

DIMONIS de Els Comediants: el aliento de lo local en una obra universal*

Pedro Celedón Bañados

Dr. Historia del Arte Contemporáneo, U. Complutense de Madrid
Director Escuela de Arte, PUC

Aproximarse al teatro actual (a mi entender) implica un ejercicio permanente, centrado en la búsqueda de las herramientas teóricas más adecuadas en cada caso. En ello, la teoría se transforma en un espacio crítico y dúctil a la vez, haciéndose inútil el imponer modelos de análisis establecidos, a experiencias teatrales diversas.

Lo *sui generis* de cada grupo genera un marco (microcosmos) que la teoría sistematiza diseñando un dispositivo conceptual, que al final, (jamás al principio) es hecho a la medida de cada sujeto en investigación.

Introducción

Dimonis de Comediants cumplió 23 años representándose en espacios públicos de países de tres continentes (Europa, América, Asia).

Dos veces ha sido realizado en Chile. La primera en el frontis de la Estación Mapocho, en septiembre de 1990. La última, en Valparaíso (Plaza Italia) pocos días antes del año nue-

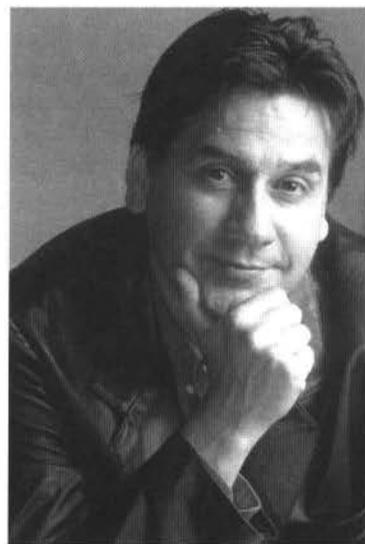
vo del 2002, manteniendo la misma fuerza en sus asociaciones poéticas, que las que (personalmente) había vivenciado antes frente a públicos de la zona central y norte de España.

En este artículo, intentaré descubrir los elementos que componen esta obra, teniendo en cuenta el humor fundacional y postulándola como una pieza clásica del teatro español contemporáneo, en la cual, el aliento de lo local le da su fuerza de obra universal.

Marco conceptual

Para adentrarnos en esta empresa, consideremos que el espectáculo nació en 1980 cuando el grupo cumplía sus primeros diez años (de ferriente actividad). Aquel período les había permitido cristalizar un lenguaje sustentado en la animación, y en el espíritu de una creación colectiva en donde vida y arte se abrazaran indisolublemente.

Su respuesta fue Dimonis, una acción teatral en la cual es difícil de



distinguir por dónde pasa la frontera entre la realidad de más alto rango teatral, y la explosiva fórmula de expresión grupal, en la cual actor, espacio escénico y espectador, se potencian haciendo avanzar la narración.

Cada vez, estamos frente a una historia que nace *en* y *con* el espacio público. Cada vez es un hecho en que interviene la ciudad y la explora, permitiendo que el ciudadano viva una experiencia común con elementos teatrales, en tanto que a la crítica y al historiador del teatro, los obliga a una crónica diferente, cada vez.

El espectáculo propone un conjunto de signos liberadores (fuego,

* El presente artículo está realizado extrayendo la información de un estudio más extenso, que bajo el título *La dramaturgia en el espacio público*, fue la tesis doctoral que presenté el año 2001 en la Universidad Complutense de Madrid.

demonios, dragón, música en la calle) y se enraiza en un tiempo histórico festivo (nace en la España que celebraba su libertad). Ese encuentro creó una dimensión simbólica, que permitió devolver a la obra de arte (en este caso) *su modo áurico*, ese *valor cultural*, que según Benjamin, ha perdido la obra de arte¹.

Dimonis viene a ser el lugar del cumplimiento de la libertad añorada, un instante en donde lo sagrado del ritual, (perseguido por un amplio sector de las vanguardias del momento, y de la actualidad), se funde con la alegría carnavalesca del jolgorio popular (dando la espalda a su dimensión dolorosa encarnada en teatros como los de Grotowski).

Su dramaturgia es un territorio de conjunción de ámbitos *no jerarquizables* en forma piramidal, estando básicamente en juego:

El ámbito de los personajes: demonios, demonias, dragón, e invitados al infierno (el público).

El ámbito del espacio escénico: el espacio público (locus) en el cual la obra se inscribe.

El ámbito del fuego: Fuego natural, antorchas, pirotecnia.

El ámbito del universo sonoro: música, texto, elementos sonoros (tracas, petardos, etc.).

(Es necesario subrayar que las relaciones que allí se establecen difieren en cada presentación).

Bitácora de su creación

Orígenes del proyecto

Dimonis se inicia en 1980, cuando Comediants decide estudiar la historia de Venecia, como respuesta a la invitación que les cursara Maurizio Scaparro. En el material investigado encontraron dos historias

que fueron elegidas para su escenificación: **El vuelo del turco** (con lo cual darían inicio a las festividades); y **Tauromaquia** (con la que se realizaría el cierre).

El vuelo del turco fue la transformación de un acto de castigo a prisioneros turcos que no continuaría desarrollándose en la propuesta de **Dimonis**, por lo que seguiremos aquí sólo a **Tauromaquia**, que es en realidad el nombre que Comediants dio a una antigua celebración que viene de una historia real, a la cual el tiempo fue cubriendo de una cierta leyenda:

Venecia, luego del largo período de batallas por la hegemonía del comercio, iniciadas en 1378 y conocida como la Guerra di Chioggia, derrota finalmente al Duche de Padua en 1381, iniciándose La Paz de Torino. Ésta, según la leyenda, tenía un precio que involucraba a las máximas autoridades padovanas, condenándolas a ser ejecutadas.

Las autoridades de Padua eran un cardenal y doce obispos, por lo que intervino la Santa Sede, consiguiendo un pacto para que no los ajusticiaran. Entre las cosas que los venecianos pedirán a cambio de los preciados rehenes, será que cada año los vencidos den doce cerdos y un toro a la ciudad de Venecia, dejándolos en un castillo de las afueras.

Los venecianos iban a recogerlos y los llevaban a palos hasta la Plaza de San Marcos. Les hacían un juicio, como si fueran el Cardenal y los doce Obispos, y luego los mataban en un ritual que consistía en cortar el cuello al toro, pero, sin que la espada pudiera tocar el suelo. Acto que realizaba cada año un distinguido miembro de la familia veneciana elegida.

Con el tiempo los venecianos van complicando la historia y a poco an-

dar, ya no eran doce cerdos y un toro, sino trece toros los que llevaban por la ciudad hasta la plaza. Junto a estos, iba la gente que tenía poder y algunas cortesanas disfrazadas de aristocracia, las cuales acompañaban en un juego peligroso y erótico de llevar cuerdas y acercarse al toro.

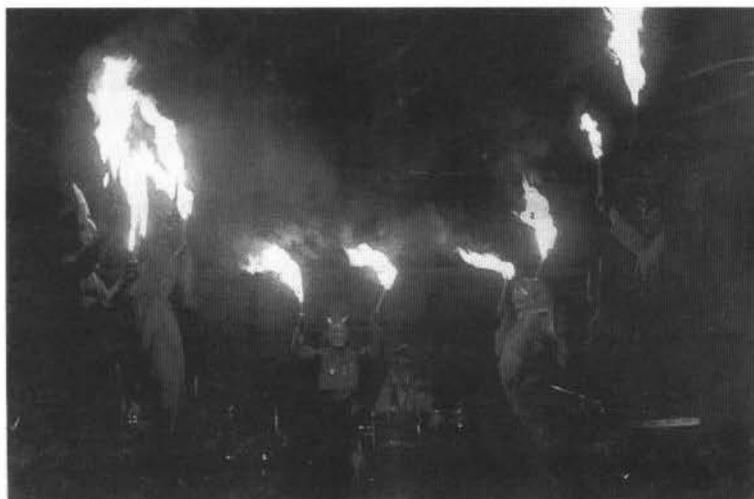
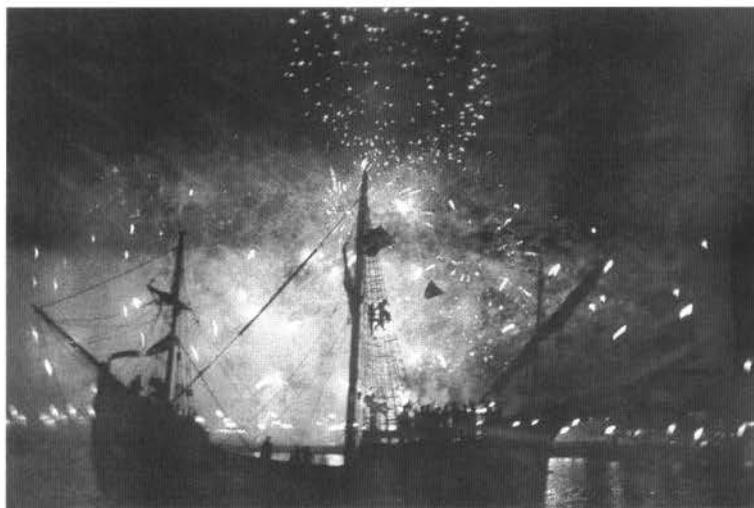
A Joan Font y Jaume Bernadet les pareció fascinante esta historia, pero, para enfrentar la dramaturgia hicieron una versión que recuperara solo su fuerza festiva, ya que se declaran *alérgicos a la sangre*. Tenían en consideración que el espíritu del antiguo ritual era un desafío a recrear. Consideraron que una obra de dos o tres horas no lograría la atmósfera, por lo que resolvieron embarcarse en un espectáculo que en total durara casi catorce horas:

El toro —hecho de cartón y tela— era paseado desde las doce de la mañana hasta las doce de la noche (sin interrupción) en una barcaza a través de los canales. Los personajes que lo acompañaban iban vestidos con trajes blancos y manchados de rojo. Cada uno con la barretina catalana, rodilleras y zapatos rojos, en un estilo temporalmente ecléctico. También acompañaban cabezudos de animales.²

Los venecianos, de repente veían pasar la góndola con esta atractiva procesión, que de tanto en tanto desembarcaba y anunciaba que la ejecución sería a la media noche, en el Campo de San Estéfano. *Cuando nos deteníamos hacíamos un poco de fuego. La primera imagen era un poco de*

1. Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*, Madrid. Taurus. 1982.

2. Utilizados en *Non Pus Plis* espectáculo (Comediants 1972) para representar a la aristocracia.



Demonis de Els Comediants.

rojo, explosiones, algo de agresividad, pero festivamente. Era expresar esas ideas de la sangre, de ir contra el toro, de pasearlo, jugando con él como si fueran los obispos, sin decirlo. Le tirábamos tomates, verduras, y dábamos a la gente objetos para que los tiraran contra el toro, siempre anunciándoles la ejecución.³

Finalmente, a la hora del juicio,

una breve ceremonia concluía con la quema del toro. Esta había estado acompañada con música de percusión, pero al quemarse el toro, empezaron a sonar las *grallas* y las dulzainas, con ritmos más lentos. En ese instante, detrás del escenario del juicio se eleva el alma del toro (globo de papel idéntico al toro).

Podemos claramente observar aquí, el cómo la dramaturgia creada se apoya en una historia que está viva en el inconsciente colectivo de

los espectadores (aliento de lo local). La narración es construida con fragmentos, sugerencias e imágenes que el espectador completa con la información que posee de esa vieja historia local.

Felizmente para este proyecto, Comediants queda invitado a Venecia para el año siguiente, fijando actuaciones desde el 21 de febrero al 3 de marzo de 1981. La fecha no era azarosa ni ingenua. Debían entonces regresar y llevar un espectáculo para fecundar de nueva fantasía a la ciudad, en un tiempo cronológico en que *la fiesta* tiene raíces profundas.

(El acierto de este proyecto de Maurizio Scaparro, quien convocó ese año a varios grupos de diversos países para utilizar Venecia como espacio dialogante, y al tiempo del *carneval* como material semántico, solo puede ser medido con justicia, en la continuidad de ese carnaval que en 1981 estaba perdido, y hoy es uno de los más prestigiosos del mundo).

Desde la *Tauromaquia* a los *Dimonis catalanes*

La temporada 1980-81 la pasaron trabajando en varios sitios de Cataluña. El tema los tenía preocupados: ¿con qué elementos de abstracción quedarse y cuáles suprimir?

En los espectáculos que realizaron en ciudades como Granollers, Arenys de Munt, Vich, Canet fueron entrando hacia un mundo más subterráneo, más de duendes, de cuernos. El mundo de los demonios, que es uno ancestral y muy mediterráneo. Allí, a cambio del toro apareció como una evidencia el dragón. (En la mitología catalana, el dragón es enemigo del pueblo. San Jordi es una historia clásica, pero la verdad es que, con diferentes atributos, hay dragones en

3. Joan Font. Entrevista realizada por Pedro Celedón.

todas las ciudades de Cataluña).

Es importante tener en cuenta que el encuentro con la tradición catalana no era nuevo para los integrantes de Comediants. Todos habían contactado con antiguas tradiciones desde su niñez, y el grupo había trabajado con ellas desde su primera obra.

Del calendario sagrado local con que este año de 1981 nuevamente contactaron, destacaremos una fiesta que será altamente significativa para el proceso. Es el *correfuegos* de los diablos de Vilanova i Geltru, verdadero museo viviente de la representación conocida con el nombre de *Diablos*.

Allí, con motivo de la Festa Major, un grupo de ciudadanos se disfraza de seres malignos y va danzando por las calles tirando petardos; es costumbre que en un punto determinado del recorrido Els Diablos se suban a un entarimado para representar una pieza teatral procedente de la Edad Media y unos romances satíricos alusivos a hechos singulares acaecidos durante el año en la población. Esta fiesta se transformó en un modelo fuerte en el imaginario del grupo de cara a construir el próximo *Dimonis*.

*Nosotros llegamos a Venecia el mismo día del golpe de Estado (23 de Febrero 1981). Los demonios que trabajábamos eran explosivos, personajes que pregonan una anarquía saludable, una locura imprescindible para la vida y allí adquirieron una nueva dimensión. La gente nos tomó como abandonados de la libertad de expresión, es decir que adquirieron un simbolismo mucho más fuerte del que habíamos pensado nosotros.*⁴ En la puesta en escena repitieron

el mismo ritual del año anterior. Eso sí, los personajes eran más uniformes. Los cortesanos, que ahora acompañaban a un dragón, eran demonios-personajes: la novia, el niño, el viejo. Los músicos pasaron a pertenecer a la familia del dragón, por lo que llevaron (y llevan) mascarás que los identifican con él.

Otros hitos en la construcción del actual *Dimonis*

Aviñón, 1983

Después de Venecia, el primer cambio significativo que vivirá el espectáculo será con la aparición de los *personajes blancos*. Estos surgen en el Festival de Aviñón (1983), aludiendo directamente a los defensores del Palacio de los Papas, edificio que sería asaltado durante el espectáculo.

Los personajes de blanco se apoyan en el simbolismo del ángel, de la razón, que ante la alusión a la anarquía que son los *Dimonis*, proponen poner freno y fronteras. Dramáticamente su incorporación les permitirá provocar una dialéctica, confrontación con lo cual creaban también un final claro.

Los demonios, al ir a tomar el símbolo de los Papas, serán confrontados por estos personajes blancos (allí, fácilmente asociables al clero y al simbolismo eclesiástico), que de ninguna forma querían que los demonios tomaran ese corazón neurálgico. Al ganar, crean un universo simbólico que desplaza el problema hacia la proclamación de un reino en el que, por sobre el intelecto, gobiernen los sentidos. Reivindicaban la intuición antes que la sabiduría; la imaginación antes que el conocimiento, involucrando al público en un acto festivo.

Parque Güel, 1983

Este entorno creado por Antoni Gaudí y que se ofrece magistralmente como una gran escenografía, les permitió por única vez realizar la propuesta tres veces seguidas en el mismo espacio.

Allí fue la primera vez que incorporaron un escenario, y que trabajaron con la empresa de pirotecnia que los apoya hasta hoy, usando el fuego, no como exhibición, sino como efectos escenográficos que apoyan la acción, realizando para ello un decorado de fondo, que era una especie de puerta del infierno. *El hecho de hacerlo tres días, nos permitió integrar unas coreografías que algunas de ellas las estamos usando ahora, y también nos permitió buscar otro tipo de juego con el fuego, aparte de jugar con la pirotecnia, como jugar con la llama. Para ello encontramos una serie de elementos inflamables que permitían hacer unos bailes populares, saltar con cuerdas de fuego y hacer una serie de imágenes. Además, nos permitió ir investigando una serie de escenas que tuvieran referencia al espectáculo: la aparición del dragón, la aparición de un monstruo, la batalla campal como una especie de cocido infernal con harina, verduras que se tiran al público, que sale un poco hecho un asco. Se pudo proponer un día y evaluarlo al otro, eso fue importante.*⁵

Tárrega, 1982-1983

Al interior de este festival organizado por Comediants, experimentaron con la invasión de los carros de la compra, que luego no prosperará,

4. Jaume Bernadet. Entrevista de Pedro Celedón

5. Joan Font.

y con la incorporación de bicicletas con fuego que sí quedarán hasta la actualidad. Estas aparecerán en el trabajo con un grupo de teatro de calle francés, Efemer, quienes ya habían colaborado con Comediants en el cierre del festival de Aviñón.

Las bicicletas son una especie de carros de fuego, que en un momento dado aparecen y en la distancia no se ven sus estructuras. Solo se percibe un fuego que se mueve a gran velocidad.

Exposición universal, Sevilla, 1992

La gran ocasión para volver a investigar fue en 1992, cuando este espectáculo, que ya llevaba doce años, se transformó en la ceremonia de clausura de los Juegos Olímpicos.

Allí, el espacio escénico no era la calle, pero, tampoco un escenario. La gente no seguiría en procesión, sino que el escenario era un Estadio, diseñado para mirar panorámicamente.

Entonces se nos ocurrió una sugerencia, una imagen que eran los cuadros de Brueghel, donde ves a lo mejor veinticinco, o treinta situaciones: del juego, de la comida, el del mercado.

Está también ese maravilloso Jardín de las delicias, donde se ven muchos grupos. A imagen de eso, decidimos transformar Dimonis y hacer como un Jardín de las Malicias. Allí los demonios serían los personajes.

Una dramaturgia de ámbitos puestos en escena

Iniciaremos este análisis aceptando la afirmación de Eugenio Barba en cuanto a que toda pieza de teatro es el resultado del trabajo conjunto de diversas dramaturgias. La del texto. La

del actor con su cuerpo, sus gestos, su movilidad. La del espacio que los acoge, con su morfología y simbolismo diseñado por la escenografía (o la ciudad si es en exterior). Luz, sonido y efectos especiales son también dramaturgias puestas al servicio de un montaje, de una narración.

En esta perspectiva, nos permitimos proponer a la dramaturgia de Dimonis, como la conjunción de los siguientes ámbitos (generadores de dramaturgia): el de los personajes; del espacio escénico; del fuego; del universo sonoro.

El ámbito (dramaturgia) de sus personajes

Decididamente, los demonios catalanes no tienen nada que ver con el concepto cristiano de Satanás. Son ese fauno, ese sátiro que luego pasó a conceptualizar el arlequino, esto, ya que los demonios mediterráneos son análogos a Pan, que es en definitiva una divinidad de los bosques favorable a los hombres y adorador de la diversión, del fuego y de la pólvora.

Los faunos no eran demonios violentos para nadie, ni lo son ahora. Son más bien lo que entendemos por duendes, para los griegos, y en los romanos sobre todo, puesto que están en esa idea de personajes a medio camino entre la divinidad, los hombres y los animales. Eran considerados bonachones. Tienen ironía, hablan de cosas sabias, también groserías. Pueden perseguir a alguien para poseer, pueden romper las situaciones, porque están en otra dimensión, no son reales.

Estos son la semilla de un espectáculo dionisiaco, que rememora ese antiguo ritual desde donde surgirá el teatro, instalándose en ello, en un estado pre-teatral, de gran fuerza festiva.

En los primeros trabajos de improvisación, buscábamos personajes que rememoraban a personas que se han muerto, y se van al infierno, un poco al estilo de los que se encuentra Dante Alighieri cuando va al infierno. Ellos se encuentran transformados, pero son personas que han vivido en el mundo real. Por eso cada uno se formó su personaje.

El lenguaje del espacio

Dimonis se escribe cada vez en el espacio en que se representará. Éste determina el orden, y el lugar de las apariciones de los personajes.

Participa en las escenas y en la dramaturgia de forma sustancial, ya que de una manera orgánica integra la arquitectura y la geografía de los lugares al desarrollo de la acción.

Los elementos arquitectónicos, en sus aspectos estilísticos y simbólicos, son integrados en el momento de la planificación del espectáculo, que acontece siempre varias semanas antes de su representación. Estos, a menudo inspiran imágenes de fuego, o acciones teatrales, ya que cada geografía reclama de manera natural un recorrido determinado para las acciones.

El ámbito (dramaturgia) del fuego

La pirotecnia antigua se rodeaba de misterio, debido a su vinculación con lo militar y al necesario secreto en que se mantenía todo este ámbito. La historia de los fuegos artificiales está llena de deudas.

Una gran parte de los mitos, tradiciones, creencias y rituales de la cuenca mediterránea tiene al fuego como base central de su liturgia y es en este ámbito, donde el carácter imaginativo de la cultura catalana halla en el fuego un gran recurso de expresión colectiva.

Cataluña ha sido siempre tierra en la que el fuego ha tomado un especial relieve en toda clase de fiestas. En *Dimonis*, el fuego se emplea en diferentes formatos: como iluminación en antorchas; hogueras en caldero de Vulcano; y proporcionando efectos a nivel, suelo, muro y cielo, en sus formatos de pirotecnia.

Pero, y esto es lo que resulta ser lo más interesante, es utilizado como material dramático: posee un sentido teatral que genera de una manera sencilla un hilo conductor que desemboca en significados comprensibles para el público: alumbrando, llama la atención hacia ángulos, pero, por sobre todo, narra, a través de los colores de la pirotecnia.

El blanco y el rojo forman parte del conflicto dramático que enfrenta a los demonios, que disparan pirotecnia roja, con los blancos, que disparan surtidores de pirotecnia blanca.

Los demonios y el color rojo llegan a ser símbolos de la fiesta del arrebato y del espíritu libre que ocupa las plazas, los edificios y las calles, mientras que los blancos y los surtidores de pirotecnia blanca, son una metáfora impoluta visualmente muy atractiva, de los representantes del orden establecido.

El ámbito (dramaturgia) del sonido

El universo sonoro de *Dimonis*, es variado. Consideramos como parte integral de él a la música, realizada en directo desde dos instancias: el escenario y el viaje. Está igualmente el sonido de tracas, petardos y pirotecnia, las cuales están sincronizadas con la acción, poseen ritmos musicales precisos, y participan de la estructura narrativa, al mismo nivel que

el texto. Consideramos igualmente parte de este universo sonoro, los gritos permanentes de los personajes, los cuales dan buena cuenta del alma eufórica e infatigable de esos demonios.

La música, que es elemento de mayor complejidad, en un comienzo era primaria: bombos y percusión de cajas, hasta que al final había una rotura, con una dulzaina y un saxo que lloraba.

En su largo viaje, la propuesta ha ido incorporando instrumentos de música, como el palo de los aborígenes australianos, que posee un sonido de la tierra; un material de los carnavales americanos, que es una lata con diferentes sonidos, porque en un momento esto podría hacer otro ritmo diferente. Vendrá luego la trompeta, la dulzaina, la gralla, que es autóctono Catalán. Después se incorpora el bajo, que le da la modernidad que ahora tiene. Finalmente están las baterías, tres diferentes, una de percusión, una clásica y otra, una mezcla entre batería y elementos de percusión de sonido, lo que implica tres percusionistas.

A veces hay teclados para hacer efectos, componiéndose la orquesta de seis o siete músicos, dependiendo del tamaño del espacio, los cuales, acompañando la obra en todo momento, abren la acción, con una cortina musical, que es un auténtico concierto.

El texto tiene una intervención puntual en *Dimonis*, que es un espectáculo básicamente visual y sonoro. Sin embargo, la palabra clara y expresa con mucha claridad el espíritu anárquico de estos seres, que se rebelan con un canto festivo que atraviesa las fronteras de la libertad, y borra los caminos del orden establecido. La indole crápula de estos personajes, propensos al desenfreno

y al libertinaje, se manifiesta cuando proclaman la victoria de la imaginación en un brindis de fuego, que culmina su actuación subversiva.

He aquí un extracto de este texto del brindis:

Genios del fuego, espíritu de la vida: ha llegado la hora de cocinar las esferas del firmamento ¡preparamos la caldera! Ciudadanos del universo, vecinos del mundo, nativos y visitantes: somos los genios del fuego, criaturas utópicas que adoramos lo imposible.

Dramaturgia tipo

A pesar de los reiterados cambios, las presentaciones siguen un esquema de utilización del lugar, sobre la base de desplazamiento y colonizaciones de espacios en forma efímera. El conjunto de ellos va creando un escenario en movimiento y cambio continuo, con escenas de grupo y acciones individuales en medio del público, lo que la hace una obra solo percible en fragmentos.

Los instantes, que en su conjunto son un guión del espectáculo, son los siguientes (aceptando sí, que es un guión incompleto, ya que habría que considerar en cada uno de los momentos, la música y los efectos de artificio que les corresponden. Los cuales, a su vez, están con relación a un espacio real, que ha sido conquistado para la fantasía y la imaginación):



Demonis de Els Comediants.



Demonis de Els Comediants.

Aparición.

Los demonios y los músicos surgen de los lugares más inesperados (ocupan ventanas, balcones, tejados, campanario, etc.), transformando estos elementos arquitectónicos en pequeños escenarios teatrales.

Reunión en el escenario.

Ritual de representación. Los demonios se presentan al público mediante danzas y coreografías que juegan con fuego.

Los demonios abandonan el escenario.

Recorren el lugar para esparcir el fuego. Hay acciones escénicas que sorprenden al público. Algunas hacen referencia a la naturaleza dionisiaca de los sátiros.

Se trata en el fondo de un *Correfoc* dramatizado, en el camino del cual se producen imágenes de fuego, e intervienen elementos nuevos que se incorporan al espectáculo: la *Gui-ta*, el *Minotauro*, los *dragones* y otros monstruos de fuego (que se presenta, o no, según la ocasión).

Retorno al espacio inicial y al escenario.

Donde ocurre la lucha entre los blancos representantes del orden establecido. El triunfo de los demonios da paso al brindis final.

Conclusión

Creemos que, ante el material expuesto, podemos sintetizar que *Dimonis* es una obra abierta, en pro-

ceso, a partir de Venecia 1981. Sus personajes fueron creciendo, alimentándose del contacto con la gente, encontrando resortes, técnicas para ser más eficientes en su voluntad de alud demoniaco. Ha utilizando más y más fuego, buscando la relación con el público, y la integración acción-música, encontrando los momentos para subir a un escenario, desarrollar coreografías, e incorporar una música de gran calidad.

El resultado es la intersección de la suma de experiencias aportadas por viajes a través de paisajes y el tiempo. Es un lugar de asociaciones poéticas impuras, mestizas, como la vida de todo ciudadano en la posmodernidad. A esta altura, un clásico del teatro de calle actual. ■