

El Festival de Cadaqués

Quim Pujol

Una reacción a los Encuentros

El presente artículo aborda un hecho singular que tuvo lugar en el pueblo de Cadaqués entre el 26 de junio y el 3 de julio de 1973. Lo que se trata de contar no es, como suele ser el caso, el avatar de una tendencia, de un grupo o movimiento, ni tampoco de un periodo o un tema, sino el de un evento cuyo carácter intempestivo y cuya magnitud han terminado por investirlo de los oropeles del mito.

Para hablar del mismo debemos remontarnos a los Encuentros de Pamplona del 72 que recientemente fueron objeto de una exposición en el Museo Reina Sofía. Aunque en los Encuentros participaron creadores como Francesc Torres, Robert Llimós, Antoni Muntadas y Jordi Benito, faltaron importantes artistas catalanes de la época: Miró, Santos, Tàpies, Brossa, Portabella...

El motivo de esta ausencia varía según las versiones. En la entrevista a José Luis Alexanco¹ que muestra el Reina Sofía en su web, el co-organizador explica como Brossa, Tàpies y Portabella presionaron para que los artistas no asistiesen con el fin de evitar una falsa sensación de libertad dentro del régimen franquista.

Sin embargo, en la entrevista a Portabella el cineasta afirma que él no presionó a nadie y que quienes asistieron lo hicieron “por razones de proyección personal”², mientras que José Díaz Cuyás sugiere un presentimiento respecto a los incidentes que habrían de empañar el evento de Pamplona³. Finalmente, Francesc Torres añade motivaciones narcisísticas: “Mi sospecha siempre ha sido que lo que había descolocado a la inteligencia catalana era que [el evento] no fuese suyo”.

A pesar de que personalmente nos gustaría pensar en razones más altruistas, un amor propio herido parece un desencadenante coherente para que, aún en palabras de Torres, “un empresario progre” se sacase “de la manga este Festival de Cadaqués” y le pidiese “el póster a Tàpies”.⁴

Por este motivo resulta irónico que la recuperación histórica de los Encuentros de Pamplona haya sido el detonante para rescatar el Festival de Cadaqués del olvido. Parece como si, incluso en la memoria, el Festival sólo pudiese existir como una reacción a los Encuentros.

Un acontecimiento relativamente plácido

¹ <http://www.museoreinasofia.es/archivo/encuentros/alexanco.html> Consultado el 1/10/2010

² <http://www.museoreinasofia.es/archivo/videos/entrevista-pere-portabella.html> Consultado el 1/10/2010

³ “se temerían algo algunos representantes de la *inteligencia* en Cataluña, como para decidir boicotear los Encuentros y disponerse a preparar un evento semejante en tierras catalanas” Díaz Cuyás, José. “Pamplona era una fiesta: tragicomedia del arte español” en *Desacuerdos 1*, Arteku, MACBA, UNIA. 2005 p. 20

⁴ <http://www.museoreinasofia.es/archivo/videos/francesc-torres.html> Consultado el 1/10/2010



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

Artea. Investigación y creación escénica. www.arte-a.org. artea@arte-a.org

A pesar de sus dimensiones más reducidas (o precisamente gracias a éstas), el Festival de Cadaqués se distingue de los Encuentros de Pamplona por una relativa falta de incidentes. Dejando de lado el teatral desplante de Dalí, el revuelo por el desnudo de Sandra Gómez, una vitriólica reseña anónima⁵ y ciertos problemas de producción, se dio una armonía inusual y se contó con la complicidad de los habitantes del pueblo así como con un considerable acompañamiento crítico. Por eso este festival constituye una suerte de espejismo en una época llena de desencuentros.

Hay ciertas razones que explican esta sintonía poco común. Portabella y Tàpies aún no habían discutido y sin embargo ya existía la complicidad que desembocó en la intervención del Grup de Treball en la Universidad Catalana de Verano de Prada aquel mismo año. Los entusiastas críticos que tantas reseñas escribieron en revistas como Serra d'Or, Lápiz o Visual (Alexandre Cirici, Victòria Combalia, Maria Lluïsa Borràs...) no quisieron perderse la cita y publicaron documentados artículos al respecto. Incluso asistió el crítico de teatro Sebastià Gasch y dio fe de la colaboración entre artistas visuales, actores y bailarines.

En cuanto a la participación popular, durante el tardo franquismo existía en Cataluña un interés ciudadano hacia todo lo que oliese a modernidad y pudiese representar, aunque fuera estéticamente, un distanciamiento respecto al régimen franquista.

Algunas de las obras que se mostraron en el Festival de Cadaqués han pasado a la historia. Allí se presenta por primera vez la “Mujer-árbol” de Fina Miralles, donde la artista de Sabadell entierra sus piernas hasta medio muslo y permanece quieta en un paraje natural.

También fue Fina Miralles quien trajo a Los Comediants gracias a su amistad con Ana Lizarán⁶. Cabe recordar que Los Comediants aún no habían efectuado por aquel entonces su “renuncia al discurso” (tal y como lo llama José Antonio Sánchez⁷) y constituían un interesante grupo de experimentación teatral. En Cadaqués interpretaron un primer esbozo de “Catacroc”, la obra que meses más tarde habrían de estrenar oficialmente en Vigo. Los habitantes de Cadaqués también quedaron seducidos por la rúa que organizaron Joan Miró, Carles Santos y la orquesta del pueblo. Miró había creado unos cabezudos⁸ para los Encuentros de Pamplona antes de que alguien le convenciese para no asistir y aprovechó la ocasión para hacerlos desfilar al son de una fanfarria compuesta por Santos e interpretada por los músicos municipales. Santos, por su parte, hizo

⁵ “Superficialitat i gat per llebre”. Serra d'Or nº153, p. 61

⁶ “A finales de 1972 ya había acabado Bellas Artes y por azar una amiga me presentó a Ana Lizarán, y ella a Els Comediants, cuando todavía no eran conocidos” en Fina Miralles, *Testament Vital*. Sabadell: Edicions de gràfic set, 2008, p. 14. T. del A.

⁷ Sánchez, José Antonio. “Génesis y contexto de la creación escénica en España 1978-2002” en Sánchez, José Antonio (ed.). *Artes de la escena y la acción en España: 1978-2002*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2006. p. 29

⁸ Debido a la falta de documentación gráfica del pasacalle, no podemos asegurar que los cabezudos que se muestran en el Centre Miró de Mont-Roig sean los mismos, pero resulta probable.



doblete ya que también colaboró con Jordi Benito en “Piano caigut” (“Piano caído”), una acción que consistía en hacer caer un piano.⁹

En el apartado de la acción también destacó Francesc Abad, que señaló con un bolígrafo las pecas de un brazo y luego las numeró, o la iniciativa de Tàpies que, con un bastón, se limitó a realizar un dibujo en la orilla del mar que en pocos minutos quedó borrado por las olas. Si bien la obra de Tàpies es un híbrido entre arte visual y acción, Sandra Gómez ejecutó su pieza “La Sonámbula”, a medio camino entre la acción y la danza, y se desprendió de sus ropas hasta apilarlas todas sobre su cabeza.

Por su lado, Carles Pazos organizó “Esculturas al aire libre” con la colaboración de Xavier Olivé y un grupo de bailarines entre los que se encontraban Cesc Gelabert y Toni Cots. En unos jardines, los componentes del grupo de danza personificaban «supuestas esculturas. Caída la tarde, la matizada luz del jardín prestaba un mayor realce a los maquillajes que debían convertir los cuerpos reales de los “actores en sendas piezas de mármol o terracota. Amplificados acústicamente, los ruidos naturales (brisa, ranas, etc.) subrayaban a los espectadores la presencia de un “entorno”».

En la misma crónica del acontecimiento, resulta especialmente llamativa la discusión que se da al final de la experiencia: “al término (...) surgió, como es inevitable por desgracia, el problema de las tipificaciones. “Hemos asistido a un *happening?*” preguntaba alguien. “No, porque no ha existido libre participación por parte del público” aclaraba otro. “¡Cuidado! No ha habido propiamente un *happening* porque el transcurso de la experiencia estaba previsto perfectamente de antemano, no habiendo lugar para que las manifestaciones espontáneas variaran el curso o el sentido del acto!” matizaba otro enérgicamente. “Para que se hubiera producido simplemente un *environnement* –se dijo– hubiera bastado con los sonidos amplificados” Y etcétera, si bien el gran caballo de batalla lo constituyó la posibilidad de haberse dado una manifestación típicamente específica de Body-Art. (...) “Hemos llevado a cabo un trabajo, eso es todo” sentenciaban una y otra vez los autores de la manifestación.”¹⁰

En el apartado cinematográfico, Portabella y Brossa presentaron su “Vampir cuadecuc” fruto de su brillante vampirización de la película de Jesús Franco interpretada por Christopher Lee. Si bien “Vampir cuadecuc” goza hoy en día de cierto renombre, resulta llamativo que la obra de Antoni Padrós siga siendo en gran medida desconocida. En el Festival de Cadaqués se mostró su drama anarquista “Lock-out”¹¹.

Sin embargo Padrós no es el único desconocido que urge recuperar. También destaca la participación de Bárbara Banyuelos con su pieza “Síndrome de Diógenes conceptual”, que se caracteriza por una ironía inusual respecto al movimiento artístico que predominaba en la época.

⁹ Existe una interesante documentación de la obra en Benito, Jordi. *Die Partituren des Wannsees*. Palau de la Virreina, Barcelona, 1992

¹⁰ Domingo, F. “Esculturas al aire libre”. Artes Plásticas, nº2, p. 15-18

¹¹ Hay interesantes piezas de este director disponibles en Internet.



El pasado que nunca fue pero debe permanecer

En el párrafo anterior hemos afirmado, quizás apresuradamente, que urge recuperar a algunos desconocidos. Esta afirmación puede resultar polémica si se acepta la afirmación clásica de Phelan de que “la performance se convierte en sí misma mediante la desaparición”¹². Más allá de la ontología de la performance, la recuperación histórica de este género (aunque quizás también de toda forma de arte) resulta problemática. Si, como afirma Goran Sergej Pristaš, “una performance, puesto que tiene lugar en vivo, es una intervención específica y directamente política o social que establece un nuevo conjunto potencial de relaciones” y puede abrir “la posibilidad de una nueva organización social o comunitaria”¹³, la mera recuperación del pasado implica el riesgo de “los oropeles del mito” que citamos al principio de este texto. Si la performance es algo estrechamente relacionado con la vida, el coágulo de la mitificación amenaza con fijar una interpretación particular de una determinada performance desligándola de un contexto que no cesa de transformarse. Por eso Pristaš aprecia en este mismo artículo la reconstrucción de Emil Hrvatin (ahora llamado Janez Janša) de la famosa performance eslovena *Pupilija, papa Pupilo y los Pupiljecks*, ya que esta reconstrucción difería intencionadamente del original y esto permitía “un marco relacional completamente nuevo”. Sin embargo, en un seminario reciente Janez Janša confesaba que aún así no estaba seguro de que el público hubiese captado las implicaciones de su ejercicio respecto al presente. Probablemente el poder aureático del pasado deba resistirse con más énfasis aún.

En este sentido, las recientes recuperaciones históricas de obras de los años 70 despiertan cierta suspicacia, ya que existe el riesgo de negar los principios de artistas que, como Isidoro Valcárcel-Medina, han afirmado que “la obra ha de ser tan fiel a su momento que sea el momento mismo”.¹⁴ Así pues nos encontramos ante una contradicción difícil de resolver. Por un lado querríamos recuperar una historia repleta de potencialidades por explorar. Al mismo tiempo, resulta imprescindible combatir el efecto mitificador de esta historia que amenaza con neutralizar las implicaciones de ese pasado en nuestro presente.

Una posible estrategia consiste en recuperar la historia y negarla a continuación. Quizás habría que afirmar que todo es mentira, que el Festival de Cadaqués nunca se llevó a cabo, que Fina Miralles nunca realizó “Mujer-árbol”, que Carles Pazos no mostró “Esculturas al aire libre”, que los Encuentros de Pamplona nunca existieron ni Sandra Gómez ejecutó “La Sonámbula”.

Así, como si de una mofa se tratase, tras recuperar la historia podríamos relegarla a un plano secundario para que quede tan sólo en nuestra memoria el germen vivo de sus enseñanzas y, sin la

¹² Phelan, Peggy. *Unmarked, the politics of performance*. New York: Routledge, 1993. p. 146. T. del A.

¹³ Pristaš, Goran Sergej, “Operación, recreación, reconstrucción” en Naverán, Isabel (Ed.). *Hacer Historia*. Barcelona: Cuerpo de Letra, 2010. p. 122

¹⁴ “Isidoro Valcárcel Medina. Ir y venir” Espacio AV Exposiciones Verónicas

<http://www.espacioav.es/veronicas/index.php?e=30> Consultado el 1/10/2010



barrera infranqueable del mito, éste siga operando en nuestro presente.

*Texto publicado en Efímera Revista nº1. Revista semestral sobre arte de acción y performance.
ISSN: 2172-5934 (dir. Zara Rodríguez Prieto)*

Este artículo se ha escrito en el marco del proyecto Autonomía y complejidad. Metodologías para la investigación en danza contemporánea: Brasil, Eslovenia, España, Turquía. HAR2008-06014-C02-01 Financiado por el Ministerio de Ciencia y Educación.



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

Artea. Investigación y creación escénica. www.arte-a.org. artea@arte-a.org