

JOAN ABELLAN

LOS LÍMITES DE LA *PERFORMANCE*
DESDE PERSPECTIVAS TEATRALES

(Conversación con Albert Vidal)

J.A.—¿Se podría hablar de performance desde una perspectiva teatral?

A.V.—La *performance* es una nueva actitud de interpretación y de aventura que pide del espectador una lectura diferente, muy diferente a la que le pide un espectáculo teatral convencional o una vanguardia convencional. Tal vez pide una actitud mucho más activa, una lectura que a mí me gustaría entender a partir de un fondo trágico en la actitud interna del ser humano, donde el interés de las emociones y de los sentimientos se sitúan por encima del protagonismo individual. Esta percepción provoca una lectura más subjetiva y requiere, tanto por parte del intérprete como del espectador, una cierta elegancia interna, un cierto distanciamiento. Elegancia es no anteponer el ego a la situación ni al sentimiento.

J.A.—¿Evitar la identificación aristotélica?

A.V.—No exactamente. Puede darse una auténtica identificación pero con un gran distanciamiento. La actitud del artista de *performance* es una clave de lectura contemporánea que se acerca progresivamente a la comunicación. El artista que antepone su ego a su obra, hace crecer su ego pero empequeñece su obra. El artista se ha de situar detrás de lo que hace. Y también la percepción está demasiado condicionada por esta especie de cultura del sufrimiento en la que nos movemos. Yo la llamo «cultura del laberinto», porque entrelaza todo con la angustia

de la salida del laberinto. Yo considero que hay una tangente, una salida, y que el ser humano no tiene por qué vivir permanentemente angustiado. Yo ya empiezo a entrever esta salida, esta tangente. Después del nihilismo y de la sensación de destrucción empiezo a entrever la nueva era, la nueva civilización.

J.A.—*¿Es, pues, la vía de la performance una alternativa cultural amplia de cara a un posible cambio de mentalidad, de sensibilidad e incluso del papel del arte en la sociedad, tanto por lo que respecta al creador como al consumidor o receptor?. ¿Cree que va por ahí?*

A.V.—Tengo la impresión de que estamos, en efecto, al final de una era que empezó con los griegos y con los romanos. Si hablamos del teatro, también el teatro está en la cola de este dragón. Es este tipo de humanismo que me da la sensación de que se ha estrellado contra la pared y que ya ha explicado todo lo que podía explicar, que ha tenido su época de la más alta sensibilidad. Está claro que a la sociedad no le será fácil quitarse de encima todo este pasado. Esta es la realidad. Y esto justifica que en la Cataluña de los años ochenta, el noventa y cinco por ciento de los recursos económicos que se dedican a la cultura continúan invirtiéndose en aburrimiento. No hay más que ir al Romea o al Poliorama, donde se hace un teatro de hace cuarenta o cincuenta años. Un teatro que se mantiene artificialmente —porque el público, por él mismo, no lo mantendría— con inyecciones de dinero público. Ese lastre, la sociedad tardará mucho en soltarlo. Será lo último en desaparecer. Estaremos comunicándonos por videoteléfonos o mediante hologramas, pero esta cultura de la seducción, condenada a desaparecer, seguirá resistiendo.

J.A.—*¿Cultura de la seducción?*

A.V.—Sí, la del ego por encima de la elegancia de espíritu. Pero por encima de la seducción está la actitud trágica interna del individuo. A eso es a lo que me refiero cuando hablo de elegancia. A esa cierta nobleza que es necesaria en el arte. Ya se que eso, hoy día, parece utópico; pero ese movimiento también va desarrollándose. La *performance*, para mí, es una actitud existencial. Yo no me planteo si ahora quedaría bien colgarse de un farol o pasearse por una azotea. El hecho filosófico que implica acercarse a ese medio de expresión es lo que me mueve. El aspecto estético es una consecuencia

de la concepción filosófica consciente o no consciente de aquello que se hace.

J.A.—*¿Juega algún papel el sentido del humor en esa clave de lectura?*

A.V.—El distanciamiento del que hablo requiere humor, pero un humor interno y muy profundo. Pero la actitud elegante de la que hablaba no se solidifica con el concepto de una broma, sino que es esa actitud trágica la que distancia. Una cosa es tomar con distancia la civilización egipcia y otra bien distinta es tomarte con distancia a ti mismo, tu orden social, económico. Lo que uno vive, lo que se está viviendo, también es una película, no la película. Nosotros mismos nos podemos contemplar como piezas de museo. La misma reflexión o distancia que nos provocan otras civilizaciones, deberíamos ser capaces de provocárnoslas con la nuestra. Y eso es la invitación al espíritu democrático y no fanático. Esa es la elegancia que rechaza de entrada cualquier fanatismo. Miremos un poco qué es lo que nos mueve y seamos conscientes de que nuestra condición es una de tantas.

La vía *performance*

J.A.—*En ocasiones, es el teatro lo que huye de la ficción hacia la acción pura, hacia lo aleatorio y lo irrepetible y en otras, son los artistas plásticos o los músicos quienes llevan su arte hacia la exhibición espectacular más o menos aleatoria. ¿Se cruzan esos caminos?*

A.V.—El artista que acaba —o que empieza— haciendo *performance*, lo que en realidad hace es desplegar una bandera de libertad, tanto en lo que respecta a la creación como a la percepción; contra la obra que quiere seducir, que pide una sola lectura, está la otra que pide todo lo contrario, una lectura amplia, humana, más despojada de la concreción del individuo, despojada de la importancia del ego. Una lectura mucho más alejada de la anécdota, mucho más universal. El propio artista de *performance* no debe plantearse esta cuestión, le sale o no le sale. O él es realmente así o no lo es. No se puede decir sencillamente, ahora, en vez de hacer teatro, haré *performance*. Lo importante es el espíritu con el que se haga lo que sea. Se puede hacer *performance* perfectamente con el espíritu más carca y retrógrado del mundo. Pero si la forma no está habitada por el espíritu de la persona

que hace la propuesta, puede quedarse vacía de sentido. Porque es el espíritu inherente lo que dará la clave de lectura de lo que se haga. Hemos visto montones de *performances* vacías. A menudo, si una persona quiere mostrar el aburrimiento o el nihilismo de su existencia, de lo que ella cree que es la sociedad, se limita a aburrirse ella misma. Es un gran error porque aquí está predominando nuevamente la lectura personal por encima de la idea, el ego está viviendo excesivamente lo que está haciendo. Insisto es que se ha de ser elegante en el sentido espiritual que decía. Para mostrar el aburrimiento se han de poner en juego los signos del aburrimiento, lo que no puedes hacer es aburrirte. En un escenario nada se parece menos a un caballo que un caballo, ¿no?

J.A.—¿Tu encuentro con la performance es un hecho consciente?

A.V.—Lo que voy a decirte no lo había explicado nunca. Mi ruptura con el mundo del teatro se produce a mitad de una representación. Fue en París, en el teatro Le Palace. Paré la representación y dije al público que no podía continuar haciendo teatro, que pasasen por taquilla a recuperar su dinero. Era una barbaridad, eso no se hace, ya lo sé; pero lo asumí y eso me supuso cortar con el teatro. Estaba en una situación de considerable debilidad interna, entonces. Y desperté, precisamente, a mitad de esa actuación. Estoy de acuerdo en que estuvo mal hecho, pero en aquel instante era el teatro o yo, o hacía lo que hice o me daba un infarto allí mismo. Fue una reacción completamente visceral. *L'aperitiu* (*El aperitivo*) fue el primer resultado de aquella huida y tardó en llegar dos o tres años. Me costó, en efecto, dos o tres años volver a presentar algo al público. Después, la evolución, como la de ahora mismo, va siguiendo... A mí me da la sensación de que todo depende de la actitud interna, de la manera de situarnos delante de la cultura, la política y la sociedad.

J.A.—¿La puerta de entrada al campo de la performance se abre quizás cuando el teatro pierde su convención intrínseca de representación, ya sea para quien actúa o para quien observa?

A.V.—Yo me atrevería a decir que se empieza a entrar en un terreno más de *performance* cuando el ejecutante opera y muestra. En este operar y mostrar —yo hablo desde una postura muy subjetiva, desde la evolución de mi propia creación— está la entrada en este campo.

Público, tiempo, espacio

J.A.—¿Y el público?

A.V.—El público, para mí, si una cosa no le interesa, me da lo mismo, yo ya he asumido una actitud de guerrero. Te pondré un ejemplo: El *Mahabahrata*, de Peter Brook, que tanto entusiasmó a la gente, te digo de entrada que a mí me pareció horrible. Nada más lejos de la evolución de la vanguardia que el *Mahabahrata*, aunque la mayoría de los profesionales del país lo consideraron como una cima de la investigación. A mí me pareció una cima de todo lo contrario. A veces, algo que plásticamente puede parecer un salto hacia adelante, en realidad está hecho con los mismos mecanismos que el teatro de Víctor Hugo. En el *Mahabahrata* había aciertos plásticos, pero el vestuario, por ejemplo, estaba a la altura de las últimas aportaciones a la moda de las exhibiciones de las casas de modas pobres de Beirut o Calcuta, por no decir de la tercera planta del Corte Inglés de hace diez años. Jugaba con la seducción de unos materiales auténticos y eso era todo. O el estilo de interpretación, que no iba más lejos de la *infatuazione*, de una especie de orgasmo egocéntrico de cada carácter y cada personaje, perfectamente acorde con la línea francesa de baño en el propio ego. Y todo eso, con un tema épico de origen sacro como es el *Mahabahrata*. Pero ni el más mínimo indicio del espíritu indio estaba presente en aquella lectura teatral, sino que era una occidentalización total, una colonización descarada en la cual gentes de todas las razas debían hablar francés y vivir el *trip* retrógrado de la cultura francesa. Y nuestros compatriotas gozaban pasándose dentro de aquella especie de plástica de pretensiones innovadoras, seis o doce horas de la vida.

J.A.—*Pero si contemplabas a solas el conjunto del espectáculo con su público desde la terraza interior del Mercat de Les Flors, aquel papanatismo colectivo se convertía en una performance francamente irónica.*

A.V.—Efectivamente, aquello era apretar la tuerca al máximo. Eran doce horas de un aburrimiento que te ponía en trance. Era un esfuerzo de doce horas continuadas de percepción que en una *performance* puede tener un sentido, pero que allí era puramente formal. Era el ejemplo típico y característico de una actitud absurda que permite a mucha gente sentirse igual de cómoda en cualquier tipo de espectáculo

de características absolutamente opuestas. Me resulta inevitable la polémica, en este tema. Hacer durar una cosa doce horas está muy bien. Pero cuando, como en este caso, era un intento híbrido de acercamiento de la sociedad humanista al ser universal, cuando todo aquello no era más que un Víctor Hugo de doce horas con nombres indios que quedaban muy bien, incluso el tiempo perdía su sentido.

J.A.—*¿Podemos decir que el tiempo, en aquel caso, solamente incidía en un sentido de «duración» bastante banal, que no había ningún juego con la percepción temporal sino únicamente el cansancio de la resistencia? Algunas cosas de Bob Wilson que duran horas y horas dan, en cambio, otro valor al tiempo, ¿no es así?*

A.V.—En efecto. Y por lo tanto, si presentas un fragmento corto de una obra larga ante dos mil personas, como hizo Wilson en el Grec de Barcelona, pasa lo que pasa. El error, en este caso, está en que el conjunto del público, el coro del público, no puede aguantar ese tipo de experiencias. La excesiva presencia de público es algo que se ha de evitar. Cuando mayor es el coro de público, mayor es el peso de lo caduco. Yo creo que una de las grandes aspiraciones de la *performance* es no tener demasiado público. La incidencia que se puede tener sobre un coro de público muy grande, es relativa. Dominan excesivamente. El individuo se refugia dentro del coro social de público. Porque el coro de público se convierte en masa social, en «pelotón». Y la escuadra va bastante más atrás de los francotiradores y de las bayonetas. Y, hoy por hoy, la *performance* es un arte de primera línea de bayonetas. Tanto el tiempo como el espacio son importantes para la *performance*. El espacio donde se presenta y la manera como se presenta. El mensaje del espacio es muy potente, subiendo hacia esta sala, nosotros mismos nos hemos sorprendido del cambio brutal de pasar de un diseño arquitectónico contemporáneo, que nos provocaba una actitud de lectura y corporal completamente diferente, al que nos ha provocado el piso siguiente.

Religión, política, publicidad

A.V.—La evolución es lenta, el cambio de clave de lectura es un proceso lento. Pero a mí me da la impresión de que estamos entrando en una fase de evolución de la cultura que si bien ya se ha visto en la pintura desde hace ochenta años, hasta ahora no se empieza a ver en el teatro;



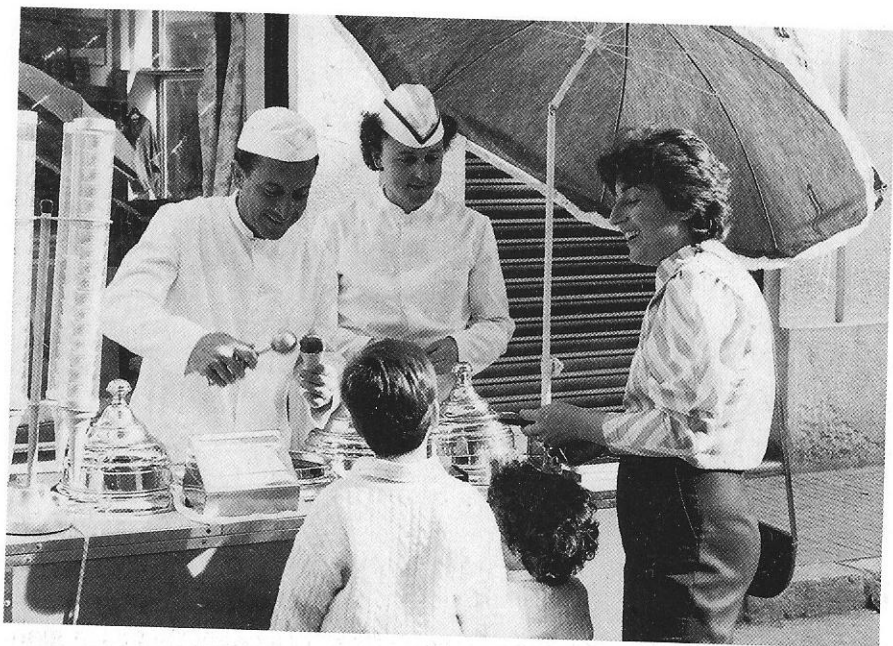
Agustí Rosa, *Detalle de cuerpos en la arena*, de Lluís Solà. (Foto Ros Ribas).



Albert Vidal, *El entierro*. (Foto Leopold Samsó).



Albert Vidal, *La aparición*, calle Pelai de Barcelona. (Foto Leopold Samsó).



Albert Vidal, El vendedor de helados, en Sitges. (Foto Leopold Samsó).

los próximos años encontraremos muchos más puntos de conexión del hombre de la sociedad del futuro con el hombre preindustrial, con las culturas antropológicas, con un nivel más alto de cultura y, por tanto, de lectura. Entonces tendremos realmente esa cultura «humanista» en vías de desaparición. Y yo me alegraré de que desaparezca porque, al fin y al cabo, sus mejores aportaciones ya hace mucho que fueron hechas, no se están produciendo en modo alguno ahora. Podemos empezar a pensar en la posibilidad de poder acceder a la sociedad del hombre conocimiento. Y el hombre conocimiento desconfía mucho de la seducción y se acerca más al hombre antropológico, puesto que su ego no tiene tanta importancia y puede abrirse al conocimiento por inmersión y no por información.

J.A.—*¿Y ese límite cómo piensas que se reflejará en las manifestaciones espectaculares? ¿Acabando para siempre con la representación de ficciones y llevando la necesidad humana del verse reflejado hacia el distanciamiento radical de la performance?*

A.V.—Cuando el hombre se entregue al conocimiento por inmersión y no por adquisición para su ego, el arte cambiará. Esta es la gran angustia que siempre ha reflejado el teatro, una angustia que ya se acababa con el teatro de Beckett. El individuo nada vale y el humanismo que se refiere a la realización del individuo, a mí ya no me sirve, si como individuo nada valgo. Ahora bien, como cuerpo humano, soy un elemento de la naturaleza en conexión con todo el universo y en él tengo capacidad de voz. Yo soy de la opinión de que cada uno de nosotros es un dios en potencia. Las religiones tampoco me sirven porque todo lo que sea exteriorizar, poner en una imagen externa esta impotencia de la lucha interna, es una claudicación de la dignidad del cuerpo humano que se limita a arrodillarse o a poner velas a una figura ideal. En ese sentido, no hemos de proyectarnos en imágenes ni en ídolos ni, sobre todo, en la seducción de las imágenes de líderes.

J.A.—*¿Pero no es la performance el vehículo espectacular de «seducción» que utiliza la religión y la política?*

A.V.—La política aún va más atrasada que el arte. La política ahora está jugando al *glamour* de los años cuarenta o cincuenta. Sus *performances* dan pena porque están al nivel de la novela rosa. Los políticos, artísticamente, son dignos de que les tiren tomates. Artísticamente,

las *performances* que inventan están completamente pasadas. La publicidad, quizás si esté más adelantada. Podríamos decir que la publicidad ya está llegando al surrealismo. Las ideas de un partido político se venden por el atractivo de unos labios o por un peinado seductor o por una corbata a juego con el color de los ojos. Se vende la seducción hasta el punto que en la última campaña electoral yo, sinceramente, ya no sabía distinguir cuáles eran las ideas de unos y de otros. El confusionismo era total a causa de aquella carrera para ver quién era el más seductor. Aquello se parecía más a un concurso de belleza. Yo miro a los políticos como artistas, ya que ellos nos quieren mirar a los artistas como políticos y nos exigen que hagamos tanta política como ellos y sigo siendo un artista independiente. Las *performances* de los políticos están muy carentes de la nobleza, del espíritu y de la elegancia fundamentales.

J.A.—*¿El desfase lo ves en las apariencias de la política o en su propio espíritu?*

A.V.—No es que desconfíe radicalmente de la sociedad democrática de los políticos, en algunas cosas da buenos resultados. Lo que ocurre es que me gustaría que en el poder hubiese sabios en lugar de estrategias de elecciones. La democracia también está en un momento de evolución. El poder pasa de los militares a los estrategas, un cambio que en muchos países europeos llegó hace dos o tres siglos. Aquí, después de haberlos perdido, se ha recuperado hace diez años. Los militares eran los malos de la película, y si hemos de mirar hacia el futuro, no nos hemos de preguntar: qué pasaría si los estrategas de hoy fuesen los malos de la película de mañana; ¿quiénes podrían ser los que mañana nos hagan pensar que son los buenos? Quiero decir que eso funciona como una rueda y que no hemos llegado a ninguna meta, en política, puesto que es también una evolución. Y el cambio en la cultura, la percepción al margen de la seducción que va proponiendo la *performance*, yo lo relaciono con todo, economía, política, la sociedad en definitiva.

La materia

J.A.—*¿Qué campo del arte te parece que se adapta mejor a esta categoría de percepción fuera de la seducción?*

A.V.—El de la pintura es el que va más disparado. El cuadro permite

esta objetividad. Y está el interés de los artistas plásticos por la *performance*. ¿Por qué? Porque la materia tiene esa elegancia. La obra plástica tiene ese distanciamiento, tiene autenticidad trágica en sí mismo, porque es, existe sin la interpretación. La materia es y nos enseña una realidad. La gran aspiración de los artistas plásticos que se meten de lleno en la *performance* es continua: esa fuerza, ese distanciamiento, ese humor y esa nobleza de la materia de su cuerpo; pero, ¡ajo!, ¡se ha de ir muy fuerte! Para entrar en ese terreno has de ir muy potente, muy fino; has de tener el violín muy afinado para no sucumbir como individuo en la tarea. Lo que menos interesa de una *performance* es descubrir quién la está haciendo. Hay que concentrarse en lo que se está haciendo. El individuo ha de desaparecer en su obra. Eso es justo lo contrario de lo que suele producirse actualmente en la sociedad de la seducción.

J.A.—¿Hay, pues, una fuerte carga ideológica en la razón de ser profunda de la *performance*?

A.V.—Cuando presentas una clave de lectura a través de la *performance* al público, puede haber, incluso, una reacción agresiva puesto que le estás proponiendo unas claves de lectura que no corresponden a la vida y a la ideología cotidianas. Por eso, yo creo que realmente la *performance* es ideológica por la entidad misma de su comunicación.

La relatividad de la percepción

J.A.—Siguiendo la pauta de la noción clave de lectura como definición esencial de la *performance*, y volviendo a sus parentescos con el hecho teatral, te propongo examinar el tema desde otro ángulo: en ocasiones, se busca la teatralidad donde no la hay, pero la voluntad de contemplación en este sentido puede dar una dimensión ficticia a un hecho que no ha sido concebido como tal ficción. Y en otras, se puede convertir un material que parte de una convención de ficción, en un evento insólito, en una clave de lectura. Tú tienes experiencias que han llevado una misma idea del teatro a la *performance*. *L'aperitiu* (El aperitivo), por ejemplo.

A.V.—Precisamente, *L'aperitiu* se estrenó en el escaparate de una tienda. Nos presentábamos como unos maniquíes en movimiento. Utilizaba el escaparate en lugar del escenario como soporte de la comunicación. Estamos hablando de 1977. Seguramente la piedra

con la que *L'aperitiu* tropezó en su camino, fue el presentarse en el teatro Romea, porque en un teatro aquello luchaba continuamente contra el escenario, contra el patio de butacas, contra el edificio, contra la taquilla, contra los acomodadores. En aquella ocasión me di cuenta realmente de la importancia fundamental del lugar donde presentas el hecho que ha de tener una lectura. Se ha de ser muy respetuoso con la elección de los espacios donde se han de presentar las cosas, porque son determinantes para la lectura de la obra. Con *L'aperitiu* respiré, cuando volvimos a la calle, ya fuese en una estación, al pie de una farola, en el aeropuerto o en medio de la Plaza Real. En aquellos lugares donde la gente podía decidir si se detenía a mirarnos o si seguía andando, *L'aperitiu* reencontraba aquella lectura más distendida, más de *performance* que ya incluía, aún siendo la primera obra de mi salida del mundo del teatro.

J.A.—*Otra pregunta sobre ejemplos concretos. La performance que presentaste en la sala Metrónom, durante el Congreso Internacional de Teatro de Barcelona, L'home Urbá (El hombre Urbano), donde te rodeabas de un universo objetual cotidiano sin establecer con él una relación activa, la viví de forma especial, al darse el caso de que coincidía con un estudio teórico que yo realizaba entonces sobre las distintas funciones de los objetos en la obra dramática. Me encontré allí con algunos de mis alumnos que contemplaban el paisaje objetual que proponías, que evidentemente no era casual, que tenía un sentido, que podía tener muchos, incluso, sin involucrarse lo más mínimo en el discurso de aquella distribución de objetos. No sabían mirar. O lo que es lo mismo, no sabían cómo mirar. Tuve la impresión de que el público, en general, no sabía mirar y se comportaba como si se tratase de la inauguración de un bar. Recordé a mis alumnos la lección sobre la retórica social del entorno objetual de las personas que les había dado pocos días atrás. Al cambiar el sentido de su mirada, observé cómo empezaban a ser observadores activos. Pasaban de la indiferencia a la expectativa temporalmente progresiva que inevitablemente provoca el hecho dramático. Otro ejemplo, en este caso contrario: una lectura, excepcional por las circunstancias, del montaje teatral de Lluís Solà Detall de cossos sobre la sorra (Detalle de cuerpos sobre la arena), en el teatro Adrià Gual de l'Institut del Teatre. Un hombre rodeado de objetos como tu «Home urba» pero planteando una comunicación espectacular radicalmente opuesta: aquello que mediante la clave de*

lectura de tu performance multiplicaba irónicamente el sentido, penetrando en el fondo trágico de la imagen, la convención teatral dada a una imagen similar en Detall... anecdotizaba de manera imparable el paisaje objetual. Sin embargo, la representación que yo ví de Detall... tenía la particularidad de producirse en un teatro casi vacío, con pocos espectadores y muy dispersos. Me resultaba difícil ver aquel espectáculo como «teatro». En aquellas condiciones era inevitable desfictionalizar la lectura. Y sucedía que la fuerza de la metáfora existencial, que el actor danzante entre objetos iba construyendo en escena, era tremendamente inferior a la de mi soledad en la platea. En aquella situación, quizás hubiese sido más lógico que el actor hubiese parado su actuación y se hubiese puesto a mirar libremente el espectáculo que nosotros le estábamos ofreciendo. En aquel rival de recepción, los signos producían mensajes probablemente muy alejados de la idea que debió mover a su creador. ¿Podrían considerarse como típicos, estos dos ejemplos de la dependencia del efecto de una obra de los factores reales condicionales del individuo en el momento de la recepción?

A.V.—Te pongo otro ejemplo: *El vendedor de gelats* (*El vendedor de helados*), que presenté en el festival de Sitges del año pasado, se tomó en general como una broma. Escribí a los críticos diciéndoles que los consideraba retrógrados. Excepto uno de Reus. Porque aquello que todo el mundo calificaba de broma, para mí había sido un acto completamente auténtico. Plenamente vivido. Era una obra muy válida, en la cual yo rechazaba conscientemente el utilizar la seducción de Albert Vidal haciendo de actor y, por lo tanto, no hacía absolutamente nada. Ni actuaba. Ni actuaba que no actuaba. No hacía nada.

J.A.—*Vendías helados.*

A.V.—Vendía helados. Venía Fulano a comprarme un helado y me lo pedía con una falta de naturalidad, consciente de que «aquello» era «teatro», y yo le respondía sin la más mínima retórica, hablando normalmente, sin simular que no le conocía, si le conocía, como le hubiese hablado en cualquier otra ocasión. Y la gente quedaba desarmada. Pero en aquel juego había una sutileza finísima, hilo de seda china para quién entraba en él. Quién encontraba el hilo gozaba plenamente aquel punto de teatro que no lo era.

Ficción y realidad

J.A.—*En el fondo, aquella venta de helados, era muy pirandelliana.*

A.V.—Aquello era puro existencial. Existencial para el espectador. Porque lo ponías en una situación existencial sobre la realidad y la ficción en las últimas consecuencias.

J.A.—*¿No te parece que en aquella performance que prescindía de la seducción del ego por delante de la obra que explicabas al principio, el público, en cambio, lo buscaba, y que eso complicaba la lectura?*

A.V.—La hacía muy complicada, porque para cada espectador era diferente. Había quien venía a comprar el helado preguntándose qué miraba toda aquella gente, qué hacían allí todas aquellas cámaras. Compraban el helado y se iban sin acabar de entender qué estaba pasando. Entonces sí que había teatro. Lo hacía sobre todo el público que se iba incorporando a la función, como en *L'enterrament (El entierro)*, donde en el momento en que alguien salía a mirarlo se convertía automáticamente en parte del espectáculo.

J.A.—*Una sutileza bien productiva, apasionante.*

A.V.—E irrepetible. Con estas cosas me han invitado a muchos festivales, pero entonces sí que habría «representado» un papel. *El venedor de gelats* era una negación total incluso del mismo acto de querer ser nihilista, porque no quería ni ser nihilista. Y, además, me lo pasaba la mar de bien vendiendo helados. Habría quien se creía que era un vendedor de helados al que le había tocado la lotería y que por eso lo estaban filmando. Y había quien, sencillamente, esperaba. ¡Esperaba que me lanzase a hacer teatro! A mí, todo esto me interesa como cosa única. El «entierro» también me lo pidieron para hacerlo en otros lugares. Pero no era cuestión de irme enterrando por todas partes. Una vez, un momento existencial y basta.

J.A.—*¿Qué pide la performance al espectador?*

A.V.—¿La performance qué pide? El espectador ha de ser muy exigente. Con él mismo y con lo que está viendo. Por eso a mí me gusta esta especie de *tour de force* con el público. No me molesta que el público venga exigente; es decir, lo que me molesta es que no venga exigente, porque entonces es cuando te pueden hacer perder el tiempo. Y

eso sí que no. Ahora estoy preparando una exposición de oficios representados por personas reales, camarero, taxista, director de empresa, secretaria, modelo, barman, etcétera. Estarán sobre pódiums a dos metros de distancia unos de otros, de pie, quietos. Cuarenta. Toda la sala Metrónom. No puedo dejar entrar a todo el público al mismo tiempo, tal como vaya llegando. Mil personas, no. De cien en cien. Entran a oscuras por un itinerario marcado por unas vallas hasta una especie de placita como la del «home urbá». Entonces, luz. Si la gente lo considera en plan de cachondeo, es perder el tiempo. Aunque se lo estarán tomando a broma sin enterarse de que el cachondeo lo están haciendo sobre ellos mismos.

J.A.—¿Cuál sería para ti la propuesta ideal del público en esta ocasión?

A.V.—Comer el silencio con cuchara. Mirarlo, pero leyendo. Yo les doy una cosa para leer. Y los espectadores que vengan «mínimamente» preparados y vayan viendo personajes tan diferentes uno al lado del otro como paisajes humanos, tendrán que encontrarlo fortísimo. Me apetece hacerlo sólo por ver ese silencio. Si el público va de cachondeo, muy bien, se graba. Al cabo de un rato, se apaga la sala. Cambio de luces. Un proyector bien potente caerá en vertical sobre el público. Ahora los espectadores serán los otros. Si ha habido mucha coña se les pasa la cinta de sus propios comentarios. Hasta que no puedan más, imagínate.

Seducción VS Inmersión

J.A.—¿Performance hacia el happening?

A.V.— Pero sería un *happening* trágico. En la época del *happening*, precisamente, muchos intentos se quedaban en nada por una falsa lectura de *divertimento*. Porque la diversión en nuestra cultura se toma a nivel epidérmico. Ahora empezamos a estar en un momento maduro para que el público pueda hacer la lectura a la altura de lo que pretendían los artistas del *happening*. La gente encontraba el *happening* divertido, desenfrenado, diferente, distraído, entretenido, y se le confundía mucho con la fiesta, pero con la fiesta siempre en la idea de *divertimento*. Hay dos clases de fiesta. La del *divertimento* y la fiesta que yo llamo de la inmersión. La fiesta de la inmersión es una meditación

profunda. Entrás en ella y es un acto de conocimiento, puesto que es la orgía báquica. Y se volverá a las culturas antropológicas con una lectura moderna.

J.A.—*¿Quiere decir que la performance o el happening son la orgía de la modernidad?*

A. V. — El hombre moderno, el hombre del futuro —no el postmoderno y esas historias— puede volver a ser un hombre muy potente humanamente y muy entregado, y mucho más humilde de su ego. Hará las cosas por necesidad existencial. Como yo empiezo a hacerlas. En la exposición de los cuarenta personajes que te he explicado, yo no actuaré. Todo tiene una lógica que yo descubro mirando hacia atrás, nunca mirando hacia adelante. Después de *El venedor de gelats*, los cuarenta oficios. No tengo estrategias sino una conexión de ser honesto y una necesidad existencial que me lleva a hacer las cosas como las hago: llámale *performance* o llámale como quieras llamarle. Yo nunca he pretendido hacer nada en especial. Siempre he hecho lo que he sentido, y lo he hecho como algo normal. Para mí, las cosas que he ido haciendo, son las más normales que podía hacer en cada momento. Por eso has de comprender que no pueda ir al teatro a ver un estreno de una obra de Brecht, porque leer Brecht ahora y aquí, fuera del contexto que le hacía inventar lo que inventaba, o lo consideras así, como una *performance* con todas sus consecuencias o es un hecho anacrónico, absurdo.

J. A. —*¿ Y cómo ves la germinación en Cataluña de los nuevos lenguajes, de la clave de lectura contemporánea del arte?*

A. V. —El espíritu que se necesita para la lectura del lenguaje contemporáneo, el sentido trágico, cuesta bastante de ser asumido en Cataluña. Porque la nuestra es una cultura que ha perdido muchas guerras y eso desarrolla, como en la cultura de los judíos, una cultura de la burla, del no tomar las cosas en serio, que es un sentido de importancia. Eso es una carencia cultural. Habría que recuperar nuestra capacidad de lectura trágica de las cosas. Eso sería la mejor recuperación cultural. La cultura de la coña está muy bien. Tu sabes que en el teatro catalán actual se puede hablar de una cultura de la coña. Mira todo el teatro que se hace. Coña, coña y más coña. ¿Hay alguien que suma, aquí?. El público también debe aprenderlo. De una asunción de este

calibre, depende la evolución de la cultura catalana. Los niveles de percepción de la pintura, de la literatura, de la poesía, son más avanzados que los del teatro. El patio de butacas, si te sales un poco de la lectura convencional, lo has de coger con pinzas. En todo caso, soy optimista. En Cataluña, precisamente porque tenemos esta cultura plástica tan sólida, cuando empiece la nueva manera de entender la comunicación artística, prenderá muy fuerte. La evolución es lenta, pero la clave de lectura de la *performance* tiene un futuro claro, como la desafectación de los espacios teatrales convencionales.