare). COMPAÑÍA: Ur Teatro. AUTOR: William Shakespeare. DIRECCIÓN: Helena Pimenta INTÉRPRETES: Aléx Angulo, Ramón Barea, Vicente Díez, José Tomé, Jorge Basanta, Jesús Berenguer, Jacobo Dicenta, Mikel Losada, Concha Milla, Fernando Ustarroz, Pepe Viyuela. FUNCIONES: 40 en el teatro Albéniz de Madrid (estreno el 24 de

febrero de 2005). ESPECTADORES: 10.215 (ocupación de 24,67% de la sala del Albéniz)¹⁴.

V.7.1.2.2. Descripción

La escenografía es sencilla y austera, concebida por Pimenta como «desnuda» y capaz de ir directamente a las emociones del público (Savall, 2004). En la representación de la obra en la Masía Can Ratés, Pimenta aprovecha las grandes murallas y la escalinata de la Masía para recrear la isla sin muchos más aderezos. Todo se desarrolla valiéndose de poco artificio, en una tarima blanca sobre la que ocasionalmente se halla algún elemento de utilería, lo cual subraya la atemporalidad y la idea onírica (Rondon, 2005). El espacio escénico está concebido en clave de un terreno desierto, por el cual, al parecer, pasa una carretera, insinuada a través de las señales de tráfico dispuestas en el escenario. El efecto de la tormenta es realizado por medio de un aspersor de agua y unos cables, que tiran de los trajes del rey de Nápoles y de sus acompañantes simulando la fuerza de un vendaval. (Barrena, 2004a).

El protagonismo de esta versión se da al trabajo del actor y a la palabra; en este sentido Helena Pimenta se vale de una traducción y versión propia del texto original buscando palabras directas y eficaces para centrar la atención de los espectadores sobre el poder expresivo y comunicativo del lenguaje hablado (Burgada, 2004).

Se nota el uso sugerente del vestuario, concebido en clave contemporánea: el duque Antonio y su compañía llevan ternos con corbata muy formales, una configuración moderna de éstos personajes; Próspero y su hija llevan ropa más sencilla y cómoda; el vestuario es más minimalizado en el caso de Ariel y Calibán, apartando relativamente a estos dos personajes de las convenciones sociales del mundo humano.

V.7.1.3. La recepción

La versión dramática de Helena Pimenta y su puesta en escena reciben mayoritariamente la acogida de los críticos y comentaristas. Se pone de relieve la austeridad del escenario que se vale de lo elemental y lo básico en «un espacio desnudo» que resalta el trabajo de los actores y el valor de la palabra. La versión es acertada en su

¹⁴ Según los datos proporcionados por la SGAE y recogidos por el Centro de Documentación Teatral para el año 2005.

condensación de los cinco actos originales en «dos horas atractivas llenas de vigor» (Bacigalupe, 2004; Ginart, 2004a). Asimismo, se aprecia el nivel interpretativo desigual (Martínez Velasco, 2005), sobre todo la destreza actoral de Ramón Barrea, de modo que «sin él la función perdería demasiado» (Herrero, 2004).

En cuanto al vestuario, las opiniones discrepan. De un lado, el vestido, con terno y corbata en algunos personajes, restaría a la obra fantasía y magia (Martínez Velasco, 2005); de otro lado, desempeña un papel en equilibrar entre la realidad y la ficción, el teatro y la vida. Para Carlos Bacigalupe (2004), el vestuario moderno transmite al espectador el carácter atemporal como calidad indiscutible de la obra de Shakespeare.

También notamos algún reproche dirigido a la frialdad que sugiere la escenografía en algunos momentos de la representación y al empleo de señales de tráfico en la escena, que, si bien quieren situar la acción en nuestro tiempo, resultan «demasiado pobres, casi entorpecedores» (Herrero, 2004).

Resumiendo, la versión es considerada «una tempestad correcta» (Barrena, 2004a) en la que Pimenta mueve bien masas y volúmenes, aunque prescinde de color (Martínez Velasco, 2005). En cuanto al desnudo, no encontramos en las reseñas ninguna referencia al respecto.

V.7.2. Aspectos relacionados con la desnudez

V.7.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario

En toda la obra Ariel lleva solamente calzoncillos y aparece apostado en lo alto de la escalinata de la Masía Can Ratés que delimita el espacio, siendo su voz amplificada y espectral, haciendo uso de un pequeño micrófono (Barrena, 2004a). La desnudez integral –de espaldas– de este personaje coincidiría con el desenlace de la obra, en el que Próspero perdona a sus usurpadores, renuncia a su poder de venganza y concede la libertad a Ariel, tan reclamada por éste a lo largo de la obra. Próspero se dispone a ostentarse delante de sus traidores; Ariel, desnudo, le ayuda a vestirse una especie de traje de mago –un frac y un sombrero largo– con el cual aquél descubrirá su identidad (véase Foto.72 – Foto.74).

V.7.2.2. Interpretación de la desnudez en esta obra

El acto de la desnudez de Ariel en esta puesta en escena, no predeterminado por el autor, podría interpretarse en dos direcciones: la primera concierne al tema de la libertad, la segunda a la percepción de la realidad y su confusión con la ilusión.

El tema de la libertad constituye una de las inquietudes expresadas en el texto de Shakespear y que se concreta en la puesta en escena de Pimenta. Para la directora, «frente a ese ideal del buen salvaje» hay que aceptar «mucho de las limitaciones humanas», es decir, reconocer la existencia del mal en nuestra naturaleza humana como condición para alcanzar la libertad (Perales, 2004: 41). De ahí que todos los personajes de la obra se articulen en torno al tema de la esclavitud o de la libertad, hallándose en los extremos Próspero y Calibán. En el caso de Próspero, a través del arte de la magia, hay una búsqueda de recuperar lo perdido y vengarse, de ser conciencia de los demás pero acabar siendo conciencia de sí mismo, reconocerse y verse, «esa es la libertad de que Ariel le hablaba» (Pimenta, 2005). Tanto en el nivel dramático explícito como en el nivel más psicológico o más interior de cada personaje, la dicotomía libertad/esclavitud se traduce materialmente a través de la oposición vestuario/desnudez: trajes formales, semidesnudez de Calibán y Ariel, disfraz de Stefano parodiando a la realeza, desnudez completa de Ariel al final de la puesta en escena, etc.

En este sentido, la desnudez de Ariel estaría conforme con la configuración formal de la puesta en escena, que a su vez pone énfasis y actualiza, en el espacio y en el tiempo, los conceptos principales del autor. El cuerpo de Ariel, en su despojo del calzoncillo, única prenda llevada por éste personaje a lo largo de la representación, remite directamente a la propia liberación y a la vuelta a las raíces. Según C. Pujol (1975: 63), Ariel no es un personaje, «no es más que aire espesado, un espíritu cuyo único deseo es volver al aire, ser libertad en estado puro, bella alegoría que cruza toda la comedia aportando una nota de ingrátida fantasía, de imposible encarnado entre los demás seres tan de carne y hueso». En este sentido Ariel contrasta a Calibán, un personaje que ha fascinado a la posteridad y de él se ha dicho casi todo. Según Pujol (1975: 68), algunos piensan que Calibán representa «el fondo bestial e instintivo del hombre, en contraposición a Ariel, el espíritu, la inteligencia, la gracia».

También, en la versión escénica de Pimenta, encontramos un evidente paralelismo entre la desnudez de Ariel y el traje de mago de Próspero, en el momento en que se dispone a desvelarse ante sus usurpadores y perdonarles. La liberación de Ariel se vincula al descubrimiento que hace Próspero de sí mismo, de su ser interior, volviendo a sus capacidades limitadas y humildes. Paradójicamente, tanto el desvestimiento de Ariel como

la prenda de mago de Próspero connotarían el desengaño que encierra el deshacerse del poder, en este caso mágico, y el reencuentro con la felicidad a través de la tolerancia.

Otra función del desnudo sería acentuar la meta-teatralidad de la obra y su clave temática que, como ya hemos señalado más arriba, reside en la oposición entre lo real y lo fingido:

La comedia llega a su supuesto final feliz, la ficción ha enderezado los entuertos y promete un futuro dichoso con el amor de los dos jóvenes. Pero sabemos que eso es teatro, un sueño bello y prodigioso puesto en escena, y al acabar la función tenemos que volver a la realidad, la realidad que hasta ahora se nos ha escamoteado doblemente porque hemos estado viendo teatro dentro del teatro. Y este teatro lo ha inventado alguien. *La tempestad* concluye cuando nos desinteresamos ya del destino de los personajes y el que los ha movido queda solo ante nosotros.

[...]

Próspero deja sus poderes para aceptar con melancolía la realidad y a través de él Shakespeare dice también adiós a su fantasía [...]. Es el tránsito de la ilusión al desengaño, del arte a la vida, para decirlo con el título de una comedia contemporánea de Lope, *Lo fingido verdadero*. La fingido [sic] que parece más verdad que lo otro, pero que acaba por disolverse en el aire, porque no puede retenerse encadenado a lo humano, como Ariel; la gran ilusión que aspiraba a imponerse a la fragilidad de las cosas. (Pujol, 1975: 71-72).

Este juego de meta-ficción es modernizado en la versión de Helena Pimenta. Según explica la directora, la obra contiene dos temas muy actuales: el tema de la apariencia y la realidad, que está en la obra desde el principio; y el tema de la destrucción de la Naturaleza, incluso de la humana. En el tiempo actual, señala Pimenta, la búsqueda de la felicidad se hace cada vez más antinatural, más deshumanizada y abstracta, por no entender los sentimientos humanos. A raíz de esto, la realidad virtual de lo que deseamos adquiere más valor y más veracidad que la realidad vivida (Perales, 2004: 40). De ahí que el valor de *La Tempestad* resida en mostrar « al ser humano al trasluz de su más profunda realidad» (Rondon, 2005).

El despojamiento repentino del espíritu Ariel concreta directamente esta preocupación tanto del autor como de la directora. De un lado, Ariel rompe con el distanciamiento que ha provoca como ser fantástico y se acerca ahora a los espectadores desvelando su carne humana, acentuando la libertad como anhelación común entre mortales e inmortales. De otro lado, la naturaleza del desnudo como un recurso escénico que oscila entre la realidad y la ficción teatrales, encarna de manera lograda el mensaje que quiere recalcar la directora de escena: sueño y realidad se confunden tanto en la vida como

en el teatro; lo que está oculto en la realidad se puede desvelar en el teatro, y lo que esconde éste lo descubriría aquella. En concordancia con el recorrido de la toma de conciencia en Próspero, a través de la magia, el teatro y la imaginación creadora tienen que conectarse a nuestra realidad, hacernos reconocer el miedo y el dolor de vivir, esquivarlos y abrir la mirada, pues sólo así nos puede ofrecer «nuevas fuerzas y nuevo saber para las vidas que vivimos, para los escenarios que conocemos» (Pimenta, 2005).

De acuerdo con esta lectura, la desnudez se incorporaría en las clásicas dicotomías de teatro/vida; realidad/sueño; exterior/interior. Lo cual es un empleo simbólico del desnudo ya recurrente en la escena y cuya máxima manifestación tal vez resida en *El Público* de Lorca (véase cap. IV.4.).

V.8. LA CASA DE LA GUERRA (2004)

V.8.1. Aspectos generales

V.8.1.1. Aspectos de contenido

La Casa de la guerra es una pieza de *performance* que forma parte del ciclo “La Crónica Traicionada”, incluido en el programa del IX Festival de Madrid Sur, que tiene como objetivo intentar contar las crónicas del dolor y de la muerte de los ciudadanos bajo la guerra, especialmente en Irak, cuyo padecimiento raras veces se comunica por los medios de información tradicionales, ya que éstos filtran a los espectadores sólo sus prioridades. De ahí que surja la necesidad de hacer una crónica urgente de las víctimas de la guerra, de los que lo han perdido todo y se han convertido, en las noticias, en cifras de muertos o heridos.

En este marco, *La Casa de la guerra* pretende ser una denuncia y un homenaje a la vez. Denuncia a la violación, por parte de los señores de la guerra, del derecho del hombre a vivir una vida digna; y homenajea a las víctimas de éstas guerras, a su lucha y resistencia (*Programa del Festival Madrid Sur*, 2004).

V.8.1.2. La puesta en escena

V.8.1.2.1. Datos

ESTRENO: 21-10-2004, Sótanos del Centro Cultural Isabel de Farnesio (Aranjuez, IX Festival Internacional Madrid Sur). COMPAÑÍA: Karlik Teatro (Badajoz) en

colaboración con Animalario. DIRECCIÓN: Cristina Díaz Silveira INTÉRPRETES: Elena Lucas, Beatriz Márquez, Cristina Pérez, Eduardo Cárcamo, Raúl Amores, Diego Ramos, Ana García. FUNCIONES: 10 aproximadamente.

V.8.1.2.2. Descripción

La concreción escénica de esta propuesta conjunta el trabajo de los intérpretes, las instalaciones audiovisuales y los poemas de Aldo Nove, Marcel Schwob y Ana García. Los espectadores están concebidos como ciudadanos invitados a hacer el recorrido interior de la casa, sótanos del Centro Cultural Isabel de Farnesio en Aranjuez. El espacio hermético y abandonado de los sótanos del centro cultural es adecuado para transmitir el ambiente desgarrador de la guerra. La puerta conduce a un largo pasillo al que asoman seis estancias abovedadas donde la humedad, la falta de ventanas, de aire y de luz da una sensación de agobio y encarcelamiento. Las seis estancias incorporan a los visitantes a los internos sentimientos de miedo, de opresión, de encarcelamiento, de culpa y de horror. Por ejemplo, en la cuarta estancia, una canción de amor, una nana y unos zapatos de niños, son sonidos e imágenes interrumpidos y violados por una bañera de sangre. Los niños como víctimas se ponen de relieve en la sexta estancia, que representa fechas y sepulcros de todos los niños de la guerra, que ya no jugarán más (A. Monleón: 96-98).

V.8.1.3. La recepción

Al final del recorrido se permite a los visitantes escribir unas palabras. Algunas expresan agradecimiento, reconocimiento y otras comunican la crudeza de la pieza y su carácter escalofriante, propio del horror de la guerra:

[...] “Demasiado cruda. Pero es como la guerra. Horrible, sin piedad”. “No quisiera que nadie pasara por esto jamás. Pienso en mis hijas y en todos los niños”. “No a la guerra”. “Escalofriante retrato el de vuestro espectáculo. Espero que la realidad no alcance ni de lejos esta ficción”. [...] “Me ha parecido un trabajo excepcional. Debería de verla todo el mundo, para que se den cuenta de la auténtica realidad”. “Gracias por el homenaje a los sin voz”. “Gracias a los actores y actrices. La gente mayor sabíamos de todo esto desde que sonó la sirena. Nosotros no nos olvidamos”. El propio Carlos Hernández escribió: “No creo que ningún otro espectáculo refleje tanto en tan poco tiempo y espacio. Los occidentales nos merecemos obras como esta. Nos merecemos pasarlo mal durante 30 minutos. La gente de Bagdad, Ramala, Kosovo o Hiroshima os estarían muy agradecidos. Un beso enorme” (A. Monleón, 2004: 98-99).

V.8.2. Aspectos relacionados con la desnudez

V.8.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario

Las seis estancias del espacio escénico determinan las seis secuencias de la pieza. En la tercera, más interesante para nuestro tema, se encuentra una de las intérpretes desnuda integralmente, estando de rodillas en medio de un espacio circular delimitado por líneas blancas y enfocado por una iluminación en picado. La intérprete dirige su poema al único objeto de la estancia: unas grandes alas ubicadas y enfocadas en lo alto de la pared. Se trata del ángel que ha perdido sus alas; las palabras de este poema –escrito por Ana García, actriz de la compañía– están proyectadas en el suelo de la habitación (véase Foto.75 y Foto.76):

Tu sangre pasa por mi corazón
Y se hace agua
Tengo miedo de palpar
Sólo abrir los ojos voy a sentirme injusto
Quiero hundirme en el mar de tu profundidad.
(Ana García, citado por A. Monleón, 2004: 97)

En la misma estancia se oye el susurro de una mujer rota desde el pasillo; llora denunciando la frialdad y negatividad de los que están lejos del horror, los que están cómodos e indiferenciados (A. Monleón: 97-98).

V.8.2.2. Interpretación de la desnudez en esta obra

El cuerpo despojado de ropa en esta propuesta manifiesta el erotismo y la belleza poética, como elemento ejercido en contraposición al espacio claustrofóbico, al sentimiento atormentado por la violencia y la agresión, expresados escénicamente en todas las estancias de la casa de la guerra. Pero este cuerpo libre en su desnudez se halla encarcelado, arrebatado de sus instrumentos de libertad, de sus alas y de su andadura. Belleza y libertad quedan bloqueadas. La adherencia de la mujer/ángel arrodillada al suelo quizás haga de la desnudez la metáfora de una tierra que se nutre de la sangre derramada cerrando los ojos a la verdad. La oposición entre lo hermoso y lo feo; lo poético y lo sangriento es transmitida de manera impactante a través de los elementos sonoros: los gritos y llantos de una mujer atormentada.

El espectador en su recorrido de la casa de la guerra, participa en la pieza como turista que recorre los monumentos, o las ruinas, de una ciudad lejana. Este visitante es encerrado en el ambiente hermético y agobiante del sótano como espacio escénico cuyos elementos visuales y verbales se orientan a hacerle a éste identificarse con las víctimas de la guerra. El cuerpo despojado del ángel, encerrado y paralizado, se vale del poema proyectado y del efecto de los llantos de la mujer del pasillo, para intensificar el sentimiento del agobio llamando a reconocerse en las miserias de las víctimas, e intensificar la culpa derivada de la comodidad e indiferencia.

V.9. PLAGIO A MÍ MISMA (2004)

V.9.1. Aspectos generales

La compañía Teatro en el Aire sigue la escuela y el lenguaje teatral del colombiano Enrique Vargas y su teatro de los sentidos. Con este creador las fundadoras de la compañía trabajaban antes de llegar a España: la chilena Lidia Rodríguez, directora de escena, la argentina Gabriela Villalba y las actrices españolas Prado Pinilla y Teresa Gil. Desde el año 2002, Teatro en el Aire desarrolla un teatro sensorial que sigue el lenguaje de Vargas en su búsqueda de que el teatro no sólo se viera y se oyera sino que se sintiera. Según este concepto escénico, el espectador no es manipulado ni obligado a participar en la representación; a diferencia de las experiencias de *happening* de los años sesenta que, en la opinión de la compañía, propiciaban principalmente sensaciones visuales y auditivas, basándose en una dramaturgia pobre. En cambio, en el teatro sensorial, el protagonismo se da aquí a los demás sentidos: al olfato, al gusto, a la audición, al tacto y a «la gran interrogante de las posibilidades dramáticas de la oscuridad». El objetivo es llegar a “una memoria sensorial”, es decir, activar la imaginación de los espectadores a fin de que entren en su propio mundo íntimo de olores, de sabores y de sonidos. En este sentido el espectador se incorpora físicamente al espacio del rito teatral y se integra, mediante la dramaturgia, orgánicamente con su historia individual (Cornago Bernal, 2005: 138-139).

V.9.1.1. Aspectos de contenido

Basada en los poemas de la actriz y poetisa cubana Daphné Porrota, se trata de la última representación de un ciclo tríptico (*El Viaje a nadie* y *El Secreto*) en el que el viaje a través de los otros conduce al propio viaje interior. *Plagio a mí misma* es un recorrido sensorial por la vida íntima de la poetisa a través de sus versos, que hacen que el

espectador experimente y sienta momentos de pasión, de amor y dolor, de vejez y muerte, todo en una travesía por el interior del cuerpo de la poetisa en vísperas de su muerte (Simón, 2004: 174-177; Vallejo, 2006: 22).

V.9.1.2. La puesta en escena

V.9.1.2.1. Datos

ESTRENO: agosto de 2004, en La Caravana (el local de la compañía en Madrid).
COMPAÑÍA: Teatro en el Aire. AUTORÍA: Dhapné Porrata (poemas).
DRAMATURGIA: Carlos Javier Sarmiento, Lidia Rodríguez. DIRECCIÓN: Carlos Javier Sarmiento, Lidia Rodríguez. INTÉRPRETES: Lidia Rodríguez, Ana Ramos, Carlos Javier Sarmiento, Iván Sánchez Gutiérrez, Luís Loncón.

V.9.1.2.2. Descripción

La obra empieza en la oscuridad de un pasillo por donde los espectadores se adentran uno a uno, dejándose guiar mediante el tacto de un cabo tendido. Al llegar al final del pasillo, una mujer desnuda guía la mano extraña hasta su pecho antes de desaparecerse. A unos pasos, en la oscuridad, al otro lado de unos cañizos, el espectador reencuentra a la poetisa tendida y completamente desnuda en su alcoba, declamando sus poemas a modo ritual en un ambiente asfixiante. De vez en cuando aparecen los personajes que evoca la poetisa y se cuelan en los cañizos que separan a los actores de los espectadores. Se abren las puertas del patio y al desvanecer la luz de una vela el espíritu de la poetisa arrastra a los espectadores a la azotea de la casa –La Caravana– antes de desaparecerse. Así termina el ritual bajo el cielo estrellado de una noche de agosto, escuchando una suave música y compartiendo un mojito (Simón, 2004: 174-177; Vallejo, 2006: 22).

V.9.1.3. La recepción

Una constante en las puestas en escena de la compañía Teatro en el Aire es poner a la disponibilidad del espectador, al salir de la función, folios y lápices de color, para que pueda expresar directamente, escribiendo o dibujando sus sensaciones, opinión e impresión para con la obra. Después de asistir a *Plagio a mí misma*, algunos espectadores escriben lo siguiente:

‘Podría vivir aquí para siempre, abriendo la ventana cada día, para ver el mundo tan diferente al barco en el que floto.’

‘La atmósfera envolvente te lleva a ese mundo erótico y poético, lleno de pasiones, de locuras, de deseo. Te sumerges en cada palabra, en cada silencio.’

‘Canto a la esencia femenina, a los ciclos de la mujer, a la necesidad de ser regada’

‘Me ha envuelto la voz de la poeta. He sentido su libertad y su encadenamiento, su desasosiego y su jaula’ (citado por teatroenelaire.com, 2008).

V.9.2. Aspectos relacionados con la desnudez

V.9.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario

Desde el comienzo de la puesta en escena el cuerpo afirma su desnudez en la oscuridad, negando su imagen y su apariencia. El espectador, que intenta encontrar su camino en el pasillo de la casa, guiándose mediante el tacto de un cabo tendido, es sorprendido con una invitación directa, una iniciativa por parte de la actriz, que hace que la mano toque realmente la piel desnuda y experimente las sensaciones derivadas de una proximidad extrema entre dos cuerpos que no se reconocen visualmente. Poco a poco, con la introducción de la iluminación en el espacio escénico, la actriz/poetisa, desnuda integralmente durante la mayor parte de la representación, se vale en su comunicación íntima con el espectador de otros elementos sensoriales como la voz, la imagen, la palabra y el gusto (véase Foto.77 y Foto.78).

V.9.2.2. Interpretación de la desnudez en esta obra

La desnudez en el trabajo de Teatro en el Aire se adhiere a una experiencia sensorial total a través de la cual el espectador, quizás por la primera vez en el teatro español actual, accede intensamente a la intimidad de los actores y actrices. El cuerpo desnudo en esta experiencia transgrede vehemente la distancia, la atraviesa apostando por lo erótico a través del tacto y de la proximidad corporal extrema. En su ofrecimiento generoso de la intimidad y del deseo, el cuerpo despojado de la mujer en *Plagio a mí misma* intenta derrumbar, desde el primer momento, las paredes psicológicas y materiales que separan a los seres humanos. La transgresión del espacio privado del espectador se afianza en la diversidad de los efectos sensoriales del cuerpo, evitando la hegemonía y el consumo de lo visual, es decir, el *voyeurismo* que invade nuestra era de la revolución cibernética.

Comparando la presente propuesta con *Homo politicus* (véase más arriba V.6.), se confirma nuestra hipótesis inicial (véase cap.I.2.) que propone que la capacidad del cuerpo desnudo para lograr la fusión psicológica y material entre actor y espectador no es un carácter inherente a este recurso. El desnudo colectivo en *Homo politicus* desnudo, acentuado extremadamente con la prolongación temporal y la proximidad espacial, mantiene las barreras para con el cuerpo del espectador a través de un lenguaje y una perspectiva científicos. En cambio, en *Plagio a mí misma*, la perspectiva deliberadamente intimista y atrevida, para con el cuerpo del espectador, logra involucrar al espectador, tal como se demuestra en sus anotaciones al salir de la función, en una comunicación erótica.

No se trataría aquí de una crítica alguna, ni de un intento a provocar, sino de una invitación evidente a transformar el espacio “teatral” en vida, en experiencia real que pone en contacto directo a personas que se desconocen, que supuestamente se desconfían, valiéndose de la activación de unas posibilidades sensoriales quizás descartadas, olvidadas en el ritmo veloz de nuestro tiempo. El cuerpo desnudo, aunque se esconde bajo la identidad del personaje (la poetisa), pertenece más a la persona de la actriz que a éste. En este sentido, el cuerpo vendría a ser portador y promotor de una experiencia real, como otras experiencias que reúnen ocasionalmente a dos pasajeros que se encuentran, antes de desaparecer en gran espacio de la ciudad. La desnudez contribuye a forjar esta experiencia en la memoria sensorial de ambas criaturas: el espectador y el actor. El ritual dejará sus huellas cuando los espectadores salgan desde el espacio onírico e íntimo de los actores al espacio de la vida cotidiana.

V.10. PLATAFORMA. POEMA DRAMÁTICO HIPERREALISTA PARA SIETE VOCES Y UN YAMAHA (2006)

V.10.1. Aspectos generales

V.10.1.1. Aspectos de contenido

Se trata de una adaptación teatral de la novela homónima del escritor francés Michel Houellebecq. La obra gira en torno a las relaciones sexuales en la actualidad, a través de la historia de Michel, de cuarenta años, funcionario del Ministerio de Cultura, que va de vacaciones a Tailandia, donde frecuenta locales de prostitución y practica el turismo sexual. Ahí conoce a una compatriota, Valérie, que se convertirá en su gran amor. Valérie, caracterizada de altruismo casi angélico, es capaz de satisfacer en todo momento el inagotable deseo sexual del solterón. La pareja decide crear una agencia especializada en

el turismo sexual. Todo marcha bien hasta que un atentado terrorista islámico mata a Valérie, destruyendo la nueva vida de Michel (*ABC*, 2006). La novela aborda temas muy controvertidos como el turismo sexual, la relación entre Occidente y el Tercer Mundo, los límites de la sexualidad, el enfrentamiento entre civilizaciones y la crítica feroz a las religiones monoteístas, sobre todo al Islam¹⁵.

La novela está concebida por el director de escena Calixto Bieito como una historia de amor que se desarrolla en un contexto imposible (*ABC*, 2006). Bieito coincide con la visión que tiene Houellebecq de una sociedad occidental que valora la juventud por encima de todo y que hace que la sexualidad sea difícil de obtener en el caso de la gente mayor. También nota que tratamos «de parecer más jóvenes de lo que somos. Es difícil ser viejo. Como resultado de esta terrible tendencia en Europa, las personas mayores se sienten tentadas a practicar el turismo sexual», de ahí que la pornografía tenga una presencia importante en el mundo actual (*ABC*, 2006; Belmonte, 2006). En este sentido, Bieito comparte con el autor de la novela su concepción del sexo como una suerte de generosidad y «la imposibilidad del amor en un sistema en el que la generosidad está en extinción» (Belmonte, 2006).

V.10.1.2. La puesta en escena

V.10.1.2.1. Datos

ESTRENO INTERNACIONAL: 30-08-2006, teatro Royal Lyceum, Festival de Edimburgo (Escocia). ESTRENO EN ESPAÑA: 15-09-2006, Atrium de Viladecans (Barcelona). Estreno en Madrid el 14 de diciembre de 2006 en el Teatro Bellas Artes. COMPAÑÍA: Teatro Romea de Barcelona. AUTORÍA: Michel Houellebecq. DIRECCIÓN: Calixto Bieito INTÉRPRETES: Carles Canut, Marta Domingo, Juan Echanove, Belén Fabra, Mingo Ràfols, Boris Ruiz, Luís Villanueva. FUNCIONES: 61 en Barcelona y 32 en Madrid. ESPECTADORES: 22.754 en Barcelona y 9.867 en Madrid

¹⁵ Al publicarse en Francia en el año 2001, la novela escandaliza a muchos sectores, que la han considerado una apología del turismo sexual en los países en desarrollo, a la vez que un insulto al islam, que el protagonista de la novela Michel afirma aborrecer por haber destrozado su vida (*El País.es*, 2006). A raíz de las declaraciones, consideradas islamóforas, del autor a la prensa, es denunciado por varias agrupaciones islámicas y de derechos humanos por “injuria racial” e “incitación al odio religioso”. El juicio suscita controversia en la comunidad intelectual internacional entre defensores y detractores de la libertad de expresión. Finalmente Fouellecoq es absuelto de todos los cargos; los argumentos del juez residían en que las críticas a la religión son perfectamente legítimas en un Estado laico (www.wikipedia.org).

(ocupación de 69.08% del Teatro Romea en Barcelona y 68,71% del Teatro Bellas Artes en Madrid)¹⁶.

V.10.1.2.2. Descripción

Según Bieito (*ABC*, 2006), su adaptación de la novela, en lengua castellana, ha sido fiel, si no a la estructura, a su espíritu: «es muy pesimista, pero también hay algo de esperanza y es esa contradicción lo que me interesa». En la puesta en escena, todo se desarrolla en la mente de Michel, quien empieza a recordar y le habla al auditorio; las personas de las que habla se convierten en personajes de la obra. Al final nos enteraremos de que todo el mundo al que ha estado recordando está ya muerto.

El espacio escénico se refiere a un *peep-show-karaoke* y la escenografía giratoria reproduce el interior de un *sex shop*: un entramado de locutorios individuales forma el eje divisorio de un decorado con dos secciones contrapuestas. A un lado, sillones de cuero y lámparas rojas. Al otro, un piano de gran cola y superficie imitando la piel de tigre (Mazorra, 2006; Gómez, 2006). Desde uno de estos locutorios, donde se proyectan continuamente películas pornográficas a través de una pantalla televisiva, el protagonista recuerda todo lo ocurrido y los personajes que ha conocido en su viaje a Tailandia. Estos últimos exponen sus ideas o exabruptos sobre el capitalismo, el consumismo, la intolerancia, la liberación, la miseria sexual, el monoteísmo o el islam, todo ello mientras realizan actos sexuales con alguna muñeca de goma, o disfrutan de los placeres solitarios en las cabinas del *peep-show* o sobre el piano (*El País.es*, 2006).

En el escenario abundan fragmentos de cine porno, muñecas hinchables, ingeniosas evocaciones de la eyaculación (Hevia, 2006), escenas de masturbación del protagonista, rememorando sus aventuras sexuales en Tailandia, o el extremo placer con su enamorada Valérie. También se dan «imágenes de fornicación y ruda penetración sexual en una hilera de monitores» (Gómez, 2006), que se convierten «en un tenue paisaje de fondo al que apenas se presta atención» (Mazorra, 2006). Los actores se mueven en todos los niveles del escenario, se desgañitan, y a veces cantan a modo de un musical, con un micrófono en la mano (*El País.es*, 2006).

Pero es en el texto donde se proyecta toda la carga provocativa con elementos pornográficos, obscenos y blasfemos (Hevia, 2006). Bieito consigue que la palabra, sobre

¹⁶ Según los datos proporcionados por la SGAE y recogidos por el Centro de Documentación Teatral para el año 2006 y 2007.

todo el discurso del protagonista, sea infinitamente más fuerte que la imagen, centrándose en la psicología del personaje (Mazorra, 2006). También se nota que la obra recoge los negativos comentarios de la novela sobre el islam, aunque Bieito afirma que «el texto no es antiislamista ni insulta a ninguna cultura. Habla en contra del fanatismo y del monoteísmo» (Gómez, 2006).

V.10.1.3. La recepción

Plataforma recibe muy buena acogida por parte de los críticos en España y una repercusión también en la prensa internacional. Las apreciaciones se han dirigido básicamente a la escenografía y a la actuación. El crítico de *El Mundo* J. Mazorra (2006), aunque nota que la obra no es apta para todas las sensibilidades, admira el trabajo de los actores y de Bieito señalando que el director ha vuelto a demostrar «su extraordinaria capacidad de transformar un texto en una experiencia única». El crítico C. Gil Zamora (2006) elogia el decorado circular, la estructura dramática, los actores imbuidos por el ambiente general de abusos y destrucción «perfectamente trazado por la dirección». El mismo crítico considera la obra «un teatro de alta calidad, de una fuerza tremenda, donde las imágenes se acompañan de palabras y los diálogos y monólogos son estiletos que van penetrando el cerebro, el corazón o las tripas del espectador».

En su apreciación de la actuación, la crítica periodística ha subrayado el papel de Juan Echanove advirtiéndole que «humaniza a un personaje que en la novela peca sin duda de cinismo, le hace infinitamente más convincente, y hace que nos caiga simpático incluso cuando describe con la mayor crudeza los actos sexuales» (*El País.es*, 2006). No obstante, E. Hevia (2006) anota que el único talón de Aquiles, ha sido el texto demasiado discursivo.

En cuanto a la recepción inmediata en la sala, la puesta en escena recibe prolongados aplausos unánimes del público que llenaba el teatro Royal Lyceum, en el Festival de Edimburgo. E. Hevia (2006) comenta que «el espectador siente que el sexo y la transgresión son un mero recurso para mostrar la angustia del hombre moderno a través de una mirada desoladoramente pesimista».

Finalmente, cabría señalar que la mayoría de las reseñas de crítica periodística se han limitado a señalar la presencia de una actriz desnuda durante toda la obra, sin valoración ni indagación sobre el tema.

V.10.2. Aspectos relacionados con la desnudez

V.10.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario

Dentro de los personajes que evoca la memoria del protagonista de la obra Michel, aparece «una joven monumental, que pasea desnuda» como un espectro, interpretada por la actriz Belén Fabra. La actriz seguirá desnuda durante toda la representación adoptando distintos personajes (Cómez, 2006). El aspecto que da el cuerpo desnudo es tan inerte que E. Hevia (2006) lo considera como «parte del mobiliario y en algún momento es un objeto más utilitario, como en la impactante escena en la que se convierte en una tabla de surf» (véase Foto.79 – Foto.81). La estética morbosa del desnudo sobresale en una fotografía donde vemos a la actriz con ojeras, la cara manchada de yogur y una mirada trágica (véase Foto.82).

Habría que señalar que la exhibición del desnudo en esta obra no es vinculada a un acto sexual, puesto que el director Calixto Bieito afirma que no hay en la representación escenas de sexo explícito, sino que los intérpretes se limitan a hablar de sus recuerdos de tipo sexual. Bieito subraya que «es más potente explicarlo en lugar de que una pareja lo haga en el escenario» (ABC, 2006).

V.10.2.2. Interpretación de la desnudez en esta obra

En la puesta en escena de *Plataforma* se darían dos visiones sobre las relaciones sexuales. De un lado se da un concepto del sexo vinculado con el amor verdadero, afirmando la creencia de Bieito en «el sexo como algo opuesto a la muerte» (Rábago, 2006). De otro lado, la otra que presenta al sexo como práctica deshumanizada y desprovista de la emoción; el sexo en este caso viene a ser sinónimo de la muerte, de la angustia, la soledad y la desolación del hombre actual.

La configuración formal y dramática del desnudo femenino en *Plataforma*, tal como se describe en las reseñas de la crítica correspondiente, viene a acentuar más el concepto pesimista sobre el sexo. En su inercia, su desplazamiento en el escenario como un espectro indiferente, su equiparación con los muebles y la desviación completa de su función, para convertirse en un objeto más de la escenografía, despoja a su portador de vida y manifiesta la muerte. En este sentido, la imagen desnuda constituiría una antítesis con la palabra y la expresión verbal pornográfica y obscena. En la presente propuesta de Calixto Bieito sobre las relaciones sexuales, el cuerpo desnudo no celebra su vitalidad y erotismo, más bien, abrazaría varios personajes bajo su frigidez como seña de identidad.

V.11. *START AGAIN* (2007)

V.11.1. Aspectos generales

V.11.1.1. Aspectos de contenido

Start Again (*Volver a empezar*) es una pieza de *performance* dirigida por el artista José Abajo Izquierdo y representada dentro de la programación del III Festival Visible 2007¹⁷, en el marco de la aprobación de la ley de Identidad de Género, que reconoce los derechos de todas las sexualidades (lesbiana, gay, transexual y bisexual). La obra es concebida por su director como «una alegoría sobre cómo un nuevo concepto de sexualidad cambiaría el mundo». Según precisa el director de la pieza, el objetivo es «plantear de forma visual la creación de un mundo nuevo, en el que las personas pueden desarrollar su sexualidad y su afectividad abiertamente, sin dogmatismos ni prejuicios que coarten nuestra libertad» (Prog. Festival Visible, 2007; Villar, 2007).

V.11.1.2. La puesta en escena

V.11.1.2.1. Datos

ESTRENO: 26-06-2007, Teatro Pradillo (Madrid, Festival Visible). DIRECCIÓN: Abajo Izquierdo. PERFORMERS : Variopinto *performance* de 50 participantes en cada función. FUNCIONES: 2.

V.11.1.2.2. Descripción

Las acciones de la pieza se realizan en la tarima rectangular del Teatro Pradillo. A la izquierda del escenario está dispuesto un coro vestido de negro –entre veinte y treinta intérpretes– y tres músicos; siendo la pared del fondo empleada como soporte para las proyecciones de vídeo. El público está situado enfrente del escenario, en butacas ordenadas en gradas, que empiezan a poca distancia del espacio de la actuación. En este último, hallamos pocos objetos, básicamente materiales para pintura. La escenografía de *Start Again* se afianza en el cuerpo de los *performers*, la interpretación del coro, la música en directo y la proyección de entrevistas e imágenes abstractas. Estas proyecciones cuando se

¹⁷ El III Festival Visible (desde el 30 de mayo hasta el 30 de julio de 2007) es organizado por la Federación Estatal de Lesbianas Gays Transexuales y Bisexuales (FELGTB), y está dedicado a resaltar la importancia de las actividades relacionadas con las personas transexuales. El festival es patrocinado por el Ayuntamiento de Madrid, la Comunidad de Madrid y el Ministerio de Cultura en los días en los que Madrid vive la eclosión del Europride'07.

yuxtaponen a la imagen real de los participantes desnudos, constituyendo una especie de *collage* escénico de cinco metros, hecho, como señala Abajo Izquierdo (V. Torres, 2007), «de pinceladas humanas». En este sentido, conviven en la puesta en escena pintura, música y videoarte.

Los participantes en la acción no son *performers* profesionales y su colaboración responde a una previa convocatoria que realizó el director de escena, básicamente a través de la red internáutica, ensayando su acción sólo un día antes de la representación. Las sensibilidades de cada uno de estos voluntarios, respecto al grado de su desnudez, han sido consideradas por el director a la hora de organizar su disposición en el espacio escénico: los más atrevidos se colocaron más cerca del público y los demás al fondo (Foroxerbar.com).

V.11.2. Aspectos relacionados con la desnudez

V.11.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario

De entrada, hay que señalar que nada más entramos en el vestíbulo encontramos a algunos participantes desnudos y sentados enfrente al bar del teatro, conversando, posando ante una cámara de vídeo, contestando a alguna que otra entrevista¹⁸. La puesta en escena empieza, según señala el director (Foroxerbar.com), con el escenario todavía vacío, con la proyección de un vídeo de entrevistas que expone la opinión de varias personas sobre el pasado, el presente y el futuro de las relaciones sexuales. En esta proyección se recalca la necesidad de elegir libremente su propia sexualidad. Luego aparecen en el escenario los «extras», a los que se ha dado antes una pátina de blanco con mochilas de sulfatar «para que sirvan, literalmente, de lienzo». Mientras tanto, una cámara graba todo lo que hacen y lo emite en la pared del fondo, imágenes que se alternan con células y mitosis.

La *performance* es realizada a base de la pintura corporal (véase Foto.83 – Foto.84): cincuenta participantes pintan unos a otros, con varios colores (azul, verde, rojo), en un ambiente lúdico que representa lo que se ha concebido, señala V. Torres (2007), como la creación de los continentes para forjar un mundo nuevo, uniéndose por parejas o grupos sin importar el sexo. El resultado es un cuadro plástico, un *collage*¹⁹ que sugiere un

¹⁸ El estudio de la presente obra se ha basado en las observaciones de la presente investigadora durante su asistencia a la función del 27 de junio de 2007, además de las reseñas de crítica periodística.

¹⁹ Notamos que la configuración escénica de *Start Again* se inspira claramente en *Meat Joy* (1964), una de las piezas de *performance* más interesantes estéticamente de la estadounidense Carolee Schneemann. En ella se presenta el cuerpo de los *performers* como *collage* para manifestar la sensibilidad de la desnudez

paisaje natural y espontáneo, acompañado de la música, de efectos sonoros como gruñidos salvajes, y también del canto entusiástico y optimista cuyas palabras, repetidas varias veces al final de la pieza, comunican el mensaje directamente al espectador:

Coro.— A quién le importa lo que yo haga,
 A quién le importa lo que yo diga.
 Yo soy así y así seguiré,
 nunca cambiaré.

V.11.2.23. *La desnudez desde la perspectiva de la recepción*

Antes de indagar en la recepción de la pieza, notamos que, en ella, se dan dos nociones del público. La primera remite a los *performers*, a los voluntarios y no profesionales, que participan gracias a la convocatoria abierta que había realizado el director de escena, y por tanto, éstos podrían reunir los aspectos de actores y espectadores/participantes. La segunda noción se refiere a los espectadores, en su concepto más convencional, dispuestos en la sala de butacas, cuya situación se limita a la percepción, casi pasiva, de la actuación. Se nota que a pesar de la convocatoria que hizo el director de trescientos voluntarios (ciento cincuenta por cada función, participan aproximadamente cien (es decir, cincuenta en cada función). Los participantes están formados, según documenta V. Torres (2007), por comerciales, profesores de yoga, aspirantes a actores, bailarines e incluso un diplomático belga, así como también un *lobby* naturista, todos «unidos por el deseo de vivir una experiencia diferente a cambio de una botella de vino y un DVD de su actuación».

La reacción por parte de la crítica periodística se ha caracterizado en gran medida por la objetividad con algunas voces de loa, como la de V. Torres (2007), quien considera la pieza «un canto a la libertad y a la tolerancia» e inaugura su artículo en la página Web de *El País*: «Eran más de 50 los valientes desinhibidos que acudieron anoche a la llamada del pintor José Abajo Izquierdo dispuestos a dejar a un lado la vergüenza y los tabúes para participar en una *performance*... desnudos y con público».

de cara al espacio que le rodea, las superficies y las texturas. Se trata de un rito erótico cargado de una indulgencia excesiva que celebra la carne como materia. La ardiente ceremonia orgiástica se vale de materiales variopintos: pollos y pescados pericados, salsas, pinturas, cepillos, cuerdas, plástico. La realización de las acciones eróticas de la pieza está a cargo de *performers* seleccionados por Schneemann, sin previo entrenamiento, y que actúan llevando solamente su ropa interior, a poca distancia de los espectadores. La intención de la artista era crear un caos erótico que se manifiesta sobre todo cuando los *performers* se pintan uno al otro, tiran pollos uno al otro, se deslizan y se revuelcan en periódicos, restos y despojos en el escenario (Mahon, 2005: 196; Toepfer, 1996: 78-79).

Tal vez el mérito de la crítica periodística con respecto a esta propuesta ha sido la comprobación y documentación tanto de las impresiones y sensaciones de los colaboradores en este cuadro plástico de desnudos, como de la reacción del público. Las declaraciones indican la satisfacción de ambas al respecto, V. Torres registra algunas:

A Iván, de 29 años, le gustó la dualidad de ser actores y público y cómo se habían tocado "sin ningún tipo de tensión sexual". A Carmen no le importaba el resultado, sino haber vivido una experiencia "tan intensa". José Luis, un funcionario de 37 años, explicó que había sido, sobre todo, "muy natural" y Marta ni siquiera se ha enterado de que había público. A Olga, una empleada de marketing de 34 años, le resultó "cojonudo", mientras que María, actriz argentina de 30 años, lo disfrutó "como un juego".

Entre el público, Remo, italiano, opinó que era "original y nada escandaloso" y se preguntaba "qué diría el Papa si se representara en Roma". El artista sentenció que había salido "tal y como lo tenía en la cabeza". A las puertas del teatro, una chica decía a otra muy convencida: "Venga, si tú lo haces yo también lo hago". (Torres, 2007).

Otros comentarios fueron anotados por C. Villar (2007). del diario *El Mundo*:

«Me gusta el teatro, y el desnudo no me avergüenza. El cuerpo humano es muy bello. Así es como nacemos, aunque desde el primer momento no hagan más que taparnos con tapujos y prejuicios». Es un colombiano bien torneado el que habla. [...]

[...]

Los actores que han acudido a la llamada del artista no quieren ni oír hablar de la palabra vergüenza. Carmen, Diego, Ramón e Iván Ignacio, todos estaban de acuerdo: «Yo soy de una asociación naturista»; «yo quería vivir la experiencia de desnudarme con mucha gente»; «yo soy actor y además naturista activista». ¿Sin pudor? «Un poco, la verdad, pero el marco del teatro ya arropa. En cuanto te metes en el papel te olvidas de tu cuerpo». «Siempre hay algo de vergüenza, pero no es algo terrorífico. Nos apetece sobrepasarla».

[...]

«Soy actor, y he participado en las cuatro carreras ciclounudistas que ha habido en Madrid, otra experiencia parecida. Allí siempre pasa lo mismo. La gente que jamás se ha desnudado se olvida en dos minutos y todo sucede con mucha naturalidad», continúa Ramón. (Villar, 2007).

La comparación por parte de la crítica de la propuesta escénica del artista Abajo Izquierdo con las experiencias del artista estadounidense Spencer Tunick, conocido por sus fotografías controvertidas de grandes masas de gente desnuda en espacios urbanos, ha sido

inevitable. Pero esta vinculación ha sido rechazada por Abajo Izquierda (Villar, 2007) quién recalca: «Yo no busco gente desnuda, sino gente que quiera pintarse el cuerpo. Ha habido quien ha participado con él [Tunick] y conmigo y me ha dicho que ni el resultado plástico ni la experiencia han tenido nada que ver. Allí se han sentido como ovejas. Por no hablar de las fiestas privadas que luego se monta...».

Finalmente, cabría señalar que la puesta en escena, durante la función del 27 de junio, produjo una confusión en el público que, al no saber exactamente cuando finalizaba la acción, se quedó en sus butacas después de terminar ésta. Una de las intérpretes tuvo que avisarle al espectador el fin de la *performance*. V. Torres (2007) nota que «después de la obra, estalló la euforia y muchos seguían embadurnándose de pintura».

V.11.2.3. Interpretación de la desnudez en esta obra

En su consciente y deliberada exhibición del cuerpo desnudo de los intérpretes, y valiéndose de la convivencia entre movimiento, música, canto y videoarte, *Start Again* quiere transmitir y afirmar un mensaje clarividente, declarado al espectador incluso antes de pisar la sala del Teatro Pradillo: la ostentación y afirmación de una identidad sexual libre, fusionando cuerpos desnudos variopintos, indiferentemente del género y las inclinaciones del placer. Desde el punto de vista del director y creador de la obra Abajo Izquierdo (Foroxerbar.com; Villar, 2007), se trata de una *performance* con mensaje, que no exhibe el desnudo por el desnudo, sino que propone «la pintura sobre el ser humano desnudo, sin la barrera cultural y represora». Este concepto, según el director es más amplio y da la oportunidad a los participantes en la acción de realizar «una experiencia vital única». En este sentido, se enfoca más a estos voluntarios de la acción que al público de la sala, aportando al que vive esta acción «más seguridad en sí mismo y más valentía». A demás de una experiencia individual, es para el público un resultado plástico final cuyo concepto y contenido no es otro que «la libertad y la tolerancia».

Los participantes en *Start Again* afirman su identidad real como individuos que disfrutan de una celebración vital del cuerpo, de su extrema proximidad con el cuerpo del prójimo y su unión con este en el acto de una manifestación artística. Pero la identidad sexual de cada uno es camuflada bajo las capas de pintura, quedándose cada cuerpo como una pincelada de color que complementa la representación plástica del paisaje natural. Los desnudos no remiten, no refieren, sino viven y existen, forman y dibujan, siendo a la vez creadores y materiales de un cuadro viviente. La diversidad, armonía y belleza de sus

cuerpos, integrada en una dramaturgia y contexto extrateatral –oficial– que homenajea la diversidad sexual, afirman el efecto erótico y festejan la vulnerabilidad del cuerpo al deseo.

No obstante, este erotismo, si bien se abre a la mirada del espectador en la sala, no está dirigido a él. Parece que el cuerpo del *performer* está desinteresado de la existencia de éste. La comunicación con el espectador es básicamente visual, el cuerpo desnudo es ofrecido a los ojos de éste como cuadro plástico viviente, sin ir más allá de un *voyeurismo* pasivo. Esta actitud para con el espectador de la sala y la transmisión demasiado directa y simple de un mensaje, conocido previamente por éste, quita valor al empleo del desnudo en esta obra. Ésta, en comparación con parecidas experiencias escénicas de los años sesenta (*Meat Joy* de Carolee Schneemann), quizás no aportaría nada nuevo para el receptor u observador. Se tiene en consideración también la falta de un sentido crítico, puesto que la obra es presentada en un momento histórico que finalmente apoya, socialmente y legalmente, la libertad de práctica y expresión de las minorías sexuales en España. Por consiguiente, el contenido propagandista de esta apuesta por el desnudo colectivo superaría el valor propiamente artístico y estético.

V.12. EPÍLOGO

V.12.1. Reflexiones de conjunto

La primera observación que manifiesta el cuadro de comparación figurado aquí abajo sería la máxima consolidación del cuerpo desnudo como forma dramática. Éste está concebido en la imaginación del creador teatral desde el nacimiento de una idea, de un tema o de una imagen plástica, que se registra a través del texto dramático o del texto espectacular, hasta su actualización en la puesta en escena. En esta trayectoria, la configuración escénica del cuerpo desnudo es fruto de una reconciliación entre autor dramático y director de escena, entre palabra y acción, dos profesiones o dos elementos tradicionalmente rivales que vienen a referirse, al menos en la mayoría de las obras analizadas en este capítulo, al mismo artista (Angélica Liddell, Sara Molina, Carlos Marquerie, Francisco Nieva y Fernando Renjifo). En el resto de casos, se da una creación colectiva o *performance* que no parte de un texto dramático determinado, sino más bien de un trabajo de improvisación y adaptación de textos diversos y ajenos.

1) *Distanciación e identificación*

Paralelamente a una concepción complicada del actor, la relación con el espectador se podría calificar de contradictoria: el actor invita al espectador a acceder a su esfera íntima y privada, presentando en el escenario fragmentos de su autobiografía, de sus pensamientos reales, valiéndose principalmente de la palabra, del discurso, del ritmo musical y vocal, más que el ejercicio físico o el movimiento dinámico, en una escenografía poética y simbolista. Al tiempo, el actor, a través de los mismos elementos, provoca la sensibilidad y la mente del espectador ofreciéndole una especie de rompecabezas cuya imagen desfragmentada éste último tiene que reconstruir, descubriendo al final no un cuadro clásico de composiciones perfectas y decodificables, sino un *collage* que combina imágenes, ideas y sensaciones.

2) *Erotismo*

A nivel espacial, la proximidad del cuerpo desnudo al espectador es predeterminada por las dimensiones reducidas del lugar teatral en la mayoría de las puestas en escena estudiadas en este capítulo (*After Sun*, *La Falsa suicida*, *Made in China*, *Lucrecia y el escarabajo disiente* y *Start again*). En pocos casos (*Homo politicus*, *La casa de la guerra* y *Plagio a mí misma*) se da una insistencia en aproximar y confrontar el cuerpo despojado del actor al cuerpo protegido del espectador, llegando en el caso de *Plagio a mí misma* a un contacto físico y erótico entre ambos protagonistas del evento teatral. La presencia del actor desvestido está envuelta en una atmósfera personal e íntima; no obstante, el cuerpo habla un lenguaje difícil de decodificar, distanciando al espectador en tanto que provoca sus sentimientos y reflexiones alejándose de estrategias ya viejas de efectismo e impacto gratuito.

En buena parte de las obras al principio del nuevo siglo, el cuerpo desnudo se revela precisamente contra las estrategias de seducción; renuncia a complacer al espectador con sus capacidades eróticas y a explotar un cuerpo ya consumido en los medios de comunicación. La forma desnuda dirige su denuncia a la falta del ser derivada de la cosificación del cuerpo, su reducción a una máquina de pulsaciones eléctricas, a una estética uniforme en la era de globalización. En su combate contra los valores consumistas, la mayoría de las obras estudiadas aquí ofrecen un modo del desnudo desprovisto de las connotaciones del placer. El desnudo es caricaturizado y parodiado en *After Sun*, encarcelado y paralizado en *La Falsa suicida* y *La casa de la guerra*, es indiferente y frígido en *Plataforma*, participa en el duelo colectivo en *Lucrecia y el escarabajo disiente*,

se somete a una observación científica microscópica en *Homo politicus* y descubre de manera cínica las técnicas monótonas de su artificialidad, su carencia de valor y de identidad en *Made in China*.

No obstante, no faltan las propuestas que se valen del desnudo para recuperar al auténtico Eros, en su vitalidad y alegría como antítesis del cuerpo desolado, triste y alienado. En *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, el desnudo integral está ligado a una acción de raptó del personaje masculino a mano de dos damas; Francisco Nieva además de invertir los mecanismos de fuerza entre ambos sexos, intenta recrear su antiguo ideal de lo erótico, contraponiendo un mundo decadente. En *Plagio a mí misma* el desnudo se incorpora a una dramaturgia que interrumpe la soledad real del espectador sumergiéndole a él en un mundo de ilusión que le ofrece una oportunidad de comunicación íntima, de juego erótico, sin sentir remordimiento.

3) Estética y estilo

En este sentido, observamos que las puestas en escena del desnudo, en las representaciones del nuevo siglo, no hacen hincapié en el cuerpo femenino sino, con un igual interés, en el masculino. La configuración estética y dramática del cuerpo desnudo en estas obras no insiste mucho en el problema de género y cuando se da en *La Falsa suicida* y *Start again* o, de manera menos directa, en *Made in china* y *Lucrecia y ...*, se incorpora a una crisis global de incomunicación, a la declaración de preocupaciones ontológicas de carácter universal, sin proceder a un análisis histórico o social. Si bien el desnudo es un elemento signifiante básico de *La Falsa suicida*, *Homo politicus*, y *Plagio a mí misma*, en tanto un estado formal del actor prolongado durante toda la representación; en el resto de las propuestas, irrumpe en el escenario como un cuadro plástico vivo de la escenografía, como una secuencia independiente que adquiere sentido al confrontarla con los demás significantes o secuencias de la representación teatral.

El aspecto más naturalista del cuerpo desnudo adquiere fuerza expresiva y simbólica al confrontarse directamente con la artificiosidad del vestuario (*La Falsa suicida*, *Manuscrito...*, y *La Tempestad*). Su movimiento a veces es restringido (*Lucrecia y...*, *La casa de la guerra*, *La Tempestad*), otras veces liberado y vitalizado (p.ej. *After Sun*, *Made in china*, *Homo politicus* y *Start again*). El contraste entre ambas modalidades es manifiesto y deliberado en *La Falsa suicida*.

4) Elementos contribuyentes

La relación del cuerpo desnudo con la palabra, la enunciación, la voz y el gesto no resulta siempre armónica. En la mayoría de los casos la generación del sentido se realiza a través de una colaboración bastante coherente entre los significantes escénicos citados. Pero, en *After Sun* la confrontación entre cuerpo, gesto y palabra incide básicamente en el sinsentido, en la ironía ácida, en lo grotesco y en una estética de «basura» como antítesis de lo aparentemente perfecto y de la hipocresía formal de la ciudad post-industrial. También en *Lucrecia y el escarabajo disiente* la estética poética y plástica de la escena del desnudo se contrapone al tono obsceno y decadente de la puesta en escena. En *Plataforma* ocurre lo contrario, la palabra es sincera, directa, obscena y pornográfica, mientras el cuerpo desnudo de la mujer es rígido, desafecto y distante. En *Plagio a mí misma* el desnudo de la actriz/poetisa prescinde de su apariencia y estética formal, irrumpiendo en la oscuridad, guiando la mano, y no la mirada, del espectador al conocimiento táctil y sensorial.

5) Modo y función

La fascinación de los directores de escena españoles por exhibir el cuerpo desnudo en el primer lustro del nuevo siglo es notable. Se podría observar en sus representaciones una primera motivación de la cual se desprenden todas las funciones del desnudo, un reto persistente: la afirmación de la presencia del cuerpo, la negación a eliminarlo, a virtualizarlo, tal como ocurre en los salvajes conflictos y guerras que atormentan la consciencia del hombre del nuevo siglo o en los medios de comunicación, y en la red internáutica.

La exhibición integral del cuerpo desnudo en su relación dialéctica con los demás significantes escénicos y en su fuerza comunicativa para con el espectador, denota y connota preocupaciones sociales, metateatrales y ontológicas. La presencia del desnudo refleja un cierto compromiso social de los directores y autores aquí abordados. El desnudo denuncia la sociedad del consumo y la objetualización del cuerpo humano (*After Sun*, *La Falsa suicida*, *Made in China* y *Plataforma*), pone de relieve la vulnerabilidad del cuerpo a la violencia y al sufrimiento universales (*Lucrecia y el escarabajo disiente* y *La Casa de la guerra*), reivindica el desarrollo libre de la sexualidad y afectividad deconstruyendo los prejuicios culturales (*Manuscrito encontrado en Zaragoza* y *Start again*) y se opone a la regresión política y moral (*Homo politicus*).

También se da en la aparición del actor desnudo el reflejo de preguntas ontológicas: cuestionar la noción de identidad y la capacidad del cuerpo de translucir verdades (*Made in China*), experimentar en las esferas tradicionalmente opuestas como lo público y lo privado; o bien creando un contrapunto entre ellas (*Lucrecia y el escarabajo disiente*); o bien ejercitando esta oposición para indagar la consciencia que se tiene del propio cuerpo y su relación con la mirada del otro (“desnudez de modelo” en *Made in China* y *La Falsa suicida*). El desnudo es idealizado en la escena española concibiéndolo como metáfora de la redención, como un elemento atemporal que permite al hombre asociar su pasado con su presente (*La Tempestad*). Es también mitificado en *Start again*, en tanto presentado a modo de *collage* como metáfora de reconocimiento de todas las sexualidades disolviendo las fronteras dogmáticas entre los seres humanos. Además de ostentar su inherente dimensión metateatral vacilando entre nociones como: realidad/sueño, verdad/engaño, material/abstracto; su aspecto se confronta con el vestuario, otro signo de la representación, para expresar dicotomías tal como: libertad/opresión, vida/muerte, cuerpo/alma (*La Falsa suicida*).

6) Recepción

La mayoría de las propuestas abordadas en este capítulo, por ser representadas en espacios alternativos de dimensiones reducidas, y por condiciones económicas no favorables, se ofrecen a una minoría del público y disfrutan de pocas funciones. Por lo tanto la repercusión de dichas puestas en la prensa y en las revistas especializadas es mínima; éstas no han prestado la atención analítica merecida para la descodificación de dichas puestas en escena y aún menos al actor desnudo. De hecho, se da una oposición entre, de un lado, el interés cada vez mayor de los creadores en aprovechar estética y dramáticamente la retórica del cuerpo desnudo y su incidencia comunicativa y emotiva; de otro lado, la indiferencia por parte de la crítica teatral profesional en plantear el tema del desnudo.

Este descuido llega a sus máximos grados en puestas en escena donde la exhibición del desnudo es prolongada a lo largo de la representación (*La Falsa suicida* y *Homo politicus*), llegando a sorprender al observador cuando en *Homo politicus*, una puesta en escena que prescinde totalmente del vestuario, los comentarios críticos se limitan a observar brevemente el grado de acomodación del espectador con la exhibición integral de los cuerpos desnudos masculinos. Sólo *Start Again* escapa a esta regla; los comentaristas

de esta obra han documentado con minuciosidad tanto la reacción del espectador como la opinión de los participantes en la acción.

De la negligencia general del fenómeno del desnudo se desprendería que los críticos teatrales en España minusvaloran este significativo escénico; tal vez esto derive de la persistencia de un escepticismo hacia una forma escénica tan abusada y prostituida en el teatro español de la Transición Política o, como ha señalado la directora Sara Molina, tal vez haya sido más cómodo asumir el desnudo como una opción simplemente estética y efectista orientada a comunicar el erotismo.

Tabla (4): Comparación entre los usos del desnudo en el teatro español (2000-2007)

<i>Made in China</i>	<i>Lucrecia y el escarabajo disiente</i>	<i>La Falsa suicida</i>	<i>After Sun</i>	Puesta en escena
Texto de Sara Molina, también directora de escena.	Texto de Carlos Marquerie, también director de escena.	Texto de Angélica Liddell, también directora de escena.	Textos de Rodrigo García, también director de escena.	Autoría
Distanciar al espectador desconcertándolo y dirigiéndole preguntas. Involucrar el cuerpo del espectador a través de la reflexión.	Acentuación de los elementos dramáticos y escénicos que buscan la provocación de sentimientos y reflexiones en el espectador.	Proximidad espacial entre actor y espectador. Dificultad del código semiológico.	Proximidad espacial entre actor y espectador. Acentuación de los elementos escénicos y dramáticos de distanciación.	Distanciación e identificación
Erotismo sofisticado que revela la cosificación del cuerpo femenino.	Conjugación de la desnudez con la inercia.	Renuncia a la imagen comercial del cuerpo femenino sexuado.	Configuración grotesca desfavorable a la imagen erótica convencional.	Erotismo
Escenografía <i>kitsch</i> y técnicas narrativas del <i>video clip</i> , alusiones a la moda, al ocio y a los <i>media</i> . Tono escéptico. Mezcla de humor, sensualidad, obscenidad y filosofía.	Conjugación de lo poético con lo obsceno. Fragmentación, escenografía minimalista y plástica basada en el trabajo del actor. Lenguaje claro y elementos autobiográficos.	Muñecos femeninos ahorcados. Escenografía simbólica y plástica. Gesto, voces, ilustraciones y música ceremoniales.	Confrontación entre cuerpo, gesto y palabra. Desarticulación del discurso y de la palabra. Violencia, acidez, ironía y denuncia.	Elementos contribuyentes
Desnudez y semidesnudez colectiva (femenina y masculina). Paralelismo entre objetos y cuerpo desnudo. Escritura china sobre piel desnuda. Exhibicionismo, <i>strip-tease</i> , aspecto sensual, impúdico del cuerpo.	Desnudez integral colectiva (femenina y masculina). Cuerpo inerte. Música clásica. Plasticidad de la escena a través de la iluminación.	Desnudo integral femenino, prolongado. Adición de accesorios y calzado. Expresionismo duro y Hermetismo. Paralelismo con la muñeca. Oposición entre desnudez estática/dinámica; vestido/desnudo.	Desnudez femenina integral. Cuerpo desnudo caricaturizado; empleo de máscara, estética de la fealdad. Ritmo veloz, movimiento histérico y torpe. Banda sonora de gruñidos animales. Cuerpo "asexuado"	Estética y estilo
Escasez de reseñas de la crítica. Crítica favorable.	Ocupación del teatro: 98%. Evaluación crítica entre partidarios y contrarios. Objeción al exceso de narratividad e indescifrabilidad.	Ocupación del teatro: 40%. Evaluación negativa por la mayoría de los críticos. Objeción contra la dificultad de descodificación.	Ocupación del teatro: 100%. Crítica positiva, elogio de la expresividad del cuerpo y del riesgo. Polémica sobre violencia con animales.	Recepción
«desnudez de modelo»: oposición de lo privado con lo público. Cuestionar la identidad y la veracidad de las apariencias: metáfora de la falta de ser. Apropiación del cuerpo contaminado con finalidad revulsiva.	Universalizar el dolor y el sufrimiento. Crear un contrapunto entre lo privado y lo público. Renunciar la virtualidad del cuerpo humano y la pérdida de su presencia física.	Crítica de la objetualización del cuerpo femenino. Reflejo de preocupaciones existenciales: vida/muerte; cuerpo/alma; libertad/represión. «Desnudez de modelo».	Reflejar y expresar, con efecto revulsivo, la iconografía y los conceptos de la sociedad de consumo y de comunicación masiva.	Modo y función

Tabla (4): Comparación entre los usos del desnudo en el teatro español (2000-2007)

<i>La Casa de la guerra</i>	<i>La Tempestad</i>	<i>Homo Políticos</i>	<i>Manuscrito encontrado en Zaragoza</i>	Puesta en escena
<i>Performance</i> a partir de los poemas de Aldo Nove, Marcel Schwob y Ana García.	Texto de Shakespeare. Desnudez no inscrita.	Texto de Fernando Renjifo, también director de escena.	Texto de Francisco Nieva, también director de escena.	Autoría
Buscar la identificación máxima de los espectadores.	Revelación de los artilugios de la escenografía. Reconstrucción moderna del texto clásico.	Elementos favorables a la distanciación: disposición del público en U, aspecto asambleario y proximidad mayor de actor desnudo y espectador.	Elementos favorables a la identificación del espectador.	Distanciación e identificación
Cuerpo bello atormentado.	Descuido de lo erótico.	Tono científico en detrimento de lo erótico.	Intensificación del erotismo ligado al acto sexual y al sentimiento de culpa.	Erotismo
Espacio hermético y húmedo. Instalaciones audiovisuales, poemas, objetos que denotan y connotan la violencia y el dolor de la guerra.	Escenografía minimalista y desnuda. Interés por la actuación y la palabra. Uso sugerente y simbólico del vestuario.	Lenguaje directo y explícito. Escenografía sobria; pocos objetos. Proyección de vídeo y de textos.	Escenografía mágica e hiperbólica que recrea los mitos orientalistas y las estampas andaluzas. Carácter cómico y sensual. Lesbianismo.	Elementos contribuyentes
Desnudez femenina integral; cuerpo inmóvil. Proyección de poemas en el piso.	Desnudez integral masculina, de espaldas. Oposición entre traje de mago y desnudez de un genio.	Desnudez integral masculina colectiva. Tono confesional, autocrítico. Discurso metateatral en primera persona, racionalidad. Afirmación de la identidad real. Contacto físico con la pared y el suelo.	Desnudez masculina integral. Oposición desnudez masculina/ vestuario exótico femenino. Artilugios orientales.	Estética y estilo
Pocas funciones. Espectadores emocionados e identificados con la obra, unidos contra la guerra.	Ocupación del teatro: 25%. Juicio positivo de la mayoría de críticos. Apreciación de la actuación.	Ocupación del teatro: 45%. Crítica favorable. Reacción entre incomodidad y acomodación.	Negativa por parte de la mayoría de críticos. Objeción a la falta de originalidad.	Recepción
Desnudez que manifiesta la vulnerabilidad del cuerpo al dolor y a la violencia de la guerra. Oposición entre belleza del cuerpo y la condición miserable del ser humano.	Universalizar la dramaturgia y trama clásicas con el carácter atemporal de la desnudez. Oponer conceptos: libertad/esclavitud, realidad/sueño, verdad/magia. Metáfora de la redención, la vuelta a valores más humanos.	Denuncia sociopolítica: contra la beatría, la regresión política y moral. Reivindicación de las comunas anarquistas. Desnudez instrumentalizada. Desnudez como confesión personal y revelación de las circunstancias de la producción teatral.	Invertir los roles sexuales convencionales. Confrontar dos culturas transformando la mirada del espectador y sus prejuicios. Difuminación de las fronteras entre realidad/sueño, bien/mal, verdad/engaño. Reivindicación de la libertad sexual.	Modo y función

Tabla (4): Comparación entre los usos del desnudo en el teatro español (2000-2007)

<i>Start again</i>	<i>Plataforma</i>	<i>Plagio a mí misma</i>	Puesta en escena
<i>Performance.</i>	Adaptación de la novela de Houellebecq.	A partir de poemas de Daphné Porrata.	Autoría
<i>Voyeurismo</i> , mantener la frontera psicológica con el espectador. Exhibición del desnudo en el vestíbulo.	Escisión entre escenario y sala.	Contacto físico directo entre actor desnudo y espectador. Acentuación de la ilusión y elementos favorables a la identificación.	Distanciación e identificación
Forma y contenido favorables al efecto erótico.	Excitación a través de la palabra, la insinuación y la proyección pornográfica.	Acentuación del erotismo femenino.	Erotismo
Coro y música en directo. Proyección de imágenes abstractas y de entrevistas.. Uso de pinturas de colores varios.	Ambientación en un <i>peep show</i> , proyección de imágenes pornográficas. Texto pornográfico, insinuación de actos sexuales, obscenidad, blasfemia. Muñecas hinchables. Elementos de teatro musical.	Activación de los sentidos del espectador: olfato, gusto, audición y, sobre todo, el tacto. La casa como espacio teatral íntimo.	Elementos contribuyentes
Desnudez integral femenina y masculina (colectiva) Cuerpos mezclados con materiales de pintura. Técnica de <i>collage</i> .	Desnudez integral femenina, prolongada. Aspecto y actuación fríos del cuerpo desnudo.	Desnudez integral femenina, prolongada. Contacto entre actriz y espectador a través del tacto y la mirada. Recitación poética. Oscuridad. Uso de cañizos.	Estética y estilo
Pocas funciones. Espectador pasivo y <i>voyeur</i> .	Ocupación del teatro: 69% Recepción favorable por parte de la mayoría de la crítica.	Pocas funciones. Espectador identificado con la atmósfera íntima, sensual y sensorial de la obra.	Recepción
«Desnudez mítica». Reivindicar el desarrollo libre de la sexualidad y afectividad.	Metáfora de la deshumanización de las relaciones sexuales en la actualidad.	Desnudez erótica: activar la memoria sensorial del espectador. Llegar al propio conocimiento físico y psicológico a través de la integración orgánica en un rito íntimo y sensorial.	Modo y función

V.12.2. Aspectos contextuales de interés

V.12.2.1. Ambientes teatrales en España al comienzo del nuevo siglo

El advenimiento del nuevo siglo traería consigo una emergencia de la manifestación explícitamente política en los estrenos escénicos. Esto es consecuencia, por una parte, de las inquietudes estéticas y políticas que rigen generalmente los sectores teatrales; de otra parte, de una intensa movilización social, al nivel popular, contra la invasión de Irak y la catástrofe ecológica causada por el hundimiento del petrolero Prestige en la costa gallega. Todo ello llega al cénit con la masacre terrorista del 11 de marzo de 2004, y la posterior indignación social y civil ante las manipulaciones informativas del gobierno del Partido Popular, presagio de su derrota contundente en las elecciones generales del mismo año (Henríquez, 2004a: 10).

Los artistas realizan manifestaciones en las calles y en las ceremonias de los premios Goya y Max, con las consiguientes amenazas oficiales, policiales, y manipulaciones para que algunos actores implicados no puedan acceder a espacios oficiales. En el año 2003, El Ministerio de Cultura suspende el acto oficial de lectura del Mensaje del Día Internacional del Teatro, que la Plataforma Cultura Contra la Guerra celebra ante sus puertas, leyendo su propio manifiesto, *El teatro es un arte político*, escrito por Juan Mayorga²⁰.

La crisis del sentido único, de las visiones coherentes del lenguaje y de la representación, advierte W. Floeck (2004: 189-207), deja gran huella en los dramaturgos, escritores y gente del teatro español, a partir de los años ochenta y noventa. Pero éstos no dejan por ello de reflexionar sobre lo social, lo ético y lo político, que vienen a configurarse de manera distinta y menos directa que la generación anterior de los años cincuenta y sesenta.

²⁰ El manifiesto de Mayorga revela la efervescencia política y social dentro de los medios teatrales del momento ante el apoyo del gobierno de Aznar a la invasión de Iraq:

El teatro es un arte político. El teatro se hace ante una asamblea. El teatro convoca a la polis y dialoga con ella. Sólo en el encuentro de los actores con la ciudad, sólo entonces tiene lugar el teatro. No es posible hacer teatro y no hacer política.

Por eso piden un imposible quienes reclaman a las gentes de teatro que no se metan en política. No pedirían al pez que saliese del agua, pero nos piden que guardemos silencio ante lo que pasa. “Vosotros no entendéis. Salid de la calle y volved al teatro”, nos dicen, como si para nosotros fuesen distintos el teatro y la calle.

[...]

No vamos a guardar silencio porque nos debemos a nuestra ciudad, y también nuestra ciudad está en peligro. Ciudadanos: cada uno de nosotros está en peligro. Nos están educando para la barbarie. Nos están educando para dominar o para ser dominados; para dominar a otros o para resignarnos al dominio de otros. Nos están educando para matar o para morir. No vamos a guardar silencio. Hoy menos que nunca vamos a guardar silencio. No. (Mayorga, 2003).

La generación de las últimas dos décadas del siglo XX, y la de la primera década del siglo XXI –representada a través de las propuestas estudiadas en este capítulo– refleja, tanto por medio de la palabra como por el cuerpo, los problemas que más pesan sobre su tiempo: la violencia, la intolerancia, la marginación en las grandes ciudades y la incapacidad de comunicación. En este sentido, la deconstrucción y la fragmentación en la estructura, en el espacio y en el tiempo –características del teatro de esta generación– no se aplica sin motivo, sino que a través de estas bases posmodernas, se refleja la perplejidad, la inseguridad y la nueva forma de percepción del hombre postmoderno. También se da un compromiso ético en el tratamiento y en la plasmación del cuerpo en escena, en la incomunicación y en la soledad de este cuerpo, en sus convulsiones agresivas (*After Sun* de Rodrigo García [2000], o en *Tríptico de la Aflicción* de Angélica Liddell [2001-2003]). Según W. Floeck (2004: 202), «la estrecha conexión entre estética posmoderna y planteamientos éticos y sociales se muestra tanto en el teatro de texto como en el teatro de imagen y de cuerpo»:

El análisis de las obras teatrales desde la generación de Alonso de Santos, Cabal y Sánchis Sinisterra hasta la “Generación Bradomín” ha mostrado que el teatro español posfranquista está profundamente marcado tanto por la visión del mundo como por la estética posmodernas, sin que, por eso, se identifique con un relativismo epistemológico absoluto y una arbitrariedad e indiferencia ética completas. El teatro español de las últimas décadas se caracteriza por un posmodernismo que admite sin problemas planteamientos éticos y compromiso social. (Floeck, 2004: 204).

En cuanto a la política teatral, ya desde los años noventa, la empresa teatral en España se nutre del apoyo del Estado a causa de la dificultad de sostener una creación artística, muy costosa, limitándose a la recaudación de un público reducido. Si durante todo un siglo, señala C. Oliva (2002: 302), los espectáculos escénicos pertenecen al sector privado, en la última década del siglo XX es el sector público, tanto del gobierno central como de las comunidades autónomas, quien se encarga de ello. Por consiguiente, la gestión teatral en España no muestra cambios radicales en los últimos quince años, en los cuales las subvenciones de cada gobierno van, naturalmente, a las propuestas favorables por su aproximación, o al menos falta de crítica, a la tendencia política e ideológica de cada gobierno o mecenas. Como afirma César Oliva (2002: 305), «siempre se beneficiarán de políticas teatrales concretas quienes más cerca anden de sus postulados ideológicos».

La diferencia entre una política teatral gestionada por el PP, gobierno considerado de derechas, y la del PSOE, gobierno considerado de izquierdas, residiría principalmente

en la inclinación del PP a dejar la empresa teatral al mercado libre, y también a censurar el acceso a la escena de las propuestas más subversivas, más radicales, particularmente en su ataque al dogma católico. En efecto, la política teatral del Partido Popular, y naturalmente su política exterior, suscita en los medios teatrales una crispación ante la advertencia de un nuevo mecanismo de censura “privada” que causa una polémica respecto a la noción de la libertad de expresión. Bajo el gobierno del Partido Popular, explica C.Oliva (2002: 305-306), la empresa teatral apuesta definitivamente por la ley de la oferta y la demanda sin arriesgarse en presentar obras de calidad artística, cuando no hay espectadores. Los repartos de las subvenciones, llevados a cabo desde el gobierno, siguen contestados por quienes no las reciben igual que en la legislatura anterior del PSOE.

La completa subordinación al Estado de todos los niveles de producción refleja el persistente descenso del espíritu crítico connatural con la escena (Oliva, 2002: 306) y motivaría en gran medida la consolidación de un teatro alternativo que, comprendiendo el mecanismo de este juego político, encuentra en la independencia económica el estímulo de una creación escénica que, por su búsqueda de autofinanciación, encierra no solamente una potencia crítica respecto a la realidad socio-cultural, sino también una reflexión metateatral dirigida hacia la renovación audaz de los lenguajes dramáticos.

Paradójicamente con el boom del tema sexual en la escena española de los principios del nuevo siglo, varias voces se alzan denunciando un nuevo mecanismo de censura –económica–, que si bien activado desde hace dos décadas, su cinismo alcanza alto grado a partir del nuevo siglo. Esta “neo-censura” se choca con obras dramáticas y representaciones de ideología contraria a la oficial, y también con algunos tabúes como la blasfemia.

El desnudo, si bien no es víctima de esta neo-censura, sufre, según los datos con que contamos, de ella cuando se veta torpemente el semi-desnudo de una intérprete en *Voice Voide*, una representación de la compañía balear Au Ments. Según recuerda Andrea Cruz (2008), miembro de la compañía, deberían salir otro actor y ella con el torso desnudo, durante la actuación en una plaza pública de la zona de Lavapiés de Madrid. Pero, La Casa Encendida, recién inaugurada, pidió al director de escena que se cubra el torso femenino, dejando el masculino, alegando, según señala la actriz Andrea Cruz, que el pecho desnudo podría «herir las susceptibilidades de los transeúntes extranjeros (árabes)». La actriz recuerda que la actuación coincidió con el Día de la Hispanidad, con una bandera de España gigante que causó gran polémica, desfile militar y despliegue de cazas aéreas en «un ambiente muy de derechas». Al final de la actuación Andrea Cruz hizo una especie de manifiesto, logrando el apoyo del público como artista y como mujer.

V.12.2.2. Rasgos generales del teatro alternativo español

En este marco conceptual y estético, se emplea el desnudo en las propuestas escénicas del primer lustro del siglo XXI. La desnudez del cuerpo humano es uno de los rasgos recurrentes de las representaciones del teatro alternativo (Pérez-Rasilla, 2005: 132-140). Por consiguiente, cabría arrojar luz sobre las características más relevantes de un lenguaje escénico particular, inseparable de las condiciones materiales, económicas y sociales que le han generado. Pérez-Rasilla, remitiendo a José Sánchis Sinisterra, nota que estas condiciones implican un lenguaje escénico con dos fundamentos: la reducción del lugar teatral y la descuantificación de la noción del público. Estos fundamentos son restrictivos y precisos para la descripción de la alternatividad, y que se inscriben en un contexto escénico que pretende innovar la concepción del teatro.

De ahí que los procedimientos dramáticos del teatro alternativo estriben en lo que Sánchis Sinisterra llama «minorización» o «teatralidad menor». Es decir, el encuentro entre actores y espectadores como el elemento esencial de la teatralidad. Las propuestas del teatro alternativo se caracterizarían por el flujo comunicativo y emotivo entre actores y espectadores. Esta comunicación íntima es favorecida por la proximidad que, señala Pérez-Rasilla, se concreta en la supresión del escenario tradicional, puesto que en las salas alternativas, el espacio escénico no es previligiado, no se eleva ante los espectadores como un lugar inaccesible, desde el cual los actores comunican su mensaje.

Creemos que la presente Tesis Doctoral muestra cómo una buena parte de las propuestas del desnudo estudiados a partir del nuevo siglo pertenecen a la creación escénica alternativa o se representa en sus espacios. Cabría subrayar la dificultad en documentar las puestas en escena en cuestión que, si bien incitan el interés notorio de algunos sectores de la crítica (como las revistas *Reseña*, *Primer Acto* o *ADE-Teatro*), poca atención ha merecido de la crítica de diarios. Por lo tanto, quizá sea conveniente rellenar el vacío informativo, sobre las representaciones en cuestión, recurriendo a la muy lograda síntesis realizada por Pérez-Rasilla de las líneas dominantes, de texto y espectáculo, que las alternativas han ofrecido y que la revista *Reseña* ha perfilado en consonancia con los trabajos de otros críticos y estudiosos:

Entre estas [tendencias] puede atenderse, en primer lugar, a un modelo de teatro desesperado, provocador y agresivo, ácido y violento en sus contenidos y radical en sus planteamientos formales. Estos espectáculos parecen alentados por la necesidad de expresar más que una disconformidad, una aversión profunda hacia el mundo circundante en alguna de sus manifestaciones, desde la familia hasta el consumo [...], desde la violencia institucional hasta la

obsenidad tolerada y asumida que emana de los medios de comunicación de masas. [...las propuestas] suelen estar impregnados de citas de muy heteróclita procedencia, pero paradójicamente, se muestran contagiadas hasta el impudor por elementos biográficos. [...] los personajes renuncian a su convencional encarnadura dramática [...] para erigirse en portavoces de discursos, para desempeñar funciones narrativas o informativas o para ejecutar acciones que adquieren con frecuencia un valor emblemático o simbólico. [...] En los casos más logrados, estos espectáculos destacan por la potencia o la capacidad de sugerencia que proporcionan unas imágenes insólitas o reinterpretadas desde nuevas perspectivas, o, también, por la originalidad de una relación distinta entre la palabra y esas mismas imágenes. La exhibición de desnudos, la admisión de aspectos tradicionalmente considerados obscenos, escatológicos o procaces, la ejercitación de alguna suerte de violencia física o la utilización estridente del micrófono se han convertido en rasgos recurrentes de este tipo de espectáculos [...] (Pérez-Rasilla, 2005: 139-140).

Estas líneas se canalizarían en distintos parámetros de «minorización» teatral enumerados y teorizados por Sánchis Sinisterra en su trabajo titulado «Por una teatralidad menor» (1994: 25-31):

- 1- Concentración temática: frente a los grandes “relatos” explicativos del mundo y de la humanidad, en la teatralidad “menor” se opta por aspectos temáticos parciales, discretos, incluso insignificantes, a través de los cuales se puede tratar también grandes referentes temáticos.
- 2- Contracción de la “Fábula”: la acción dramática es liberada de su función relatora ofreciendo un transcurrir situacional mediante el cual apenas se cuentan historias.
- 3- “Mutilación” de los personajes: se opta por una imagen beckettiana del personaje mutilado, ciego y reducido a su condición incompleta y tratado como residuo, como algo incompleto e inacabado.
- 4- Condensación de la palabra dramática: frente a la palabra plena, transmisora de ideología y de pensamiento, se decide por un «un vaciamiento» de la palabra dramática. El silencio cobraría así la misma expresividad del discurso.
- 5- Contención expresiva del actor: frente al actor como síntesis de todos los lenguajes expresivos, se opta por una estricta economía del estilo interpretativo que debería ser contenido, austero y enigmático.
- 6- Reducción del lugar teatral: optar por los espacios alternativos y de pequeño formato que reduzcan la distancia entre actor y espectador para que esta teatralidad “menor” funcione óptimamente.

- 7- Descuantificación de la noción de público: aceptar, como factor positivo, el carácter minoritario –pero no elitista– del hecho teatral, evitando la disolución del individuo que implican los espacios masivos y afirmando la dimensión de lo grupal o colectivo.

La «descuantificación del público» constituye un factor inherente a buena parte de la creación alternativa. El aforo limitado de las salas acaba en convertirse en una seña de identidad, proporcionando un cierto aire informal y cómplice y llegando a un público minoritario reconocido en un territorio común. El número de los espectadores del teatro vuelve a subir en los primeros años del nuevo siglo, paralelamente con el crecimiento de la oferta en los teatros españoles (Vilches de Frutos, 2004: 17-30); ceñiendonos al público del teatro alternativo en Madrid, según los datos del Centro de Documentación Teatral, procedentes a su vez de la SGAE, las salas alternativas participan con una escasa cuota, de 2%, respecto a la recaudación de la actividad teatral en la capital. Pero esta cuota también se debe al bajo precio de sus localidades y resulta significativo que estas salas, de aforo reducido, atraigan 5% de los espectadores teatrales madrileños (Pérez-Rasilla, 2005: 135).

Finalmente, cabría notar que los rasgos que acabamos de exponer no se limitan a la escena alternativa sino que, como anota Pérez-Rasilla (2005: 131), parecen desbordar estos límites y «se convierten en características comunes a un concepto moderno de teatralidad, perceptible también, aunque sea de manera más ocasional, en teatros públicos, e incluso, más excepcionalmente, en teatros comerciales». Esta concepción de la escritura dramática, de la escenificación y de la actuación es bastante difundida en España, Europa y América.

CAPÍTULO VI.
LA DESNUDEZ PORNOGRÁFICA

VI.0. PREÁMBULO.

VI.0.1. *Perspectivas artísticas de la pornografía*

En el presente capítulo, nuestro objeto de estudio es la inserción del código de la desnudez pornográfica en la escena española. Es decir, la apropiación de este género, su mimesis, su representación en el lugar teatral y no en los *sex shop*.

En este sentido, la forma y el contenido pornográficos están condicionados por el carácter representativo, referencial del evento teatral, eso es, en su inscripción en un código dramático y semiológico global de la puesta en escena. Por consiguiente, en nuestro estudio, las escenas pornográficas del teatro español se considerarán siempre como simuladas, mimetizadas y no reales. Ahora bien, el objetivo del presente capítulo además de resaltar el carácter particular de la «desnudez pornográfica» dentro de los modos artísticos y escénicos de la desnudez y de evidenciar que no toda desnudez es pornográfica; se centra también en comprobar en qué medida éstas obras que apuestan por la desnudez pornográfica, siguen o rompen con el código visual, el contenido y la finalidad última, del espectáculo pornográfico clásico. Éste que se presenta a un sector de consumidores fuera de los lugares convencionales del teatro.

A la hora de estudiar la exhibición de la desnudez escénica, resultaría ineludible abordar el género pornográfico que viene tiñendo últimamente las diferentes manifestaciones artísticas. A partir de los años ochenta, tanto la abundancia de los medios técnicos de la producción de imagen, como el carácter privado que adquiere su realización, gracias a la reproducción digital fácil, hacen posible una popularización e incluso democratización de la pornografía, del exhibicionismo y del *voyeurismo*. La práctica de la pornografía, portadora a veces de preocupaciones transgresoras, se convierte en una forma de arte, la de «la exhibición de la intimidad» (Michaud, 2006: 412).

En 1987, el artista estadounidense *neopop* Jeff Koons¹, exhibe una serie de paneles fotográficos y estructuras titulados *Made in Heaven*, en los que aparece con su mujer, la ex estrella del porno italiano y activista política Ilona Staller², mientras hacen el amor. Esta

¹ Jeff Koons niega que su obra sea pornográfica alegando que «las relaciones sexuales con amor son un estado superior». Koons en su obra movilizaría las nociones más ambiguas y perplejas de una espiritualidad *new age*: amor, espiritualidad, felicidad y eternidad (Baqué, 2002: 48).

² Más conocida como la Cicciolina, Ilona Staller es la protagonista del primer desnudo integral en Televisión Española, cuando aparece en la gala *¡Viva 86!* de Nochevieja (Goñi, 2006). La Cicciolina gana

pornografía estética, sentimental y obscena llamaría la atención sobre dos evoluciones triunfantes que se conjugan al final del siglo XX y que atienden a la estética y a la exhibición de la intimidad «con un desapego tranquilo». De un lado, a finales del siglo pasado, se da un gradual cambio de valores éticos, que inciden en el detrimento de la figura pública a favor de la privada y que se deslizan poco a poco hacia la estética, puesto que la figura de lo bello adoptaría el aspecto de la corrección política y moral. En la producción artística, lo privado se viene a pensar bajo la categoría de lo íntimo como forma más radical de oposición y transgresión; el cuerpo «es todo o nada: o se esconde o se exhibe, y, cuando se exhibe, su aparición no es más que otro espectáculo, ese espectáculo al que nos conducen unos medios de visión omnipresentes y omnipotentes» (Michaud, 2006 : 413).

La pornografía ha sido también objeto de debate feminista desde los años ochenta hasta día de hoy. De un lado, Andrea Dworkin, en su libro *Pornography: Men Possesing Women* (1981), rechaza la posibilidad de reflexionar sobre la pornografía en términos de lo erótico y lo sexual y considera este género ofensivo a la mujer, presentada como una prostituta; de otro, Linda Williams, en su estudio de la pornografía heterosexual *Hard Core* (1989), niega que la pornografía sea únicamente para los hombres y propugna la apropiación del género por la mujer a fin de hacer visible el potencial del placer femenino.

Este apropiamiento femenino de la pornografía se refleja en las piezas de *performance* de la estadounidense Annie Sprinkle, interpretadas a partir de los años noventa. Sprinkle pasa al mundo artístico después de trabajar en la industria pornográfica. En su *Post Porn Modernist*, pieza interpretada por ella sola, empieza a contar su precedente experiencia pornográfica y termina con una acción de masturbación, invitando a la gente a explorar su vagina con un espéculo y permitiendo al público, hombres y mujeres, evidenciar su “trance erótico”. La intención de Sprinkle sería realizar una experiencia pornográfica radicalmente feminista, rompiendo con la ilusión pornográfica, desmitificando el cuerpo de la mujer, mostrando su independencia sexual del hombre, del *phallus*, y ostentando su potencia y deseo del placer sexual (Mahon, 2005: 241-243). Esta concepción de una pornografía feminista podría contraponerse a la de Karl Toepfer (1996: 90), quien sublima la manifestación del *phallus* en erección como el referente de mayor fuerza expresiva del éxtasis, en detrimento de una pobre expresión visual del cuerpo femenino que, según Toepfer, necesita del poder de la palabra para comunicar al espectador los sentimientos del placer.

fama en la política europea a finales de los ochenta al aparecer siempre con sus senos al descubierto en los eventos públicos y hacer campaña a favor del amor libre. En 1987 es elegida diputada al parlamento italiano por cinco años (ABC.es, 2002).

En junio del 2003, Annie Sprinkle imparte en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) una conferencia-*performance* titulada *Mis treinta años de puta mediática*, clausurando el seminario *Marató Posporno*. En esta pieza, ofrece una visión radicalmente crítica de los clichés y los estereotipos de género y sexo de la pornografía dominante, así como los tópicos que esgrimen los partidarios de la censura y la prohibición. Según Mercedes Abad (2003), la singularidad de su discurso reside en «un humor travieso y una ironía asombrosos e infinitamente más eficaces que el tono acusador de quien se pone a tronar desde lo alto de un púlpito».

Cabría señalar que otras artistas responderían contrariamente a esta tendencia de pornografía artística de los años noventa. En su *Sex Pictures* (1992), la fotógrafa Cindy Sherman, presenta de manera terrible muñecas fragmentadas y deformadas figuradas y dispuestas de manera que sugiere actos sexuales. Sherman quería explotar la pornografía de manera que impide cualquier identificación o simpatía con su imaginaria, haciendo que ésta moleste y horrorice al receptor (Mahon, 2005: 244). Ya en los años sesenta, algunas artistas habían intentado romper con la imagen pornográfica convencional. En su película muda *Fuses* (1964-1967), la estadounidense Carolee Schneemann presenta secuencias en las que, desde la perspectiva de su gato, hace el amor con su compañero, valiéndose de varios efectos visuales. La intención de Schneemann ha sido captar a la vez la intimidad y la materialidad del acto de hacer el amor, sin presentar a la mujer como fetiche. Según Schneeman, la película es mal recibida por el público masculino durante su presentación en Cannes en 1968. Este rechazo se debe a que la obra, por no ser realmente pornográfica, no ha llegado a satisfacer las expectativas que buscaban unas secuencias eróticas y falocéntricas (Mahon, 2005: 197).

VI.0.2. *El modo de la «desnudez pornográfica»*

En este marco de experiencias, se demuestra que la pornografía, incorporada al arte, implicaría varias perspectivas y objetivos que no se limitan únicamente a la excitación sexual del espectador. Pero este efecto, como explica Karl Toepfer (1996: 87 y 89-90), no estriba necesariamente en la desnudez, sino que puede derivarse del vestido y de otros objetos muy variados. Según Toepfer, la desnudez del cuerpo se considera pornográfica si produce una excitación sexual tanto en el *performer* (desnudez ritual en la obra de H. Nitsch, O. Muehl) como en el espectador, a menos que se manifieste una actitud contraria o diferente respecto al cuerpo exhibido. En general, la «desnudez pornográfica», señala

Toepfer, «asume que el cuerpo desnudo es la fuente más potente de la excitación sexual del espectador».

La desnudez pornográfica, advierte Toepfer (1996: 87), se caracteriza por algunos rasgos: la presencia del espectador incide en la excitación del *performer*, pero la manifestación física de esta excitación –confirmada en el caso masculino por una erección del órgano sexual– no produce por sí sola la excitación del público, sino que ésta necesita de perversas formas del discurso que justifiquen y motiven la desnudez y la excitación sexual de ambos, *performer* y espectador. Contribuye también a confirmar el aspecto real del espectáculo –de los sentimientos y palabras del *performer*– el discurso dirigido directamente al espectador, invitándole a participar como compañero y socio en la experiencia. Esta estrategia es orgiástica en cuanto la desnudez del *performer* es completamente orgásmica llegando a producir «la desnudez del espectador».

En su comentario sobre la desnudez pornográfica, esta desnudez que se realiza en los espectáculos reales de porno duro, Karl Toepfer destaca su mayor valor, que estriba en la creación de un mundo utópico de éxtasis. En este mundo el cuerpo desnudo del excitado *performer* aparece como signo del deseo de éste de fusionarse con el espectador, de derrumbar los límites entre los dos cuerpos y de suprimir la diferencia de las identidades gracias al placer mutuo. En este sentido la pornografía no se interesa por la crítica social, sino que se obsesiona por crear éste éxtasis utópico (condicionado por la complicidad entre *performer* y espectador), y ahí reside su ruptura cultural. Esto justificaría la reacción agresiva del espectador en el caso de una *performance* que ataca con virulencia sus deseos (el caso de Karen Finley, Hermann Nitsch, Otto Muehl).

No obstante, Karl Toepfer, en su visión del espectáculo de la pornografía como un ritual de amor sincero y generoso, omitiría la implicación de los aspectos psicológicos, económicos y comerciales, como factores trascendentes e inherentes a este género de espectáculos. En su comentario sobre el *strip-tease*, género que difiere de la pornografía pero que se acerca a ella en sus intenciones, Eduard Planas (2002: 212-213) subraya los dos aspectos contradictorios que implica este tipo de espectáculos dirigidos a la excitación del espectador. Planas concibe el desnudo en la escena como un gesto significativo por su capacidad de ostentar el origen natural y colectivo del cuerpo liberado del vestido, desintegrándose de la cultura y de la civilización y retornando a una condición perdida que el espectador, consciente o inconscientemente, está dispuesto a compartir. Estas connotaciones de la exhibición del cuerpo desnudo, señala Planas, facilitarían la identificación y la proyección del propio deseo exhibicionista. Es decir, el reconocimiento de la nobleza de la animalidad que conlleva nuestro desnudo o el desnudo del otro, una

animalidad que, por imperativos culturales, es forzada a la mínima expresión. Esta identificación desemboca en una catarsis que el arte tiende a sublimar.

No obstante, Planas reconoce que el desnudo de las personas no siempre es espontáneo y gratuito, ya que los motivos pueden ser lucrativos o relacionados con un alto sistema de poder económico cuyo interés se halla en la desnaturalización del desnudo, produciendo una situación contradictoria entre el intérprete y el espectador, que impide, a su turno, la identificación y la catarsis. Esta relación deshumanizada se caracteriza por un sentimiento sádico en el espectador y masoquista en el intérprete. Sádico, ya que el espectador se complace en ver a alguien sometido a su voluntad a cambio del dinero; masoquista, por la propia crueldad mental del intérprete o *stripteaser* que le hace someterse con tolerancia, lesionarse públicamente y traicionar a su integridad.

Así pues, el punto de vista de Toepfer acabaría asumiendo la integración del género pornográfico en el arte como algo superior y utópico que se contrapone, por naturaleza, a cualquier intento de crítica; mientras que desde el punto de vista de Planas, la apropiación artística de otros géneros que buscan la excitación del espectador, como el *strip-tease*, tendría que ser un medio a través del cual se procura romper con las convenciones culturales impuestas al cuerpo desnudo.

Como ya hemos explicado más arriba (véase cap.I.3.2.1.), la imagen erótica del cuerpo desnudo se puede distinguir de la imagen pornográfica del mismo. Aunque tienen el mismo punto de partida o la misma base material (la carne sexuada), ambas difieren en la finalidad, la gestión del código y la escritura visual. Según Dominique Baqué (2002, 41-46), la finalidad de la pornografía, en su concepto tradicional, es básicamente utilitaria y comercial, buscando la máxima rentabilidad. Su código tiene reglas muy estrictas que, bajo el principio estético de enseñar todo al espectador, ofrece la máxima información visual, en el mínimo espacio visual, garantizando la claridad y la evidencia del acto sexual en sus plenos detalles y en su máxima crudeza. La narratividad de la pornografía es lineal y clásica, que tiene el objetivo de generar un éxtasis sexual simultáneo entre el actor X y el espectador consumidor. En cuanto a la escritura erótica, tiene generalmente un carácter literario. Su retórica es alusiva, metafórica, metonímica, elíptica, que se reviste de ambigüedad y proporciona una amplitud de interpretaciones. Por lo tanto escapa, en gran medida, a la finalidad utilitaria y lucrativa de la imagen pornográfica tradicional.

VI.0.3. Precedentes de la «desnudez pornográfica» en el teatro español actual

El primer ejemplo en el teatro español actual de escenas pornográficas, en el sentido de apuntar a la excitación sexual del espectador, se da con *Historias del striptease* estrenada en agosto de 1976 en Videoset Café Theater. Durante la representación, Susana Estrada se despoja de su ropa completamente para dar una escena de dos minutos de masturbación. Este caso pasa inadvertido por la censura y desde este momento, las escenas pornográficas se repetirán regularmente en el teatro con algunas variaciones (O'Connor, 1988: 206).

A raíz del Real Decreto sobre la libertad de representación de espectáculos teatrales, publicado en marzo de 1978 y que legaliza los espectáculos de carácter sexual y pornográfico, se estrena el 28 de abril de 1978 *Satán azul* de Enrique Barreiro, la primera obra que lleva la nueva clasificación S, para obras de contenido sexual o violento. Nos hallamos ante una revista musical que presenta el sexo enmascarado en una energía demoníaca. Valiéndose de *sketches* eróticos y del desnudo, impactantes para muchos, estimulantes para algunos y cómicos para otros; la obra está concebida para compensar las pérdidas del teatro Arniches en una obra anterior (O'Connor, 1988: 210). Según Antonio Valencia, la exhibición de partes pudendas alcanza su más alta concentración teatral en esta obra, «sobre todo desde el aspecto fálico, ya natural, ya artificial y realizado de proporciones». Durante la representación cuatro chicas y cuatro chicos practican el desnudo integral continuamente, se visten y luego vuelven a desnudarse y «sin desdeñar los tocamientos deshonestos [...] remedan y miman el fornicio [sic] con variedad de formas y florituras previas» (Álvaro, 1979: 209-210).

En 1978, el abuso del tema sexual en el teatro español de la Transición alcanza sus máximos grados. En la taquilla de *Aprenda a hacer el amor con Bárbara*, de Pablo Villamar, se puede ver un gigante cartel que promete al público no solamente el desnudo colectivo sino escenas de «masturbación, coito, fellatio, cunnilingus», todos actos simulados torpemente para explotar la avidez de la clientela por el sexo. En agosto de 1978 la censura prohíbe la representación de la versión española de *Let My People Come* o *Ven a disfrutar* de Earl Wilson³, que constituye un collage erótico que trasciende todos los tabúes de aquellos años. Según P. O'Connor (1988: 210), en esta obra, el desnudo, la desacralización y despersonalización del sexo y las obscenidades verbales aparecen como

³ *Let My People Come*, revista musical del *off-Broadway*, subtitulada *A Sexual Musical*, es estrenada el 8 de enero de 1974 en Nueva York, permaneciendo en gira hasta el mes de julio de 1976. Dirigida por Phil Oestermann, texto y música de Earl Wilson, la obra contiene escenas de desnudo pero se destaca sobre todo por sus canciones y textos pornográficos, muy radicales y provocativos para el momento (www.wikipedia.org).

forzados y constantemente llevados al límite para producir un efecto impactante. Las frases de máxima obscenidad, a pesar de su reducción bajo la presión oficial, causan el veto de la representación. Lo cual puede señalar que, en la práctica teatral de aquel año, todavía la ley de libertad de expresión no está en plena vigencia.

No obstante, el fenómeno que estalla en la segunda mitad de la década de los setenta en España no se limitaría únicamente a la excitación sexual o al fácil lucro; la presentación en el teatro español de la pornografía orientada políticamente se da temprano con *Muñecas*, una representación de Enrique Barreiro estrenada en enero de 1979 y que merece una descripción más detallada. Clasificada de S, se trata de una alegoría sobre los votantes manipulados como marionetas a mano de candidatos egoístas y ávidos que, bajo el sistema democrático, en realidad no hacen más que prostituirse para el dinero y el poder. Las muñecas tienen una doble referencia: son prostitutas de un prostíbulo de Madrid y se refieren también al ingenuo electorado concretizado en el personaje de un robot. Barreiro yuxtapone a Mimi, una prostituta tradicional y pasada de moda que simboliza la era de Franco, y a Maruja, prostituta moderna de la Transición que, como tecnócrata, estudió su carrera en los Estados Unidos. En esta alegoría porno-política, Mimi y Maruja devienen candidatas para la Madame (Presidente) del prostíbulo (España). Valiéndose del desnudo colectivo e individual, *Muñecas* alcanza su apoteosis cuando Mimi, desafiante, pide a Maruja demostrar sus calificaciones profesionales respecto a las elecciones posteriores, sirviendo a un robot. En la escena en cuestión, Maruja logra demostrarlo con excelencia; bailando una especie de *strip-tease*, Maruja excita al robot, que tras un rato de ser inerte y silencioso, comienza a moverse ligeramente y sus ojos azules se tornan rojos. En este proceso de humanización, el robot abraza apasionadamente a Maruja e incluso le despoja de su tanga. Pero Maruja aún va más lejos y culmina la última fase de la prueba copulando con el robot y emitiendo un canto expresivo. Finalmente, el robot, no programado para tanto éxtasis humano como el sexo (la democracia), pronto chirría y quema un fusible (O'Connor, 1988: 210-211). Según M. Pérez Jiménez (1998: 59), esta obra, clasificada como espectáculo musical, alcanza gran éxito en la cartelera.

La popularidad de las obras tildadas de S anima naturalmente a una larga serie de imitaciones con fin lucrativo, pero éste triunfo comercial, que indica, señala P. O'Connor, más que nada la mediocridad del teatro español después de 1978, pronto se declina. En el curso del año 1979, un sector del público teatral más o menos sofisticado, sintiendo explotado, humillado, defraudado, o ya saciado del sexo, se aleja de las obras clasificadas con S o que contienen desnudo.

Paralelamente a este retroceso en el interés por obras teatrales de contenido pornográfico, un especial grupo, antes atraído por el teatro erótico, se dirige a los tradicionales locales de cabaret y café-teatros. Los nombres habituales de este género son Antonio D. Olano y Fernando Vizcaíno Casas. Pero, según señala P. O'Connor, el más famoso es Alfonso Paso quien, a pesar de disfrutar de una expresión más libre en la Transición, ha mostrado siempre una preocupación por el tema sexual cuando era el dramaturgo favorito de la burguesía puritana de los años cincuenta y sesenta. Según O'Connor, los cabarets de aquellos años ofrecen frecuentemente espectáculos de *hard-core*, pornografía dura, y funciones "*sexy show*" a las tres de la madrugada para espectadores extranjeros: personal militar, hombres de negocio y turistas. El carácter minoritario de estos espectáculos ayuda al gobierno a hacer caso omiso de tal práctica. En los cabarets de Madrid y Barcelona, en ésta última con tendencia más atrevida, los espectadores podrían ver una copulación real y no simulada, sexo oral, sexo entre lesbianas, completos actos sadomasoquistas, además de actos sexuales entre animales y humanos (O'Connor, 1988: 211-212).

VI.0.3.1. La legalización de las salas X

Ya durante la primera legislatura del Partido Socialista Obrero Español y gracias a Pilar Miró, Directora General de Cinematografía, conocida por sus duros enfrentamientos con la censura⁴ durante el período de la Transición, se promulga el 27 de abril de 1983 un Real Decreto que amplía otro anterior de febrero de 1982, en virtud del cual se suprime la clasificación S y se da luz verde al porno duro con la clasificación X, a todas aquellas películas que incluyen escenas de sexo y violencia (B.O.E. 1983). La nueva normativa es inspirada en la ley francesa de 1975 y establece también una serie de sanciones fiscales y publicitarias para todas aquellas salas que se acogen a la nueva legislación. A mediados de 1984, se abren las primeras salas X con notables colas ante la taquilla. No obstante, la euforia de estas salas, incluso después de eliminar algunas de las cargas fiscales, duraría poco. La aparición del vídeo, los nuevos hábitos sociales y un cierto hastío ante el exceso de productos de muy baja calidad las condenarán a una progresiva degradación de la que

⁴ Su película *El crimen de Cuenca* iba a estrenarse el 13 de diciembre de 1979, pero fue prohibida, bajo el gobierno de la Unión Centro Democrática, llevando a Pilar Miró a un proceso militar. La obra tiene un fuerte contenido violento, puesto que narra minuciosamente las torturas que padecen dos pastores a mano de la Guardia Civil, siendo acusados de matar a un compañero y encarcelados durante once años; dos años después de la liberación de estos pastores, gracias a la aplicación de un indulto, aparece el supuesto asesinado, evidenciando la inocencia de los condenados. La película se autoriza finalmente en 1981 y es considerada el único caso de censura cinematográfica en la España democrática (www.wikipedia.org).

nunca llegarían a recuperarse del todo (Ponce, 2004: 124). La legalización total del porno duro, las últimas revoluciones en el ámbito de la comunicación y en los *mass media* inciden en que el “destape” pierda cada vez más intensidad, lo cual reduce también las propuestas de erotismo barato en el arte teatral y cinematográfico.

VI.0.3.2. Pornografía sin desnudo integral

En los anteriores capítulos, habríamos comprobado que la exhibición del cuerpo desnudo en las últimas dos décadas del siglo XX raramente se adhiere a un objetivo pornográfico. Esto se debería, como hemos señalado antes, al hastío del público de tanta explotación del sexo y a la disponibilidad del porno duro fuera de las salas tradicionales de teatro y de cine. Sin embargo, este desinterés por el erotismo es relativo y temporal. En los últimos años, los directores de escena vuelven a interesarse por el sexo y la pornografía. En su apuesta por este código, los directores argumentan que el erotismo ha sido un tema olvidado en el teatro español. Algunos críticos también apoyan esta consideración. Itziar Francisco (2002: 39) apunta a la escasez y el olvido del tema sexual en el teatro español ya durante la censura franquista; ya más tarde, en la democracia, por la auto-represión, la auto-censura y la doble moral. En nuestra opinión, apoyada por lo expuesto más arriba, esta consideración no sería precisa, puesto que haría caso omiso de la revolución sexual de los años setenta y sus manifestaciones teatrales, como parte indudable de la historia del teatro español.

Curiosamente, la mayoría de las representaciones teatrales del sexo explícito, a principios del siglo XXI, raras veces apuestan por exhibir el desnudo integral de los actores implicados, a pesar de que algunas llevan un título que se refiere directamente al tema pornográfico. En el capítulo anterior, hemos comprobado que la desnudez femenina en *Plataforma* no es pornográfica, si bien el tema principal de la representación es la pornografía y el turismo sexual (véase. cap.V.10).

Asimismo, *Porno* (2004), puesta en escena de Dani Salgado, se basa en las teorías de Sade y en la literatura erótica francesa, pero no contiene sexo explícito (Ginart, 2004); se descartan en ella los desnudos optando por la «gestualidad procaz» y la insinuación (Benach, 2004). Los cinco actores interpretan un montón de posturas pornográficas inverosímiles y humorísticas tratando un tema, según ellos, difícil e incómodo que sigue siendo tabú (Barrena, 2004). Se da en la obra la capacidad de fingir, se plantean preguntas sobre la relación entre un espectáculo pornográfico y el desnudo integral optando, como explica el director de escena, por la asociación de la pornografía al uso con la desnudez

interior, la «del alma» (Pérez de Olaguer, 2004). Desde el punto de vista del director Dani Salgado, la pornografía en esta obra es «un estilo que se concentra en el sexo y, como todo estilo artístico, es susceptible de parodia» (Ginart, 2004).

Tampoco se exhiben desnudos integrales en *Pornografía barata* (2002), dirigida por de Andrés Lima. Se trata de un conjunto de diez escenas cortas protagonizadas por el amor, el sexo, la traición, la muerte y la masturbación. Dichas escenas se representan en las diferentes habitaciones de una casa (la fundación Olivar de Castillejo y las estancias del Palacio de Linares). El público, convertido en *voyeur*, recorre las habitaciones, con la ayuda de un anciano como anfitrión y accede a los momentos íntimos de los actores-personajes. Para el director de esta obra, «la diferencia con un espectáculo pornográfico es el amor». El mismo señala que el espectador se arriesgaría durante la representación, ya que «se le pone a prueba su capacidad para liberarse del pudor y los prejuicios» (Montero, 2004). También aquí se refiere a la “desnudez interior”; según comenta Pilar Castro, una de las actrices de esta representación, «la verdadera generosidad era mostrar los sentimientos desnudos» (Animalario, 2005: 113).

Desnudas (2006), dirigida por Roberto Santiago, no es una obra pornográfica pero puede también servir de ejemplo, ya que no tiene nada del título. En ella, no se exhibe ningún desnudo. Se trata de una comedia ligera en la que un director de cine prepara su película titulada *Desnudas*. Al comienzo de la puesta en escena, el director, durante un *casting*, intenta convencer a una actriz de desnudarse, pero ésta, después de cierta vacilación, se niega a hacerlo. Santiago explica que la elección del título no tiene la intención de atraer más espectadores, sino que la palabra “desnudas” se refiere a las actrices de la película «porque se exponen muchísimo emocionalmente y con menos pudor que el director» (Vicente, 2006).

Dichas representaciones, y en general las que abordan el tema del sexo, normalmente tienen mayor apoyo y complicidad de parte del público, salvo algunas excepciones de espectadores escandalizados. Carlos Padrissa, de La Fura dels Baus, explica que la popularidad del tema sexual se debe a una disposición que tienen los espectadores a imaginar y a jugar «porque entre otras cosas eso les da morbo y así liberan sus deseos». Pero cabría notar que la realización de estas representaciones en la escena española se ve normalmente obstaculizada, primero por la dificultad de encontrar actores capaces de enfrentarse física e interpretativamente a estos papeles; segundo, por el rechazo de algunas productoras a subvencionar dichas obras y por la negación de los jefes de sala – salvo las alternativas– a proporcionar espacios. Andrés Lima, director de la compañía Animalario, atribuye esta negación «a la doble moral existente que hay sobre todo en el

teatro oficial y en la Administración, donde estos proyectos son impensables» (Francisco, 2002: 40).

El declive, temporal, del número de propuestas dirigidas al tema sexual en la escena española de las últimas dos décadas, daría lugar a una reivindicación por parte de algunos creadores, quienes empiezan a abordar el tema de forma directa. Andrés Lima concibe la fórmula del espectáculo de porno como un medio «para llegar a la sentimentalidad» y «un acercamiento impúdico, sin esconder nada». Al contrario, Raúl Cano, miembro de la compañía Yllana, cree que la comedia es la fórmula que mejor aguanta el sexo en escena ya que a través de ella «puedes jugar con los dobles sentidos, con la ironía, y esconderte como actor entre personajes». Para Rodrigo García «están muy latentes los cuerpos con sexo» por eso la temática sexual está presente en todas sus obras pero siempre relacionada con temas sociales (Francisco, 2002: 40-41).

Respecto a los límites entre realidad e ficción en la interpretación de sexo explícito, hay unanimidad en la afirmación de una emulación de la acción en detrimento de la realización de sexo real en la escena: Raúl Cano señala que el público no paga para ver la realidad; Carlos Padrissa subraya que lo que más cuenta es que la acción parezca interpretada; y Rodrigo García advierte que el teatro tiene sus límites y que «jamás pediría a un actor que hiciera sexo real en escena. Eso es abusar de su privacidad» (Francisco, 2002: 40-41).

VI.0.4. La Filosofía en el tocador (según el texto del Marqués de Sade)

A continuación comentamos dos puestas en escena en las cuales la exhibición del cuerpo desnudo se introduce en una configuración escénica y visual pornográfica. Entre estas dos propuestas han transcurrido más de veinte años y ambas constituyen una versión libre de *La Filosofía en el tocador*. Nos hemos limitado a analizar estas dos obras porque vemos que hacen sensibilizar algunas diferencias entre la imagen erótica del cuerpo desnudo y la imagen pornográfica del mismo, a través de la oposición entre dos versiones escénicas de un mismo texto clásico, reconocido por su contenido sexual y pornográfico.

La famosa novela de Donatien Alphonse François de Sade, conocido por el Marqués de Sade, está escrita en 1795 con fin de rechazar el sentido del recato de la sociedad occidental de entonces y su moral, considerada por el autor pudibunda y caduca. Se trata de la historia del proceso de iniciación de la joven Eugénie en la educación sexual y su introducción al principio del placer en jornadas realizadas por la maestra M^{me} de Saint-Ange, el educador Dolmancé, el caballero Mirvel, hermano de la maestra, y dos

servientes: Augustin, el jardinero, y Lapierre. Si bien dichos personajes están considerados disipados por el resto de la sociedad, a raíz de establecer desfrenadamente relaciones sexuales e incestuosas; para el Marqués de Sade simbolizan la libertad que incluye el libertinaje. La joven, después de sumergirse en el mundo de los placeres, es devuelta a la realidad y al peso del corpus social representado por la figura de la madre, M^{me} de Mistival, que viene a liberar a su hija del cúmulo de perversidades, pero que al final acaba por ser víctima de los azotes y violaciones extremas de los preceptores inmorales (Sade, 2002; Cantera Arroyo, 1980a: 50).

Antes de empezar a analizar las representaciones en cuestión, cabría exponer los conceptos e ideas claves de la filosofía de Sade tal como se presentan, de manera directa y clara, en *La filosofía en el tocador*. Esta novela carece de conflicto en tanto que presenta permanentemente, en tono didáctico, una ideología única (la filosofía de Sade). Sin embargo, su estructura, como señala Yvan Belaval (Sade, 1976: 10), es muy parecida al teatro, puesto que se basa en diálogos y respeta las unidades de lugar, tiempo y acción. Los elementos visuales sobresalen en detrimento de los del gusto o del olfato (Yvon Belaval, citado en Sade, 1976: 16).

En *La filosofía en el tocador* el delirio de extremas prácticas sexuales se entremezcla con reflexiones filosóficas de carácter igualmente provocativo y perverso. Según Y. Belaval (Sade, 1976:7-8), *le boudoir* o el tocador, situado entre el salón y el dormitorio, simboliza la unión entre lo filosófico y lo erótico. El tema central y personal en Sade es su concepto de la moral como dependiente de nuestra construcción y nuestra organización; pues no hay conflicto entre la Naturaleza y mi naturaleza; el conflicto aparece entre mi naturaleza y los principios falsos de la sociedad (Y. Belaval, citado en Sade, 1976: 22). En este sentido toda la “erología” de Sade reposa en una filosofía de la naturaleza. El pudor nunca ha sido una virtud y, según Sade, no hay duda de que la costumbre de vestirse ha tenido por única base tanto la inclemencia del aire, como la coquetería de las mujeres; la naturaleza «nos ha creado desnudos; por lo tanto quiere que vayamos desnudos y todo proceder en contra ultraja totalmente sus leyes» (Sade, 2002: 48 y 81). De esto se desprende que la conducta del libertino sólo es una imitación de la Naturaleza, puesto que su vida sexual refleja los mecanismos que mueven la vida natural a través de una acción que busca la energía, el placer, el sufrimiento y el hacer sufrir (Y. Belaval en Sade, 1976: 29).

La descripción de las posturas sexuales y pornográficas por Sade hacen que éstas aparezcan como fenómenos naturales que se repiten a través de las civilizaciones y de los siglos:

Les descriptions de Sade ne sont pas scientifiques. L'objet –disons: les postures– dont il s'occupe demeure limité, sans évolution, sans histoire, comme la répétition des phénomènes naturels. Ces postures, on les retrouve, à peu près les mêmes à travers les civilisations et les siècles: la pornographie actuelle ne montre rien de plus que les fresques de Pompéi. [...] (Yvon Belaval, citado en Sade, 1976: 17).

No obstante, estas posturas no se limitan a ser una actividad física, sino que abarcan desviaciones sexuales destinadas a cuestionar lo social: el hombre quiere desafiar el orden hasta el delirio, la satisfacción de la necesidad sexual cuenta menos que el júbilo y alegría que se experimentan cada vez que se intenta realizar una acción perversa o mala. En este sentido, la fuerza revolucionaria de consumir un acto sexual reside en contestar y hacer frente a la ley vigente mediante la imaginación emotiva (Y. Belaval en Sade, 1976: 26).

También la crueldad, en esta obra de Sade, está concebida dentro del marco de las leyes naturales. Según Y. Belaval (Sade, 1976: 30), toda *La filosofía en el tocador* alcanza la gloria de la crueldad natural y protesta en contra de la crueldad política y religiosa. En el estado de civilización, el ser lesionado carece siempre de fuerza o de medios para rechazar la injuria, pero en la de “incivilización” el fuerte es dotado de capacidades para rechazar el agravio y el débil, de acuerdo con sus límites naturales, no tiene el menor inconveniente en ceder ante el fuerte:

Dolmancé: [...] La crueldad no es otra cosa que la energía del hombre que la civilización no ha corrompido todavía: es por tanto una virtud y un vicio. Eliminad vuestras leyes, vuestros castigos, vuestras costumbres y la crueldad dejará de tener efectos peligrosos, puesto que no obrará nunca sin que pueda ser rechazada al punto por los mismos medios; es en el estado de civilización en el que es peligrosa, porque el ser lesionado carece casi siempre o de la fuerza o de los medios para rechazar la injuria; pero en el estado de incivilización, si actúa sobre el fuerte será rechazada por éste, y si actúa sobre el débil, no hay el menor inconveniente, puesto que sólo lesiona a un ser que cede ante el fuerte de acuerdo con las leyes de la naturaleza. (Sade, 2002: 44).

Paralelamente a esta concepción del mecanismo de la crueldad y de las relaciones entre el fuerte y el débil, casi predeterminadas por la Naturaleza, abundan en la novela de Sade, en voz de sus personajes, referencias en las que el rol sexual masculino se considera superior al femenino, y esto a pesar de una reivindicación de la libertad sexual tanto para hombres como para mujeres. El miembro masculino es, como dice M^{me} Saint-Ange (Sade, 2002: 11), «el primer agente de los placeres en amor»; «los efectos del placer son siempre

falaces en las mujeres» (Sade, 2002: 43); el feto, en palabras de Dolmancé (Sade, 2002: 15), pertenece únicamente al padre y a su sangre de manera que «no debemos absolutamente nada a nuestras madres» y «el destino de la mujer [dice M^mc Saint-Ange] es ser como la perra, como la loba: debe pertenecer a cuantos quieran algo de ella. Es, evidentemente, ultrajar al destino que la naturaleza impone a las mujeres encadenarlas por el lazo absurdo de un himeneo solitario» (Sade, 2002: 23).

La filosofía en el tocador contiene un folleto político titulado «Franceses, un esfuerzo más si queréis ser republicanos» cuyo contenido podría resumir las disertaciones políticas y sociales de Sade respecto a la república recién nacida. En este folleto se rechaza la moral católica, considerada una superstición opuesta a la libertad, se igualan la tiranía monárquica y la superstición religiosa; el despotismo y Dios; se reivindica una educación laica basada en la filosofía que explica «las sublimidades incomprensibles de la naturaleza»; se aboga por la libertad de acción salvo aquella que choca directamente con el gobierno republicano y sus principios de libertad y de igualdad.

De otro lado, se reivindica el reconocimiento legal de las acciones consideradas libertinas y criminales como la prostitución, el adulterio, el incesto⁵, la violación y la sodomía, puesto que el estado inmoral de un hombre es un estado de «movimiento perpetuo que le acerca a la necesaria insurrección, en la que el republicano tiene que mantener siempre al gobierno de que es miembro». En este sentido, también se propugna la destrucción, el asesinato y el suicidio, considerando que la muerte, según las leyes de la naturaleza, es sólo «un cambio de forma, un paso imperceptible de una existencia a otra». Finalmente, a base de esta larga explicación de acciones consideradas criminales –pero indiferentes según el autor del folleto– se piden leyes que sean pocas pero que puedan adaptarse a todos los hombres, que empleen mayor o menor severidad en razón del individuo al que habrían que afectar y que no tengan otra meta que la tranquilidad del ciudadano, su felicidad y el esplendor de la república (Sade, 2002: 68-96).

⁵ En general, la noción del crimen en Sade es muy relativa; depende de las costumbres y del clima que habitamos (Sade, 2002: 23). El único crimen para Sade es la pérdida de la simiente (Sade, 2002: 87). La prostitución ayuda a que el hombre exale «la dosis de despotismo que la naturaleza puso en su corazón» y el incesto debería ser la ley de todo gobierno cuya base fuera la fraternidad (Sade, 2002: 82 y 87).

VI.1. LA ESCUELA DEL AMOR (1980)

VI.1.1. Aspectos generales

VI.1.1.1. Aspectos de contenido

Esta representación, llamada *Show* por sus realizadores, consiste en una adaptación libre de la novela del Marqués de Sade, *La Filosofía en el tocador*, incrustando alguna alusión a textos de Gregorio Marañón y algunos versos del Don Juan Tenorio (Gómez Ortiz, 1980). La puesta en escena aprovecha el carácter reflector de los espejos, elemento decorativo acotado en el texto original de Sade, para duplicar o triplicar la imagen de los seis personajes de la novela, interpretados por trece actores. Así, la discípula Eugénie es interpretada por tres actrices diferentes para comunicar tres actitudes de este personaje: el personaje *per se*, el personaje situado en el placer y el personaje situado en el principio de la realidad. El educador Dolmancé es interpretado por dos actores, que son también los dos directores de la puesta en escena, para hacer que una imagen anule la otra dejando al personaje como una quimera. También hay una triple representación de Giovanni (Mirvel en el texto de Sade), el caballero hermano de la maestra, y de Agustín el jardinero, que se considera la mayor fuerza expresiva del principio del placer dado su carácter natural despojado de cultura. Sólo la maestra educadora, inductora del placer, y la mamá, inductora de la realidad, no aparecen multiplicadas en la actuación; se trata de los extremos de la vida humana entre el placer y la realidad (Cantera Arroyo, 1980a: 50)⁶.

VI.1.1.2. La puesta en escena

VI.1.1.2.1. Datos

ESTRENO: 14-07-1980, Teatro Martín. COMPAÑÍA: GAD AUTOR: adaptación de *La Filosofía en el tocador* del Marqués de Sade DIRECCIÓN: Carlos Borsani y Carlos Di Paola. INTÉRPRETES: Rosa Suances, Alicia Sotomayor, Tereska Weroniescka, José Ferreirós, Juan Fierro, Pepe Requena, Francisco Mondéjar, Carlos Anchorena, Ramón Riveres, Verónica Arechavaleta, Tureya Blázquez, Carlos Borsani, Carlos Di Paola. FUNCIONES: 27. ESPECTADORES: 2.187 (ocupación: 12%)⁷.

⁶ Los actores en esta puesta en escena provienen de varias disciplinas: artistas plásticos, directores de cine y de teatro, guionistas, modelos, *strip-tease girl* y estudiantes universitarios (Laborda, 1980: 55). Tienen edades entre 18 y 26, son seleccionados especialmente para esta puesta en escena. Dichos actores comienzan los ensayos tras dos meses dedicados a profundizar en el conocimiento mutuo como preparación para el enfrentamiento con la aspereza que el contacto con el texto produciría (Cantera Arroyo, 1980a: 49).

⁷ Datos aproximados calculados a base del balance de la revista *Pipirijaina*, octubre de 1981, p. 67.

VI.1.1.2.2. Descripción

En la escena, la acción transcurre en el tocador adyacente a la alcoba de la maestra Saint-Ange, por donde se ven muchos espejos. La puesta en escena sigue la palabra de Sade (Fernández Santos, 1980), tratando temas filosóficos, morales y de la liberación de la mujer. Contiene también alguna frase blasfema (Gómez Ortiz, 1980). Las fotografías revelan el empleo de objetos que insinúan lo erótico; la estética del maquillaje subraya los ojos, de modo parecido al *comic*, a la historieta gráfica. Se da un interés por la entonación de los actores, pero se nota la falta de soportes musicales y luminotécnicos (Cantera Arroyo, 1980b).

VI.1.2. Aspectos relacionados con la desnudez

VI.1.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario

La mayoría de las escenas de la representación se valen de la desnudez integral de todos sus actores. Según las fotografías disponibles (véase Foto.81 – Foto.83), las escenas en cuestión afirman y potencian lo sensual y erótico a través de la conjugación de la desnudez extrema de los cuerpos bellos de los intérpretes con el gesto, la acción, el movimiento, la mirada y los objetos (un abanico, un plátano, una jarra de leche derramada), que utilizan como tópicos visuales de insinuación sexual directa. Las fotografías muestran también que la puesta en escena no recurre a escenas de sexo explícito, ya que lo que vemos en ellas no sobrepasa el intercambiar los tactos y la expresión gestual del placer. Como asegura Manuel Gómez Ortiz (1980), la representación muestra todas las aberraciones sexuales contenidas en el texto de Sade sin ahorrar detalles, pero insinuando con toda clase de gestos, sin que nada llegue a consumarse del todo.

VI.1.2.2. La desnudez desde la perspectiva de la recepción

Las pocas reseñas disponibles muestran el limitado interés de la crítica por esta representación y la valoración negativa de la puesta en escena. Ángel Fernández Santos (1980: 27) califica la representación de mala, comparando entre el carácter trasgresor de la imaginación de Sade en su obra original y «la pura y simple falta de imaginación aplicada a una degradación de Sade». La representación domestica el texto y la filosofía de Sade reduciéndolos a una mercancía de consumo y «bálsamo» para un tipo de sociedad que Sade combate en su obra literaria. Según Fernández Santos, si bien la puesta en escena sigue la

palabra de Sade, su ideología y filosofía están ausentes. También descalifica la interpretación de los actores en dicha obra, pues «carecen del conjunto de signos gestuales necesarios para componer poesía a través de su agarrotado e inexpresivo cuerpo».

Coincide con A. Fernández Santos en esta crítica negativa Manuel Gómez Ortiz (1980), quien, de entrada, rechaza la filosofía de Sade y niega que *La Escuela de Amor* sea una obra teatral siendo más bien unos «cuadros disolventes» o «prostíbulo portuario», por lo que el crítico rechaza «los desnudos de todo pasto» y «alguna frase blasfematoria» en la representación. El mismo crítico acusa a la compañía de falsos progresistas, argumentando que los temas filosóficos, morales y de liberación de la mujer se tratan «con aires de libelo» y «en una amalgama contradictoria más de una vez». También menosprecia la interpretación, parecida al *comic*, «con entonaciones disonantes, chillantes». Finalmente A. Fernández Santos se opone a la reivindicación de lo natural «sin freno ni respeto para los sentimientos normales del común de las gentes».

El caso del crítico Manolo Cantera Arroyo (1980a: 48-49), de la revista *Pipirijaina*, es singular y confirma el fracaso de la representación. Después de asistir al ensayo general, Cantera Arroyo predice grandes expectativas y éxito a la obra, considerándola «uno de los acontecimientos teatrales llamados a dejar huella en el tiempo»⁸, ya que «atreverse a trabajar sobre este texto de Sade es una insinuante tentación en la que nadie se [sic] había osado caer». No obstante, esta valoración positiva se torna en ataque después de haber asistido al estreno. En su contra-crítica, M. Cantera Arroyo (1980b) explica que «el lenguaje, soporte inevitable del teatro, ha variado completamente de los ensayos a la puesta definitiva», haciéndose soez y chabacano; hacen falta soportes musicales, falla la luminotecnia y «falla casi todo» y ello no acerca el texto de Sade a un público siempre potencial, sino que lo hace burdo y mezquino:

[...] el mensaje revolucionario queda convertido en lo contrario; en un montón de concesiones al uso dentro del siempre maltratado tema del erotismo. La obra [...] pasa así a engrosar ese nefasto cúmulo de experiencias “teatrales” donde se confunden conceptos tan dispares como osadía y mal gusto [...] poco o nada tiene que ver la llamada “new wave madrileña” con el texto del Divino Marqués [...] (Cantera Arroyo, 1980b: 2).

A pesar de la en general baja asistencia del público (ocupación de sólo 12% de las butacas), los espectadores tenían expectativas en el día del estreno; Manuel Gómez Ortiz

⁸ Notamos la misma exageración en el comentario del presentador de la compañía GAD, Francisco Carvajal: «es el acontecimiento más politizado y polémico de la temporada» (Cantera Arroyo, 1980a: 49).

(1980) confirma no encontrar entradas en el estreno a pesar de estar convocado por la compañía.

VI.1.2.3. Interpretación de la desnudez en esta obra

En su apuesta por adaptar a la escena la novela de Sade, *La Escuela del amor*, según los datos disponibles, procura dar al tema sexual, una dimensión política y social, respetando el texto del autor, exponiendo verbalmente sus ideas, intentando revestirlas de un aspecto más actual, al incorporar, en la puesta en escena, textos más modernos, y referirse a temas sociales y políticos coetáneos. Sin embargo, se notaría que la puesta en escena pone énfasis en la palabra, en la literatura, más que en los otros elementos escénicos, como la música, la iluminación o el decorado.

La multiplicación, en la puesta en escena, de los personajes del texto original aumenta el número de los actores desnudos y, por tanto, la carga erótica y sexual. Esta configuración escénica estaría conforme con el punto de vista de Sade y su opción de emplear abundantes espejos en el tocador para «multiplicar hasta el infinito los mismos goces a los ojos de quienes los gustan y permitir que todas las partes del cuerpo estén a la vista. Las imágenes duplicadas del espejo constituyen otros cuadros deliciosos que sirven para colmar la lubricidad» (Sade, 2002: 13).

La exhibición del cuerpo desnudo, su multiplicación, su actuación e inserción en una narratividad pornográfica contribuyen en dar un aspecto desinhibido e impúdico a la puesta en escena y a destacar el deseo y el placer carnal. Sin embargo, la retórica de este cuerpo desnudo, su inclinación al simbolismo, a la insinuación gestual, a la expresión verbal, a la elipsis, se aproximaría a un código visual erótico más bien que pornográfico, puesto que aquí el desnudo corporal no se involucra en actos sexuales explícitos ofrecidos al espectador. Por consiguiente, la configuración escénica y dramática del cuerpo desnudo no lograría intensificar y garantizar la perversidad máxima del lenguaje y contenido pornográficos de la novela de Sade.

Atendiéndonos al efecto que causaría la exhibición del desnudo de todos los actores en esta obra –empleado al servicio del tema sexual–, el erotismo conjugado con alusiones políticas y sociales de carácter libertario estaría lejos de desempeñar el mismo efecto provocador y rebelde de la novela sadiana en su época. La obra no parece aportar algo novedoso respecto al marco social y teatral español del fin de los años setenta. De un lado esta versión fomentaría un proceso de democratización y liberalización ya emprendido y que se encuentra en avanzado grado, a finales del período de la Transición. De otro, el

desnudo colectivo, si bien tiene una sólida base dramática, es desvalorizado por los críticos, no por su transgresión del *status quo*, como la novela de Sade, más bien porque se inscribe en un contexto teatral en que asistimos a un derroche y degradación de las estrategias visuales e ideológicas del desnudo y del sexo, como bien lo señalan los comentarios críticos que se han acercado a la presente propuesta.

VI.2. XXX (2002)

VI.2.1. Aspectos generales

VI.2.1.1. Aspectos de contenido

En su versión libre de la novela de Sade, *La Fura dels Baus* presenta una dramaturgia escénica bastante ubicada en la actualidad social e ideológica de nuestro tiempo. Para Mercedes Abad (Mauri y Ollé, 2004: 314), colaboradora en la dramaturgia de *XXX*, las ideas del Marqués de Sade sobre el sexo tienen una asombrosa vigencia, ya que bucean en «el tenebroso mundo de nuestros deseos más inconfesables, con parada y fonda [sic] en nuestros fantasmas sexuales»; el Marqués de Sade es precursor, ya que adelanta en su pensamiento a la invención del psicoanálisis.

La puesta en escena de *XXX*, opta por reducir los personajes de la novela a cuatro⁹: Eugénie, la inocente discípula; Madame Lula (M^{me} Saint-Ange en la novela), una prostituta retirada; Dolmance, concebido aquí como el representante del propio Marqués de Sade, el personaje más cruel, egoísta, ingenioso e intelectual; y Giovanni (Mirvel en la novela), hermano de Madame Lula, con quien establece una relación incestuosa y encuentra la satisfacción de sus placeres narcisistas (Mauri y Ollé, 2004: 306).

VI.2.1.2. La puesta en escena

VI.2.1.2.1. Datos

ESTRENO: 11-05-2002, Teatro Guerra de Lorca (Murcia.) COMPAÑÍA: *La Fura dels Baus* DRAMATURGIA: Mercedes Abad, Àlex Ollé, Carlos Padrissa y Valentina Carrasco. (Versión libre de *La Filosofía en el tocador* del Marqués de Sade).

⁹ Según Alex Ollé, los actores son seleccionados a partir de un anuncio en su página Web. Los criterios estriban en la autenticidad y carácter real de estos actores que no son profesionales y quienes son elegidos entre casi trescientas personas de Barcelona y Madrid. Los actores porno han sido descartados ya que a nivel interpretativo no son capaces de crear un personaje. (Muniesa, 2002: 65).

DIRECCIÓN: Àlex Ollé, Carlos Padrissa INTÉRPRETES: Teresa Vallejo, Pau Gómez, Sonia Segura, Pedro Gutiérrez. FUNCIONES: 275 representaciones (incluidos 34 funciones en el Teatre Lluire de Barcelona y 40 funciones en el Teatro Madrid) ESPECTADORES: 21.952 en Barcelona (ocupación 77,48%) y 22.561 en Madrid (65,21%).¹⁰

Examinando las diferentes reseñas correspondientes a esta versión, notamos que la obra se representa en los siguientes espacios y festivales: Teatre Lliure de Montjuïc en el marco del Festival Grec'2002 (24 de julio de 2002), Teatre Fabià Puigserver o nuevo Teatre Lliure de Montjuïc (del 17 de septiembre al 6 de octubre de 2002), Teatro Rosalía de Castro en A Coruña.(del 18 al 20 de octubre de 2002), El Gran Teatro en Córdoba (el 31 de octubre de 2002), Serantes Kultur Aretoa, en el marco del Festival de Teatro de Santurtzi, en el País Vasco (el 21 y el 22 de noviembre de 2002), Teatro Central en Sevilla (diciembre de 2002) y El Kursaal , en el País Vasco, en el marco del Festival de Teatro San Sebastián (el 12 y el 13 de julio de 2002).

VI.2.1.2.2. Descripción

La acción transcurre en un escenario a la italiana muy minimalista; consta de un tocador, una cama y una pantalla gigante de proyección. También aquí los medios que usa la compañía son multidisciplinares: teatro, literatura, música, vídeos, maquinitas, sonidos, textos en directo y en *off*; gráficos, Internet e incluso la dispersión de feromonas para sacudir la libido de los espectadores. Los diálogos de los actores interactúan con proyecciones de página Web, a modo de navegación y de chateo a través de la red. Todo ello contribuye a una actualización perfecta de un texto clásico del siglo XVIII, dirigida a «sintetizar y reforzar ciertos conceptos de la obra» (Mauri y Ollé, 2004: 306). La interpretación, como señala Àlex Ollé (Vallejo, 2002: 28), es hiperrealista aunque no se practica sexo real, pues se vale de unas prótesis que eyaculan, fabricadas especialmente para la representación. No obstante la masturbación que realiza una actriz resulta real. En general la compañía señala haber intentado «una buena mezcla, un equilibrio entre la imagen, el sexo y un discurso literaturizado» (Francisco, 2002: 40).

Cabría señalar que la puesta en escena invita al espectador desde el primer momento a participar en la representación; convocándolo a enviar mensajes a un número

¹⁰ Según los datos proporcionados por la SGAE y recogidos por el Centro de Documentación Teatral para la temporada 2002/2003 y 2003/2004.

de teléfono móvil, proyectado en la pantalla, para votar de qué modo prefiere que se haga sufrir a un actor, en un momento de educación sadomasoquista (Vallejo, 2002: 28).

Al final de la representación se proyectan las siguientes frases que se inspiran directamente del texto original de Sade:

Lo importante no es la sinceridad sino la apariencia de la sinceridad. La falsedad es un medio seguro de alcanzar el éxito. Hay que deslumbrar con falsas apariencias, persuadir y entonces, ¡TRIUNFAR!

Las acciones más extraordinarias, las más extravagantes, las que parecen violar absolutamente todas las leyes humanas...no tienen nada de terrible. Todo se puede justificar.

VI.2.2. Aspectos relacionados con la desnudez

VI.2.2.1. La desnudez a través de su aparición sobre el escenario

Naturalmente, las escenas del desnudo integral abundan en *XXX* y son perfectamente motivadas por el eje pornográfico de la representación, dando veracidad a los números lésbicos, al incesto, a la sodomía que forman el variado repertorio de sexo explícito de la representación. También observamos que la contextualización escénica subraya la agresión y la crueldad como elementos ya concebidos por Sade en su novela, añadiendo un nuevo componente represivo, ausente en *La filosofía en el tocador*, puesto que Eugénie en la versión de *La Fura dels Baus* es engañada, violada y forzada a practicar el sexo en sus formas más perversas.

Sexo y pornografía llegarían a ser sacralizados en *XXX* como referentes de un nuevo fetiche o dios de la era postmoderna; Eugénie, después de ser secuestrada e iniciada en las orgías, aparece como santa con su vestido ancho, largo y blanco, llevando dos velas, declamando «¡Señor, Señor!», mientras en el fondo se proyecta un número incontable de cuerpos desnudos en un sinfín de posturas orgiásticas que llenan la gran pantalla. Una cierta insinuación religiosa se manifestaría en otra escena en la que el masoquista Dolmancé, en una postura de crucificado, expresa su excitación y placer al recibir los látigos que había pedido a Eugénie.

La asociación de la pornográfica con una visión crítica, incluso la referencia directa a la realidad política exterior, podría concretarse en la escena del prólogo. En ella, Madame Lula, desnuda, se masturba introduciendo una vara fijada en su asiento mientras que en el fondo se proyecta esta consigna en letras grandes: «Un mundo mejor es posible.

No a la guerra» (véase Foto. 84). Los espectadores reciben esta escena con aplausos. La misma perspectiva es confirmada, reiterada, en una escena posterior, cuando Madame Lula se desnuda y saca del orificio anal una tira de tela con la misma consigna escrita «Un mundo mejor es posible»¹¹. La paradoja irónica que reside en contraponer la perversidad de la imagen y la seriedad de una consigna comprometida, conjugada con connotaciones escatológicas, ofrece una imagen poco habitual para el espectador, incidiendo en que éste establezca una relación original entre lo que percibe como material pornográfico y la actualidad social y política.

La manipulación comunicativa e informativa del espectador, un recurso ya empleado en *MTM* (véase cap.IV.8), también se aplica en la presente obra, que se vale de imágenes virtuales falsas para transmitir en directo una acción provocativa y perversa, supuestamente ocurrida en la sala de butacas, cuando realmente son imágenes pregrabadas. Otra técnica de manipulación del público reside en la proyección simultánea, con imagen amplificada, de una acción que supuestamente está pasando en el escenario, pero que no resulta idéntica ni fiel a su copia transmitida en directo. Según Álex Ollé (Mauri y Ollé, 2004: 313), la yuxtaposición de la imagen real y la pregrabada, potenciada por la acción de los propios actores y por el uso de prótesis de látex, realiza el efecto buscado de intensificar el engaño o la perplejidad de los espectadores.

Las dicotomías apariencia/esencia y libertad/opresión se subrayarían metafóricamente cuando en una escena sádica de *bondage*, el cuerpo desnudo de Eugénie, enrollado y atado de celo y plástico, recibe los latigazos de Dolmancé. El cuerpo aquí está completamente desnudo y su libertad aparente se ve reprimida por ataduras transparentes, metafóricamente invisibles (véase Foto.87). Otra manifestación del cuerpo desnudo encarcelado, se ofrece en una escena en la que figura Eugénie, desnuda, enjaulada en una gran piscina, o tubo de agua, chateando por medio de un teclado que lleva en la mano (véase Foto.89). La conversación establecida se proyecta en una gran pantalla y, según La Fura dels Baus (Mauri y Ollé, 2004: 313), es el momento en que la joven descubre aspectos desconocidos de su personalidad, después de cumplir su iniciación en el sexo y su entrega a lo erótico. Cabría recordar que el trabajo del actor dentro del agua, uno de los iconos visuales de La Fura dels Baus, puede remitir a la purificación y la gestación (véase

¹¹ Esta escena parece inspirarse en *Interior Scroll* (1975), una *performance* de la artista estadounidense Carolee Schneemann. En dicha pieza, Schneemann, integralmente desnuda, extrae de su vagina una tira donde está escrito un texto que ella va leyendo. Según Schneemann (Mahon, 2005: 211), la pieza es fruto de su estudio de las antiguas culturas y sus contemplaciones, tanto al nivel conceptual como físico, sobre la vagina como fuente del conocimiento sagrado, del éxtasis y como pasaje del nacimiento y la transformación. Se trata de una investigación y celebración del espacio vulvar y su simbolismo.

Suz/0/Suz, cap.IV.3), aunque en este caso pueda expresar el nuevo devenir de Eugénie, pues tal vez comunica una cierta sensación hermética, como si se tratase de un ser recluido en su propia esfera; limitada su capacidad de comunicación a los medios virtuales de Internet.

La intensificación de la carga erótica se da en una escena de escatología (Mauri y Ollé, 311), donde el cuerpo desnudo de los actores se mezcla con pasta (espagueti), salsa de tomate, huevos, nata y judías. Esta acción que combina sexo y comida es amplificada por una proyección simultánea en el fondo de la escena, proporcionando, a modo de *collage*, un cuadro pintoresco orgiástico. La grabación en vídeo de *XXX*¹² testimonia la buena acogida de esta escena por parte del público que corresponde con aplausos.

VI.2.2.2. *La desnudez desde la perspectiva de la recepción*

La representación a pesar de su intensa carga de provocación tiene una recepción favorable por parte del público llegando a alcanzar 275 representaciones. Durante la función, se nota la reacción favorable de éste, recibiendo algunas escenas con carcajadas, otras con aplausos. Además de proporcionar al espectador un número de teléfono para enviar mensajes, el énfasis en la incorporación de éste en la puesta en escena se manifiesta cuando el actor Pedro Gutiérrez, integralmente desnudo, atraviesa el espacio de la actuación, para entrevistar al espectador, pidiéndole su opinión sobre el tema del sexo, o sobre las fantasías sexuales (véase Foto.85). Algunos espectadores reaccionan positivamente, uno comenta que le gusta practicar el sexo con más naturalidad, otro se atreve y se desviste por completo a la vista de todos. Según comenta Alex Ollé (Muniesa, 2002: 64), en una de las funciones, se produce un momento fantástico cuando un espectador que va en silla de ruedas quiere explicar cuál era su relación sexual con su novia. La reacción es tan brutal que la gente se pone de pie y le aplaude el acto de valentía, por contarle estando su novia al lado.

El agotamiento continuo de las entradas, incluso con antelación al estreno en cada provincia, muestra, advierte B. Orive (2002: 10), que el sexo y el atrevimiento conocido de *La Fura dels Baus* venden mucho, y también que la novela de Sade resulta interesante para el público español. La representación resulta muy atractiva para el público porque, como nota Carlos Padrissa (Ginart, 2002: 36), de un lado, el sexo sigue siendo un tema delicado; de otro lado, la gente encuentra excusa perfecta para ver un espectáculo considerado

¹² Disponible en el Centro de documentación Teatral de Madrid.

pornográfico en el teatro, en vez de atreverse a ir a Bagdad, la famosa sala porno de Barcelona.

No obstante, algunos espectadores no son capaces de aguantar la provocación y quedarse hasta el final de la representación; en cada función media docena de personas o más se van de la sala, algunos pitando, especialmente cuando en un momento dado se anuncia que, en colaboración con unos laboratorios de Suiza, están haciendo un experimento con feromonas (Pardo, 2002: 70).

Álex Ollé (Vallejo: 29) informa que XXX se ha enfrentado a la negación de algunos programadores que no consienten representar la obra por considerarla demasiado fuerte para el público. Sin embargo, creemos que estas incidencias son insignificativas, puesto que la obra, como hemos señalado más arriba, fue representada en varios espacios y festivales, sólo para mayores de 18 años. Prestigiosos directores de teatro han declarado su apoyo a la propuesta pornográfica de La Fura. El director del Teatro Madrid José Manuel Garrido, que estrenó XXX en la capital, advierte su complicidad con la compañía, argumentando que su obra es «una provocación a una sociedad cínica como la actual..., y como todas las sociedades». También subraya el valor de XXX en aquel momento cuando «en muchos teatros hay unas programaciones muy conservadoras. Es necesario que las ofertas sean muy plurales y que haya ciertos riesgos. Sobre todo cuando es un teatro que tiene unas ayudas» (Amestoy, 2003: 10).

La observación de algunas reacciones que ha suscitado XXX en su gira internacional demuestra la transigencia de la sociedad española actual hacia la representación pornográfica, comparando con otros países europeos. La obra ha suscitado una polémica en la prensa amarilla londinense. Diarios como *Evening Standard*, *The Mirror* y *The Sun* la atacaron, acusando La Fura de realizar pornografía dura, real y violenta. La prensa apuntaba a la escena donde un supuesto espontáneo se desnuda y es objeto de un sexo oral. Lo cual llevó a la Fura de aclarar que éste fue un actor y no un espectador, y que se valió de una prótesis de silicona para la interpretación del acto sexual. En cambio, la policía inglesa explicó que no hay nada ilegal en XXX y que había tenido el visto bueno antes del estreno (Oppenheimer, 2003: 42). En Hamburgo, a raíz de la participación de XXX en un festival celebrado en el Theater Kampnagel (agosto de 2004) y financiado con dinero público, la compañía fue acusada de «difusión de pornografía y zoofilia, con prácticas perversas». También se alzaron algunas voces de protesta contra el gastar dinero público en un espectáculo pornográfico (Cáceres, 2004: 53).

En cuanto a la reacción de la crítica especializada en España, ésta ha mantenido en el mayor de los casos un tono descriptivo y objetivo. Sin embargo, algunos críticos han

minusvalorado esta propuesta subrayando la incapacidad de la pornografía de mantener su carácter provocador y subversivo de antaño. J. Carlos Olivares (2002: 42) señala que el «porno es un producto de consumo rápido y pierde su capacidad de estímulo tras la primera sacudida». Por esto se inventan en XXX juegos infantiles (el ridículo número de las feromonas esparcidas por la sala)» y la violencia gratuita. También comenta que «si el escenario falla, siempre se puede recurrir al público y asaltarlo». Olivares finalmente cree que La Fura ha utilizado la novela de Sade como «excusa cultural» y que a ellos sólo «les interesaba jugar con el poderoso mundo visual del sexo duro». En este sentido, la obra «sólo funciona como atractiva instalación visual, como inteligente revisión de la retina pornográfica».

Coincide con Olivares el crítico E. Haro Tecglen, recalando que la pornografía es algo gastado y consumado, pero «inherente a la persona como la necesidad de alimentarse y la de sobrevivir». Su reproche se dirige a la idea de la «exaltación del crimen como algo siempre justificable» que, si bien tiene su raíz en la novela de Sade, resulta para Haro Tecglen «bastante poco aceptable en un mundo en el que todos luchamos –y muy especialmente el teatro– contra los crímenes contra masas que están sucediendo ahora». Contra esas acusaciones, Carles Padrissa, uno de los directores de XXX, descarta que en ella haya exaltación de la violencia sexual, ya que, como el resto de los espectáculos de La Fura, la violencia es metafórica o el reflejo simbólico de la condición humana (*La Vanguardia*, 2002: 36).

El crítico de *El País* también señalado que la obra no excede de la pornografía tan difundida actualmente, añadiendo que el «Marqués de Sade y su condición son un pretexto para dar aspecto cultural al espectáculo». Finalmente, Haro Tecglen admira la buena realización de la «fura sexual», los juegos audiovisuales, la aplicación musical y la interpretación convincente de los actores, simulando el erotismo, pero «lo único que pasa es que al realizarlo dentro de un orden y de un ritmo dado pierde lo que podría ser más importante en el género: la libertad total, la rotura de las normas».

En su artículo titulado «Simulacros», José Antonio Sedeño, se reúne a los críticos que desacreditan la propuesta pornográfica de La Fura:

Les aseguro que existen propuestas mucho más fascinantes, auténticas y ricas que el último producto de mercado que la Fura ha diseñado para nosotros, por muy sofisticado que sea la puesta en escena y esforzado el trabajo de sus actores. Lo importante es usar la imaginación y la propia libertad para resistir la presión que ejerce la publicidad. El sexo siempre ha sido su mejor reclamo. (Antonio Sedeño, 2003: 44).

VI.2.2.3. Interpretación de la desnudez en esta obra

Según comenta Carlos Padrissa (Mauri y Ollé, 2004: 311), miembro de La Fura dels Baus, la compañía encuentra en el texto de Sade el hilo narrativo, y la libertad absoluta, en reflexionar y comprobar la persistencia del sexo como tabú en nuestra era moderna y, señala Padrissa, la «incomodidad y desasosiego» que siente la mayoría de la gente al enfrentarse a ese tabú. La intención de la compañía es acercarse al punto de vista del Marqués de Sade que condena la hipocresía de la sociedad, cuando ésta premia al arte de matar y condena el arte en el sexo. Padrissa destaca también la base «terapéutica» de la representación, que procura desatar los pensamientos del espectador para que gocen de absoluta libertad, ya que la falta de control, limitada a los pensamientos, no supone peligro y es saludable.

Para Álex Ollé (2004: 306 y 313), la pornografía en el tiempo actual trasciende lo marginal para incorporarse a un público cada vez más amplio y variopinto, a través de la Red, «el gran proveedor de pornografía para millones de personas en todo el mundo». En este sentido el objetivo de *XXX* es «ofrecer una mirada nueva y rupturista sobre un tema erótico». No se trata aquí de dar un espectáculo pornográfico, sino de plantear una reflexión sobre el sexo, el libertinaje y la moral (Mauri y Ollé, 2002). La pornografía en *XXX*, advierte Ollé, se limita a la corrupción que se hace del personaje de la chica a quien, de entrada, se obliga a hacer algo que no quiere. También Ollé (Muniesa, 2002: 65) relaciona la pornografía con la política actual cuando comenta que «lo pornográfico son los políticos, la situación del mundo» y el mundo sería mejor si hubiera relaciones sexuales más libres y saludables.

Dejando de lado la finalidad de la puesta en escena –ya que las declaraciones de la compañía no muestran una visión unívoca– para ceñirnos a la escritura visual, se notaría la hipérbole en mostrar las prácticas sexuales variopintas. La ostentación de imágenes lujuriosas se afianza en la ejercitación de todos los medios y objetos de la escenografía y la incorporación de la conexión y comunicación internáuticas, como elementos que ubican la iconografía pornográfica en la actualidad. En este sentido la puesta en escena subraya los elementos subversivos del texto de Sade: la lascivia, la crueldad, la violencia, la condenación de la falsedad y de la manipulación política. Estos componentes se acercan al lenguaje del espectador contemporáneo, incorporando el nuevo concepto de una pornografía virtual, que ocurre fuera del tiempo y del espacio reales. El actor no realiza realmente el sexo sino que encarna a los personajes de la novela. Esta simulación es transgredida cuando, en una escena, se rompen las barreras entre el escenario a la italiana y

la sala; el actor, manteniendo su aspecto más desnudo, se aproxima al espectador llamando, más bien que a la reflexión, a la confesión íntima.

El estilo hiperrealista de la interpretación pornográfica subraya la intención catártica de esta propuesta, que, sin realizar actos sexuales reales, intenta recrear un mundo de éxtasis como medio terapéutico para el espectador. Para Carlos Padriisa, el libro de Sade es «un espacio de libertad donde pueden moverse esas grandes perversiones que quizás aparecen alguna vez en nuestros sueños y que nunca llegan a expresarse». En este sentido, dichas fantasías forman parte del ser humano y «sacarlo a un teatro es muy sano porque si no a lo mejor sale un día por otro lado y conduce a un asesinato, que es algo más grave que ir al teatro» (Manuel Costa, 2003: 4).

No obstante, quizás la densificación del material pornográfico en esta propuesta puede también producir una reacción contraria y acabar por causar un efecto negador de la relación sexual. Según Alex Ollé (Barba, 2002: 18), a los actores e integrantes de la representación, durante el proceso de creación, les decae la libido a favor de la reflexión sobre el sexo. Tal vez pasa lo mismo con el espectador.

VI.3. EPÍLOGO

VI.3.1. Reflexiones de conjunto

A partir del presente capítulo hemos podido comprobar que la desnudez pornográfica constituye uno de los modos del desnudo en el teatro y que adquiere su clasificación como tal gracias a su vinculación con un código visual y una escritura dramática dirigidos a una finalidad unívoca: presentar el completo repertorio de las prácticas sexuales, ostentando todo, mostrando los máximos detalles e información visuales, siguiendo una narratividad lineal que debe terminar con el júbilo y éxtasis, preferiblemente simultáneo de ambos intérprete y espectador.

Gracias a las leyes que protegen la libertad de expresión, el género pornográfico disfruta hoy día de su independencia siendo presentado al público aficionado en salas especiales y legalizadas. Su finalidad es satisfacer a este espectador ávido para participar en el rito de fantasías sexuales, pero tampoco hay que olvidar que este mundo está lejos de ser utópico y que el lado económico se impone como realidad no grata, porque la finalidad utilitaria y comercial es indudable e incidiría en una relación sadomasoquista entre los chicos del porno y los clientes.

En los años sesenta, el género pornográfico es concebido para algunos como revolucionario y provocador en una sociedad occidental generalmente pudibunda. En el marco de la hibridación de formas artísticas y técnicas del espectáculo (la pintura, el circo, el *strip-tease*, el cabaret, el vídeo, etc.), la pornografía viene a ser una de las disciplinas que el arte teatral incorpora. En su apuesta por este código de fácil desciframiento, el director de escena encontraría en él un medio adecuado y audaz para reflexionar sobre el tema sexual, o la política actual (como en *Muñecas*), incluso, en el mejor de los casos, para invertir y romper con las convenciones formales y conceptuales que este mismo género transmite y consolida en el espectador. Pero otras veces, el contenido pornográfico de algunas representaciones no expresa una visión dramática ni estética trascendente y por tanto revela una mediocridad artística y un abuso del tema sexual para el lucro. Esta estrategia se manifiesta en muchas obras representadas durante la Transición Política (*Historias del strip-tease* en 1976 y *Satán Azul* en 1978).

Pero cabría señalar que la separación entre un empleo creativo del código pornográfico y otro oportunista viene a ser un quehacer cada vez más complicado. Si este código tenía antes algún valor estético o incidencia provocativa, ahora, el abuso del cuerpo como medio de seducción publicitaria y la masiva difusión del material pornográfico, tanto en salas reconocidas y legalizadas, como en la Red y en los diferentes medios de comunicación, hacen que las estrategias y técnicas de este género sean consumadas y gastadas. La imagen pornográfica pierda su perversidad de antaño y cese de transgredir la sensibilidad del espectador y sacudir sus prejuicios morales.

En la escena española actual, la desnudez en su empleo como signo pornográfico, raras veces se vincula con un planteamiento comprometido socialmente o transgresivo estéticamente. Como hemos comprobado a través de este capítulo, el teatro de la España democrática corona las escenas pornográficas en dos períodos de su historia: la Transición Política y el primer lustro del siglo XXI. En el primer período, estas escenas se afianzan en el desnudo de sus actores, como medio seguro de excitación sexual. Su abundancia y su estética contribuyen a la normalización del desnudo y de los planteamientos sexuales en la escena española. En la mayoría de los casos, la configuración escénica de estas escenas tiende a complacer al espectador, alejándose de intentos subversivos y degradándose hasta los fines más comerciales.

En cambio, en el segundo período, notamos que las escenas pornográficas prescinden, en la mayoría de las propuestas, de la exhibición integral del cuerpo desnudo, omitiendo así uno de los recursos más sólidos de la imagen y narratividad pornográficas. Como hemos explicado más arriba, obras como *Pornografía barata* (2002) y *Porno* (2004)

conciben la pornografía como desnudez interior en detrimento de la desnudez explícita. Para los directores de estas obras, el traje incompleto del intérprete, la palabra obscena y lasciva son recursos preferibles y más eficaces que la desnudez integral, en provocar y excitar al espectador.

Las dos obras analizadas en este capítulo han sido elegidas porque ayudan a subrayar algunas diferencias entre un código visual erótico de la exhibición del cuerpo desnudo y otro propiamente pornográfico. Hemos visto que esta relativa distinción se transmite de manera más obvia al oponer las dos versiones de *La Filosofía en el tocador*, una novela que, como hemos explicado, conjuga esencialmente la filosofía y la pornografía. En este sentido, las dos obras han elegido la misma base conceptual al optar por un texto que constituye una enciclopedia de las prácticas sexuales. Éstas, como hemos señalado más arriba, están concebidas por Sade como el eje de una filosofía de la Naturaleza, que dirige al hombre a un movimiento perpetuo y necesario de insurrección contra los principios falsos de la sociedad y del moralismo religioso. Pero cabe recalcar que en las dos representaciones, el cuerpo desnudo se integra en la condición representativa del evento teatral, por tanto, remite, mimetiza y no practica realmente el sexo.

La comparación entre las dos adaptaciones escénicas de la novela de Sade, aquí estudiadas, revela que la desnudez integral del cuerpo del actor teatral no siempre se inscribe dentro de las características de la desnudez pornográfica, incluso cuando se emplea al servicio de una narratividad pornográfica. *La Escuela del amor* y *XXX* procuran reflejar el planteamiento ético y filosófico de una novela que aboga por la práctica sexual desenfrenada y por el mecanismo de la fuerza de la Naturaleza como base de una revolución sociopolítica global. *La Escuela del amor* emplea una retórica del cuerpo desnudo simbolista que desemboca en una iconografía y gestualidad sensual y voluptuosa pero cuyo carácter alusivo y metafórico se acercaría más al código erótico que al propiamente pornográfico. Se nota también que esta versión no ofrece ni una forma ni un concepto que rompan con las convenciones sociales y estéticas de su momento histórico. Los espectadores y los críticos, saturados ya con la exhibición del sexo y del desnudo en la escena de la década de los setenta, rechazan la propuesta.

En cambio, la versión de *La Fura dels Baus* sería más lograda en tanto que presenta una escritura visual más radical. En *XXX*, el cuerpo desnudo protagoniza una escenografía minimalista, multidisciplinaria e hiperrealista subrayando los aspectos más modernos de la pornografía actual y su difusión masiva en los medios de comunicación. En este sentido, también se muestra el lado opresivo y abusivo de la pornografía, puesto que la joven

Eugénie no es cómplice con sus preceptores inmorales, como pasa en la novela, sino que es violada y forzada a practicar todas las posturas sexuales.

Sin embargo notamos algunas incoherencias en el planteamiento dramático de la obra. Por ejemplo, la puesta en escena se manifiesta directamente contra la guerra, pero su presentación a la joven violada continuamente, carece de sentido crítico, puesto que ésta finalmente se rinde a sus preceptores inmorales y se conforma con el mundo libertino de estas fantasías sexuales.

A diferencia de *La Escuela del amor*, observamos la buena acogida de *XXX* por parte del público. El espectador en esta obra es cómplice, disfruta de la acción y su participación es, en gran medida, positiva. Este éxito y las múltiples representaciones de la obra en varios espacios y provincias, evidencian que el planteamiento audaz del tema sexual y de la desnudez pornográfica no se ve obstaculizado ni censurado en la escena española de los últimos años. Lo cual, de un lado, desvalida una consideración, apoyada por la *La Fura dels Baus*, del sexo como tabú persistente todavía en la sociedad española actual; de otro lado, pone énfasis en la finalidad catártica y terapéutica de esta propuesta teatral pornográfica. Ésta complace al espectador y descarga su imaginación y fantasía sexuales, pero sin llegar a crear el mundo utópico de éxtasis o la fusión orgiástica de los cuerpos que, según la concepción que tiene K. Toepfer del espectáculo pornográfico (véase apartado VI.0.2.), constituiría una de las estrategias de contra-cultura.

Finalmente creemos que la incidencia, la aportación estética y conceptual de las versiones de *La Filosofía en el tocador*, como apuesta pornográfica inscrita dentro del actual sistema de consumismo y de cultura global, sería mínima comparando con las repercusiones de esta misma novela en el contexto sociopolítico de su autor, condenado a prisión, tanto bajo el régimen monárquico como republicano, durante casi veinticinco años de su vida por sus prácticas y filosofía libertinas.

Tabla (5): Comparación entre los usos escénicos de la desnudez pornográfica

XXX	La Escuela del amor	Puesta en escena
Versión libre de la novela del Marqués de Sade: <i>La Filosofía en el tocador</i> .	Versión libre de la novela del Marqués de Sade: <i>La Filosofía en el tocador</i> .	Autoría
<p>Incurción de un actor desnudo en la sala de butacas.</p> <p>Diálogo entre actor desnudo y espectadores.</p> <p>Desnudez integral de algún espectador.</p> <p>Buscar la participación del espectador tanto al nivel mental como físico.</p> <p>Referencias al contexto sociopolítico</p>	<p>Separación entre espacio de actuación y espacio de los espectadores.</p> <p>Mensaje y código visual conformes a la realidad sociopolítica y con los lenguajes escénicos del momento.</p>	Distanciación e identificación
Imagen pornográfica en detrimento de la imagen erótica.	Inclinación a la imagen erótica en detrimento de la pornográfica.	Erotismo
<p>Hiperrealismo.</p> <p>Mímesis del sexo explícito.</p> <p>Manipulación comunicativa del espectador: uso de prótesis, proyección de imágenes falsas o pregrabadas.</p> <p>Reducción de los personajes a cuatro.</p> <p>Escenografía minimalista.</p>	<p>Simbolismo.</p> <p>Lenguaje soez y blasfemia al nivel de la palabra.</p> <p>Duplicación de los personajes de la novela.</p> <p>Enfoque del cuerpo, movimiento y gesto del actor desnudo en detrimento de la escenografía.</p>	Elementos contribuyentes
<p>Desnudez integral colectiva (femenina y masculina)</p> <p>Medios escénicos multidisciplinares, yuxtaposición de imágenes virtuales y reales del cuerpo desnudo.</p> <p>Escatología y consignas reivindicativas.</p> <p>Imagen que conjuga códigos naturales con otros tecnológicos (agua y computadora)</p>	<p>Desnudez integral colectiva (femenina y masculina)</p> <p>Uso de los objetos eróticos y del tacto entre actores para dibujar cuadros gestuales simbolistas que insinúan y afirman la ficción.</p> <p>Interés por el gesto, el movimiento, la mirada y la expresión facial.</p>	Estética y estilo
<p>Alta asistencia del público.</p> <p>Acogida de escenas de oposición a la guerra y de otras escatológicas.</p> <p>Reacción positiva de la mayoría del público, rechazo por parte de la minoría.</p>	<p>Asistencia muy baja del público.</p> <p>Valoración mayoritariamente negativa por parte de los críticos.</p>	Recepción
<p>Finalidad terapéutica y catarsis.</p> <p>Poner de relieve la hipocresía política que premia el arte de matar y condena el arte del sexo.</p> <p>Reivindicación de relaciones sexuales más libres y saludables.</p>	<p>Emplear el tema pornográfico para aumentar la carga erótica e reivindicar, como el texto de Sade, la libertad sexual, la vuelta a un sistema sociopolítico más coherente con las leyes de la naturaleza.</p>	Modo y función

CONCLUSIONES GENERALES

A través de los capítulos de la presente Tesis Doctoral hemos abordado las dicotomías que suscita la exhibición del cuerpo desnudo en la escena española de los últimos treinta años. En el transcurso de la investigación, hemos podido demostrar cómo el desnudo, manteniendo su condición como signo teatral, se transforma continuamente, subrayando que el espacio y el tiempo teatrales dotan de ficcionalidad a la presencia más real, física y desprovista de artificios del actor. Éste, en su desnudez escénica impone un continuo diálogo con el espectador y con la realidad extra-teatral. Su cuerpo se desprende de su verdadera identidad; su piel siempre descubierta, paradójicamente, se viste de una prenda diferente en cada representación, se convierte en un lienzo entrelazado por los gestos, el movimiento, el desplazamiento, la iluminación, la voz, la palabra y todos los elementos que conforman la puesta en escena.

En este sentido, el cuerpo en su apariencia más despojada sobre el escenario se escapa a cualquier ideología unívoca o semiología cerrada. En cambio, su gran valor reside en su potencia meta-teatral, en su juego con las nociones de realidad/ficción, forma/contenido, verdad/falsedad y en sus maniobras de enmascarar y desenmascarar. Estas cualidades inherentes al desnudo incitan a una búsqueda que va más allá de la forma y de la apariencia material, activando y provocando nuestra sensibilidad cognitiva e intuitiva como espectadores y participantes en el evento teatral.

1- La identidad del actor desnudo

Retomando la hipótesis (1), que advierte de la meta-ficción que encierra el cuerpo desvestido del actor (véase p.38), a través de las obras analizadas en esta Tesis Doctoral, hemos podido comprobar que el desnudo como signo escénico raras veces revela la identidad real del actor, sino que establece un juego entre el representante y el representado, enmascarando y desenmascarando continuamente. La prevalencia del uno o del otro, sobre el escenario, depende del lenguaje estético y dramático global de la representación teatral.

En las obras analizadas en el período de la Transición Política, notamos que el desnudo se adhiere a un personaje preconcebido en el texto dramático. Éste se inscribe en una escritura dramática que tiene un tono crítico con la realidad sociopolítica. El actor se esconde detrás de la piel desnuda del personaje.

El desnudo de Alan y Jill en *Equus* revela la imposibilidad de la relación sexual y amorosa tanto en su forma heterosexual como en la zoofilia. En la obra, el desnudo de Alan remite a un choque con los valores dualistas de la sociedad. En el escenario, tanto la forma desnuda como su contenido crítico remite directamente a la realidad extra-teatral del momento. En *La Carroza de plomo candente* nos hallamos ante la Venus Calipigia, que aparece sobre el escenario a modo de una estatua viviente, su hermosura desnuda está concebida obviamente para enfrentarse a la represión erótica y a la fuerza del tabú. La escandalosa desnudez de Mari-Gaila en *Divinas palabras* es un elemento esencial en la composición simbolista que impacta por su contenido paradójico. Ésta presenta la iconografía cristiana incrustada con lo pecaminoso y lujurioso. La desnudez en tales casos se justifica por el raciocinio dramático, pero presenta a personajes o bien anómalos y marginales, dentro del mundo sociológico tejido por el texto, o bien míticos (véase cap. III.1, III.3, III.4; véase también la Tabla 2, pp. 175-176).

En las representaciones de los años ochenta y noventa, se observa la ausencia del personaje en el sentido más convencional. El actor/la actriz, basándose en la acción física y en los objetos que pueblan el escenario, crea un mundo ficticio, simulando varios tipos en la misma representación o creando cuadros dinámicos. Su apariencia desnuda sigue siendo artificiosa y teatralizada, optando por los elementos visuales, los gestos y la habilidad del movimiento y del ejercicio corporal; y rechazando la palabra, el diálogo y el discurso.

En *Suz/o/Suz* y *Alé*, encontramos una línea común entre en la reflexión sobre el hombre y la civilización. El desnudo en la primera obra representa a la especie humana tanto en su carácter salvaje como civilizado, constituye así una tierra común entre las dos fases. En la segunda obra la oposición entre desnudo y vestido remite obviamente a la dicotomía primitivismo/civilización, inocencia/madurez. La escenografía en estas dos obras se llena de objetos que rodean el desnudo afirmando la teatralidad de éste (materiales plásticos y orgánicos en *Suz/o/Suz*, elementos de la fiesta popular en *Alé*). En *Híbrido* el desnudo representa a tipos marginales que comunican el aspecto humorístico de la relación erótica. Encontramos también la meta-teatralidad como rasgo esencial de algunos textos puestos en escena en aquella época, como *El Público* y *Comedia sin título* de García Lorca. En estos casos, la desnudez del actor está concebida como la forma más eficaz para resaltar la confusión entre el plano real y el ficcional. En la segunda de éstas dos obras, el desnudo no es preconcebido por el autor, sino que se encarna en el personaje de La Actriz, lo que constituye *per se* una meta-ficción. La actriz desnuda representa el personaje de La Actriz, leyendo las acotaciones de García Lorca e introduciendo los demás actores y personajes al escenario. Hemos visto en este caso cómo se disocia el cuerpo, con su dimensión erótica,

de la palabra y el rol funcionales del personaje (véase cap. IV.2., IV.3., IV.7., IV.9. y también Tabla 3, pp. 247-249).

Respecto a la identidad del actor desnudo y su relación con el espectador, las investigaciones de Albert Vidal en la materia destacan por su peculiaridad. En *Mundo, demonio y carne*, el intérprete y director realiza experiencias reales cuyos efectos sobre el cuerpo, el movimiento y el gesto serán evidenciados parcialmente por el espectador. En esta obra, Vidal intenta superar su propio subjetivismo en búsqueda de una identidad que se asienta únicamente en la propia experiencia psico-física. Con este propósito, realiza experiencias místicas reales que buscan en el cosmos y la Naturaleza el contacto del cuerpo con sus energías primarias. De esta manera, el cuerpo del intérprete se convierte en campo y material de una investigación real del artista. Y el desnudo forma la mayor evidencia del estado de trance, de auto-conocimiento y del éxtasis. El espectador se considera un testigo de este estado superior; la “representación teatral” está concebida como ceremonia de comunión sacralizada en la que se transmite a éste la energía que estaciona el cuerpo del intérprete/sacerdote. En este sentido la meta-teatralidad de la forma desnuda es reforzada al máximo y se inclina hacia la negación de la teatralidad del cuerpo (véase cap. IV.6.2.3.).

La relación del actor desnudo para con el mundo referencial que representa sobre el escenario se complica de manera creciente. En las obras estudiadas de principios del siglo XXI, la configuración del personaje incorpora elementos autobiográficos del intérprete, subrayando el discurso y la plasticidad visual en detrimento de la acción y del desarrollo dramático lineal. A través de una puesta en escena fragmentada y ambigua, el desnudo remite frecuentemente a la correlación entre lo privado y lo público; entre la autoconfesión y la interpretación artística.

En *After Sun* y *La Falsa suicida*, nos encontramos ante la sombra de un personaje, normalmente mítico o clásico. En la primera obra Faetón es sólo un punto de partida. De pronto nos olvidamos de éste y nos sumergimos en las reflexiones planteadas por los intérpretes y expresadas a través del gesto, del movimiento violentos e irónicos. El aspecto desnudo se ubica entre lo privado y lo universal acentuando lo grotesco de la persona representada o del mismo/misma intérprete, y subrayando una concreta perspectiva sobre su condición existencial. En *La Falsa suicida*, también ocurre lo mismo. El desnudo de la actriz es portador de dos personajes: el marginado concretado en Ana, la chica del porno; y el universal de la Ofelia de *Hamlet*. Ambos personajes se vinculan por la idea de la muerte y del suicidio. El desnudo sensibiliza en mayor grado una presencia trágica del cuerpo entre la inercia y la vitalidad. La misma oposición se observa en *Plataforma* con la

apariencia anónima, mórbida y congelada del desnudo femenino insertado en la representación de un mundo pornográfico (véase cap. V.1., V.2. y V.10.).

La confusión entre identidad del personaje o del representado y la del intérprete se manifiesta también en *Lucrecia y el escarabajo disiente* y en *Made in China*. En la primera notamos la recurrencia a la miseria de un personaje histórico como base de la reflexión sobre la violación, *leitmotiv* de la obra. El desnudo representa el dolor de una colectividad oprimida. En la segunda obra el/la intérprete desnudo/a encarna sobre todo la falta de identidad, y la alienación y cosificación de su cuerpo (véase cap. V.3. y V.4).

En algunos casos el desnudo desborda la teatralidad y la referencialidad para poner énfasis en la desnudez real del intérprete. En *Homo politicus* los actores desnudos inauguran la acción informando sobre su origen y descendencia reales. Al terminar *La Falsa suicida* nos saluda Angélica Liddell desnuda. En *Start Again*, el desnudo de los participantes desborda la acción plástica para ocupar el espacio del vestíbulo antes del comienzo de la *performance* (véase cap. V.6. y V.11., también Tabla 4, pp. 325-327).

2- Actor desnudo/espectador vestido

Todavía verificando nuestra hipótesis (1), en este apartado enfocamos la teatralidad de la desnudez desde la perspectiva de la comunicación. En este marco, notamos que desde el primer momento en que aparece el desnudo, el actor apunta directamente a su relación con el espectador; quiere, en primer lugar, atraer la mirada de éste y suscitar algún sentimiento o una reflexión que se deriva de un acto que parece desbordar lo propiamente teatral. La invitación que hace aquel actor a este espectador no se puede comprender fuera de la configuración escénica total de la obra representada. En ella juegan los mecanismos de distanciaci3n y de identificaci3n, dando un considerado car3cter meta-teatral al desnudo. Es decir, una existencia del cuerpo que se halla en una fina frontera entre la ficci3n y la realidad teatral. A trav3s de las obras analizadas en esta Tesis, hemos podido comprobarlo.

En el teatro del per3odo de la Transici3n, el desnudo oscila entre la conces3n y la transgresi3n. De un lado, la satisfacci3n del *voyeurismo* del espectador, su deleite con el erotismo que puede comunicar la revelaci3n íntima del cuerpo, de otro lado, la frustraci3n de las expectativas del p3blico y la ruptura con las convenciones esc3nicas del momento. En *Madrid...pecado mortal* los desnudos no remiten a personajes, ya que en la inauguraci3n de la obra, nos hallamos frente a los actores realmente desnudos, sin justificaci3n dram3tica. En este sentido, el car3cter meta-teatral del desnudo se subraya y

es entendido dentro del marco global de la obra que parodia tipos y personajes conocidos de la época a través de los elementos obscenos y grotescos. El desnudo así se inscribe en un lenguaje que deleite y excita al espectador de la época. Otro ejemplo es el caso de *¿Por qué corres Ulises?*, en el que el desnudo femenino se adhiere al personaje de Nausicaa dentro de un mundo dramático justificado y racionalizado que reduce el carácter meta-teatral de la desnudez. En otras obras de este período, la meta-teatralidad del personaje desnudo es acentuada a través de los elementos de distanciamiento de la escenografía. En *Carroza de plomo candente* éstos se asientan en lo irracional, lo hiperbólico, y anticuado de la puesta en escena. En *Quiriquibú*, se subrayan los elementos de alienación del texto rossiano; el escenario a la italiana no impide el efecto de las imágenes y las acciones que rompen con los estereotipos sexuales, revelando el sadomasoquismo que encierra el cuerpo desnudo que se vende, así como la acentuación de formas alternativas del erotismo como el travestismo (véase Tabla 2, pp. 175-176).

La implicación sensorial del espectador es más reforzada en las obras de los años ochenta y noventa. Sólo en contados casos el cuerpo desnudo invade el espacio de éste suprimiendo la cuarta pared. En *Alé* esta proximidad con el espectador busca su identificación y transmite la nostalgia y un erotismo primitivo. En cambio la proximidad en *Accions*, *Suz/o/Suz* y *MTM* asusta, provoca la repugnancia, cultiva el caos, el recelo y la manipulación. En las demás obras, el desnudo permanece alejado, se apodera de la mirada y del sentimiento del perceptor. Sin embargo, esta retirada a la caja italiana no le sumerge dentro del mundo de la ilusión escénica, sino que se integra generalmente en una puesta en escena distanciada. En *El público*, el Desnudo Rojo desmitifica la iconografía del Cristo en su *via crucis* a través de la ironía y de la parodia. La escena está concebida como teatro dentro del teatro. En *Híbrido*, el desnudo actúa en el escenario del absurdo y del desequilibrio humorístico tanto en el nivel formal como en el contenido. En *La Menina desnuda* destaca el carácter espectacular y performativo del desnudo bajo el género del cabaret. En *Comedia sin título*, como ya hemos señalado antes, los elementos de distanciamiento del texto lorquiano se refuerzan al máximo en su actualización material sobre el escenario, a través del doble juego de la intérprete desnuda, que encarna el personaje de la Actriz, vestida cuando actúa como personaje dramático, desnuda en su presencia meta-teatral como apuntadora (véase Tabla 3, pp. 247-249).

Las obras que inauguran el nuevo siglo inscriben el desnudo en una puesta en escena, aunque desnuda y minimalista, es sofisticada y de difícil descodificación. La participación mental y racional del espectador es imprescindible para el flujo de la comunicación teatral. La exhibición del desnudo es una base formal en que confluyen dos

tendencias contradictorias que recorren la representación: un acercamiento íntimo al espectador y, al tiempo, una deliberada ambigüedad e incoherencia de los códigos dramáticos y visuales que distancian a éste. Este concepto del desnudo resalta, particularmente, en *After Sun* y en *Lucrecia y el escarabajo disiente*, donde asistimos a la audacia de un discurso personal del actor que llega hasta la obscenidad y, a la vez, se pone el énfasis en el diálogo filosófico y político extra-teatral que necesita de la máxima concentración y consciencia del espectador (véase cap. V.1. y V.3.).

En este período también nos hallamos ante una representación cosificada o sofisticada del desnudo como una estrategia que refleja la teatralización y alienación de la experiencia corporal en la vida real. El máximo representante de esta línea es *Made in China*, donde se cuestionan la autenticidad y veracidad de la existencia corporal. El objetivo es cautivar la mirada del espectador enfocándola sobre el cuerpo femenino y masculino y suscitando, a la vez, preguntas y dudas en éste. El intérprete dirige directamente al espectador una interrogación sobre la identificación del lugar y del tipo, personaje o idea representada sobre el escenario (véase cap. V.4. y también Tabla 3, pp. 247-249).

3- Desnudez y erotismo en el teatro español actual

A través de las obras analizadas en este estudio, hemos podido observar la complejidad de la relación entre el estado desnudo del actor y la comunicación del erotismo. En este sentido, se demuestra la relatividad de la vulnerabilidad del desnudo al deseo, que se somete también a su condición meta-teatral como forma escénica y el grado de efectos de distanciamiento en cada puesta en escena. Al margen de los diferentes gustos del público, que pueden encontrar una satisfacción erótica en una plasmación sadomasoquista o horrorosa del desnudo, creemos que las representaciones del desnudo en el teatro español actual no siempre ponen énfasis en el lado sensual y voluptuoso.

Resulta difícil determinar la incidencia psicológica de la exhibición del cuerpo desnudo sobre el espectador y la implicación del elemento erótico en su imagen y actuación. Los críticos y profesionales del teatro español siguen afirmando que la exhibición sexual y erótica del cuerpo, desde su irrupción en la escena española a mediados de la década de los setenta hasta los albores del siglo XXI, mantiene su poder seductivo y sigue atrayendo al espectador español. Sin embargo, atendiéndonos a los datos proporcionados por los balances de recaudación, notamos que aquellas obras, que optan por afirmar el erotismo y la sexualidad del desnudo, no han alcanzado siempre el éxito

taquillero o, por lo menos, la oferta de butacas supera la demanda de los espectadores en la mayoría de los casos. Mientras que *Equus* (1975), *Divinas palabras* (1975 y 1977), *Madrid...pecado mortal* (1977) y *XXX* (2002) atraen un número superior de espectadores; *La Carroza de plomo candente* (1976), *Eros y Tanata* (1977), *La Escuela del amor* (1980) y *Híbrid* (1992) no logran la misma suerte.

La generación del deseo y del placer estribaría en los mecanismos internos correspondientes a dos esferas: la primera atiende a la recepción, a los valores éticos y sociales que conforman el espectador teatral, como representante de una determinada clase de la sociedad; la segunda atiende a la producción escénica, a la correlación entre los códigos de significación de la puesta en escena y su incidencia en o intención de transmitir el placer erótico.

Respecto al nivel receptivo, parece cierto que la sociedad española, desde la aprobación de la Constitución Española de 1978, ha avanzado de manera acelerada en tema de libertades y derechos humanos y civiles. Gracias a ello y a la revolución y popularidad de los medios de comunicación, no cabe duda que el espectador español puede admitir de forma natural la imagen erótica del cuerpo y el planteamiento directo de los temas sexuales. Pero también observamos que a la presencia publicitaria y seductiva del cuerpo se añaden escenas que muestran la agresión y violación de este cuerpo en los últimos conflictos bélicos. Estas imágenes agresivas hacen que lo trágico se funda con lo erótico en la consciencia y retina del hombre post-industrial.

Debido a la falta de documentación de la reacción del público ante las escenas del desnudo, en este apartado nos atendemos a la producción escénica verificando en qué medida su lenguaje y escenografía contribuyen a que el desnudo del actor español genere el deseo sexual. En este sentido, creemos conveniente admitir, por lo menos como punto de arranque, el concepto de ambos Georges Bataille y Keneth Clark que propugna la adherencia del erotismo a la desnudez corporal exhibida. Según el concepto dialéctico de Bataille, el erotismo implica la interacción entre la vida (estado de continuidad del ser) y la muerte (estado de discontinuidad del ser). A través de la unión erótica se rompe con la discontinuidad y aislamiento existencial del individuo implicado en la actividad erótica, cuya esfera personal muere, disolviéndose en la nueva y única identidad, creada a través del lazo erótico. En este sentido, el estado desnudo del cuerpo se opone a un estado hermético y cerrado y, por tanto, revela una búsqueda de comunicación y de continuidad. Además, se altera el sentimiento de control y posesión del propio cuerpo cuando éste se despoja de la individualidad. El desnudo en la filosofía erótica de Bataille es el estimulante y emblema de este pasaje de la discontinuidad a la continuidad del ser humano durante la

actividad erótica. Ésta constituye un acto de transgresión frente al tabú y a la mortalidad (Bataille, 1957: 11-32; véase también cap. I.3.1.1).

K. Clark coincide con Bataille en afirmar la correlación entre desnudo y erotismo. Si bien este autor cree que la desnudez como forma conlleva muchos significados y vertientes (armonía, energía, éxtasis, humildad, *pathos*), también afirma que implica necesariamente una intercomunicación erótica. Esto se debe a que el deseo es una parte fundamental de nuestra naturaleza y su transmisión a través de la obra artística es, además de inevitable, necesaria para que ésta tenga credibilidad y alcance la sublimidad buscada (Clark, 2002: 22-23; véase cap. I.3.1.1.).

Volviendo a las representaciones teatrales analizadas de la época de la Transición Política y tras excluir aquellas de contenido más pornográfico que erótico, notamos que la “puesta al desnudo” del cuerpo de los intérpretes se mantiene fiel al erotismo. En este sentido, la manifestación del desnudo es, en el contexto social y ético de aquellos años, inevitablemente transgresiva. No tenemos datos concretos y objetivos que documentan el efecto psicológico que transmite el desnudo en el espectador de aquellos años, pero, podemos suponer que suscitaba en él sensaciones contradictorias que oscilan entre el deseo y el miedo, la curiosidad y el rechazo, la catarsis y la alienación. Esto hacía la identificación completa de los espectadores con el actor y la actriz exhibidos. Esta contradicción se manifiesta en las reacciones documentadas respecto al desnudo femenino en *Equus* y en *¿Por qué corres Ulises?*, cuyas funciones estaban completas, pero, al tiempo, recibían amenazas de sectores conservadores y moralistas (véase cap. III.1.2.2. y III.2.2.2.).

No obstante, ya superado el *boom* sexual y erótico de los años setenta, observamos que en la mayoría de las escenas analizadas, el cuerpo del actor se niega a establecer un lazo erótico con el espectador, empleando los diversos recursos de distanciamiento escénico, rompiendo con las convenciones formales y conceptuales sobre el cuerpo humano. Si es cierto que el desnudo es erótico, según la tesis de Bataille y de Clark, podemos decir que su representación en el teatro español actual establece un diálogo crítico respecto a este efecto o esta naturaleza inevitables del cuerpo desvestido. En este sentido, observamos que el desnudo transmite al espectador la angustia existencial del hombre actual, expresando el contacto y la tensión entre Eros y Tánatos. En numerosas obras, analizadas en esta Tesis, hemos podido detectar una relación dialéctica entre ambos antagonistas y afirmar nuestra hipótesis (2), (véase p. 38).

En *Accions* (1983) y *Suz/0/Suz* (1985), el desnudo no se presenta en su aspecto agradable y deseable, sino que provoca tanto la repugnancia como la risa del espectador

errante en el espacio escénico extravagante e industrializado. El cuerpo vomita, se viste de suciedad, de barro, de arena, de pinturas, de fuego y de agua. Los actores aparecen en algunas escenas sufriendo, en otras ofrecen una imagen viril heroica, a través de la virtuosidad técnica y física en su competencia con la máquina. La sensualidad de una escena de *Suz/o/Suz*, en la que se dan atisbos de erotismo homosexual, aparece como efímera y pronto desvanece en una puesta en escena que deslumbra, impacta y aterroriza (véase cap.IV.1. y IV.3.).

En *Alé* (1984), el erotismo espontáneo y pueril del desnudo colectivo se enfrenta al vendedor de ropa que pone fin a la experiencia y representación ideal e inocente de la especie humana anunciando el civismo y cultivando el pudor. En *El Público* (1986), si hay un efecto erótico que puede suscitar la iconografía de la crucifixión, éste se reduce a través de la parodia y la ironía (véase cap. IV.2. y IV.4.).

El paso desde el vestido al desnudo en *Mundo, demonio y carne* (1992) anuncia la ostentación de los efectos de una experiencia mística personal. El espectador evidencia el éxtasis de Albert Vidal, recibe los efluvios voluptuosos que emanan de las sacerdotisas desnudas, entre la sacralización y el sacrilegio. Pero no olvidamos que este erotismo sacro comparte el espacio escénico con la carroña de una gacela, con cuyo cadáver Vidal había convivido cinco meses, en contacto con la energía de su descomposición (véase cap. IV.6.).

En otras obras, la desnudez descubre la angustia y la agonía del sujeto. En *Híbrido* (1992) el erotismo del cuerpo femenino y masculino se emplea en una composición visual y escénica absurda y satírica que expresa la dificultad de la comunicación humana, la complejidad de la relación sexual. La imposibilidad del entregarse en la relación carnal se subraya por medio de las escenas humorísticas de necrofilia (véase cap. IV.7.). En *Ombra* (1998), la desnudez estática y enjaulada es una metáfora de una radiografía íntima y psicológica del poeta y víctima Lorca, en los instantes de agonía que cortan el flujo de la vida (véase cap. IV.10.). En *La Casa de la guerra* (2004), la belleza y sensualidad del desnudo femenino se choca con la inmovilidad, el ambiente asfixiante y claustrofóbico, las imágenes sangrientas que levantan el sentimiento de culpa en detrimento del placer (véase cap. V.8.).

El flujo de la comunicación erótica se interrumpe en algunas puestas en escena confrontando la imagen con la palabra. La sensualidad del desnudo de la Actriz en *Comedia sin título* (1995) no guarda una relación armónica con las acotaciones enunciadas por el personaje, un acto de carácter funcional y pragmático (véase cap. IV.9.). La obscenidad del discurso en *Lucrecia y el escarabajo disiente* (2000) tropieza con la

disposición estática y muda del desnudo colectivo, la expresión plástica y poética de la impotencia y del dolor (véase cap.V.3.). Lo mismo ocurre en *Plataforma* (2006), donde el tema y la palabra pornográficos se contrastan con la rigidez, morbosidad y frialdad del desnudo femenino (véase cap. V.10.).

El desnudo como territorio de confrontación entre Eros y Tánatos tiene su manifestación más inmediata y deliberada en *La Falsa suicida* (2000). A través de una reflexión también sobre la pornografía y el comercio de la carne humana, la obra compara el desnudo femenino con el cuerpo de la muñeca. Nos hallamos ante un continuo ir y venir entre el vestido y el desnudo, la muerte y la vida, el amor y el odio, la posesión y la desposesión. Todo ello expresado por un expresionismo duro y una escenografía oscura y hermética (véase cap.V.2.).

A través del capítulo VI. de esta Tesis, que aborda el tema de la desnudez pornográfica, hemos podido comprobar la creciente desvinculación entre desnudo integral y representación sexual en el teatro español de las últimas dos décadas. Lo cual también consolida nuestra tesis sobre la renuncia de la puesta escénica del desnudo a presentar una imaginería plácida, sensual y voluptuosa del cuerpo. En este sentido, si en las obras citadas en este apartado se puede hablar de un efecto erótico, sería el que satisface el gusto de necrofilia o el sadomasoquismo de un posible sector del público.

No obstante, habría que citar también algunas propuestas que apuestan por la recuperación representativa del auténtico Eros, del júbilo del amor y de la vida como antítesis de un mundo extra-teatral, amenazado por las fuerzas del odio y de la destrucción. En *La Carroza de plomo candente* (1976) y *Manuscrito encontrado en Zaragoza* (2002), los personajes de Francisco Nieva muestran un erotismo sano que supera el sentimiento de culpa y autocensura. El desnudo integral masculino en *Manuscrito...* está ligado a una acción de raptó de un caballero a mano de dos damas árabes. Francisco Nieva además de invertir las convenciones tradicionales respecto a la balanza de fuerza entre ambos sexos, rompe con los prejuicios culturales entre oriente y occidente, intentando recrear su antiguo ideal de lo erótico, como antítesis de un mundo decadente. En cambio, en *Plagio a mí misma*, el discurso del cuerpo desnudo transmite al espectador la sensualidad de una comunicación íntima y la comodidad del juego erótico, en un espacio de ilusión que interrumpe la soledad de la vida cotidiana (véase cap. V.5. y V.9.).

El actor o la actriz desnudo/a es vulnerable al deseo, pero la escena española actual nos muestra la complejidad que encierra la imaginería erótica y subraya la capacidad artística de la presencia más natural del cuerpo de cuestionar y reflexionar sobre la concepción y percepción del placer.

4- El desnudo, de la transgresión a la normalización

Del seguimiento de la evolución y recepción del desnudo, abordado diacrónicamente a través de las páginas de esta Tesis Doctoral, se desprende que este recurso o significante pierde su carga provocativa en la escena española actual recuperando sus dimensiones lógicas. En las siguientes líneas desarrollamos nuestra hipótesis (3), (véase p. 38).

En la actividad receptiva de las escenas del desnudo se implican dos sectores: el de los críticos y el del público. Los críticos, como “espectadores expertos” examinan la puesta en escena desde una perspectiva objetiva y científica. El público, como “espectador consumidor” tiene una reacción más espontánea y subjetiva con su visión de la obra.

Las reseñas de la crítica teatral española manifiestan el interés y la controversia que suscitan las escenas del desnudo dentro de los sectores teatrales durante el período de la Transición Política. En cambio, en los períodos posteriores, el planteamiento crítico del tema del desnudo es escaso, casi ausente. Esto marca una indiferencia por parte de los críticos y una normalización del desnudo como recurso escénico. En cuanto a la reacción de los espectadores ante el fenómeno del desnudo, su verificación es muy difícil, apenas contamos con datos, puesto que ésta sólo deja huella en las reseñas de crítica. Lógicamente, su documentación desvanecería paralelamente con la indiferencia del crítico hacia el desnudo en algunos períodos.

A lo largo de la investigación he tratado superar esta dificultad. Por ello he tenido en consideración la mínima referencia al respecto, así como comprobando la repercusión general de cada puesta en escena y el número de espectadores o porcentaje de ocupación de las salas. Estos datos, si bien no atienden directamente a la incidencia del cuerpo desnudo como forma escénica, puesto que en ello seguramente no cae toda la responsabilidad del éxito taquillero, proporcionan, al menos, índices sobre la consolidación del cuerpo desnudo como significante, tanto para los creadores escénicos como para los espectadores del arte teatral.

A través del estudio de la evolución del desnudo en la escena española actual, se pone de relieve una discrepancia entre el interés por el empleo del desnudo como elemento de significación y la atención de la crítica respecto a este fenómeno. Mientras el aspecto desnudo confirma su presencia, las alusiones en los trabajos críticos son mínimos. Para comprobarlo, basta con comparar *Equus* (1975), una obra cuya única escena del desnudo pone en peligro la vida de sus creadores, y *Homo politicus* (2004), donde la exhibición explícita del desnudo masculino del conjunto de actores no plantea críticas sobre la validez

y función de un desnudo masculino que dura casi dos horas (véase cap. III.2.2.2. y V.6.2.2.). El actor desnudo, gracias a la abolición de la censura, la transformación social, la acelerada rueda del desarrollo económico y tecnológico y la revolución de los medios de comunicación masiva, pierde su capacidad de provocación tanto para el público como para el crítico. Sin embargo, sigue siendo motivo de inspiración para autores y directores y en especial para aquellos más comprometidos estéticamente.

La observación de los dos comentarios del crítico José Monleón sobre el tema confirma esta realidad. En el primer comentario, del año 1977, Monleón cuestiona la proliferación de desnudos y de la pornografía en la escena de aquellos años, analizando el fenómeno en clave de la situación sociopolítica española. El teatro porno-cómico-terapéutico es cómplice con un espectador conservador que quiere evadir de los problemas económicos, políticos y sociales del momento. En el año 2001, ya pasados veinticuatro años, con ocasión del escándalo que provocó la representación de *After sun* en el público griego, el segundo comentario de Monleón viene a defender el empleo del desnudo y distinguir entre el empleo comercial y el artístico. El crítico destaca las contradicciones de una sociedad conservadora y reprimida que acepta el desnudo deshumanizado ofrecido como producto profesional de consumo, mientras que se escandaliza por los desnudos como fruto de una expresión artística. Entre ambos comentarios se nota el desarrollo de una perspectiva más madura y objetiva respecto a la evaluación del desnudo (véase p.136 y p. 262).

En la escena de la Transición Política, la aparición del cuerpo desnudo constituye *per se* una fuente segura de provocación, garantizada al máximo en su vinculación con el contenido sexual y, muchas veces, pornográfico. La desnudez y el sexo consiguen, en aquellos años, atraer más espectadores, asegurando un rápido éxito taquillero, en detrimento del valor artístico de esta forma, recién experimentada por los directores de escena en España.

El abuso de la desnudez en la escena comercial española incide en su decadencia semiológica dando lugar al escepticismo y menosprecio tanto de los profesionales del teatro como del público, saciado ya de tanto *voyeurismo* y sintiéndose explotado y defraudado. La abolición de la censura en 1978 y la legalización de las salas de pornografía dura en 1983 hacen posible un grado mayor de libertad de expresión. El fenómeno del desnudo escénico comienza a disociarse del efectismo oportunista al final de la Transición.

El teatro español de los años ochenta y noventa ofrece menos cuerpos desnudos si lo comparamos con el período anterior. Sin embargo, adquiere un valor dramático y

estético superior. Gracias a su liberación de las maniobras de la seducción, se abre a las inmensas posibilidades de experimentación semiológicas. El actor desnudo hace sus pasos seguros en los teatros públicos, se ofrece para la mayoría del público en los festivales locales e internacionales, favorecido, además, por las subvenciones estatales. Su presencia no es objeto de controversia, ya no atrae la atención de la crítica teatral, pero tampoco deja de suscitar objeciones cuando se vincula con la violencia de la acción (*Accions* o *MTM*) o cuando toca el tabú católico (*Alé* durante su gira en Andalucía).

Entrados en este nuevo siglo, vemos que el desnudo integral se aleja de la escena pública para protagonizar la escena alternativa, en espacios reducidos e íntimos. Su retórica y estética se dirige a un espectador elitista y abierto a las últimas aventuras escénicas. La falta de los medios económicos, la condición minoritaria, la complejidad y audacia de los códigos escénicos del llamado teatro alternativo español, van a dificultar su repercusión y planteamiento críticos. El protagonismo del desnudo en los espacios escénicos alternativos, que se puede concebir como símbolo de ruptura con la institución, choca con una casi inexistente alusión en reseñas y revistas especializadas. Esta contradicción llega a su máximo grado en *La Falsa suicida* y *Homo politicus*, donde la falta de indumentaria constituye un elemento significativo relevante. La desnudez corporal todavía conmueve la imaginación e inteligencia creativas, mientras pierde totalmente su potencia provocativa para los críticos, cediendo el paso a otros recursos efectistas como la violencia, la acción insólita, la obscenidad y la blasfemia.

Parece cierto que la invasión que hace el cuerpo desnudo y sexuado de la escena española de la Transición, constituye, como ya lo ha señalado P. O'Connor (1988: 213), una expresión artística espontánea de la superación de la dictadura patriótica y acogida de la democracia. Pero también, notamos que la evolución del fenómeno del desnudo en las últimas tres décadas –primero como forma vedada, luego liberada y, por último, normalizada– desenmascara el mecanismo general de inhibiciones y transgresiones, que a veces se pone en juego en la producción artística y teatral, haciendo que una cierta forma o un determinado contenido obtenga un valor, sólo por su efecto de sorprender. Lo cual forma parte de la historia del desnudo en la escena española actual y constituye una parada obligatoria que habría tenido que superar.

En los años setenta, el desnudo queda reducido a un producto original de consumo artístico y apuesta por sus formas más provocativas, cuyo objetivo solía ser el de excitar y deleitar al espectador. Este hecho no aseguró una incidencia intelectual sino que, más bien, fomentó la hipnosis y la omisión del discurso crítico. Esto justificaría la degradación del desnudo como forma escénica y su consumición total por la empresa comercial. Gracias a

su retirada del campo de competencias de electrochoque, podemos decir que “el desnudo se ha desnudado”, es decir, se ha liberado como forma escénica, vuelve a sus raíces propiamente estéticas y desvela su potencia y riqueza como elemento de significación.

Llegando a la última página de este viaje con el desnudo en la escena española actual, creemos que a través de él hemos podido bucear en los mecanismos internos de la puesta en escena que dan valor a este signo escénico. Hemos podido resaltar su artificiosidad, su teatralidad y meta-teatralidad que se escapa a cualquier concepción cerrada o unívoca. Hemos podido documentar objetivamente este fenómeno, cubriendo un vacío bibliográfico e investigador respecto a nuestro objeto.

Finalmente hemos podido grabar los pasos y las huellas del actor y de la actriz desnudo/a para la historia del teatro español. Con esta iniciativa aunamos nuestro esfuerzo con el de todos los creadores que han querido afirmar la potencia existencial de nuestro cuerpo, frente a la fugacidad y frente también al silencio de los críticos, que tal vez parecen a aquel campesino, cuyo cuento inaugura este estudio, en su confusión y estupefacción discretas ante la maravillosa y poderosa desnudez de la mujer-hada de la fuente.

BIBLIOGRAFÍA

NOTA PREVIA

Hemos considerado que, debido a la evidente diferencia que establecen sus respectivas entidades, soportes y modos de comunicación, el conjunto de los materiales que constituyen los referentes de nuestra Tesis Doctoral admite una división en los dos apartados siguientes: I) Libros, artículos y críticas teatrales; II) Grabaciones de vídeo. Dichos apartados aparecen, diferenciados, en la relación bibliográfica que sigue.

El primero, de carácter notablemente más extenso, lo presentamos clasificado, pese a su heterogeneidad, por estricto orden alfabético, a fin de facilitar la consulta requerida por el sistema de referencias (el denominado *anglosajón* o de *Harvard*) que hemos utilizado en la redacción del cuerpo de la Tesis.

I) LIBROS, ARTÍCULOS Y CRÍTICAS TEATRALES:

A

- ABAD, Mercedes. (2003). «Pornografía y modernidad». En *El País* (Cataluña), el 10 de junio de 2003.
- ABC. [sin firma]. (1976). «Una carta con material inflamable, enviada a un teatro madrileña». En *ABC*, el 27 de marzo de 1976, p.47.
- ABC. [sin firma]. (2006). «Calixto Bieito. Releer a Houellebecq». En *ABC (Los Veranos de ABC)*, el 17 de agosto de 2006, p.6.
- ABC.es. [sin firma]. (2002). «Cicciolina quiere presentarse como candidata al parlamento húngaro». En *ABC [Periódico electrónico]*, el 07 de enero 2002. <http://www.cordoba.abc.es/hemeroteca/historico-08-01-2002/abc/Gente/>
- ABELLÁN, Joan. (1980). «De 1 a 5.520 espectadores para la poesía escénica de Brossa». En *Pipirijaina*, nº12, enero-febrero 1980, pp. 14-17.
- . (2006). «Una introducción al teatro visual». En José Sánchez, dir., *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2000*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 103-117.

- AGUADO, Lola. (1976). «A corazón abierto. María José Goyanes». En *Gaceta Ilustrada*, nº 1013, el 7 de marzo de 1976, pp. 78-82.
- AIZPURU, Margarita. 1997. «Esther Ferrer, de la acción al objeto y viceversa». En *Esther Ferrer: De la acción al objeto y viceversa* [catálogo de la exposición, del 04 de diciembre de 1987 al 04 de febrero de 1998, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián]. Donostia: Diputación Foral de Guipúzcoa, pp.13-33.
- ALONSO, Ángel. (1976). «Crítica de Barcelona. Divinas palabras». En *Pipirijaina*, nº2, noviembre de 1976, pp. 51-52.
- ALVAR EZQUERRA, Jaime, dir. (2000). *Diccionario Espasa Mitología Universal*. Madrid: Espasa Calpe.
- ÁLVARO, Francisco. (1976). *El Espectador y la crítica. El teatro en España en 1975*. Valladolid : Sever-Cuesta.
- . (1977). *El Espectador y la crítica. El teatro en España en 1976*. Valladolid : Sever-Cuesta.
- . (1978). *El Espectador y la crítica. El teatro en España en 1977*. Valladolid : Sever-Cuesta.
- . (1979). *El Espectador y la crítica. El teatro en España en 1978*. Valladolid : Sever-Cuesta.
- . (1986). *El Espectador y la crítica. El teatro en España en 1985*. Valladolid : Sever-Cuesta.
- AMESTOY, Ignacio. (1994). «M.T.M. La Fura dels Baus. Más allá de la postmodernidad». En *Primer Acto*, nº 256, noviembre-diciembre 1994, pp.70-71.
- . (2003). «El mentidero/ José Manuel Garrido/Director del Teatro Madrid». En *El Mundo (M2- Edición Madrid)*, el 06 de octubre de 2003, p. 10.
- AMORÓS, Andrés. (1976). «Un estreno muy polémico». En *Ya*, el 29 de abril de 1976.
- ANDRÉS ROJO, José. (1984). «Con La Fura dels Baus. Entrevista con Andrés Mortes». En *Primer Acto*, nº 205, septiembre-octubre 1984, pp. 120-123.
- Animalario. (2005). *Animalario. Bonitas historias de entretenimiento sobre la humillación cotidiana de existir*. Toledo: Plaza & Janés, pp. 108-121.
- ANÓS, M.; DELGADO, J. y HORMIGÓN, J.A., selecciones. (1972). «Pequeño organón meyerholdiano». En *Primer Acto*, nº 148, septiembre de 1972. Madrid: Ministerio de Cultura y Primer Acto, pp. 10-18.

- ANTONIO SÁNCHEZ, José, coord. (2001). «En un café de Ginebra. Diálogo entre Óskar Gómez y Rodrigo García.». En AA.VV. (2002). *Ciudadan@s de Babel. Diálogos para otro mundo posible*. Madrid: Fundación Contamíname, 387-415.
- ANTONIO SÁNCHEZ, José. (2002). «Cuerpo e imagen en la creación escénica contemporánea». En *Anales de La Literatura Española Contemporánea "teatro y cine"*, volumen 27, Issue 1. Lincoln (Nebraska): The Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 137-157.
- . (2003). «Cuerpos sobre blanco». En J. Antonio Sánchez y Jaime Conde-Salazar, ed., *Cuerpos sobre blanco*. Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, pp. 13-26.
- . (2003a). «Sara Molina: Miradas metateatrales». En el Archivo Virtual de las Artes Escénicas, sitio Web: <http://artesescenicas.uclm.es>.
- . (2004). «Los discursos del cuerpo en la creación escénica contemporánea». En María Francisco Vilches de Frutos y Wilfried Floeck, eds., *Teatro y sociedad en la España actual*. Madrid: Iberoamericana Frankfurt am main, Vervuet Verlag, pp. 269-282.
- ., dir. (2006). *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2000*.
- . (2006) «Teatros y artes del cuerpo». En el libro que dirigió: *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2000*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 57-102.
- . (2006a) «La estética de la catástrofe». En el libro que dirigió: *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2000*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 135-174.
- . (2006b) «Génesis y contexto de la creación escénica contemporánea en España». En el libro que dirigió: *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2000*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 15-33.
- . (2006c) «El pensamiento y la carne». En el libro que dirigió: *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2000*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 183-217.
- ANTONIO SÁNCHEZ, José. y CONDE-SALAZAR, Jaime, eds. (2003). *Cuerpos sobre blanco*. Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha.
- ANTONIO SEDEÑO, José. (2001). «Comer manzanas, hablar en chino». En *Sur* (Málaga), el 9 de marzo de 2001.

- . (2003). «Simulacros». En *Sur* (Málaga), el 13 de enero de 2003, p. 44.
- ANTUÑANO, José G. L. (2008). «Camps, José María: El edicto de gracia. Miras, Domingo: Fedra (Serie: Premios Lope de Vega, nº12)». En *ADE Teatro*, nº121, julio-Septiembre 2008. Madrid: Revista de la Asociación de Directores de Escena De España. [Consulta del artículo en el sitio Web de la revista *ARCE*, Asociación de Revistas Culturales de España: www.revistas culturales.com].
- Arena Teatro. (1992). *Etc.92*. Murcia: Arena Teatro, 159 pp.
- ARMADA, Alfonso. (1984). «Asistimos al nacimiento de un nuevo público para un nuevo teatro». En *Primer Acto*, nº 203 y 204, marzo-abril y mayo-junio 1984, pp. 182-183.
- ARMENTEROS, Jesús. E. (2007). *La tragedia contemporánea en Angélica Liddell: El Tríptico de la aflicción* [inédito], trabajo de investigación tutelado, dirigido por Dr. Ángel Berenguer Castellary, Facultad de Filología, Universidad De Alcalá.
- ARONSON, Arnold. (2000). «American Theatre in Context: 1945-Present.». En Don B. Wilmeth y Christopher Bigsby, ed., *The History of American Theatre. Post-World War II to the 1990s*, volumen III. Cambridge University Press, pp. 87-162.
- ARRABAL, Fernando. (1997). *Ceremonia por un negro asesinado*. En *Teatro completo. I*, edición crítica de Francisco Torres Monreal, 2 volúmenes. Madrid: Espasa Calpe, pp. 215-262.
- ARTAUD, Antonin. (1980). *El teatro y su doble* [Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, 1ª edición en 1978]. Barcelona: Pocket Edhasa, 162 pp.
- ARTECHE GARCÍA, Alejandro. (2000). *Historia de la medicina naturista española*. Madrid : Triacastela [libro citado por López Anadón, 2006].
- Artez Teatro [sin firma]. (2003). «Sentimiento y raciocinio». En *Artez, Arte Eszenikoen Aldizkaria*, diciembre de 2003.
- ASLAN, Odette. (1994). «Un nouveau corps sur la scène occidentale.». En el libro que editó: *Le corps en jeu*. París: C.N.R.S. Editions, pp. 307-314.
- ASZYK, Urzula. 1995. *Entre la crisis y la vanguardia*. Varsovia: Cátedra de Estudios Ibéricos, Universidad de Varsovia, 243 pp.
- AVILÉS, Juan C. (1985). «“Suz/o/Suz” algo más que efectismo». En *Guía del Ocio*, septiembre 1985, p. 33.

- AA.VV. (2002). *Ciudadan@s de Babel. Diálogos para otro mundo posible*. Madrid: Fundación Contamíname, 415 pp.
- AYANZ, Miguel. (2001). «Madrid Sur estrena “Aeropuertos”». En *La Razón* (Madrid), el 9 de noviembre de 2001.
- AZNAR SOLER, Manuel. (1996). *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*. Barcelona: Associació d'Idée. CITEC, 239 pp.
- AZNAR, Yayo. (2007). «No todo es desvestirse: traje y comportamiento en el arte de acción» [Actas del curso “Traje, identidad y sujeto en el arte contemporáneo”, del 10 de enero al 07 de febrero de 2007, en el Museo del Traje]. Publicación electrónica del Museo del Traje, página Web: <http://museodeltraje.mcu.es/popups/publicaciones-electronicas/2007>.

B

- BACIGALUPE, Carlos. (2004). «La Tempestad... y después la calma». En *El Mundo* (País Vasco/Gipuzkoa), el 5 de noviembre de 2004, p.76.
- BAQUÉ, Dominique. (2002). *Mauvais genre(s), érotisme, pornographie, art contemporain*. París: Edition de Regard, 199 pp.
- BAQUERO, Arcadio. (1987). «El teatro imposible de Lorca, hecho realidad sorprendente». En *El Heraldo de Aragón*, el 18 de enero de 1987.
- BANHAM, Martin, ed. (1995). *The Cambridge Guide to Theatre* [1ª edición en 1988]. Cambridge University Press, 1233 pp.
- BARBA, David. (2002). «El camino más corto entre arte y pornografía». En *La Vanguardia* (suplemento), 17 de julio de 2002, p.18.
- BARRENA, Begoña. (2004). «Si “copito” levantara la cabeza...». En *El País* (Cataluña), el 25 de abril de 2004, p.29.
- . (2004a). «El conjuro de Próspero llegó al Mediterráneo». En *El País*, 15 de agosto de 2004.
- BATAILLE, Georges. (1957). *L'Érotisme*. París: Les Editions de Minuit, 307 pp.
- BAUDRILLARD, Jean. (2001). «Simulacra and simulations». En Jean Baudrillard, *Selected Writings* [1ª edición en 1988]. Edición y introducción de Mark Poster. California : Stanford University Press, pp. 169-187.

- BECEIRO, M. (2003). «La República propone una reflexión política en su nuevo espectáculo». En *La Voz de Galicia*, el 6 de noviembre de 2003.
- BELMONTE, Eva. (2006). «La pornografía mueve el mundo». En *El Mundo* (Cataluña), el 22 de agosto de 2006, p.5.
- BENACH, Joan-Anton. (1986). «Los bárbaros de la era postindustrial». En *La Vanguardia*, 23 de enero de 1986, p.37.
- . (1992). «Humor despiadado y trapezoidal». En *La Vanguardia* (Barcelona), el 18 de mayo de 1992.
- . (1999). «Lorca visto por La Fura». En *La Vanguardia*, el 07 de marzo de 1999.
- . (2004). «Sexilandia con tarjeta roja». En *La Vanguardia*, el 24 de abril de 2004, p.48.
- BERNAL, Carlos. (2005). «El teatro de los sentidos. La piel es lo más profundo». En *Primer Acto*, nº 308, abril-mayo de 2005, pp. 138-140.
- B.O.E. (1978.) «REAL DECRETO 262/1978, de 27 de enero, sobre libertad de representación de espectáculos teatrales». En *El Boletín Oficial del Estado*, nº 53, el 3 de marzo de 1978, pp. 5153-5154.
- B.O.E. (1983.) «REAL DECRETO 1067/1983, de 27 de abril, por el que se desarrolla el título primero de la ley I/1982 de 14 de febrero regulador de las salas especiales de exhibición cinematográfica» en *El Boletín Oficial del Estado*, nº 105, el 3 de mayo de 1983, pp. 12240-12242.
- BRAVO, Julio. (1999). «La Fura dels Baus vuelve en “Ombra” su mirada hacia Lorca». En *ABC*, el 21 de enero de 1999.
- BROSSA, Joan. (1967-1968). Nota del autor para *Strip-tease*. En *Pipirijaina*, nº12, enero-febrero 1980, p. 19.
- . (1973). *Teatre Complet. Poesía escénica 1945-1954*. Volumen 1. Barcelona: Ediciones 62 s/a.
- . (1983). *Teatre Complet. Poesía escénica 1966-1978*. Volumen VI. Barcelona: Ediciones 62 s/a.
- BURELL, Víctor. (2004). «La Vanguardia de la vanguardia. Homo Politicus». En *El Punto de las artes*, del 6 al 12 de febrero de 2004, p. 32.
- BURGADA, Oriol. (2004). «“La tempestad” d’Ur teatro obrirà el Festival Shakespeare». En *Avui*, 11 de agosto de 2004.

C

- CÁCERES, Gonzalo. (2004). «La Fura, acusada de propagar la zoofilia con la obra 'XXX'». En *El Periódico*, el 21 de agosto de 2004, p. 53.
- CALIBÁN. (1993). «Apabullante espectáculo de Sèmola». En *Alerta*, el 5 de febrero de 1993.
- CALVO, Mercedes. (1989). «Antecrítica». En el programa de mano de *La Menina desnuda*, Teatro Alfil, el 22 de mayo de 1989.
- CANTERA ARROYO, Manolo. (1980a). «Gad: “Sade en el boudoire”. Trilita, sulfúrico y canela». En *Pipirijaina*, nº 14, mayo-junio 1980, pp. 48-50.
- . (1980b). « “Sade en el boudoire”. Contracrítica». En *Pipirijaina*, nº 16, septiembre-octubre 1980, p.2.
- CARLOS OLIVARES, Juan. (2002). « “XXX”: Mundo plástico». En *ABC* (Edición Cataluña), el 28 de julio de 2002, p. 42.
- CARUANA, Pablo. (2000). «Lucrecia y el escarabajo disiente. La edad de la violencia». En *Pasaporte*, del 11 al 17 de febrero de 2000, p. 12.
- . (2000a). «Festival Madrid Sur». En *Pasaporte*, del 13 al 19 de octubre de 2000.
- CASE, Sue-Ellen. (2002). «The Emperor’s New Clothes: The Naked Body and Theories of Performance.». En *Substance-Issue 98/99*, Volumen 31, número 2 & 3, pp. 186-200.
- CASTELLANOS, L. (2001). «La reinterpretación de un mito clásico». En *La Crónica. El Mundo*, el 24 de marzo de 2001.
- CASTRO JIMÉNEZ, Antonio. (2006). *Teatros históricos de Madrid: edificios singulares*. Madrid: Centro Cultural de la Villa, 572 pp.
- CENTENO, Enrique. (2000). «El teatro de la nada». En *Diario 16*, el 10 de enero de 2000.
- . (2000a). «Imágenes rasposas». En *Diario 16*, el 31 de octubre de 2000.
- CHAVARRÍA, Javier. (2006). «Tu traje es un campo de batalla» en *ADE Teatro*, nº 116, julio-septiembre 2007. Madrid: Revista de la Asociación de Directores de Escena De España, pp. 115-122.
- CLARK, Kenneth. (2002). *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*. Versión española de Francisco Torres Oliver. Madrid. Alianza Forma.

- COCA, Jordi. (1980). «Querido Joan Brossa». En *Pipirijaina*, nº12, enero-febrero 1980, pp. 1-3.
- COLOMER, Rocío. (2006). «El laberinto poético de los sentidos». En *Diari de Tarragona*, 27 de mayo de 2006, p.4.
- CORBALÁN, Pablo. (1975). «“Equus”, de Peter Shaffer». En *Informaciones*. 17 de octubre de 1975.
- . (1977). «“Eros y Tanata” de Gregorio Parra». En *Informaciones*, el 11 de febrero de 1977.
- CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques y VIGARELLO, Georges, eds. (2006). *Historia del cuerpo 3. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*. Madrid: Santillana Ediciones.
- CORREA RAMÓN, Amelina. (1999). «La iconografía religiosa en la etapa modernista de Ramón María del Valle-Inclán. (Paralelismos epocales)». En Cristóbal Cuevas García, dir., *Valle-Inclán universal. La otra teatralidad* [Actas del XII Congreso de Literatura Española Contemporánea, 9 - 13 de noviembre de 1998]. Universidad de Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 366 pp.
- CORNAGO BERNAL, Óscar. (1999). *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*. Madrid: Visor Libros, 304 pp.
- . (2004). «Teatralidad y teatrería en la sociedad del espectáculo (las estrategias del bufón)». En María Francisco Vilches de Frutos y Wilfried Floeck, eds., *Teatro y sociedad en la España actual*. Madrid: Iberoamericana Frankfurt am main, Vervuet Verlag, pp. 209-222.
- , ed. (2005). *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*. Madrid: Editorial Fundamentos, 380 pp.
- . (2006). «Conversaciones con Sara Molina». En el Archivo Virtual de las Artes Escénicas, sitio Web: <http://artescenicass.uclm.es>, consulta: julio de 2008.
- COURTINE, Jean-Jacques. (2006.) «Introducción» a Alain Corbin et al., eds., *Historia del cuerpo. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*. Madrid: Santillana Ediciones, tomo 3, pp. 21-25.
- CRAIG, Edward Gordon. (1960). *On The Art of The Theater*. Londres: Butler and Tanner.
- CRONI. (1966). «Arrabal en la Prensa española. Arrabal, ese tremendo desconocido». En *Yorick*, nº15, mayo de 1966, p.8.

CRUZ, Andrea. (2008). Mensaje enviado a Maha Abdel Moneim El Awady, vía correo electrónico, el 28 de mayo de 2008.

CRUZ, Juan. (1982). «Muere en París el director teatral Víctor García». En *El País*, el 30 de agosto de 1982.

D

DEBORD, Guy. (1992) *La société du spectacle* [1ª ed. en 1967]. París: Editions Gallimard, 211 pp.

DEGEN, John. (2000). «Musical Theatre Since World War II». En Don B. Wilmeth y Christopher Bigsby, ed., *The History of American Theatre. Post-World War II to the 1990s*, volumen III. Cambridge University Press, pp. 419-465.

DIAGO, Nel. (2001). «II Encuentro Internacional de Dramaturgia de la Valldigna. Metamorfoseando el arcadumia». En *Primer Acto*, nº291, diciembre de 2001, pp.21-25.

DÍAZ, David. (2006). «De nudismo y provocaciones». En *Diagonal*, nº 40, del 26 de octubre al 8 de noviembre de 2006, p. 22.

DÍAZ-FAEZ, Francisco. (1995). «Comedia sin título». En *La Nueva España*, el 15 de noviembre de 1995.

DIOSDADO, Ana. (1976). *Carta de Ana Diosdado a Sra. Patricia M. O'Connor*. Department of Romance Language and Literatures. University of Cincinnati. Ohio. Escrita el 23 de febrero de 1976 [Fuente: Fundación Juan March de Madrid].

DOMÍNGUEZ, Fernando. (1993). «"Híbrid", de Sèmola Teatre, sorprendió por su imaginación y su crítica social». En *Huelva Información*, el 23 de agosto de 1993.

E

ECO, Umberto. (1977). «Semiotics of Theatrical Performance». En *The Drama Review*, Vol.21, nº1 (T73), marzo de 1977, pp. 107-117.

El País. [sin firma]. (1977). «Eros y Tanata. Una obra política». En *El País*, el 04 de febrero de 1977, p. 25.

- El País. [sin firma]. (1978). «Desaparece totalmente la censura teatral y de espectáculos». En *El País*, el 28 de enero de 1978.
- El País.es (2006). «‘Plataforma’, de Bieito y Echanove, causa sensación en su estreno en Edimburgo». En *www.elpais.es*, el 32 de agosto de 2006.
- El Norte de Castilla. (1995). «La Fura dels Baus estrena en Valencia un montaje de teatro total». En *El Norte de Castilla*, el 16 de febrero de 1995, p.57.
- El Mundo. (2003). «Spencer Tunick consigue en Barcelona la instantánea con más cuerpos desnudos del mundo». En *El Mundo* [edición electrónica]. Sitio Web: *www.elmundo.es*, el 8 de junio de 2003.
- ESCOBEDO, María. (1998). «Albert Vidal’s *Human Human*; the telluric body screened» [inédito], trabajo presentado en el Master of Arts in Independent Film and Video, School of Media, London College of Printing & Distributive Trades, The London Institute, Marzo, 1998, p. 16. [Citado por José Antonio Sánchez, 2006a, pp. 174-175].
- ESTEBAN, Rafael. (2002). «El sueño de un voyeur». En *Metrópoli (El Mundo)*, el 12 de julio de 2002, p. 39.
- E.V.R. (1995). «La Fura dels Baus prefereix parlar de catarsi en lloc de violència». En *Diari Girona*, el 22 de febrero de 1995.

F

- FÀBREGAS, Xavier. (1980). «El teatro irregular de Joan Brossa». En *Pipirijaina*, nº12, enero-febrero 1980, pp. 8-11.
- . (1984). «El mundo de “La Fura dels Baus “ o la apoteosis de la destrucción». En *La Vanguardia* (Barcelona), el 5 de mayo de 1984.
- . (1984a). «Una estética de la violencia». En *La Vanguardia* (Barcelona), el 12 de julio de 1984.
- FACIO, Ángel. (1966). «Ceremonia por un negro asesinado». En *Primer Acto*, nº74, 1966, pp.29-32.
- FALCÓN, Lidia. (2004). «Libertad ¿Para todo? Altius Celtius Fortius.». En *Las Puertas del Drama (Libertad de expresión II)*, nº 19, verano de 2004. Madrid: Revista de la Asociación de Autores de Teatro, pp. 7-9.

- FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel. (1977). «Estreno de “Eros y Tánata” sin las condiciones mínimas». En *Diario 16*, el 10 de febrero 1977.
- . (1980). «“Sade en el bidet”». En *Diario 16*, el 23 de julio de 1980, p. 27.
- FERNÁNDEZ TORRES, Antonio. (1989). «“La menina desnuda”. Ácido Cabaret». En *El Mundo*, el 29 de diciembre de 1989.
- FERNÁNDEZ, Víctor. (2006). «Bieito desnuda a Houellebecq». En *La Razón*, el 22 de agosto de 2006, p.53.
- FERRANDO, Carlos. (1987). «Apoteosis en el estreno español de “El Público”, de García Lorca». En *Diario 16*, el 17 de enero de 1987.
- FERRARY, Álvaro. (2004). «La vida cultural: limitaciones condicionales y desarrollo. Posfranquismo y Democracia». En Javier Paredes, coord., *Historia contemporánea de España. siglo XX*. Barcelona: Editorial Ariel, pp. 1067-1082.
- FERREIRO, Cristina. (1989). «La Menina desnuda. Cabaret joven». En *Reseña de Literatura, Arte y Espectáculo*, nº 198, septiembre de 1989, p. 198.
- FERRER, Esther. (1997). *Esther Ferrer: De la acción al objeto y viceversa*. Donostia: Diputación Foral de Guipúzcoa.
- F. F. (1986). «Un actor colgado de una grúa presentó el nuevo montaje de La Fura dels Baus». En *La Vanguardia*, 18 de enero 1986, p.80.
- FLOECK, Wilfried. 2004. «¿Entre posmodernidad y compromiso social? El teatro español a finales del siglo XX». En María Francisco Vilches de Frutos y Wilfried Floeck, eds., *Teatro y sociedad en la España actual*. Madrid: Iberoamericana Frankfurt am main, Vervuet Verlag, pp. 189-207.
- FONDEVILLA, Santiago. (1998). «El otro Lorca». En *La Vanguardia*, 13 de diciembre de 1998.
- Foroxerbar.com. (2007). «Mensaje. Se buscan 300 personas dispuestas a desnudarse...». En el sitio Web: <http://foroxerbar.com/forum.php>. Consulta en agosto de 2008.
- FOUCAULT, Michel. (2003). *Historia de la sexualidad 1: la voluntad del saber* [1ª edición original en 1976, Editions Gallimard. Traducción de la edición española: Ulises Guñazú]. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 194 pp.
- . (2003). *Historia de la sexualidad 3: la inquietud de sí* [1ª edición original en 1984, Editions Gallimard. Traducción de la edición española: Tomás Segovia]. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 232 pp.

———. (2004). *Historia de la sexualidad 2: el uso de los placeres* [1ª edición original en 1984, Editions Gallimard. Traducción de la edición española: Martí Soler]. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 238 pp.

FRANCISCO, Itziar de. (2002). «La escena en carne viva». En *El Cultural (El Mundo)*, el 24 de julio de 2002, pp. 38-41.

G

GALA, Antonio. (1975). «Antecrítica». En *ABC* (Madrid), el 17 de octubre de 1975, p.54.

GALINDO, Carlos. (1986). «El Centro Dramático Nacional viaja a Milán para estrenar “El público”, de García Lorca». En *ABC*, el 21 de noviembre de 1986.

———. (2002). «El CDN presenta “Manuscrito encontrado en Zaragoza”, de Potocki». En *ABC* (Edición Cataluña), el 4 de julio de 2002.

GAMERO, Natalia. (2000). «Atra Bilis estrena “La falsa suicida”. Ladrones de versos». En *El Cultural (El Mundo)*, el 2 de enero de 2000, p. 54.

GARCÍA GARZÓN, J. Ignacio (1985). « “Suz/o/Suz”, fascinante ritual iniciático de La Fura dels Baus». En *ABC*, el 01 de septiembre de 1985.

———. (1999). «La Fura dels Baus trenza en “Ombra” una sugestiva visión de la figura de Lorca». En *ABC*, el 22 de enero de 1999.

———. (2002). «Manuscrito encontrado en Zaragoza. Los españoles bajo tierra». En *ABC* (Edición Cataluña), 11 de julio de 2002, p.87.

GARCÍA LORCA, Federico. (1978). *El Público y Comedia sin título. Dos obras teatrales póstumas* [edición crítica de Rafael Martínez Nadal]. Barcelona, Caracas, México: Seix Barral Biblioteca Breve, 365 pp.

———. (1980). *Poeta en Nueva York (1929-1930)*. En Federico García Lorca, *Obras completas. Recopilación, cronología, bibliografía y notas Arturo Del Hoyo* [1ª edición en 1954]. Madrid: Aguilar, tomo I, pp. 443-548.

———. (1991). *El Público* [edición de María Clementa Millán]. Madrid: Ediciones Cátedra.

GEORGE, David & LONDON, John, eds. (1996). *Contemporary Catalan Theatre. An Introduction*. Sheffield: The Anglo-Catalan Society.

- GIL, Carlos. (1991). «Mística del oficiante.». En *Diario Egin*, el 19 de octubre de 1991. [Citado por Arena Teatro, 1992, p. 35].
- GIL ZAMORA, Carlos. (2006). «Plataforma. Pulsión de vida». En *Artez*, revista de las artes escénicas. Sitio Web: www.artezblai.com.
- GINART, Belén. (2002). «El “porno” de La Fura llega al Lliure con las entradas agotadas». En *El País* (Cataluña), 24 julio de 2002, p.36.
- . (2004) «Dani Salgado echa un vistazo al mundo de la pornografía en un montaje en el Espai Lliure». En *El País*. (Cataluña), el 20 de abril de 2004, p. 46.
- . (2004a) «El Festival Shakespeare estrenará el montaje de Ur de ‘La Tempestad’». en *El País*, el 22 de julio de 2004.
- GÓMEZ, Lourdes. (2006). «Tenía ganas de hablar de sexo como lo hacen los adultos». En *El País*, el 01 de septiembre de 2006, p. 38.
- GÓMEZ ORTIZ, Manuel. (1977). «Penitencia nudista, carca y decadente sexual». En *Ya*, el 15 de junio de 1977, p. 44.
- . (1980). «Sade al teléfono. “La escuela del amor” en el Martín». En *Ya*, el 20 de julio de 1980, p.40.
- GÓMEZ, Rosalía. (1995). «Lorca desde Granada. Cinco compañías andaluzas nos acercan el teatro menos conocido del dramaturgo». En *Primer Acto* nº 260, septiembre-octubre 95, p. 101.
- GONZÁLEZ, Toni. (1992). «“Híbrid”, lo último de Sèmola Teatre». En *Segre* (Lérida), el 5 de junio de 1992.
- GOÑI, Ana. (2006). «Cinco décadas de emisiones. Los hitos». En *Magazine* [revista electrónica de [elmundo.es](http://www.elmundo.es)], el 6 de agosto de 2006. Sitio Web: <http://www.elmundo.es/suplementos/magazine/2006>.
- GORNA-URBANSKA, Katarzuna. (1987). «Viaje al teatro de Francisco Nieva». En *Cuadernos. El Público*, nº 21, febrero 1987. Madrid: Centro de Documentación Teatral, pp. 21-61.
- GRAELLS, Guillem-Jordi y HORMIGÓN, José Antonio, eds. (1993) *Fabià Puigserver: hombre de teatro*. Serie de Teoría y práctica del teatro N° 6. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 421 pp.
- GRAELLS, Guillem-Jordi y BUESO, Antonio, eds. (1996). *Fabià Puigserver*. Diputació de Barcelona. 349 pp.

- GROTOWSKI, Jerzy. (2002). *Towards a Poor Theatr*. Nueva York: Routledge.
- . (1980). *Teatro Laboratorio*. Barcelona: Tusquets, 79 pp.
- GROTOWSKI, Jerzy y BROOK, Peter. (1989). «Brook'89». En *Primer Acto*, separata del nº 229, junio-agosto de 1989. Madrid: Ministerio de Cultura y Primer Acto, pp. 2-11.
- GUERRERO, Manel (1987). «Sobre Albert Vidal.». En Revista *Atrix*, 1987 [citado por Arena Teatro, 1992, p. 35].
- Guía del Ocio [sin firma]. (2000). «La pista infinita». En *Guía del Ocio*, el 28 de enero de 2000.

H

- HALSEY, Martha T. y ZATLIN, Phyllis, eds. (1988). *The Contemporary Spanish Theater. A Collection of Critical Essays*, Boston. University Press of America.
- HARO TECGLÉN, E. (1985). «Educados forajidos». En *El País*, 2 de septiembre de 1985.
- . (1985a). «Alé. Jugando con Els Comediants». En *El País*, el 7 de noviembre de 1985, p. 31.
- . (1987). «La tragedia de amor imposible». En *El País*, el 18 de enero de 1987.
- . (1989). «Dos cuerpos de mujer». En *El País*, mayo de 1989.
- . (1999). «Más Lorca». En *El País*, el 26 de enero de 1999.
- . (2000). «Apertura y confusión». En *El País*, el 17 de enero de 2000.
- . (2002). «Risa lúgubre». En *El País*, el 5 de julio de 2002.
- . (2003). «Fura sexual». En *El País*, el 13 de septiembre de 2003, p. 36.
- . (2004). «Libertad o dinero». En *Las Puertas del Drama (Libertad de expresión II)*, nº 19, verano de 2004. Madrid: Revista de la Asociación de Autores de Teatro, pp. 4-6.
- HENRÍQUEZ, José. (1999). «El poeta en el filo de la muerte». En *Guía del Ocio*, 29 de enero de 1999.
- . (2000). «El teatro alternativo en el 2000». En *Primer Acto*, nº 282, enero-marzo de 2000. Madrid: Ministerio de Cultura y Primer Acto, pp. 32-36.

- . (2000a). «Cinco teatreros madrileños en La Alternativa. Un momento de inquieta dulzura». En *Primer Acto*, nº 282, enero-marzo de 2000. Madrid: Ministerio de Cultura y Primer Acto, pp. 37-49.
- . (2000b). «El teatro alternativo en el 2000». En *Primer Acto*, nº 282, enero-marzo de 2000, pp. 32-36.
- . (2004). «Escena Contemporánea abre su órdago». En *Guía del ocio*, el 30 de enero de 2004, p.106.
- . (2004a). «El teatro y la “cruzada censora” tiempo de manifestación ciudadana». En *Las Puertas del Drama (Libertad de expresión II)*, nº 19, verano de 2004. Madrid: Revista de la Asociación de Autores de Teatro, pp. 10-13.
- . (2006). «La vida en un suspiro». En *Guía del Ocio*, 5 de mayo de 2006, p.57.
- HENRÍQUEZ, José y MAYORGA, Juan. 2000. «El último Rodrigo García» [entrevista con Rodrigo García]. En *Primer Acto*, nº 285, octubre-noviembre 2000, pp.15-22.
- HERA, Alberto de la. (1987). «“El público”, de Federico García Lorca». En *Ya*, el 18 de enero de 1987.
- HERAS, Guillermo. (2005). «Reflexiones sobre líneas y tendencias de la puesta en escena a comienzos del siglo XXI». En José Romera Castillo et al. ed., *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI* [Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tendencias, UNED, del 27 al 29 de junio de 2005]. Madrid: Visor Libros, pp. 75-85.
- HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel. (2004). «Los riesgos de la libertad». En *Las Puertas del Drama (Libertad de expresión I)*, nº 18, primavera de 2004. Madrid: Revista de la Asociación de Autores de Teatro, p.7.
- HERRERO, Roberto. (2004). «Próspero mágico». En *El Diario Vasco*, el 8 de noviembre de 2004.
- HEVIA, Elena. (2006). «Bieito enciende Edimburgo con la controvertida ‘Plataforma’». En *Exit (El Periódico)*, el 01 de septiembre de 2006, p.5.
- HUDSON, David L. (2008). «Nude Dancing. Overview». En el sitio Web: www.firstamendmentcenter.org/speech/adultent/topic.aspx?topic=nude+dancing, el 11 de enero de 2008. Fecha de consulta: el 10 de marzo de 2008.
- HUETOS, Pablo. (2001). «Rodrigo García cumple (un año más)». En *Primer Acto*, nº 287, enero-marzo 2001, pp.118-119.

I

Ideal. [sin firma]. (2000). «Sara Molina presentó “Made in China”, una obra sobre la incomunicación humana». En *Ideal* (Granada), el 23 de mayo de 2000.

IGLESIAS FEIJOO, Luís. (1991). «Introducción» a Ramón del Valle-Inclán, *Divinas palabras. Tragicomedia de aldea*. Madrid: Espasa Calpe, 7-106.

J

JESÚS LUNA, Antonio. (1995). «Feria de Palma del Río». En *Córdoba*, el 7 de julio de 1995.

JORDÁ, Jordi. (2004). «“La tempestad” abre mañana el Festival Shakespeare de Santa Susanna». En *La Vanguardia*, el 11 de agosto de 2004.

K

KANTOR, Tadeusz. (1981). «El teatro de la muerte». En *Primer Acto*, nº 189, julio-octubre 1981. Madrid: Ministerio de Cultura y Primer Acto, pp. 12-17.

KONIGSON, Élie. (1994). «Le spectateur et son ombre». En Odette Aslan, ed., *Le corps en jeu*. París: C.N.R.S Editions, pp. 183-189.

KOWZAN, Tadeusz. (1975). *Literature et Spectacle*. La Haya-París: Mouton.

L

LABORDA, Ángel. (1976). «Manuel Collado: de promotor a director». En *ABC* (Madrid), el 14 de marzo de 1976. P. 72.

———. (1976a). «El estreno de esta noche “La carroza de plomo candente” de Nieva». En *ABC* (Madrid), el 23 de abril de 1976. P. 64.

———. (1980). «“La escuela del amor”, de Sade, por el colectivo GAD». En *ABC*, el 13 de julio de 1980, p.55.

LAFFRANQUE, Marie. (1987). «Poeta y público». En *Cuadernos. El Público*, nº 20, pp. 28-34.

- La Gaceta Ilustrada. [sin firma]. (1976). «“Equus” sigue». En *La Gaceta Ilustrada*, nº 1013, el 7 de marzo de 1976, p. 15).
- La Vanguardia (2002). «La Fura estrena hoy su “XXX” con todas las entradas vendidas». En *La Vanguardia* (Barcelona), el 24 de julio de 2002, p.36.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. (1977). «“Divinas palabras” espectáculo de Víctor García». En *La Gaceta Ilustrada*, nº 1064, el 27 de febrero de 1977, p.9.
- . (1977a) «“Eros y Tánata” de Gregorio Parra.» en *La Gaceta Ilustrada*, nº 1065, el 6 de marzo de 1977, p. 7.
- . (1989). «La menina desnuda». En *La Gaceta Ilustrada*, mayo de 1989.
- LEACH, Robert. (1989). *Vsevolod Meyerhold*. Cambridge University Press.
- LITVAK, Lily. (1979). *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch, 256 pp.
- LLORET, Javier. (2003). «Experiencias del cuerpo (más allá de la piel)». En J. Antonio Sánchez y Jaime Conde-Salazar, eds., *Cuerpos sobre blanco*. Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, pp. 159-168.
- LLOVET, Enrique. (1976). «La desencadenada furia de Francisco Nieva». En *El País*, el 9 de mayo de 1976, p.21.
- . (1977). «Eros y Tánata, bajo mínimos». En *El País*, el 13 de febrero de 1977.
- LÓPEZ ANADÓN, Pedro. (2006). *El desnudo al desnudo. Una mirada histórica y actual sobre el fenómeno del nudismo y una guía del nudismo en España*. Madrid: Ediciones Librería Argentina.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo. (2000). «Lucrecia y el escarabajo disidente. Irregular». En *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, nº315, abril de 2000, pp. 39.
- . (2001). «After Sun». En *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, nº 326, abril de 2001, p. 40.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo. (1975). «“Equus”, de Peter Shaffer». En *ABC*, el 17 de octubre de 1975.
- . (1977) «“Eros y Tánata”, Barullo Filosófico-Político, en Lara». En *ABC* (Madrid), el 10 de febrero de 1977, p. 56.
- . (1987). «“El público”, el provocador y escandaloso poema lorquiano, se presentó ayer en Madrid». En *ABC*, el 17 de enero de 1987.
- . (1989). «“La menina desnuda”, sexo, provocación, protesta y “cabaret” en el Alfil». En *ABC*, el 27 de mayo de 1989, p.90.

———. (1994). «“BOM”, el sonido multimedia de La Fura dels Baus». En *ABC*, el 7 de octubre de 1994, p. 95.

LUMBRERAS, Susana. (2007). «Sobre indumentarias escénicas y la construcción de la apariencia». En *ADE Teatro*, nº 116, julio-septiembre 2007. Madrid: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, pp. 105-109.

M

MAHON, Alyce. (2005). *Eroticism and Art*. Nueva York: Oxford University Press, 334 pp.

MAISONNEUVE, Jean. (1994). «Modèles sociaux. Modèles esthétiques. Avènements et avatars du corporéisme». En Odette Aslan, ed., *Le corps en jeu*. París: C.N.R.S. Editions, pp. 161-168.

MAJENDIE, Paul. (2007). «Estrella Harry Potter, Daniel Radcliffe, se desnuda en 'Equus'». En *www.terra.com*, el 28 de febrero de 2007. Consulta el 19 de agosto de 2008.

MANUEL COSTA, José. (2003). «Carlos Padrissa. Director Teatral». En *ABC*, el 08 de mayo de 2003, p. 4.

MARQUERIE, Carlos (2000.) *Lucrecia y el escarabajo disiente* [Texto inédito], 36 pp.

MARTENS, Perla. (1977). «Nuria Espert se defiende». En *La Gaceta Ilustrada*, nº 1062, 13 de febrero de 1977, pp. 40-43.

MARTÍ, Octavi. (2000). «García y compañía». En *El País de las Tentaciones*, el 20 de octubre de 2000.

MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago. (2004a). «Nostalgia de la persecución y otras añoranzas». En *Las Puertas del Drama (Libertad de expresión I)*, nº 18, primavera de 2004. Madrid : Revista de la Asociación de Autores de Teatro, pp. 8-13.

———. (2004b). «Mesa redonda con tres traidores. La censura que no cesa [1] ». En *Las Puertas del Drama (Libertad de expresión I)*, nº 18, primavera de 2004. Madrid: revista de la Asociación de Autores de Teatro, pp. 22-26.

MARTÍNEZ VELASCO, Julio. (2005). «Sólo brisa y nubarrones». En *ABC* (Sevilla), el 14 de enero de 2005.

- MAURI, Albert y OLLÉ, Àlex, eds. (2004). *La Fura dels Baus 1979-2004*. Barcelona: Electa, 416 pp. y DVD.
- MAYORGA, Juan. (1998). «Shock». En *Primer Acto*, nº 273, marzo-abril de 1998. Madrid: Ministerio de Cultura y Primer Acto, p. 124.
- . (2003) «El teatro es un arte político». Manifiesto del Día Internacional del Teatro, el 27 de marzo de 2003. En la Web: *www.e-valencia.org*. Consulta: septiembre de 2008.
- MAZA, Cristina. (1975). «Se estrenó “Equus”, tras una semana de negociaciones con la censura», el 16 de octubre de 1975. Madrid.
- MAZORRA, Javier. 2006. «Bieito triunfa por todo lo alto en Edimburgo». En *El Mundo*, el 01 de septiembre de 2006, p.58.
- MEDINA, Miguel. (1975). «Dentro de lo que cabe, Equus». En *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, nº89, noviembre de 1975, pp. 16-17.
- MESALLES, Jordi. (1981). «El cabaret». En *El Viejo Topo*, nº 55, abril de 1981, pp. 60-63.
- . (1981a). «Joan Brossa; la poesía y el cabaret». En *El Viejo Topo*, nº 55, abril de 1981, pp. 62-63.
- MESTRES-QUADRENY, Josep M. (1980). «Satana y L'Armari en el mar». En *Pipirijaina*, nº12, enero-febrero 1980, pp. 12-13.
- MEYERHOLD, Vsevolod. (1986). *Teoría teatral* [5ª edición española, traducción de Agustín Barreno, selección y notas de Cristina Vizcaíno]. Madrid: Editorial Fundamentos, 224 pp.
- MICHAUD, Yves. (2006). «Visualizaciones. El cuerpo y las artes visuales». En *Historia del cuerpo. 3. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*. Madrid: Satillana ediciones, pp. 401-417.
- MILLÁN, María Clementa. (1987). «La verdad del amor y del teatro». En *Cuadernos. El Público*, nº 20, pp. 18-26.
- MIRALLES, Alberto. (1994). *Aproximación al teatro alternativo*. Madrid: Asociación de Autores de Escena.
- MOLINA, Sara. (1995). «Teatro contemporáneo. El compromiso con una ética y una estética», *Seminarios de Estudios Teatrales*, Cuadernos del Aula de Teatro de la Universidad de Málaga, pp. 11-19.

- . (1995a). «Antecrítica». En el programa de mano del Festival Lorca desde Granada (Granada 95).
- . (2005). *Made in China*. En Óscar Cornago Bernal, ed., *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*. Madrid: Editorial Fundamentos, pp. 239-274.
- . (2008) Correo electrónico enviado a Maha Abdel Moneim El Awady, el día 22 de septiembre de 2008.
- . (2008a) Correo electrónico enviado a Maha Abdel Moneim El Awady, el día 24 de septiembre de 2008.
- MOLINARI, Andrés. (1995). «“Comedia sin título”». En *Ideal*, el 31 de marzo de 1995.
- MONLEÓN, Ángela. (2004). «El camino de “La casa de la guerra”». En *Primer Acto*, nº 306, diciembre de 2004, pp. 95-99.
- MONLEÓN, José. (1971) «Llegada de los dioses de Antonio Buero Vallejo». En *Primer Acto*, nº 137, octubre 1971. Madrid: Ministerio de Cultura y Primer Acto, pp.57-59.
- . (1980). *El año literario español 1974-1979*, Madrid: Castalia, Ministerio de Cultura.
- . (1989). «La Menina desnuda». En *Diario 16*, el 9 de junio de 1989.
- . (2000) «“After sun”, un pequeño relámpago sobre Delfos». En *Primer Acto*, nº 285, octubre-noviembre 2000. Madrid: Ministerio de Cultura y Primer Acto, pp.23-27.
- . (2004). «La libertad». En *Las Puertas del Drama (Libertad de expresión I)*, nº 18, primavera de 2004. Madrid: Revista de la Asociación de Autores de Teatro, pp. 4-6.
- MONTERO, Esther. (2002). «Obscenidad a precio de saldo en el escenario». En *El Mundo* (Madrid), el 5 de julio de 2002, p. 17.
- MOREIRO, José María. (1994). «“MTM”, o “Muéstrame tus miserias”, La Fura en Lisboa’94». En *ABC* (Sevilla), el 13 de marzo de 1994.
- MORENO, Susana. (2006). «Los actores de Teatro en el Aire se acuestan con el público en La Caravana». En *El País*, 18 de junio de 2006, p.6.
- M. R. (1979). «Pecar... en Madrid». En *Mundo Obrero*, el 17 de agosto de 1979.

- MOSQUETE, José L.V. (1987). «Con Francisco Nieva: el amor y la gloria». En *Cuadernos. El Público*, nº 21, febrero 1987. Madrid: Centro de Documentación Teatral, pp. 5-19.
- MUNIESA, Xavier. (2002). «Entrevista. Álex Ollé, codirector de “XXX”». Julio de 2002.
- MUÑIZ GRIJALVO, Elena. (2000). «Eros [Grecia]». En Jaime Alvar Ezquerro, dir., *Diccionario Espasa Mitología Universal*, Espasa Calpe, p. 306.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta. (2005). *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores* [Tesis dirigida por Dr. D. Ángel Berenguer Castellary, el 26 de marzo de 2004, Facultad de Filología, Universidad de Alcalá]. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- . (2006). *Los expedientes de la censura teatral franquista*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2 volúmenes, 798 pp.
- MUÑOZ, Roberto. (1992). «El espectáculo de Sèbola Teatre puso el broche de oro al Festival de Teatro Lazarillo». En *La Tribuna* (de Albacete), el 26 de septiembre de 1992.

N

- NAVARRO, Isabel. (2002). «El placer y la culpa en Sierra Morena». En *La Razón*, Madrid, 27 de julio de 2002, p. 33.
- NIEVA, Francisco. (1973). *La Carroza de plomo candente*. En Álvaro del Amo y Miguel Bilbatúa, dir., *Riaza, Hormigón, Nieva. Teatro furioso*. Madrid: Editorial Cuadernos para el Diálogo, pp. 167-215.
- . (1976). «Antecrítica de *La carroza de plomo candente*». En el programa de mano del Teatro Figaro, 23 de abril de 1976.
- . (2002). «Antecrítica de *Manuscrito encontrado en Zaragoza*». En el programa de mano, Teatro La Latina, Centro Dramático Nacional, del 5 de julio al 29 de septiembre de 2002.
- . (2002a). «Desnudo y sexo explícito en el teatro». En *El Cultural. El Mundo*, 24 de julio de 2002, p. 3.
- . (2003). *Manuscrito encontrado en Zaragoza. Comedia mágica basada en la novela homónima de Jan Potocki*. Madrid: Ediciones Irreverentes, 65 pp.

NORMAN, Sally Jane. (1994). «Le “Body Art”. Du conceptuel au rituel ou le leurre de la presence». En Odette Aslan, ed., *Le corps en jeu*. París: C.N.R.S. Editions, pp. 169-178.

Notodo.com. [sin firma]. (2004) «La Barbarie y la civilización». En *Notodo* [revista electrónica], el 30 de enero de 2004. Página Web: www.notodo.com.

Nuevo Diario [sin firma]. (1975). «Desnudo en “Equus” de Shaffer». En *Nuevo Diario*, el 17 de octubre de 1975.

O

O’CONNOR, Patricia W. (1988). «A Theater in Transition: From Paternalism to Pornography». En Martha Halsey y Phyllis Zatlin, eds. *The Contemporary Spanish Theater. A Collection of Critical Essays*. Boston: University Press of America, pp. 201-213.

OLIVA, César. (2002). *Teatro español del fin del siglo XX*. Madrid: Editorial Síntesis, 367 pp.

OLLER, Víctor L. (1984). «La ferocidad teatral». En *El País* (suplemento), el 18 de marzo de 1984, pp. 48-55.

OPPENHEIMER, Walter. (2003). «La Fura indigna a los tabloides de Londres con “XXX”». En *El País*, el 25 de abril de 2003, p. 42.

ORIVE, Begoña. (2002). «Pedro Gutiérrez. “Lo más fuerte de ‘XXX’ son las imágenes grabadas»». En *La Gaceta*, 19 de agosto de 2002, p.10.

ORTEGA, Francisco. (1985). «“Accions”, por la Fura dels Baus. Animación infantil para gente adulta». En *El Día* (Aragón), el 26 de mayo de 1985.

ORTUÑO, Joan-Ignasi. (1992). «Sémola lleva la poesía a los escenarios con “Híbrid”». En *El Periódico* (Barcelona), el 15 de mayo de 1992.

P

PABLO ORTEGA, Juan. (2006). «Sobre el arte de la acción en España». En José Antonio Sánchez, dir., *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2000*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 35-55.

- PADILLA, José Gabriel. (1996). «Comediants, Aventura de un proceso creativo». En Manuel Soler, *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*. Barcelona: Associació d'Ídee. CITEC, pp. 117-122.
- PANOFSKY, Erwin. (1955). *Meaning in The Visual Arts: Papers In And On Art History*. Garden City, N Y: Double Day Anchor Book, 364 pp.
- . (1962). *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of The Renaissance* [1ª edición en 1939]. Nueva York: Harper & Row, 262 pp.
- PARDO, Antonio. (2002). «El grupo catalán del teatro aterrca con el sexo en su último estreno». En *Interviu*, 21 de mayo de 2002, pp. 68-70.
- PAREDES, Javier, coord. (2004). *Historia contemporánea de España. Siglo XX*. Barcelona: Editorial Ariel.
- PARRA, Javier. (1986). «Lluís Pasqual estrenará en Milán “El Público”, de García Lorca». En *Ya*, el 26 de noviembre de 1986.
- PARRA, Gregorio. (1977). «Antecrítica de *Eros y Tanata*». En el programa de mano de Teatro Lara, estreno el 8 de febrero de 1977.
- PAVIS, Patrice. (1996). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* [Traducción al español de Fernando de Toro]. Barcelona: Paidós, 605 pp.
- . (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* [Traducción al español de Jaume Melendres]. Barcelona: Paidós, 558 pp.
- . (2002). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine* [Traducción al español de Enrique Folch González]. Barcelona: Paidós, 337 pp.
- PELAYO, Antonio. (1986). «“El público”, de García Lorca, ovacionado durante ocho minutos en Milán». En *Ya*, el 14 de diciembre de 1986.
- PERALES, Liz. (2004). «Helena Pimenta. “Ahora en el teatro veo entusiasmo, ganas y calidad”». En *El Cultural (El Mundo)*, 23 de septiembre de 2004, pp. 40-41.
- PÉREZ COTERILLO, Moisés (1977). «El empresario se destapa» en *Pipirijaina*, noviembre 1977. Madrid: Centro de Documentación Teatral, pp.49-52.
- . (1984). «Comediants lo enseñan todo». En *El Público*. Nº 6 , marzo de 1984. P.48.
- . (1984a). «Apocalipsis. Comediants. “Alé” nuevas danzas de la muerte». En *El Público*. Nº 7 , abril de 1984, pp.28-29.

-
- . (1986). «El paraíso nunca estuvo en Italia». En *El Público*. Nº 37, octubre de 1986, p. 32.
- , dir. (1987) *Viaje al teatro de Francisco Nieva*. En *Cuadernos. El Público*, nº 21, febrero 1987. Madrid: Centro de Documentación Teatral, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura.
- . (1987a). «El Público: Amor, teatro y caballos». En *El Público*, nº40, enero de 1987, pp. 4-5.
- . (1987b). «Lluís Pasqual: “La verdad del amor y del teatro”». En *El Público*, nº40, enero de 1987, pp. 6-9.
- PÉREZ DE FUNES, A. (1967). «Granada, éxito de “Los Goliardos”». En *Primer Acto*, nº88, septiembre 1967, p.74.
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo. (1968). « “Concert irregular” de Brossa-Santos». En *Yorick*, nº 28, noviembre de 1968, p. 65.
- . (1986). « El Público ´, una obra teatral sobre el amor». En *El Periódico*, (Barcelona), el 10 de diciembre de 1986.
- . (1992). «Un humor agridulce lleno de poesía y erotismo». En *El Periódico* (Barcelona), el 19 de mayo de 1992.
- . (1998). «La Fura provoca con su mirada a Lorca». En *El Periódico*, 13 de diciembre de 1998.
- . (2001). « “Vamos a llevarnos bien”, la engañosa integral de la Carnicería Teatro». En *El Periódico* (Barcelona), el 03 de noviembre de 2001.
- . (2004). «Teatro “PORNO”, una mirada al mundo de la pornografía». En *Exit.. El Periódico*, el 28 de abril de 2004, p.72.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Herminio. (1976). «Estreno de dos obras del “teatro furioso”, de Nieva, en el Fígaro». En *ABC* (Madrid), el 30 de abril de 1976, pp.70-71.
- PÉREZ GAULI, Juan Carlos (1997). *Relaciones entre arte y publicidad: la representación de la figura humana* [inédito], Tesis Doctoral dirigida por Francisco García García, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II, Universidad Complutense de Madrid, 826 pp.
- PÉREZ GIL, Lila. (2000). «El grupo Atra Bilis representa la negación de la propia identidad». En *El País*, el 7 de enero de 2000.

- PÉREZ JIMÉNEZ, Manuel. (1993). «La escena madrileña en la Transición política (1975-1982)». Número monográfico de *Teatro, Revista de estudios teatrales*, nº 3-4, junio-diciembre de 1993.
- . (1998). *El teatro de la Transición Política (1975-1982.) Recepción, crítica y edición*. Kassel: Edition Reichenberger, 576 pp.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo. (1998). «Híbrid. Sin temor al riesgo». En *Reseña*, nº293, abril de 1998, p.26.
- . (2000). «La falsa suicida. Innesariamente alargado». En *Reseña de Literatura, Arte y Espectáculo*, marzo 2000, p. 38.
- . (2002). «Pocas novedades. El Manuscrito encontrado en Zaragoza». En *Reseña. Revista Crítica Cultural*, octubre de 2002, pp. 10-11.
- . (2005). «La recepción crítica del teatro alternativo. Los tres primeros años del siglo XXI en la revista *Reseña*». En José Romera Castillo, ed., *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI* [Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tendencias, UNED, del 27 al 29 de junio de 2005]. Madrid: Visor Libros, pp. 129-150.
- PIERRON, Agnés. (1998). «Le nu au théâtre». En Michel Corvin, ed., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. París: Larousse-Bordas, 2 volúmenes.
- PIMENTA, Helena. (2005). «Shakespeare hoy». En *Blanco y Negro*, 26 de febrero de 2005, p.24.
- PIÑA, Begoña. (1989). «“La menina desnuda”, primera provocación surrealista del grupo teatral Cabaret Portátil». En *Diario 16*, mayo de 1989.
- PLANAS, Eduard. (2002). *La poesía escénica de Joan Brossa*. Barcelona: Associació d'Investigació i Experimentació Teatral. 399 pp.
- PONCE, José. (2004). *El destape nacional. Crónica del desnudo en la Transición*. Barcelona: Ediciones Glénat España.
- Primer Acto. [sin firma] (2001). «Programa del VI Festival Internacional Madrid Sur». En *Primer Acto*, nº290, octubre-noviembre 2001, pp. 92-96.
- Prog. Alfil. (1989). Programa de mano de *La Menina desnuda*, Teatro Alfil, el 22 de mayo de 1989.

- Prog. Ateneo. (1966). Programa de mano de *Ceremonia por un negro asesinado* en el Ateneo de Madrid, el 8 de marzo de 1966.
- Prog. Comedia. (1975). Programa de mano de *Equus* en el teatro Comedia, 15 de octubre de 1975.
- Prog. Festival Lorca. (1995). Programa de mano del Festival Lorca desde Granada (Granada 95).
- Prog. Festival Madrid Sur. (2004). Programa de mano del IX Festival Internacional Madrid Sur, del 8 de octubre al 14 de noviembre de 2004.
 - Prog. Festival Visible. (2007). Programa de mano del Festival Visible 07, Festival Internacional de Cultura LGTB de Madrid, del 31 de mayo al 30 de julio de 2007.
- Prog. Fíguro. (1976). Programa de mano de *La carroza de plomo candente* en el Teatro Fíguro en abril de 1976.
- Prog. Lara. (1977). Programa de mano de *Eros y Tanata* en el Teatro Lara, el 8 de febrero de 1977.
- Prog. Latina. (2002). Programa de mano de *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, en el Teatro La Latina, del 5 de julio al 29 de septiembre de 2002.
- Prog. Monumental. (1977). Programa de mano de *Divinas Palabras* en el Teatro Monumental, 28 de enero de 1977.
- Prog. Pradillo. (2007). Programa de mano de *Start Again* en el Teatro Pradillo, el 26 y 27 de junio del 2007.
- Prog. Reina Victoria. (1977). Programa de mano de *Equus* en el teatro Reina Victoria, 28 de enero de 1977.
- PUERTAS, Teresa. (1989). «“La Menina desnuda”, entre el teatro y el cabaret». En *Ya*, el 23 de mayo de 1989.
- PUJOL, Carlos. (1975). «Introducción» a William Shakespeare, *La Tempestad*. Barcelona: Bosch, pp. 25-84.

R

- RÁBAGO, Joaquín. (2006). «Bieito y Echanove triunfan en Edimburgo con ‘Plataforma’». En *Diario de Sevilla*, el 1 de septiembre de 2006, p.54.
- RAGUÉ-ARIAS, María José. (1996). *El teatro de fin de milenio en España (1975 hasta hoy)*. Barcelona: Editorial Ariel, 365 pp.

- RAMÓN FERNÁNDEZ, José. (2000). «“La falsa suicida”, de Angélica Lidell, en Cuarta Pared». En *Primer Acto*, nº 282, enero-marzo de 2000, pp. 24-25.
- RAMOS, Carolina. (2001). «“Made in China” ¡Pero qué alegría poder usar las palabras!». En *ABC* (Sevilla), el 17 de marzo de 2001.
- RECK, Isabelle. (2004). «El teatro español de los noventa: el “humorismo” como clave estética». En María Francisco Vilches de Frutos y Wilfried Floeck eds., *Teatro y sociedad en la España actual*. Madrid: Iberoamericana Frankfurt am main, Vervuet Verlag, pp. 321-334.
- RENJIFO, Fernando. (2004). *Homo politicus* [Texto inédito].
- . (2006). «El largo viaje de “Homo Politicus”». En *Primer Acto*, nº 316, diciembre de 2006. pp. 67-79.
- RICO, Eduardo G. (1976). «Nieva: un nuevo teatro español. (Revolución escénica en el Fígaro)». En *Pueblo*, Abril de 1976.
- ROMERA CASTILLO, José; GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco y ARAGÓN, Irene, eds. (2005). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. [Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tendencias, UNED, del 27 al 29 de junio de 2005]. Madrid: Visor Libros.
- RONDON, José María. (2005). «El testamento literario de Shakespeare llega al Lope de Vega con “la tempestad”». En *El Mundo* (Sevilla), 12 de enero de 2005, p.7.
- ROSELLÓ, Josep María. (2003). *La vuelta a la naturaleza. El pensamiento naturista hispano (1890-2000): naturismo libertario, trofología, vegetarianismo naturista, vegetarianismo social y librecultura*. Barcelona: Virus Editorial, 321 pp.
- ROTGER, Francisco. (1985). «Hasta ahí podríamos llegar». En *El Día* (Palma de Mallorca), el 12 de julio de 1985.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. (2005). *Historia del teatro español. Siglo XX* [13ª edición]. Madrid: Ediciones Cátedra, 588 pp.

S

- SADE, Donatien Alphonse François de. (1976). *La philosophie dans le boudoir ou Les instituteurs immoraux* [edición presentada y anotada por Yvon Belaval]. París: Editions Gallimard.

- . (2002). *La filosofía en el tocador o los preceptores inmorales*. Traducción al español en *www.librodot.com*, 111 pp.
- SADOWSKA-GUILLON, Irène. (1992). «Camino del sur». En *El Público*, nº89, marzo-abril 1992, pp. 120-121.
- SAGARRA, Joan de. (1984). «Unos simpáticos 'punks'». En *El País* (Barcelona), el 5 de mayo de 1984.
- . (1984a). «Espectadores a la fuerza». En *El País* (Barcelona), el 11 de julio de 1984.
- . (1986). «El teatro bajo la arena». En *El País* (suplemento), el 07 de diciembre de 1986, pp. 99-100 y 102.
- SALAS, Roger. (2004). «Sin futuro, sin reglas». En *El País*, 29 de mayo de 2004.
- SHAFFER, Peter. (1975). *Equus* [1ª edición en 1973]. Londres: André Deutsh Limited.
- SALABERT, Pere. (1988) «Epifanías de lo espeluznante». En *Cuadernos. El Público*, nº 34, junio 1988. Madrid: Centro de Documentación Teatral, pp.5-13.
- SALVAT, Ricard. (1977). «Desde Barcelona». En Francisco Álvaro, *El Espectador y la crítica. El teatro en España 1976*. Valladolid : Sever-Cuesta, pp. 328-334.
- SAMUEL P. (1984). «“La Fura dels Baus” o la histeria colectiva». En *Hoja del Lunes* (Valladolid), el 24 de septiembre de 1984.
- SÁNCHEZ, María Á. (1976). «“La carroza de plomo candente” y “El combate de Opalos y Tasia. Teatro Furioso»». En *Reseña de Literatura, Arte y Espectáculos*, nº 96, junio de 1976, p.22.
- SÁNCHEZ, Silvia. (1995). «Sara Molina estrena la inacabada y profética “Comedia sin título” de Lorca». En *El Correo de Andalucía*, el 23 de marzo de 1995.
- SÁNCHEZ SINISTERRA, José. (1994). «Por una teatralidad menor». En AA.VV. *Salas alternativas: un futuro posible*. 13ª Fira de Teatre al Carrer de Tàrraga, Ponencias de La Llotja 1993, pp. 25-31.
- SANZ, Carlos R. (1966). «Arrabal en el Ateneo». En *Primer Acto*, nº74, 1966, pp.26-28.
- SAUMELL, Mercé (1996). «Performance Group in Catalonia». En David George y John London, eds., *Contemporary Catalan Theatre. An Introduction*. Sheffield: The Anglo-Catalan Society, pp. 103-128.

- SAVALL, Cristina. (2004). «Santa Susanna invoca el genio de Shakespeare». En *Exit. El Periódico*, 12 de agosto de 2004.
- SENELICK, Laurence. (1992). «Nudity». En Martin Banham ed., *The Cambridge Guide to Theatre* [1ª ed. en 1988]. Cambridge University Press, pp. 802-803.
- SIEGMUND, Gerald. (2003). «El problema de la identidad en la danza contemporánea: del arte de la imitación al arte de la acción». En J. Antonio Sánchez y Jaime Conde-Salazar, ed., *Cuerpos sobre blanco*. Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, pp. 51-62.
- SIMÓN, Adolfo. (2004). «El Teatro sensorial y la Nave de los Locos. Viajes por una escena insólita». En *Primer Acto*, nº 305, pp. 174-177.
- SESÉ, Teresa. (1992). «Sèmola Teatre lleva al Mercat su “poética de la decadencia”». En *La Vanguardia* (Barcelona), el 15 de mayo de 1992.
- SOHN, Anne-Marie. (2006). «El cuerpo sexuado.». En Alain Corbin et al. ed., *Historia del cuerpo. Las mutaciones de la mirada. El Siglo XX*. Madrid: Santillana Ediciones, tomo 3, pp. 101-133.

T

- TACKELS, Bruno. (2002). «la scène de tous les dévoilements», en el sitio Web: www.mouvement.net, marzo de 2002. [citado por Antonio Sánchez, 2006d]
- TANARRO, Angélica. (1984). «La La Fura y La Tartana, dos propuestas distintas para un nuevo teatro». En *El Adelanto de Segovia*, el 3 de septiembre de 1984.
- Teatre de l'Escorpí. (1993). «“Quiriquibú” de Joan Brossa». En Guillem-Jordi Graells y José Antonio Hormigón, ed., *Fabià Puigserver: hombre de teatro*. Serie de Teoría y práctica del teatro Nº 6. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, pp. 332-335.
- Teatroenelaire.com. (2008). «Plagio a mí misma» y «la cama». En el sitio Web de la compañía: www.teatroenelaire.com, consulta el 17 de marzo de 2008.
- The Associated Press. (2000). «High Court Upholds Limits on Nude Dancing». En la Web: www.freedomforum.org, el 29 de marzo de 2000, dirección completa: <http://www.freedomforum.org/templates/document.asp?documentID=12046>. Fecha de consulta: el 10 de marzo de 2008.

The Hair Online Archives. En: <http://www.michaelbutler.com/hair/holding/Hair.html>.
Fecha de consulta: el 20 de marzo de 2008.

TOEPFER, Karl Eric. (1996). «Nudity and Textuality in Postmodern Performance». En *PAJ: A Journal of Performance and Art-PAJ* 54 (Volumen 18, Número 3), septiembre de 1996, pp. 76-91.

———. (2003). «One Hundred Years of Nakedness in German Performance». En *The Drama Review*, T 180, Winter 2003, pp. 144-188.

TORRES, Rosana. (1999). «La Fura dels Baus muestra su “radiografía sentimental y autopsia lírica” de Lora». En *El País*, el 21 de enero de 1999.

———. (2002). «Los mundos mágicos de Nieva y Potocki». En *Guía del Ocio de Madrid*, 5 de julio de 2002.

TORRES, Victoria. (2007). «Desnudos por el arte y la libertad». En *El País.com*, <http://www.elpais.com/articulo/madrid/Desnudos/arte/libertad/>, el 27 de junio de 2007.

TRENAS, Julio. (1977). «“Eros y Tanata”, de Gregorio Parra (Teatro Lara)». En *Arriba*, el 10 de febrero de 1977.

U

UMPIERRE, Gustavo. (1971). *Divinas palabras: alusión y alegoría*. [Chapell Hill]: University of North Carolina, Department of Romance Languages, 50 pp.

V

VAL CUBERO, Alejandra. (2003). *La percepción social del desnudo femenino en el arte (siglo XVI y XIX) pintura, mujer y sociedad*. Madrid: Minerva Ediciones, 429 pp.

VALENCIA, Antonio. (1975). «“Equus”, en la comedia (15-X-75)». En *Hoja del lunes*, el 20 de octubre de 1975.

———. (1977). «“Eros y Tánata”, en Lara (8-11-77)». En *Hoja del Lunes*, el 14 de febrero de 1977.

VALLE-INCLÁN, Ramón del. (1991). *Divinas Palabras. Tragicomedia de Aldea*. Edición crítica de Luis Iglesias Feijoo. Madrid: Espasa Calpe, 395 pp.

- VALLEJO, Javier. (2002). «Prohibido a menores». En *El País de Las Tentaciones*, 10 de mayo de 2002, pp.28-29.
- . (2004). «La asamblea de la República». En *Babelia (El País)*, el 8 de mayo de 2004.
- . (2006). «El público entre sábanas» En *Babelia (El País)*, 20 de mayo de 2006, p.22.
- . (2007). «*Plagio a mí misma.....*». En *EP3 (El País)*, el 15 de junio de 2007, p.5.
- VÁZQUEZ ROCCA, Adolfo. (2008). «Joseph Beuys. “Cada hombre, un artista”». En *Revista Almiar. Margen Cero* [revista electrónica], nº37, diciembre 2007-enero 2008. En página Web: www.margencero.com/articulos/new/joseph_beuys.html.
- VERD, Sebastián. (1975). «Gran éxito de “Divinas palabras” en el Auditorium de Palma». En *ABC*, 16 de octubre de 1975.
- VICENTE, A. (2006). «Roberto Santiago». En *El País On Madrid*, el 25 de agosto de 2006, p. 26.
- VIDAL, Albert. (1992). «Proceso de trabajo de *Alma de Serpiente hasta Mundo, demonio y carne*». En *La Plana*, el 9 de enero de 1992. (citado por Arena Teatro, 1992, p. 37.)
- . (1992 a). «Reflexiones de Albert Vidal sobre el Mundo, el demonio y la carne». En *Arena Teatro, Etc.92*. Murcia: Arena Teatro, p. 39.
- . (1992b). *El Mundo, el demonio y la carne*. En *Arena Teatro, Etc.92*. Murcia: Arena Teatro, pp. 42-43.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca. (2004). «Creación autorial y gestión teatral: una interrelación en la escena española contemporánea». En María Francisco Vilches de Frutos y Wilfried Floeck, eds., *Teatro y sociedad en la España actual*. Madrid: Iberoamericana Frankfurt am main, Vervuet Verlag, pp. 17-30.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca y FLOECK, Wilfried, eds. (2004). *Teatro y sociedad en la España actual. Teoría y práctica*. Madrid: Iberoamericana Frankfurt am main, Vervuet Verlag, 391 pp.
- VILLÁN, Javier. (1999). «Lorca furero y maldito». En *El Mundo*, el 22 de enero de 1999.
- . (2000). «Crueldad y limpieza». En *El Mundo*, el 23 de enero de 2000.
- . (2000a). «Apocalipsis según Rodrigo». En *El Mundo*, el 23 de octubre de 2000.

- VILLAR, Cote. (2007). «Como les trajeron al mundo». En *El Mundo*, el 27 de junio de 2007.
- VILLEGAS, Juan. ed. (1997). *Del escenario a la mesa de crítica*. Irvine: Ediciones de Gestos, Department of Spanish and Portuguese, University of California.
- VILLEGAS-SILVA, Claudia. (1997). «España fragmentada, apocalíptica y postmoderna: *Híbrid* de Sémola Teatre». En Juan Villegas, ed. *Del escenario a la mesa de crítica*. Irvine: Ediciones de Gestos, Department of Spanish and Portuguese, University of California, pp. 115-125.
- VÍLLORA, Pedro Manuel. (2000). «“La falsa suicida” de Angélica Lidell». En *ABC* (Madrid), el 10 de enero de 2000.
- VIZCAÍNO, Juan A. (2000). «Muñequitos de plástico». En *La Razón*, el 20 de febrero de 2000.
- . (2002). «Nieva: Ascenso a los infiernos». En *La Razón*, 11 de julio de 2002.

W

- WILMETH, Don B. y BIGSBY, Christopher. (2000). *The History of American Theatre. Post-World War II to the 1990s*. Cambridge University Press, volumen III, 582 pp.
- WITKOWSKI, Gustave Alphonse y NASS, Lucien. (1909). *Le nu au théâtre depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*. París: H. Daragon, 420 pp.

Y

- YLLA, J. (1984). «El Centre Dramàtic de la Generalitat abre sus puertas al teatro “punk” de la La Fura dels Baus». En *El Correo Catalán*, el 2 de mayo de 1984.
- Yorick. [sin firma]. (1965). «Teatro pánico en París». En *Yorick*, nº 8, octubre de 1965, pp. 8 y 17.

II) GRABACIONES DE VÍDEO:

Àlex Ollé, Carlos Padrissa y compañía La Fura dels Baus. (2003). *XXX*. Grabación en VHS, representación en el Teatro Madrid, el 23 de septiembre de 2003. Archivo videográfico del Centro de Documentación Teatral de Madrid.

Angélica Liddell y compañía Atra Bilis. (2000). *La Falsa suicida*. Grabación en VHS, representación en la Sala Cuarta Pared de Madrid, el 28 de enero de 2000. Archivo videográfico del Centro de Documentación Teatral de Madrid.

Carlos Marquerie y compañía Lucas Granach. (2000). *Lucrecia y el escarabajo disiente*. Grabación en VHS, representación en la Sala Cuarta Pared de Madrid, el 17 de febrero de 2000. Archivo videográfico del Centro de Documentación Teatral de Madrid.

Fernando Renjifo y compañía La República. (2004). *Homo Politicus*. Grabación en DVD, representación en el Teatro Pradillo, el 04 de junio de 2004. Archivo videográfico del Centro de Documentación Teatral de Madrid.

Francisco Nieva y compañía del Centro Dramático Nacional (CDN). (2002). *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. Grabación en DVD, representación en el teatro La Latina, el 30 de julio de 2002. Archivo videográfico del Centro de Documentación Teatral de Madrid.

Hansel Cereza y La Fura dels Baus. (1999). *Ombra*. Grabación en DVD, representación en el Teatro Madrid, el 03 de febrero de 1999. Archivo videográfico del Centro de Documentación Teatral de Madrid.

Helena Pimenta y compañía UR Teatro. (2005). *La Tempestad*. Grabación en DVD, representación en el Teatro Albéniz, el 08 de marzo de 2005. Archivo videográfico del Centro de Documentación Teatral de Madrid.

Joan Grau y compañía Sèmola Teatre. (1993). *Híbrid*. Grabación en VHS, para publicidad. Archivo videográfico del Centro de Documentación Teatral de Madrid.

La Fura dels Baus. (1985). *Suz/o/Suz*. Grabación en DVD, representación en el Teatro Galileo de Madrid, el 30 de agosto de 1985. Archivo videográfico del Centro de Documentación Teatral de Madrid.

Lluís Pascual y compañía del Centro Dramático Nacional (CDN). (1988). *El Público*. Grabación en DVD, representación en el Teatro María Guerrero, el 21 de junio de 1988. Archivo videográfico del Centro de Documentación Teatral de Madrid.

Rodrigo García y compañía La Carnecería Teatro. (2001). *After sun*. Grabación en DVD, el 17 de febrero de 2001, representación en la Sala Cuarta Pared de Madrid. Archivo videográfico del Centro de Documentación Teatral de Madrid.

ANEXOS

APÉNDICE FOTOGRÁFICO DE LOS CAPÍTULOS II. Y III.



Foto.1. *Ceremonia por un negro asesinado*, puesta en escena de José Luis Arza y Ángel Facio (1966).



Foto.2. *Equus*, puesta en escena de Manuel Collado (1975).



Foto. 3. escena de *Equus*.



Foto. 4. *¿Por qué corres Ulises?* puesta en escena de Mario Camus (1975)

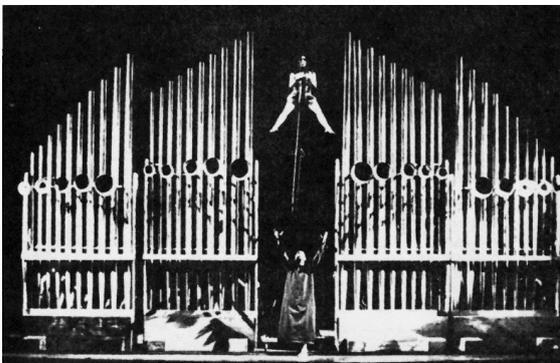


Foto. 5. Escena final de *Divinas palabras*, puesta en escena de Víctor García (1977)



Foto. 6. La Venus Calipigia en *La Carroza de plomo candente*, puesta en escena de José Luis Alonso (1976).

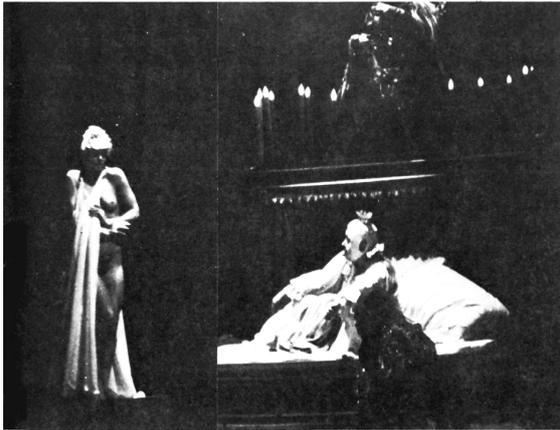


Foto. 7. La Venus Calipigia en *La Carroza de plomo candente*.



Foto. 8. Strip-tease nºIX, en *Quiriquibú*, puesta en escena de Guillem Jordi Graells y Fabià Puigserver (1976).



Foto. 9: “La naixença de Venus”, en *Quiriquibú*.

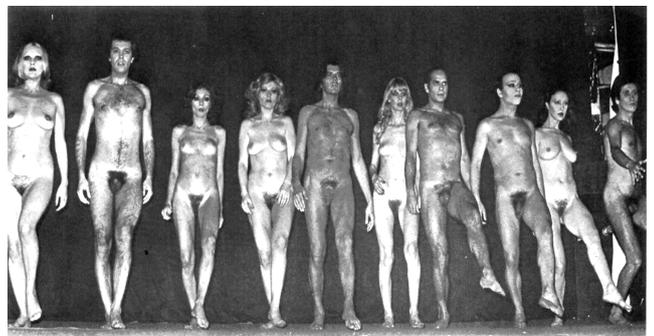


Foto. 10. Escena inaugural de *Madrid...pecado mortal*, puesta en escena de José Luis Ardid (1977)

APÉNDICE FOTOGRÁFICO DEL CAPÍTULO IV.

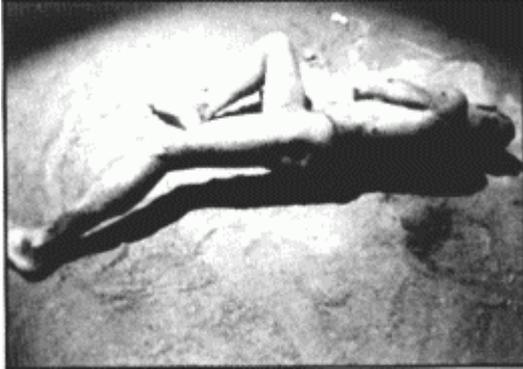


Foto. 11. Escena de *Accions* de La Fura dels Baus (1984)

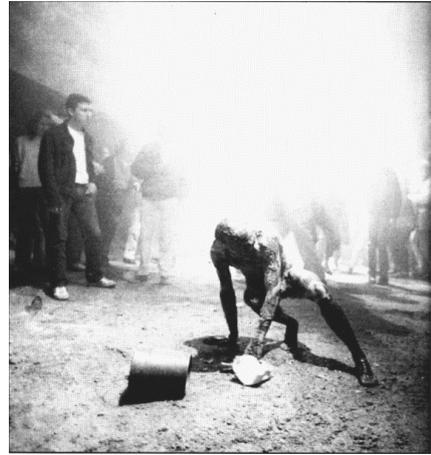


Foto. 12. Escena de *Accions*.

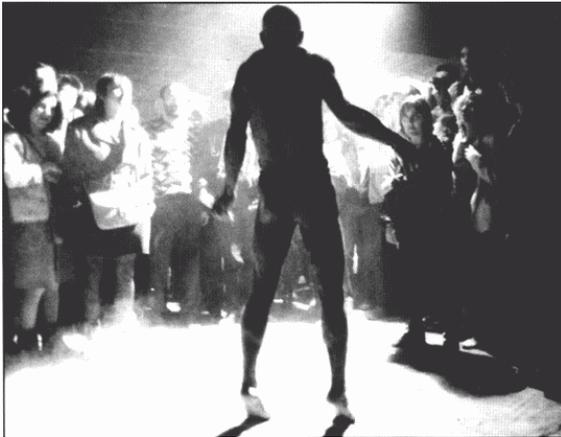


Foto. 13. Escena de *Accions*.



Foto. 14. Escena de *Accions*.

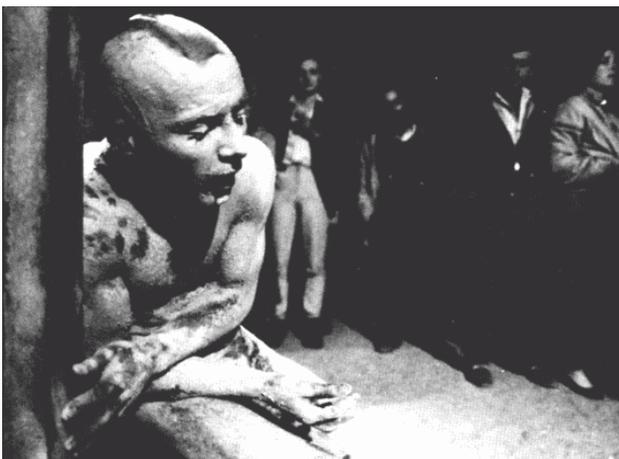


Foto. 15. Escena de *Accions*.



Foto. 16. Escena de *Accions*.



Foto. 17. Adán y Eva en *Alé* de Els Comediants (1984)



Foto. 18. Eva en *Alé* (recorte de la revista El Público)



Foto. 19. Escena de *Alé*.



Foto. 20. Escena de *Alé*.



Foto. 21. Escena de *Suz/0/Suz* de La Fura dels Baus (1985)

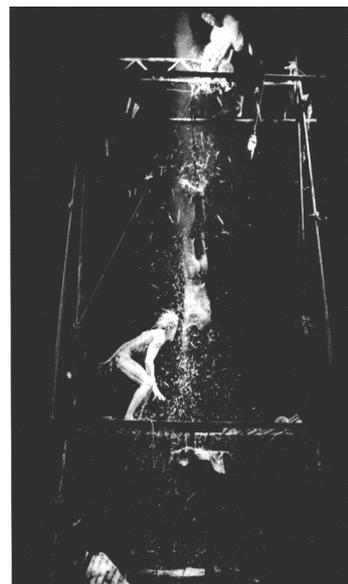


Foto. 22. Escena de *Suz/0/Suz*.



Foto. 23. Escena de *Suz/0/Suz*.



Foto. 24. Escena de *Suz/0/Suz*.



Foto. 25. Escena de *Suz/0/Suz*.



Foto. 26. Escena de *Suz/0/Suz*.

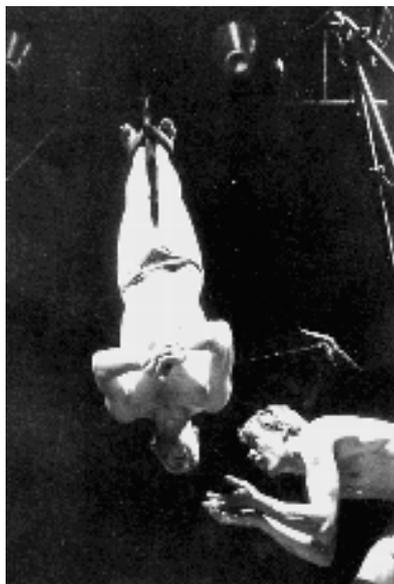


Foto. 27. Escena de *Suz/0/Suz*.



Foto. 28. Escena de *Suz/0/Suz*.



Foto. 29. Escena de *Suz/O/Suz*.



Foto. 30. *Desnudo Rojo*, en *El Público*, puesta en escena de Lluís Pasqual (1987)



Foto. 31. *Desnudo Rojo*, en *El Público*.



Foto. 32. *Hombre I*, en *El Público*.



Foto. 33. *La Menina desnuda*, puesta en escena de Cosme Cortázar (1989)



Foto. 34. Escena de *La Menina desnuda*.



Foto. 35. Escena de *La Menina desnuda*.



Foto.36. Escena de *Mundo, demonio y carne* de Albert Vidal (1991)



Foto. 37. Escena de *Mundo, demonio y carne*.



Foto. 38. Escena de *Mundo, demonio y carne*.



Foto. 39. Escena de *Mundo, demonio y carne*.



Foto. 40. Escena de *Mundo, demonio y carne*.



Foto. 41. *Híbrid*, puesta en escena de Joan Grau (1992)

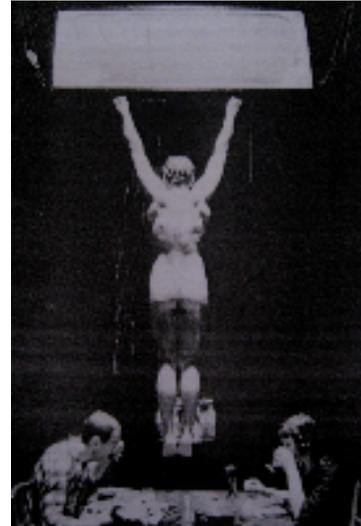


Foto. 42. Escena de *Híbrid*.



Foto. 43. *MTM* de La Fura dels Baus (1994)



Foto. 44. *Comedia sin título*, puesta en escena de Sara Molina (1995)



Foto. 45. Escena de *Comedia sin título*.



Foto. 46. Escena de *Ombra* de La Fura dels Baus (1998)

APÉNDICE FOTOGRÁFICO DEL CAPÍTULO V.

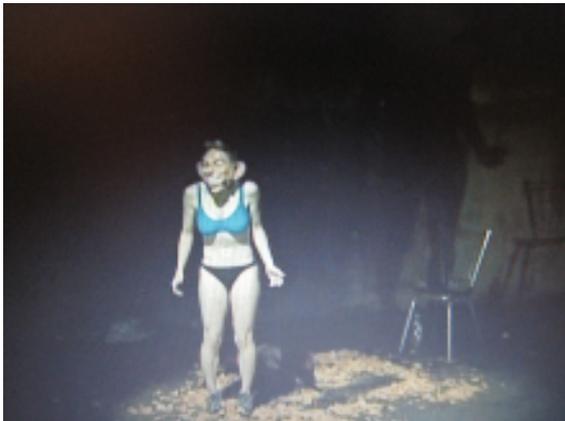


Foto. 47. *After sun*, puesta en escena de Rodrigo García (2000).



Foto. 48. Escena de *After sun*.



Foto. 49. Escena de *After sun*.



Foto. 50. Escena de *After sun*.



Foto. 51. Escena de *After sun*.

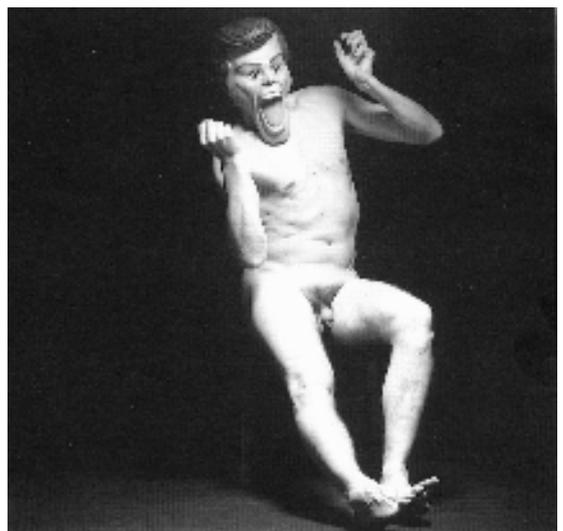


Foto. 52. Escena de *After sun*.



Foto. 53. Escena de *After sun*.



Foto. 54. Escena de *After sun*.



Foto. 55. Teoría del pensamiento en cinco puntos,
After sun.



Foto. 56. Teoría del pensamiento en cinco puntos,
After sun.



Foto. 57. *La Falsa suicida*, puesta en escena de
Angélica Liddell (2000).



Foto. 58. Escena de *La Falsa suicida*.



Foto. 59. Escena de *La Falsa suicida*.



Foto. 60. Escena de *La Falsa suicida*.



Foto. 61. Escena de *La Falsa suicida*.

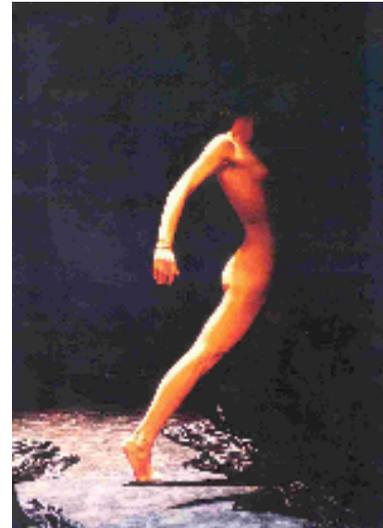


Foto. 62. *Made in China*, puesta en escena de Sara Molina (2000).



Foto. 63. *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, puesta en escena de Francisco Nieva (2002)



Foto. 64. Escena de *Manuscrito encontrado en Zaragoza*.



Foto. 65. Escena de *Manuscrito encontrado en Zaragoza*.



Foto. 66. *Homo Politicus*, puesta en escena de Fernando Renjifo (2003)

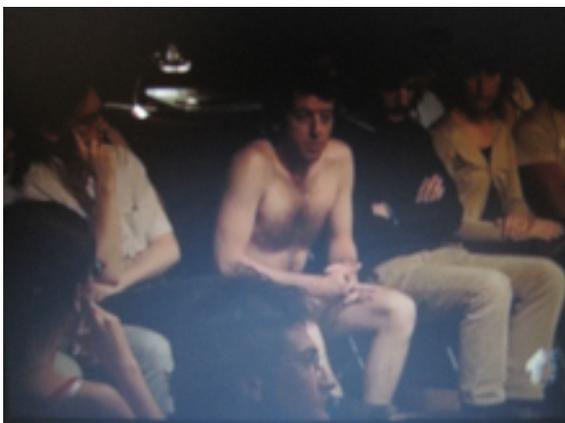


Foto. 67. Escena de *Homo Politicus*.



Foto. 68. Escena de *Homo Politicus*.

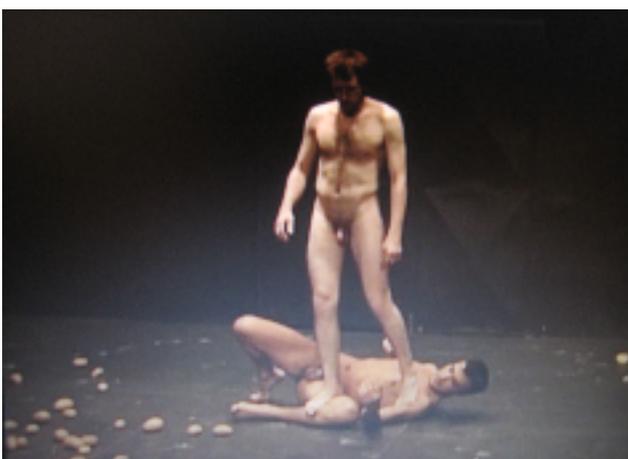


Foto. 69. Escena de *Homo Politicus*.

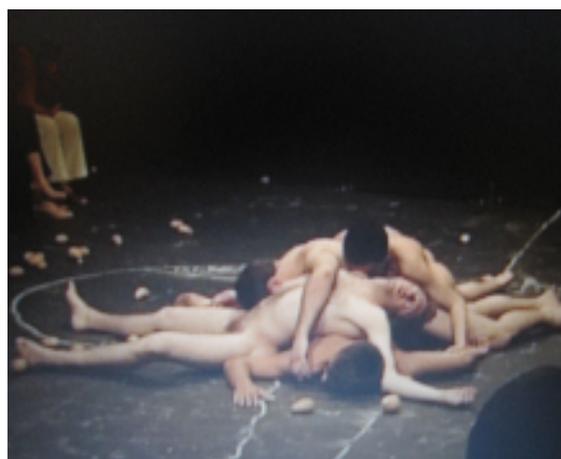


Foto. 70. Escena de *Homo Politicus*.



Foto. 71. Escena de *Homo Politicus*.



Foto. 72. *La Tempestad*, puesta en escena de Helena Pimenta (2004).

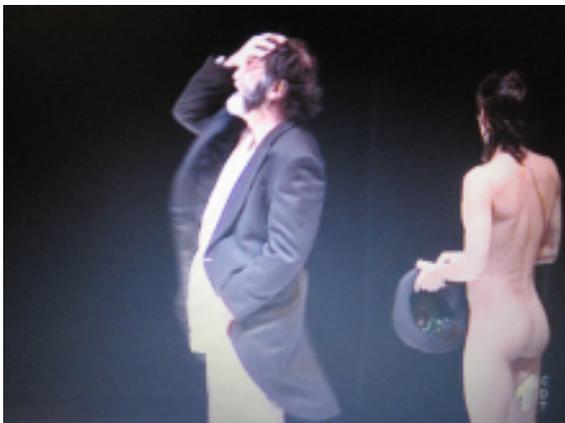


Foto. 73. Escena de *La Tempestad*.



Foto. 74. Escena de *La Tempestad*.



Foto. 75. *La Casa de la guerra*, puesta en escena de Cristina Díaz Silveira (2004).



Foto. 76. Escena de *La Casa de la guerra*.



Foto. 77. *Plagio a mí misma*, puesta en escena de Carlos Javier Sarmiento y Lidia Rodríguez (2004).

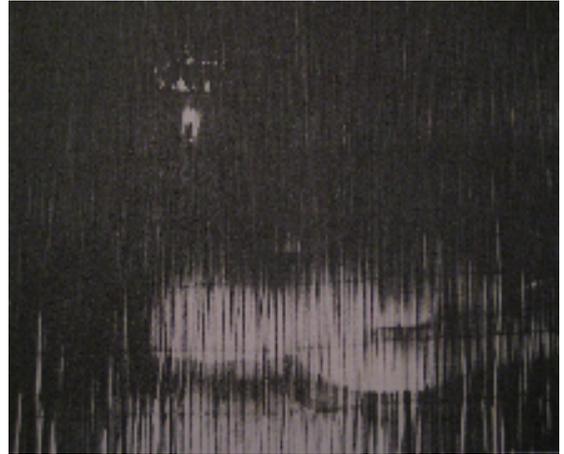


Foto. 78. Escena de *Plagio a mí misma*.



Foto. 79. *Plataforma*, puesta en escena de Calixto Bieito.



Foto. 80. Escena de *Plataforma*.



Foto. 81. Escena de *Plataforma*.



Foto. 82. Escena de *Plataforma*.

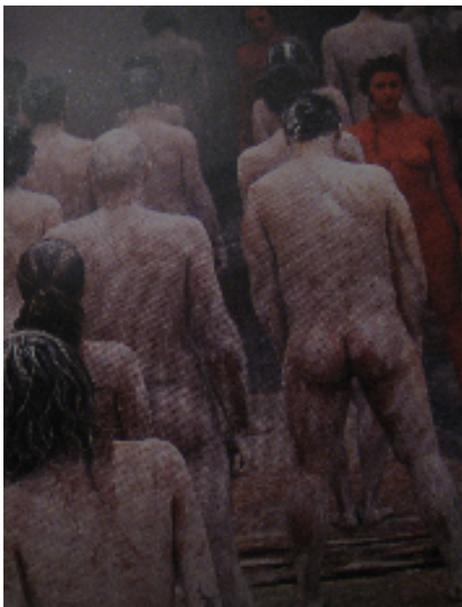


Foto. 83. *Start again*, puesta en escena de Abajo Izquierdo (2007).



Foto. 84. Escena de *Start again*.

APÉNDICE FOTOGRÁFICO DEL CAPÍTULO VI.



Foto. 81. *La Escuela del amor*, puesta en escena de Carlos Borsani y Carlos Di Paola (1980).

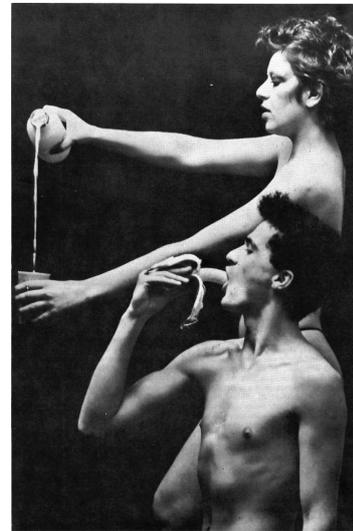


Foto. 82. Escena de *La Escuela del amor*.

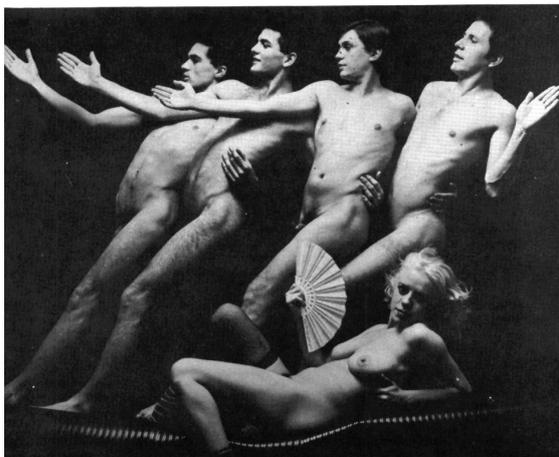


Foto. 83. Escena de *La Escuela del amor*.

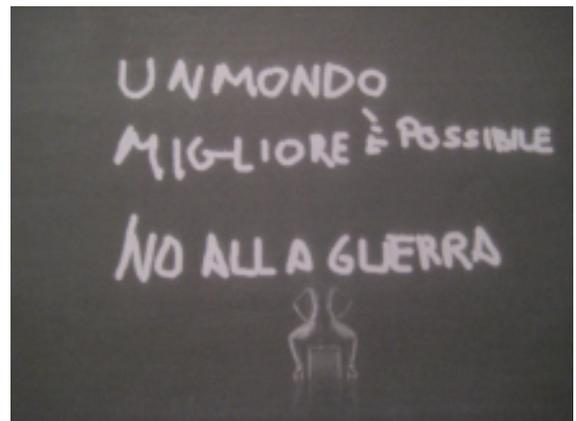


Foto. 84. *XXX*, puesta en escena de Àlex Ollé, Carlos Padrissa (2002).



Foto. 85. Escena de *XXX*.



Foto. 86. Escena de *XXX*.

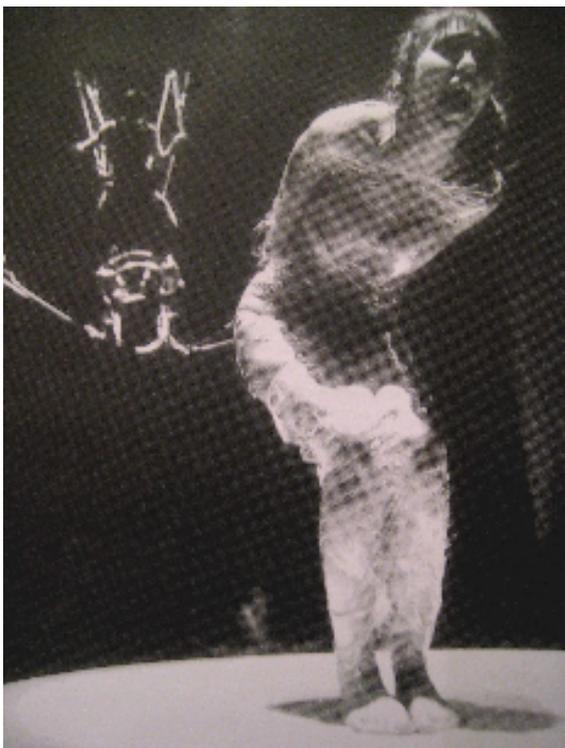


Foto. 87. Escena de *XXX*.



Foto. 88. Escena de *XXX*.



Foto. 89. Escena de *XXX*.