

Volando a ras de suelo

imagen y escritura en la escena contemporánea española

Querría comenzar esta exposición presentándoles una de las últimas adquisiciones del Museo del Prado: *El toro mariposa*, un dibujo realizado por Francisco de Goya en su exilio de Burdeos entre 1824 y 1828. “Buelan, buelan”, son las palabras que se leen en la parte inferior del dibujo, que representa a un toro desproporcionado, ridículo, tanto por la posición de sus patas, como por la de su pene, como por la expresión de su cabeza, pero sobre todo, por esas pequeñas alas con las que cree poder remontar el vuelo. Lo observan riendo un puñado de rostros, que se mofan del deseo y de la impotencia del toro sin reparar en su propia deformidad, en su monstruosidad y en su precariedad.



El toro mariposa es muy distinto de los seres intermedios imaginados o soñados por Odilon Redon. Redon parece creer el sueño y vivir el drama de esos seres que quisieran ser espíritu y están condenados a ser tierra. Goya, en cambio, prefiere la distancia y centrarse más bien en la残酷 de quien se burla de los intentos de superación del otro, de quien se burla de la sensibilidad, de la voluntad de progreso, del sueño imposible. En el grabado de Goya la mariposa de los rostros es más pesada que la figura del toro que trata de elevarse con ayuda de sus dos alitas.

Este dibujo de Goya se exhibe actualmente en una vitrina en el centro de una de las nuevas salas donde cuelgan también el resto de estampas del Album G. La horizontalidad es el modo original del dibujo y de la escritura, en contraste con la pintura, el cine o la televisión. Y la recepción del mismo, por tanto, muy diferente, ya que además de imagen, el dibujo se percibe al mismo tiempo como signo y como objeto. El visitante que acude hoy al Museo del Prado deberá inclinarse ligeramente, arquear la espalda, para examinar adecuadamente el dibujo. Y no sólo eso, deberá concentrarse en él durante un tiempo, el mismo tiempo probablemente que tardaría en leer la página de un libro.

Aunque Goya no escribió mucho más que cartas, su voluntad reflexiva se hace evidente en su interés por el grabado a partir de 1771. En el anuncio de venta de *Caprichos*, aparecido el 6 de febrero de 1799 en el *Diario de Madrid*, supuestamente redactado por Leandro Fernández de Moratín, se leía: “Colección de estampas de asuntos caprichosos inventadas y grabadas al aguafuerte por Don Francisco de Goya. Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la elocuencia la poesía) puede ser objeto de la pintura”. Es decir, Goya asumía una tarea reservada tradicionalmente a la escritura. El lápiz litográfico utilizado para *El toro mariposa* habría de competir con la pluma del escritor en una disputa por el formato que permite la plasmación del pensamiento.

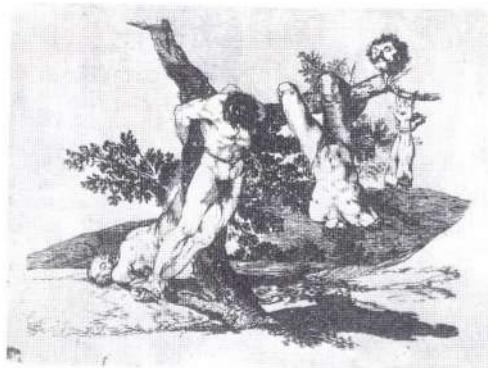
Que la pintura pudiera ser utilizada para elaborar discursos morales o políticos constituyó en torno a 1800 algo tan nuevo como la pretensión de coreógrafos y artistas escénicos, ciento cincuenta años más tarde, de utilizar el cuerpo como medio para la reflexión y vehículo de pensamiento. Del mismo modo que los grabados de Goya exigen ser leídos y no simplemente mirados, también las obras de muchos artistas escénicos contemporáneos exigen ser leídas y no simplemente miradas.

Lo que se lee en *El toro mariposa* es un discurso en múltiples niveles, una lectura en capas de profundidad, que nos llevarían a la tauromaquia, a la burla de las pretensiones imposibles, a la vanidad, pero también a la cuestión de la identidad nacional, de esa España soñadora y alegre, atrapada en la superstición y la oscuridad religiosa, y castigada por las luces de la razón venidas del norte.

Este año, 2008, se conmemora el bicentenario de la denominada Guerra de Independencia contra la ocupación francesa. Se trata de un episodio decisivo para la España moderna. La historiografía franquista, heredera de la nacionalista decimonónica, presentaba este episodio como una de las sucesivas gestas que permitió la construcción de la nación española. Tal construcción no sólo implicaba la derrota del enemigo extranjero, es decir, del francés, sino también la derrota del enemigo interno. Ahora bien, ¿quién era el enemigo interno? Una simplificación nos diría simplemente “los afrancesados”, es decir, los liberales ilustrados que apoyarían la constitución de Cádiz en 1812. Sin embargo, lo cierto es que muchos de estos “afrancesados” también se



rebelaron contra la invasión napoleónica y lucharon de la mano con los absolutistas en la recuperación de la libertad. Por otra parte, la victoria contra los franceses no resultó tanto del coraje de las guerrillas patrióticas cuanto de la eficaz intervención de los británicos, para quienes la “Guerra de la Independencia” española no es más que la “Campaña Peninsular” de las guerras napoleónicas.



El inicio de la conmemoración de 1808 ha servido para redescubrir la compleja fundación de la moderna nación española, uno de los orígenes de las dos Españas: la España absolutista y católica que se reencarnaría en 1936 en la España nacional-catolicista y la España liberal y afrancesa que se reencarnaría en la España roja y republicana, derrotada y perseguida en la década siguiente.

Oskar Gómez Mata, desde su triple identidad: vasca, española y suiza propuso una irónica reflexión sobre la identidad nacional en un momento de su pieza *Cerveau carbossé 2: King Kong Fire* (2002), estrenada aquí en Ginebra en el Théâtre Saint Gervais. En un momento de la pieza, todos



los actores salían a escena desnudos, luciendo banderitas indicativas de sus respectivas nacionalidades colgando de su sexo. Además de burlarse del tópico del macho ibérico a propósito del pene de uno de los actores (cuya singularidad física quedaba expuesta en un reto a la codificación de la identidad nacional), Oskar Gómez Mata desplazaba la bandera del aire al suelo. Las banderas no son alas que en su ondear al viento nos transportan colectivamente a la trascendencia; las banderas son más bien adornos cada vez más inútiles con los que en algún momento de la historia hemos tratado de olvidarnos de nuestro ser animal en ese ejercicio de traslación de lo singular a lo colectivo previo a cualquier estrategia de dominación efectiva y permanente.

En *Optimistic versus pesimistic* (2005), Oskar Gómez volvió a jugar con los símbolos de la identidad nacional en asociación con lo animal. En este caso, lo que se pretendía enlazar era una escena de “fissfucking” con el himno nacional español. La prudencia convertida en censura durante una presentación previa en Madrid en 2003 derivó en una exposición disociada de los dos elementos: la acción se transformó en escritura, pero la escritura apuntaba directamente hacia esa combinación explosiva de la animalidad y el símbolo.

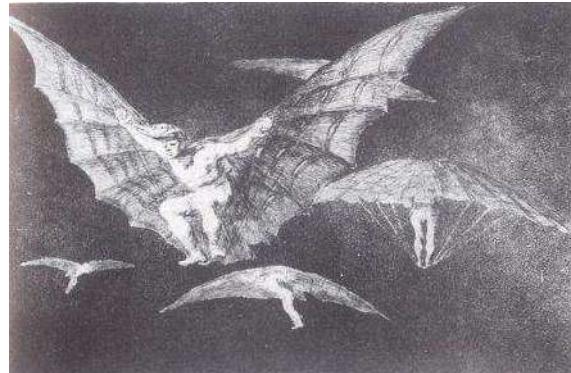


La utilización de la bandera por parte de Angélica Liddel en el estreno de *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003) también fue censurada. En aquella pieza, España era una anécdota, ya que en realidad sobre lo que se reflexionaba era sobre la construcción de la gran fortaleza europea. El español rancio de formación franquista interpretado por Angélica no era más que una concreción tipológica de las muchas que podríamos localizar a lo largo y ancho de la Unión Europea. España ya no es diferente. La derecha española, más o menos católica que otras, más o menos inulta que otras, comparte las mismas posiciones xenófobas que el resto de las derechas europeas. El miedo, la prepotencia y el resentimiento las unen. Sin embargo, fue la bandera española lo que provocó el escándalo. Hasta el punto de que el director del festival prohibió a Angélica que la luciera como vestuario, por lo que hubo que cubrir su traje original por un traje negro. Bajo ese traje negro se adivinaba el rojo y gualda. Y bajo él, el cuerpo doliente de esa mujer dispuesta a exponerse a sí misma en escena cargada con toda la vergüenza y todo el dolor que nos resbala a los ciudadanos anestesiados que cada día durante años hemos asistido impasibles a la tragedia de la inmigración en el cruce en pateras del Estrecho o en la travesía en cayucos hacia Canarias.

¡Ojalá pudieran volar! ¡Ojalá no tuvieran que arrastrarse por el desierto, esconderse en los montes, merodear en las ciudades y apretarse en el interior de esas barcas invisibles entre las olas! ¡Ojalá pudieran volar! ¿Pero cómo hacerlo sin ayuda de la bandera?

Buelan, buelan

Los voladores son una constante en la obra de Goya. Quienes vuelan son sobre todo las brujas, las habitantes del submundo, a quienes Goya no concedía el privilegio de ningún pacto sobrenatural, sino que simplemente les atribuía el pecado de la superstición y la miseria. Pero también vuelan la voluble duquesa de Alba, su amante traicionera, y aquí el vuelo es sinónimo de capricho, y vuelan también los ignorantes, cuya ambición les conduce a la ingenuidad y la perdición.



En *Aftersun*, Rodrigo García construyó un discurso a partir del mito de Faetón, el volador que intentó subir muy alto y quedó cegado por el sol. *Ya caerán, decía Goya. Más dura será la caída*, repite Rodrigo, que propone en cambio una apuesta por la vivencia, por la poesía y, en todo caso, por un exceso a ras de tierra, lejos de los sueños de la vieja nobleza, pero también de los rascacielos racionales de los nuevos ilustrados.

Rodrigo volvería sobre Goya unos años más tarde. Son las pinturas negras las que quiere contemplar de noche, colándose en el Museo del Prado, el personaje inventado por Rodrigo García en su monólogo *Goya* (2004). Estrañamente vestido con una camiseta del Atlético de Madrid (el equipo del Madrid popular, del Madrid pobre) y un uniforme de muñeco de parque temático, el actor Gonzalo Cunill expone su proyecto de gastar todos sus ahorros en una noche con sus dos hijos de seis y nueve años, el filósofo Peter Sloterdijk, venido expresamente desde



Alemania, y las pinturas negras de Goya. “Prefiero que no me dejen dormir las pinturas negras de Goya a no poder dormir por causa de cualquier hijo de puta”. Goya es la necesidad de confrontar el horror, de confrontar la muerte, la angustia, pero también la belleza, también esa dimensión del ser humano que permite

ir más allá de las preocupaciones cotidianas, de la alienación a que nos somete el mercado, el mercado del deseo y por tanto descubrir aquello que de más valioso hay en todo ser humano, sí,

incluido todo aquello que la sociedad timorata pretende ocultar: el sexo, la violencia, la comunicación más abierta y más profunda con el otro. De Goya, Rodrigo García aprende el grotesco, aprende el respeto por lo popular, aprende la sinceridad en la formulación de los humores ocultos, aprende la exigencia de la belleza, aprende la necesidad del compromiso, del posicionamiento político y sobre todo del posicionamiento humano. Las declaraciones cínicas del personaje se alternan con la sinceridad casi infantil de su discurso y su pasión por Goya, con la pasión por las croquetas de Casa Antonio o los puticlubs de carretera.



(En *Borges + Goya* (2006), los dos monólogos estaban mediados por una videoproyección, originalmente presentada como videoinstalación, en la que se animaba una de las pinturas más célebres del maestro: *Duelo a garrotazos* (1820-23). Este tipo de pelea era un modo real de resolución de conflictos, convertido gracias al cuadro de Goya en metáfora de los enfrentamientos civiles y en síntesis de las dos Españas.)



El humor negro de Rodrigo García es también heredero del esperpento valleinclanesco y de su actualización en el grotesco practicado por la cultura española de postguerra, que se hizo visible en las películas realizadas por Bardem y Berlanga primero, y por Martín Patino y Joaquim Jordà después. A todos ellos les tocó iniciar sus carreras en una época oscura, dominada por la censura y el nacionalcatolicismo, a la que contrapusieron el humor como arma, un humor negro en muchos casos, heredero del Goya de los *Disparates* y del Valle-Inclán de los esperpentos. En ese contexto podemos situar la película de Berlanga, *Bienvenido Mr Marshall* (1952, pero también una de sus mejores producciones *El verdugo*

(1963), la ficción sobre un verdugo de oficio, que aplicaba el garrote vil con el mismo cuidado del carpintero que construye una mesa y está orgulloso de su buena hechura, y sobre cómo por

conveniencia económica, un joven a quien le resultaba inimaginable la idea de matar, acaba aceptando el oficio para quedarse con el piso de su suegro.



Unos años más tarde, Martín Patino filmaría *Queridísimos verdugos* (1973), en este caso no una ficción, sino un documental en el que se muestra la vida cotidiana de los últimos verdugos del franquismo. Humor negro y juego con la realidad. Humor negro y juego con la realidad el practicado también por otro de los cineastas de esta generación, Joaquín Jordá, que formó parte junto a Pere Portabella de la célebre Escuela de Barcelona. Su primera película fue también un documental, sobre *Día de muertos* (1960), la peregrinación anual de los ciudadanos de Madrid al cementerio de la Almudena. Bajo el ritual católico, se veía la España de la pobreza, de la represión...

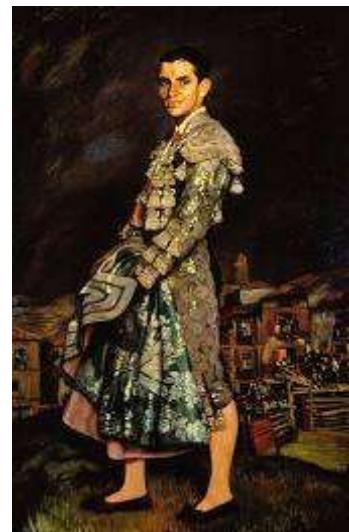
La grandeza de Goya radica en la complejidad de su discurso: de las escenas costumbristas y luminosas diseñadas para los tapices de la fábrica real a las oscuras visiones de las pinturas negras; de su entrega al placer, la sensualidad y la belleza a su abismamiento en el mundo oscuro y cerrado de los sueños; y de su incisiva burla de los vicios y las maldades sociales a su registro dramático del dolor de la guerra.

La tauromaquia

Es esta complejidad la que hace fructificar su herencia. De hecho, la vanguardia española es heredera de las construcciones visuales propuestas por Goya. El disparate negro derivaría hacia la estética del esperpento, desarrollado por Valle-Inclán. El capricho derivaría hacia la estética surrealista practicada por Federico García Lorca. Y como en Goya, lo popular fue algo constante en las composiciones de estos escritores, como en las de los pintores y los músicos de la primera vanguardia española.

Cuando en la década de los ochenta, concluida la transición política, el país se aplicó a la tarea normalizadora, lo que se intentó en primer lugar fue crear un puente con aquella vanguardia. En este contexto debe ser entendida la producción de Cesc Gelabert: *Belmonte*.

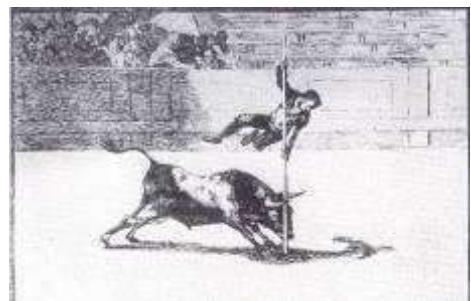
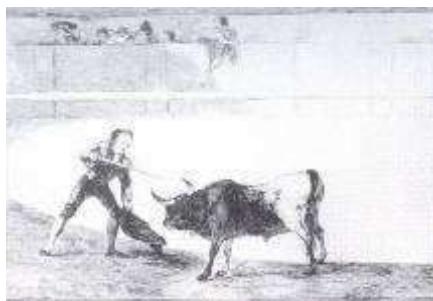
Belmonte (1892-1962) fue el torero favorito de los intelectuales y artistas madrileños de principios de siglo. Gelabert, un coreógrafo en gran parte autodidacta y a quien se puede considerar el pionero de la danza contemporánea en España, recuperó la admiración de Valle-Inclán o Ramón Pérez de Ayala por el torero. La combinación de lo popular y lo vanguardista, que había marcado las tentativas de renovación del drama y la escena españolas durante los años veinte y treinta, encontraba un eco en esta experiencia de Santos-Gelabert-Amat en pleno apogeo del posmodernismo. El recurso a la banda de música fue uno de los hallazgos de este espectáculo, para la que Carles Santos compuso una partitura en que, en paralelo a las *fusiones* practicadas por Gelabert y Amat, desplegó su peculiar síntesis, o más bien yuxtaposición, del minimalismo, lo contrapuntístico y lo folklórico. En su fantasía taurina,



Gelabert trataba de aproximarse a ese juego físico que, en palabras de Belmonte, es también un “ejercicio espiritual”. La mística del toreo pasa por la identificación del animal y el matador, por la coincidencia en la emoción y por el desprendimiento del cuerpo que acontece durante el juego de dominación previo al cruel procedimiento catártico de la estocada. Gelabert siempre había contemplado la actuación del torero durante la lidia con la mirada del coreógrafo, y esta concepción dancística del toreo se cruzaba con la analogía entre la danza y la cuádriga.

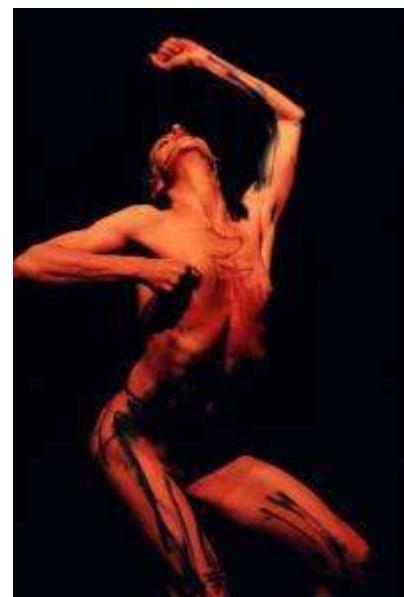
En la última secuencia de *Belmonte*, el cuerpo de Gelabert parecía de aire: con el torso desnudo, jugaba entonces con la camisa, convertida en reflejo del animal y el capote, al tiempo que el movimiento se agitaba y el cuerpo parecía salir de sí: la boca se abría, la respiración se aceleraba, las manos tenían que acudir en socorro de la cabeza... hasta que la serenidad regresaba y el bailarín-torero se retiraba hacia el fondo como sorprendido por el desarrollo de su acción.

El interés de Gelabert por Belmonte no sólo lanza un puente hacia las vanguardias históricas, sino más allá, hacia el origen del arte de la tauromaquia a finales del siglo XVIII, que Francisco de Goya recogió en sus estampas. En la serie de grabados titulada *La tauromaquia* (1816) aparecen al menos dos campos de interés. El primero incluye la reflexión sobre la animalidad y la violencia, que conectaría la serie con las de *Caprichos* (1799), *Desastres de la guerra* (1810-1814) y dirigiría la atención hacia la cuestión de lo orgánico y los estados del cuerpo. En el segundo campo se plantearía la cuestión de género: en la interpretación tradicional del baile, el toro y el torero intercambian sus identidades: la masculinidad atribuida originalmente al toro pasa finalmente al torero cuando éste ejecuta la suerte de matar.



En ambos casos se trata de una construcción ritual y artificiosa del género. Esta artificiosidad deriva de la propia especie del toro de lidia, un toro natural, a quien se obliga a correr en contra de su naturaleza, que tiende al reposo. Artificiosidad también para el torero, cuyo cuerpo se comprime, como el de la bailarina bajo las mallas, y a quien se le exige no solo bailar, sino también volar en los momentos claves del castigo al animal a quien es preciso dar muerte.

De *Belmonte*, La Ribot se quedó con el *Pasodoble* de Carles Santos, que sirvió de base musical para una de sus piezas más espectaculares. Aquí ha desaparecido de la superficie cualquier resto de reflexión sobre la identidad nacional. Sin embargo, la cuestión de la tauromaquia sigue presente, aunque escondida. Y al descubrir el origen de la partitura, se nos abre un terreno para la interpretación, que nos revela el cuerpo de la mujer como receptor de heridas infligidas en aras de la fiesta, ahora en aras de la estética. La sangre no es aquí roja, es también azul, y no sale de dentro, como nada en el trabajo de la Ribot, sino que se adhiere a la piel, desde fuera, impuesto y, sin embargo, cargado de un sentido que apunta hacia una organicidad aparentemente negada.



La vanguardia escondida

Carles Santos ha sido una figura clave en la historia paralela del arte español, activo en muy diversos ámbitos de la cultura: fue protagonista de algunas de las célebres acciones musicales de Brossa durante los años de la obra abierta, participó en el primer grupo de arte conceptual español a partir de 1971, colaboró con los impulsores de la denominada escuela de Barcelona, uno de los primeros colectivos en producir un cine experimental en España, y especialmente con Pere Portabella, puso música a alguna de las aventuras escénicas más arriesgadas durante los años de la transición y la normalización.



En 1966, Carles Santos participó en el estreno de *Suite bufa* (1966), “para un pianista, una cantante y una bailarina”. La *Suite* no es más que una de las numerosas piezas escénicas, de difícil clasificación, escritas por una de las figuras más singulares de lo que podríamos denominar la vanguardia escondida española: Joan Brossa. Heredero del surrealismo catalán, entre 1946 y 1967, Joan Brossa escribió numerosas piezas de teatro no literario.¹ En las piezas recogidas como *Postteatro* (1946-1962), Brossa exploró ya en los años cuarenta espacios escénicos no convencionales, especialmente domicilios y casas particulares, pero también un bosque, el vestíbulo de un teatro, una estación, un restaurante, locales públicos, la calle... Y es que una de

¹ *Postteatro* (1946-1962), *Normes de Mascarada* (1948-1954), *Troupe* (1964), *Fregolisme* (1965-66), *Strip-tease* (1966-67) y *Accions musicals* (1962-78). Eduard Planas ha estudiado exhaustivamente la poesía escénica de Brossa, poniendo de relieve la radicalidad de una propuesta que en su momento fue marginal (y sigue siendo muy desconocida) a pesar de adelantarse a algunas de las grandes innovaciones de la escena de los años cincuenta y sesenta. Véase Eduard Planas, *La poesía escénica de Joan Brossa*, AIET, Barcelona, 2002.

sus intenciones era provocar una relación diferente con el espectador, activar su participación, hasta el punto de que, en algunos casos, la función de los actores se reduce a acompañar a los actores a lo largo de un itinerario de acciones.

A Brossa, como algunas décadas antes a Marinetti, Léger, Foregger, Maiakovski o Moholy-Nagy, le interesaba la concreción física de estos personajes, actores que no interpretan papeles, sino que ejecutan acciones, muchas de ellas relacionadas con el transformismo (Brossa admiraba a Fregoli) o la prestidigitación: “En el music-hall el actor es un artesano que hace sus habilidades [...] el ejecutante no finge, hace algo muy concreto, como en el circo [...]”² Cuando Joan Brossa creó en 1971 el premio Sebastiá Gasch, uno de los grandes críticos de la mitad de siglo XX en España y que anualmente concede la Asociación Fomento del Diseño y las Artes de Cataluña, el primer galardonado fue un payaso a quien tanto él como Gasch admiraban profundamente, Charlie Rivel. De una familia de artistas de circo, Charlie triunfó primero junto a sus hermanos, y actuó en los principales teatros de Europa y América.



Una de las virtudes más alabadas en las actuaciones de Charlie Rivel fue su manejo del silencio. Rivel fue un payaso que no necesitaba hablar, basaba su humor en la gesticulación y en la mimética. Y esto fascinaba a Brossa. Encontramos la herencia del circo en sutiles detalles que afectan a la posición corporal o incluso a la distribución espacial de las piezas distinguidas. Pero también en los números de payasos que Rodrigo García introduce en sus piezas.

En el Circo se produce la inversión de la dialéctica de género a la que he aludido a propósito de la tauromaquia. De ahí que el circo, más que la plaza, sea un lugar adecuado para la exposición de la diferencia. El circo permite la exhibición espectacular de la diferencia, y al mismo tiempo el ejercicio de la ironía sobre el formato espectacular mismo. De ahí que haya sido un referente

² Brossa en Jordi Mesalles, “Joan Brossa, la poesía y el cabaret”, *El viejo Topo*, nº 55 (abril, 1981)

constante en la producción de algunos artistas contemporáneos. La admiración de Brossa por el mundo del circo continuaba la de otro singular vanguardista español, Ramón Gómez de la Serna, en cuya tarjeta de visita se leía:

Ramón Gómez de la Serna
Cronista del Circo
Madrid

De hecho, el primer libro de Ramón traducido al francés fue precisamente el titulado *El circo*. La primera edición fue prologada por los célebres hermanos Fratellini, con quienes había trabajado Guillaume Apollinaire y Jean Cocteau.

Es cierto que Marinetti prestó atención al music-hall, Cocteau al circo, Brecht al boxeo o Eisenstein al cabaret, pero lo hicieron para convertirlos en otra cosa, para alejarlos de su realidad. El más realista de todos ellos, Brecht, utilizó el boxeo no como material, sino como estructura conceptual de una pieza. Ramón, en cambio, no quitó realidad al Circo, ni al Rastro: su imaginación se asienta en la realidad y es que, cómo él mismo dice, la cultura española, desde Cervantes, está fuertemente anclada en lo real: “nuestro espíritu [es] eminentemente realista, desde ese realismo se han hecho las excursiones fantásticas y por eso las creaciones del genio español siempre han resultado suprarrealistas en vez de suprafantásticas”.³



Para Ramón, esto se hace visible con claridad en los *Proverbios y Disparates* de Goya. Ramón (que como Goya murió en el exilio) escribió una extensa biografía del pintor, en la que, en contra de la imagen que ha resultado tópica de sordo encerrado en su quinta y rodeado de pinturas negras, Ramón se esfuerza en mostrar al Goya vitalista, al Goya alegre que pinta la luz de Madrid, que no desprecia ninguna de las realidades que Madrid contiene y, sobre todo, al Goya enamorado y amante de Cayetana, la duquesa de Alba.

No solo lo presenta como un pintor “suprarrealista”, sino también como un “humorista”: “Primer humorista español, o sea, dominador del contraste que es base de ese nuestro humorismo en que triunfa la contraposición de lo blanco y de lo negro, de lo positivo y de lo

³ Ramón Gómez de la Serna, *Goya* (1950), Madrid, Espasa-Calpe, 1984, p. 95

negativo, de la muerte y de la vida”.⁴ El humorismo es, como apuntó Ramón Gómez de la Serna en 1930, “un género de vida, o mejor dicho, una actitud ante la vida”, una de cuyas bases es la capacidad de relativización: el aceptar “que las cosas puedan ser de otra manera y no ser lo que es y ser lo que no es”, que “es posible lo contrario aunque eso sea improbable por el razonamiento”.

No sería difícil encontrar las coincidencias entre la reflexión sobre el humorismo realizada por Gómez de la Serna, y los planteamientos escénicos desarrollados, con muy distintos estilos por La Ribot, Oskar Gómez Mata y Juan Domínguez. El humorismo del que habla Ramón es esa actitud que fue y ha sido común a lo que podríamos denominar la vanguardia escondida española.



El silencio y el cuerpo

Del mismo modo que la transición política fue posible gracias a un ejercicio de olvido colectivo (que en algún aspecto ha lastrado el funcionamiento de las instituciones democráticas), también la transición escénica llevó aparejada una particular “operación de olvido”, que dejó durante años fuera de juego a los creadores menos “normales” de la primera mitad de siglo y a la mayoría de los creadores activos durante el franquismo, no sólo a los dramaturgos⁵, sino también a aquellos que habían apostado por una difícil experimentación que resultaba incomprensible desde la perspectiva de la España democrática y europeísta de los ochenta.

⁴ Ramón Gómez de la Serna, o. cit., p. 67.

⁵ “La tarea normalizadora era, sin embargo, difícil, y el equilibrio inestable. Superar el pasado se convirtió en un deseo de olvido en el que se incluyó a los autores que durante el franquismo habían luchado por mantener vivo el teatro (Ragué 1996, 12).

La escena contemporánea fue protagonizada por una serie de compañías que asumieron el modelo de profesionalización impulsado por las políticas de normalización de los años anteriores y miraron a Europa en busca de modelos, con la ayuda de una serie de festivales internacionales, como los de Vitoria, Valladolid, Granada y Sitges, a los que se sumaron algunos espacios estables como el CNNTE de Madrid o el Mercat de les Flors de Barcelona. No obstante, los contextos siguieron siendo escasos, y ello motivó la aparición de iniciativas independientes, como los ETC de Murcia o el Teatro Pradillo de Madrid (1990)

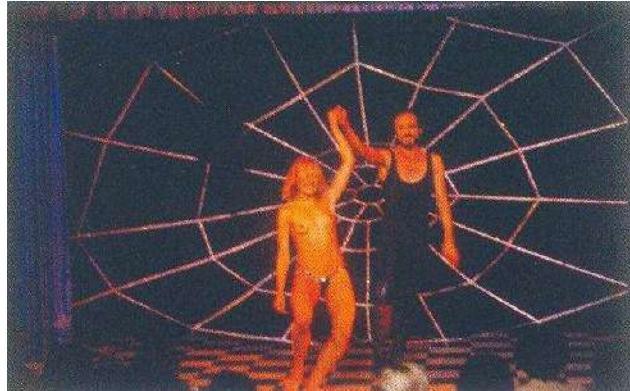


La situación comenzó a cambiar después de 1992. La conmemoración de una fecha clave para la historia de España, el descubrimiento de América, coincidió con las Olimpiadas de Barcelona, la Exposición Universal de Sevilla y el protagonismo de Madrid como capital cultural de Europa. 1992 fue un año de inflexión, que marcó el inicio del declive de la hegemonía del gobierno del socialista Felipe González y el inicio de las tensiones nacionalistas (catalanes y vascos) y neonacionalistas (Aznar). En paralelo, también se produjo una inflexión en el modelo cultural, el inicio de una deriva conservadora que puso definitivamente cierre al desorden de la *movida* y de la modernización y recuperó institucionalmente todos los tics del conservadurismo más rancio. En ese contexto, muchos artistas escénicos que habían empezado a producir en los años ochenta, tuvieron que abandonar sus expectativas de un rápido ingreso en los circuitos profesionales y reiniciar su andadura en el pequeño formato. Es el momento en que Oskar Gómez Mata abandona el teatro por el cabaret con *El silencio de las Xygulas*, cuando Mónica Valenciano se va a la Plaza de Toros de Madrid en compañía de Norma Kraydeberg y de una vieja organillera, Salvador, rescatada del Madrid castizo, como si la hubieran sacado de El Rastro, y es el momento en que La Ribot da la espalda a la danza contemporánea con *Socorro-Gloria!*



El antecedente inmediato de esta pieza se encontraba en los *Strip-tease* escritos por Joan Brossa en los años sesenta. Brossa pretendía dotar de contenido poético o crítico a aquellas celebraciones del desnudo femenino que había podido presenciar en Francia (en España seguía funcionando la censura): el “striptease” fue utilizado por Brossa para atacar a los estamentos militar y religioso,

dominantes en la sociedad española del momento, o para componer un poético “Homenatge al Vietcong”.



Es obvio el paralelismo entre el desnudo y el silencio. El desnudarse de la actriz es paralelo al silencio del músico y al del poeta. En España Brossa fue uno de los primeros poetas en descubrir la potencialidad

comunicativa del silencio. En 1947 compuso una brevíssima pieza escénica, cuyo texto es el siguiente: “Acto único. Sala blanquecina. Pausa. Telón.”

El silencio del payaso es la página en blanco del poeta y es el cuerpo inmóvil de la bailarina. Su interés por el silencio es paralelo a su interés por la página en blanco, sólo ocupada por el destello poético de la imagen, de los objetos combinados.

Al finalizar el strip-tease, el cuerpo de la mujer queda dispuesto para la escritura, igual que la página en blanco, en realidad no sólo página, pues también cuenta con la mano y por tanto con la capacidad de la escritura, y también con la mirada, y por tanto la subjetividad. Cuerpo blanco, espacio abierto. Pero a los pies de la mujer desnuda se despliegan los restos, una acumulación de ropa, accesorios, objetos. El desorden es la condición del silencio, es la condición del vacío. La Ribot ha jugado constantemente con esa tensión, y en cierto modo su proceso productivo podría describirse como un constante ordenar y desordenar materiales, un proceso en el que se van acumulando nuevos restos, que son eliminados y vuelto a utilizar.

Gómez de la Serna y Brossa practicaban el mismo desorden. En el caso de Ramón el desorden se introduce en su propia obra, su incontinencia verbal impide el silencio. Su mundo literario prolonga el desorden que él vive en el Rastro, y también esa inquietante amalgama de vida y muerte que es el Rastro, con un despliegue de objetos a la espera de que nuevos usuarios los resuciten, pero que entre tanto conviven privados de su función en una acumulación que habría despertado la curiosidad de los primeros dadá y que Ramón supo aprovechar en sus greguerías.



En cierto modo, las greguerías son la espuma que se desprende de la incontinencia verbal de Ramón y flota en el aire, efímeramente aislada. Las greguerías de Gómez de la Serna tienen continuidad en la poesía visual de Brossa. El “neosurrealismo” de Brossa se mostraba claramente en su capacidad para “yuxtaponer dos realidades distintas, de cuyo choque conceptual” surgía “el destello poético”.⁶ Siguiendo a su maestro, La Ribot utilizó el mismo procedimiento, a veces llegando a extremos tales que rozan el “disparate”. El uso de lo heterogéneo es la base del humorismo.⁷

La heterogeneidad construida por Ramón era en realidad resultado de la heterogeneidad encontrada a diario en *El Rastro*. *El Rastro* es el lugar donde las cosas, privadas de su función original, se muestran en su singularidad, dispuestas a comenzar una segunda vida. En el rastro las cosas se exhibían originalmente en el suelo, sobre sábanas, mantas y cartones. Objetos usados, cargados de una vida desconocida, listos para alimentar una nueva vida. Así se desplegaba la memoria de las piezas en *Cándida iluminaris* (2000), y nuevamente en *Despliegue* (2003). Y así aparecen las películas de la exposición que ahora vemos. Una vez más en movimiento, volando a ras de suelo.⁸

⁶ Victoria Combalía, “Joan Brossa y la vanguardia internacional”, en Manuel Guerrero (ed.), *Joan Brossa o la revuelta poética*, Generatitat de Catalunya / Fundación Joan Brossa / Fundación Joan Miró, Barcelona, 2001, pp. 166-169, p. 167.

⁷ Ibídem, p. 206.

⁸ Resulta inevitable en este momento referir, aunque sea brevemente, al trabajo de otra importante humorista: Esther Ferrer. Como para Ramón o para Brossa, también para ella las cosas podían vivir una segunda vida, en esta ocasión animadas por las acciones propuestas, relacionando cuerpo, tiempo, espacio y objetos. Tanto en el trabajo de Esther Ferrer como en el de La Ribot podría reconocerse una voluntad de trabajar con el objeto aislado, privado de función: las cuerdas, las sillas, los muñecos, las telas.... Son objetos encontrados, no en cualquier sitio, sino en las tiendas



Mónica Valenciano, Rodrigo García y Olga Mesa vivieron en los barrios de Madrid *contaminados* por el rastro: Lavapiés, La Latina, muy cerca de los cuales se sitúa la sala donde presentaron muchas de sus piezas: Cuarta Pared. La mezcla de vida y muerte, de lo popular y lo viejo es muy visible en el trabajo de Mónica Valenciano con El Bailadero, y especialmente en su serie *Disparates*, directamente inspirada en los grabados de Goya.



La pobreza, el sufrimiento, pero también el humor se hacían constantemente presentes en la desestructuración de la forma, el rechazo del virtuosismo, la alternancia de persona y máscara, la sustitución del desarrollo físico por un “etcétera” verbal, las miradas y apelaciones directas al público, la invasión de su espacio y la anulación de la imagen, en la inclusión de elementos reales o el marcos de representación que redujeran la dimensión ficcional del espectáculo.

Como Mónica, Rodrigo es también heredero de Goya. Y como Mónica bucea en el cuerpo de intérprete en busca de la verdad. Es también uno de los pocos autores españoles que han

desordenadas del rastro. Y no se trata de ordenarlos, sino de integrar ese desorden de manera económica en la experiencia de la propia vida. Esta sería la diferencia entre *Nom donné par l'auteur* de Jérôme Bel y las acciones objetuales de Ferrer y Ribot. Al asistir a la pieza de Bel, el espectador comparte un ejercicio de conocimiento, una voluntad de ordenación, la creación de un nuevo vocabulario y una nueva sintaxis. Se trata de una pieza que aspira a fundar un nuevo clasicismo. Tan alejada del barroco minimalista o el barroco pobre de las piezas de las españolas.

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... no sólo las inventadas por el autor-director, sino también aquellas tomadas del entorno histórico o cotidiano, sometidas siempre a un orden no lógico, aparentemente caótico, y siempre con ese aspecto de “mal acabado”, que exige la activación de la mirada y el posicionamiento crítico del espectador.⁹ “Tengo la imagen de una danza imperfecta, aspiro a una danza que sea como el movimiento del pensamiento, con la necesidad que el pensamiento tiene”.¹⁰ Tal vez por ello recurriera tanto al dibujo y la escritura en el interior de sus propuestas: y es que la acción física de escribir puede ser entendida como una de las expresiones más inmediatas, y también físicamente más imperfectas, del dinamismo del pensamiento. “El trazo para mí tiene que ver con el pulso inmediato del pensamiento corporal, es decir, con la emoción y por tanto con lo efímero.”



En *Desórdenes para un cuarteto* (1998), la búsqueda se centraba en las pequeñas cosas que hacemos sin pensar. Para hacerlas aflorar en sus intérpretes, Olga Mesa recurrió al juego (“base de todo el trabajo de interpretación”), y mediante el juego se abordó la percepción y el intercambio de experiencias, como juegos se grabaron en vídeo momentos de la vida privada, se registraron sueños, risas provocadas por las cosquillas, y el juego favoreció un ambiente de desinhibición que hizo posible la manifestación del intérprete como “persona-cuerpo”: “No quiero cuerpos tranquilos -reclamaba Mesa- quiero cuerpos cansados, desorientados, incómodos, carnales, cuerpos que piensen intranquilamente, quiero lucidez y desorden”.

⁹ Rodrigo García aseguraba: “Trabajar a la contra de todo eso es lo que me interesa. Trabajar el feísmo, lo sucio, lo mal hecho. [...] Me interesa mucho la idea de un espectáculo imperfecto.” (Óskar Gómez, Rodrigo García y José A. Sánchez, “En un café de Ginebra”, Fundación Contamíname, *Ciudadanos de Babel. Diálogos para otro mundo posible*, Suma de Letras, Madrid, 2002, p. 404)

¹⁰ Olga Mesa, proyecto de creación de *Desórdenes para un cuarteto* (1998)

El orador y el público

La imaginación desbocada de Juan Domínguez, que fue puesta en escena por primera vez en *Desriaciones* en un espectáculo heredero de esa opción por el desorden expuesta por Rodrigo García y Olga Mesa (de hecho Juan fue uno de los intérpretes de *Desórdenes para un cuarteto*), encontró *su forma* en una pieza magistral que se presentó aquí la pasada semana y que en cierto modo sirve como referencia para un nuevo período de creación coreográfica en España.



Asistiendo al despliegue imaginativo practicado por Juan Domínguez en *Todos los espías tienen mi edad*, uno tiene la impresión de ver renacer el espíritu de Gómez de la Serna. Y cuando al final de su pieza se coloca la careta y se transforma en un viejo, ¿no da la impresión de que estamos asistiendo a una reedición del final del orador, cuando la mano de Ramón se convierte en una mano de gigante, cuando la palabra es finalmente acallada por el gesto?

Como Ramón, Juan invierte el sentido de la actuación. Y del mismo modo que Ramón convierte la escritura en acción visible, Juan Domínguez convierte la acción escénica en escritura. Sólo al final de cada una de las piezas se rompe la inversión del código. Y lo que se muestra entonces es un signo del cuerpo, un signo falso: la mano gigante o la máscara de viejo, pero un signo que remite a lo real con más fuerza que el resto de las imágenes o las palabras que se nos han presentado durante la pieza.

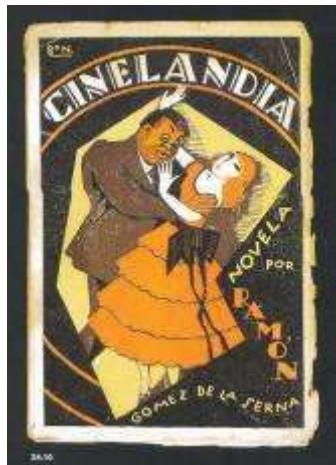
El orador constituye la síntesis de esta actividad teatral-performativa de Ramón. Cuando en un ejercicio de transformismo, Ramón



muestra su enorme mano a la cámara, no sólo está practicando una ironía respecto a los trucos físicos de la retórica, está también insistiendo una vez más en la indisociabilidad de cuerpo, imagen y escritura, en esa integridad del ser que impide que los seres humanos vuelen, pero que sí les permite escribir y jugar, está insistiendo en la transitoriedad de los medios, en la posibilidad de usar la imagen-escritura para reflexionar, y de utilizar la palabra como una excusa para un discurso que se exterioriza mediante el cuerpo, la imagen y el gesto.

Las conferencias de Ramón eran siempre un espectáculo sorprendente, ejercicios performativos en el sentido más original de la palabra. Las conferencias fueron uno de los modos que Ramón utilizó para construir su personalidad caleidoscópica: del mismo modo que convirtió su torre de la calle Villanueva en una escenografía habitable, del mismo modo que convirtió el café del

Pombo en escenario de sus tertulias, que se caracterizó sucesivamente como rey, poeta romántico o negro, también en las conferencias jugó al transformismo y a una acción performativa que le situaba entre la literatura y el circo.



El cine sirvió a Ramón para fijar brevemente su habilidad como conferenciante. A diferencia del cine practicado por otros autores vanguardistas, Ramón no supeditó la imagen referencial a la construcción formal, no explotó las posibilidades del montaje, la sobreimpresión o el fundido para crear lo irreal, sino que fiel a su compromiso con la realidad, practicó lo que él llamó “suprarrealismo”, y mantuvo por tanto el cine también próximo al espectáculo *real*, en el sentido de tangible. No es gratuita la aparición de esa enorme mano. Es la mano lo que se agranda, no los ojos (la mirada), no la boca (la palabra), sino la mano que toca, que fabrica, y que nunca pierde conciencia de su pertenencia a la materia.

Brossa tenía una concepción singular de la división de funciones entre teatro y cine. Para él el cine de ficción carecía de futuro. Esto, la ficción, decía en una entrevista en 1978, lo puede hacer mejor el teatro, la representación del drama, el enmascaramiento, la magia... Al cine lo que le corresponde es confrontarse con la realidad. Lo que el cine puede hacer, opinaba Brossa, y no puede hacer el teatro, es mostrar imágenes de la realidad de un modo que abra una comprensión nueva.

Ya entonces Brossa advertía sobre los efectos que tendría el vídeo. Le fascinaba la idea de que alguien pudiera tener una filmoteca en su propia casa, pero sobre todo lo que más le excitaba era la posibilidad de manipular el cine, la imagen en movimiento. Toda su poesía visual es resultado

de la manipulación de objetos, fotografías, papeles recortados... Ahora el vídeo venía a completar los recursos del bricoleur, un instrumento para componer poemas audiovisuales en el salón de tu casa, sin necesidad de pasar por laboratorios y estudios.

Escuchando hablar a Brossa en 1977, se entiende en parte el trabajo realizado por La Ribot con su película en 2007, ese interés por manipular los materiales audiovisuales tan heterogéneos que han ido quedando como restos de sus piezas distinguidas. Y una vez más se repiten la estrategia del orden-desorden, de la desnudez y la acumulación de restos: cuanto más se produce más restos quedan, y esos restos es preciso ordenarlos en otros medios y en otros formatos. El audiovisual, actualmente, se ha convertido en gran parte en el medio para practicar todas esas reordenaciones.



En su producción más reciente, *Die Stille vor Bach*, Portabella vuelve a contar con la colaboración de Santos en el guión para componer una película que es nuevamente una acumulación, una partitura sin melodías dominantes: las sucesivas secuencias se van superponiendo a partir de una coincidencia de distinta índole con el personaje de Bach o con su música. Resulta clave la imagen de la pianola, que parece provocar la consideración habitual del genio. La pianola desacraliza la música de Bach y la devuelve a su lugar original, a su posición de diversión mecánica o de juego matemático, del mismo modo que la tauromaquia goyesca, el circo ramoniano o las variedades brossianas resitúan la producción artística al margen de sus lugares de canonización. Pero también es importante el esfuerzo por apropiarse de la materialidad de la música: sea en su forma

de partitura escrita, sea en su forma de coreografía (la coreografía del caballo en el ejercicio de doma sobre las variaciones Goldberg).¹¹

Cine y circo están sin duda presentes en muchas de las piezas conceptuales compuestas en los últimos años por algunos coreógrafos españoles. Este es el caso sin duda de Cuqui Jerez, heredera tanto del conceptualismo practicado por Xavier LeRoy, Juan Domínguez o Jerôme Bel como del humorismo practicado por La Ribot, y que se remonta a las acciones irreverentes de Carles Santos, de Joan Brossa o de Ramón.



En *Space Odyssey*, de Cuqui Jerez, el espectador defraudado por la acción escénica de interpretación imposible, se da cuenta de que ha sido desplazado por una cámara a la que se ha convertido en auténtico espectador de la pieza. El descentramiento de la acción recupera una reflexión sobre el sentido del teatro en cuanto instrumento de representación, por tanto de conocimiento y de poder, y fuerza al espectador a resituarse conceptualmente respecto. Esta idea de usurpar la función del espectador sería repetida en *The real fiction*, con el público sometido a los múltiples accidentes que dan lugar finalmente a una construcción verbal e indicativa de la pieza en vez de a una construcción escénica de la misma. Y aún más en *The neverstartingproject*, en que el espectador es resituado como invitado pasivo a los preparativos o al making-off de una pieza o de una película. El núcleo espectacular es privado de materia y la periferia es convertida en espectáculo... Para ello, para convertir lo cotidiano o lo insignificante en espectacular, se recurre, como ya hicieran Ramón o Brossa, a procedimientos circenses.

¹¹ Como Ramón, Juan invierte el sentido de la actuación. Y del mismo modo que Ramón convierte la escritura en acción visible, Juan Domínguez convierte la acción escénica en escritura. Sólo al final de cada una de las piezas se rompe la inversión del código. Y lo que se muestra entonces es un signo del cuerpo, un signo falso: la mano gigante o la máscara de viejo, pero un signo que remite a lo real con más fuerza que el resto de las imágenes o las palabras que se nos han presentado durante la pieza.

Esta posición desplazada del espectador se reconocía de una forma mucho más evidente en *40 espontáneos*. Como en *El gran game*, el espectador se sentía traicionado: La Ribot ya no jugaba para ellos como en otras piezas, sino que jugaban *con* los otros intérpretes, esquivando a los espectadores, negándoles el placer de la espectacularidad, de la diversión, pues la diversión estaba dentro del territorio de juego y fuera sólo es posible la mirada voyeurista. O bien la mirada conceptual.

Como en muchas otras propuestas de danza conceptual, la visualidad escénica se disocia en distintos niveles, algunos de los cuales, los que podríamos considerar tradicionalmente escénicos, ya no ocurren sobre la escena, sino en la imaginación del espectador.

Carles Santos, en el texto de presentación del Grup de Treball (fundado por él mismo un año antes junto con Pere Portabella y Antoni Mercader) para “Informació d’Art Concepte” (Banyoles, 1973) denunciaba el funcionamiento del arte como “fenómeno superestructural de producción elitista” y rechazaba el objeto de arte como valor de cambio, al tiempo que mostraba la voluntad del grupo de informar sobre el proceso de realización y de provocar la autorreflexión, la “sensibilización del espectador pasivo” y estimular su participación. (Díaz Cuyas: 72). Según Esther Ferrer, *zaj* convertía al espectador en actor, asumiendo el artista la función de espectador: “Aunque se escape, aunque intente impedirlo, ESTÁ dentro de ZAJ en el momento en que ZAJ se presenta ante usted” (Ferrer, 1993: 45). Un claro ejemplo de estas propuestas-trampa, tal como las concebía Ferrer, es la famosa “silla *zaj*”, en cuyo respaldo puede leerse la siguiente invitación al público: “siéntese en la silla y permanezca sentado hasta que la muerte les separe”.



No es extraño que las ideas de ZAJ y del Grup de Treball reaparezcan en los trabajos de Oskar Gómez, teniendo en cuenta que están inspirado por, Robert Filliou. En *Optimistic versus pesimistic*, Oskar Gómez traduce materialmente esa idea formulada por Esther Ferrer. En ningún momento de la pieza se permite al espectador la relajación, la confianza de sentirse fuera, de sentirse

espectador seguro. Y si en algún momento esto ocurre, lo que el espectador descubre es que no es nada bueno ser espectador. Ya en *Cerveau Carbossé* el espectador era enfrentado a su límite, al límite en que se produce la distancia entre lo que se ve y lo que se imagina, durante esa secuencia en que el escenario se oscurece y el espectador debía confiarse a la construcción de su propia visualidad. De manera mucho más evidente, cuando el acto de observar era sustituido por la acción o directamente por el trabajo necesario para buscar las condiciones de comodidad. Pero la comodidad siempre es una trampa, como una y otra vez demostraba sarcásticamente L'Alakran.¹²



En el texto de presentación de la película, escribí sobre la voluntad de La Ribot de fijar la mirada del espectador, la que ella identifica como la del *espectador ideal*, “alguien que no sólo se ha preocupado por seguirla allí donde ha representado cada una de las piezas, sino también alguien que, familiarizado con ellas, no ha dudado en moverse en momentos aparentemente inoportunos, concentrarse en un detalle, en un objeto, fragmentar la imagen del cuerpo, dispersarse, observar al público, ir y venir, colarse entre las piernas de alguien o tumbarse descaradamente ante la intérprete para obtener el mejor ángulo de visión, alguien que ha disfrutado de una plena libertad, pero que, como espectador ideal, ha sabido respetar aquello que define la actuación frente a la pintura o la instalación: todas las libertades le han sido permitidas, excepto la alteración de la *duración* de cada pieza. Al apropiarse de la mirada, al fijar al “espectador ideal”, la Ribot se ha apropiado también de la imagen de sus espectadores, les ha convertido en figurantes, o más bien en *extras*, confrontándoles a la evidencia de que ningún acto de mirar es gratuito.”

Así, se crea una continuidad entre las piezas sobre el juego (*Oh sole, El gran game, 40 espontáneos*) y las piezas distinguidas, mediante la conversión del espectador de las piezas en figurante de la película. La conversión en figurantes sólo fue posible gracias a la escenificación de *Panoramix*, cuando los espectadores fueron obligados a trabajar para ver. Y ahora que el espectador creía sentirse protegido en su condición de espectador de una película, La Ribot vuelve a hacerle trabajar para mostrarle que la película no es en absoluto un cierre, sino un momento, porque en el

¹² Olga Mesa ha utilizado la virtualidad para producir la inclusión del espectador en el territorio de juego, mediante los reflejos de la cámara, o mediante las invitaciones personalizadas, como ocurre al final de *Suite au dernier mot*. En su caso, se trata de apropiarse de la mirada del espectador, robarle la mirada y convertirla en danza. Si lo que se escenifica ya no es el cuerpo, son la mirada del espectador, ¿qué papel queda a éste?

arte el tiempo es reversible, el tiempo es amplificable, se diversifica, y el cuerpo aparece donde menos te lo esperas, en las diferentes actitudes que el espectador debe asumir para contemplar cada una de las propuestas, en la imaginación que debe aplicar para comprenderlas o en la singularidad de los cuerpos a los que virtualmente se enfrenta.



Sutilmente, el espectador puede desprenderse de las ataduras del tiempo cronológico y del espacio cotidiano, e iniciar un vuelo de idas y vueltas donde las fronteras espaciales y temporales se disuelven y abocan a un desorden, o a un orden sólo justificado por decisiones de montaje manualmente necesarias. Pero ese vuelo es un vuelo rasante, seguimos muy cerca de la tierra, y tras montaje son muy visibles las manos.

José A. Sánchez

josea.sanchez@arte-a.org

Este texto es una versión reducida de la conferencia: “En volant au ras du sol: image et écriture sur la création espagnole contemporaine”, en el ciclo: “Rite of Spring”, organizado por La Ribot y Live Art Development Agency. Centre d’Art Contemporain, Ginebra, 29 de febrero de 2008.



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](#)

CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES:

- 1.- Francisco de Goya y Lucientes. *El toro mariposa* (1824-1828). Museo Nacional del Prado. Madrid.
- 2.- Francisco de Goya y Lucientes. Capricho nº 37 (1799). *Si sabrá más el discípulo* Aguafuerte aguatinta bruñida y escoplo. 218x153. Calcografía Nacional.
- 3.- Francisco de Goya y Lucientes. *Desastres de la guerra* (1810-15) nº 39. *Grande hazaña. Con muertos.* Aguafuerte aguada y punta seca 156 x 208 mm. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid
- L'Alakran. *Optimistic vs. Pessimistic.* © Nicolas Lieber
- 4.- Atra Bilis. *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2004), de Angélica Liddell.
- 5.- Goya. *Disparate 13. Modo de volar* 1863. Aguafuerte aguatinta y punta seca. 247x359. Acad S. Fernando. Madrid
- Rodrigo García y La Carnicería. *Borges+Goya.* Actor: Gonzalo Cunill. Vídeo: Chus Domínguez
- 6.- Francisco de Goya y Lucientes. 1821- 23. *Duelo a garrotazos.* Pintura mural trasladada a lienzo. 125x261
- Rodrigo García. *Duelo a garrotazos.* Videoinstalación
- Francisco de Goya y Lucientes. *Caprichos. Garrote vil* (1779) Metropolitan Museum. Nueva York
- 7.- Basilio Martín Patino. *Queridísimos verdugos* (1973)
- 8.- Ignacio Zuloaga. *Belmonte en plata* (1924) Oleo sobre lienzo, 193 x120 cm. Museo Zuloaga, Zumaya, Guipuzcoa
- Cesc Gelabert. *Suspiros de España* (1988).
- 9.- Francisco de Goya y Lucientes. *La tauromaquia* (1815-16). *El celebre Fernando del toro barilarguro obligando a la fiera con su garrocha.*
- *Ligereza y atrevimiento de Juanito Apiñani en la de Madrid.*
- La Ribot. *Más Distinguidas* 97. “Nº 26”. Propietario distinguido: Ion Munduate (San Sebastián) Foto: Isabelle Meister
- 10.- Francisco de Goya y Lucientes. Capricho nº 26. *Ya tienen asiento* (1799). Aguafuerte aguatinta bruñida. 217x152. Biblioteca Nacional Madrid.
- Carles Santos: *La grenya de Pascual Picanya* (1991)
- 11.- Charlie Rivel. *Parodie de la diva (Maria Callas)*
- 12.- Ramón dando una conferencia en un trapecio. 1923. Foto 15 x 8 cm. Colección ABC
- 13.- L'Alakran. *Cerveau Cabossé.* 2002. © Steeve Iuncker
- Francisco de Goya y Lucientes. Capricho nº 60: *Ensayos.* Aguafuerte aguatinta y escoplo. Lámina cobre 210x166. Calcografía Nacional. Madrid.
- 14.- Mónica Valenciano. *Miniaturas* (1992)
- La Ribot. *Socorro! Gloria!* (1991)

15.- Christa Lem en la Cúpula Venus (1977)

16.- Ramón en su despacho de la calle Villanueva de Madrid. Foto: Alfonso Sánchez Portela. *ABC*

- Joan Brossa en su estudio. 1974. Foto: Pau

17.- La Ribot. *Despliegue* (2001). Director técnico: Daniel Dermont

- El rastro de Madrid

- Ramón en el Rastro. Fotos de Alfonso Sánchez Portela *ABC*

18.- Olga Mesa. *Desórdenes para un cuarteto* (1998). Instantáneas de vídeo

19.- Juan Domínguez. *Todos los buenos espías tienen mi edad* (2002). Foto: Cuqui Jerez.

20.- Ramón maquillado de negro

- Ramón. *Cinelandia* (1923). Editorial Sempere. Valencia. Cubierta de Bon (Roman Bonet)

21.- *Die Stille vor Bach* (2007) Director: Pere Portabella. Guión: Pere Portabella y Carles Santos

22.- Cuqui Jerez. *A space odissey* (2001). Foto: Montserrat de Pablo

23.- L'Alakran. *Optimistic versus pessimistic* (2005). © Nicolas Lieber

24.- La Ribot. *Panoramix*. “¡Ya me gustaría a mí ser pez!”. Propietario distinguido: North Wind, Barcelona

25.- La Ribot. *Panoramix* (2003) “S Liquide”. Propietario distinguido: Galería Soledad Lorenzo (Madrid)