



**PROTÉGEME,
INSTRÚYEME 1.1.**

MARTA GALÁN

LA CREADORA DE L'ESPECTACLE



Marta Galán

(Barcelona, 1973). Creadora escènica i directora de projectes escènics i audiovisuals. Formada teatralment en diferents escoles i centres de Catalunya i Buenos Aires. El 1998 promou la creació de la companyia La Vuelta (1998-2002), amb la qual inicia la investigació d'un llenguatge escènic de fort contingut emocional capaç de reflexionar sobre l'actualitat sociopolítica a partir d'allò personal i quotidià, donant com a resultat els següents espectacles: *Lu blanc de lu groc* (1999), *Desvínculos* (2000), *K.O.S. (fer-se el mort)* (2001) i *Estamos un poco perplejos* (2002). A partir del 2002 inaugura el que anomena "teatre documental" (permeable al bagatge biogràfic i estètic de les persones amb les quals treballa, no necessàriament actors) i aposta per una estructura mínima de creació i producció amb Santiago Maravilla, cantant i *performer* que comença la seva carrera el 1986 amb el grup de *hardcore* Aperio Crus i que des de 1994 duu a terme projectes artístics deutors de la cultura *trash*, l'estètica *pop art*, el *punk* i la cançó romàntica.

ESPECTACLES 2003 *Lola* (amb Santiago Maravilla), La Poderosa, Barcelona / 2004 *Transilvania 187, in Memoriam* (amb Santiago Maravilla), Ca l'Estruch, Sabadell / 2005 *Machos* (amb Santiago Maravilla), L'Antic Teatre, Barcelona / 2005 *El Perro* (amb Santiago Maravilla), Festival Panorama, Olot / 2006-2007 *Melodrama* (amb Santiago Maravilla), La Fundición, Bilbao / 2008 *Protégeme, instrúyeme 1.1.*, Teatre Lliure, Barcelona.

ELS ESPECTACLES

2003 *Lola*

Construcció d'una identitat (femenina) sobre l'escenari a partir i a través dels referents biogràfics i culturals de la persona que és a escena (un home): Santiago Maravilla. Un espectacle romàntic, gairebé sentimentaloides, que adquireix una contundència inesperada a causa d'una posada en escena coratjosa, crua, antiestètica. *Lola* és també un desplegament d'energia: en watts, en fiscalitat, en adols. Una aposta real pel directe.

2004 *Transilvania 187, in Memoriam*

Acostament a la trajectòria vital i professional de Víctor Israel fent servir tant recursos documentals com de ficció. La figura melancònica del vampir ens permet vincular la trajectòria professional d'Israel com a actor de pel·lícules de terror amb una reflexió més àmplia sobre la memòria, la vellesa i la mort.



2005 *Machos*

Retrat de la situació excessiva i claustrofòbica que deriva de l'ús indiscriminat del poder, de la perpetuació i de la reiteració de certs mecanismes de dominació en qualsevol context, ja sigui polític, cultural o familiar. L'estereotip del mascle es fa servir com a mecanisme dramàtic per deixar constància d'una actualitat d'excessos, cinisme, violència i dominació. L'ambició, la dominació, l'excés i la violència no tenen gènere, però sempre han estat identificats com models masculins.



2005 *El Perro*

El Perro planteja certa desil·lusió davant el que és humà. Comença amb el desencant i va cap a una mena de "final feliç" on s'apunta una mena d'existència possible, habitable. Davant la perplexitat des de la qual mirem la vida i la mort: una revelació. Malgrat la confusió, la por, la sensació de fracàs, de desorientació, seguir endavant i resistir. Amb determinació animal. Amb aquesta obra es clou la *Trilogia Cínica*, formada per *Lola*, *Machos* i *El Perro*.



Performance híbrida en la qual el text, la imatge, la música i l'acció avancen rítmicament de la mà d'un únic *performer* i cantant, Santiago Maravilla. *Melodrama* vol ser el marc perfecte per posar en evidència, mitjançant el *hardcore*, les cançons d'amor-desamor, la *performance*, la xerrameca, els gestos melodramàtics i els deliris romàntics, la validesa exagerada que adquireix, en determinats contextos, el dolor sentimental hipertrofiat i autoreflexiu.



Protégeme, instrúyeme 1.1. suggereix una alternativa poètica i irreverent al binomi infància/educació i ho fa per la via orgànica i espiritual: amb cabres, cabrits, natures quasi mortes, fems, consells marciais i música sacra. Davant les acollonants i catastròfiques previsions de futur, la Núria i en Juan imaginen un entrenament subtilment dissenyat que prepari en Yago per a situacions extremes...



ALGUNES RESPOSTES

MARTA GALÁN

(...) Crec que vaig decidir apostar pel teatre perquè em va semblar el format artístic perfecte per incidir en allò social mitjançant una dissecció radical d'allò humà. Com també m'interessava el fet que en teatre no treballes sol: treballes amb persones. Aquesta dimensió relacional, social, m'interessava molt. M'interessava la dialèctica possible entre els integrants de l'equip. Aquesta premissa condicionava la mena de teatre que volia proposar. Un teatre que fos permeable al bagatge biogràfic i estètic de les persones amb les quals estava treballant, un teatre de "creació" capaç de referir i revertir la realitat a partir d'un material molt personal, íntim, quotidià. També em seduïa el tema del directe. Que el que ocorregués, ocorregués en un aquí i ara, en un tu a tu amb el públic. En teatre, les coordenades espai-temps són les mateixes per al públic que per als intèrprets. No hi ha dilació. Això converteix el teatre en una mena d'expressió capaç de mobilitzar

l'imaginari social d'una manera molt directa, molt immediata. Persones parlant a persones. Persones que es mostren davant d'altres persones. Una cosa vinculada amb la festa, també. Potser per això en les meves obres apareix sovint l'element menjar. Al final de l'obra, o durant l'obra, es convida el públic a menjar i a beure.

(..) El teatre en aquest país rebutja qualsevol proposta que mantingui una certa radicalitat. Accepta, eventualment, una espècie d'estètica contracultural (i de vegades la incorpora) sempre que no estigui dinamitant les bases sociopolítiques. Diguem que allò contracultural pot ser acceptat sempre que tingui a veure amb una determinada "moda" estètica, una certa "tendència", sempre que sigui *cool*, blanc, fresc, visible, audible, però així que entres en el terreny d'allò "contraestablert" (per posar-li un nom), així que proves de qüestionar les estructures socials, allò normatiu, allò políticament correcte, i ho fas mitjançant formes no ortodoxes, "lletgístiques", poc "culturals" (fins i tot, de vegades, massa "populars") no hi tens cabuda. Hi ha un control permanent i altament normatiu sobre el que s'ha o no s'ha de fer o el que s'ha o no s'ha de pensar. I això promou i legitima actituds acrítiques. És evident que si en les teves propostes escèniques proves d'evidenciar aquestes paradoxes, no et serà gens fàcil treballar...

(...) Pensar com a forma d'indisciplina. Jo sempre dic: mirar les coses per baix, per darrere, posar-ho tot cap per avall. L'art hauria d'acostar-se a allò que

Baudrillard denomina “utopies operatives”, hauria de ser capaç d’oferir alternatives imaginàries, impossibles, molestes, però practicables i reveladores.

(...) Jo treballa sempre des de la consciència que existeix un abisme entre la realitat i les seves representacions. Puc voler donar compte de la realitat, en els meus muntatges, però, quan em poso a treballar, a buscar els mecanismes per a la construcció de les escenes, dels textos, de les imatges, topo de cara amb la representació. Llavors, provo d’esquivar la representació. Provo de trobar altres mecanismes. De vegades, descobreixo formes efectives per donar compte del que vull mostrar o expressar, però de vegades fracasso. No trobo la forma. Francis Bacon té una reflexió molt bonica per a això. Ell diu: “sé el que vull fer però no sé com fer-ho. No sé com es fa la forma”. Crec que el treball amb la forma és el procediment artístic fundacional. Perquè “fer la forma” significa trobar la manera efectiva de donar compte d’aquest abisme, d’aquesta impossibilitat d’accedir a la realitat mitjançant la representació. Fer visible l’“esforç per captar la realitat” és la forma més honesta de dir: *mira, no puc mostrar-te la realitat, però “faig la forma” de tal manera que no t’enganyo. Això no és la realitat, tampoc no és la seva representació, és una manera de fer-te participar de l’esforç, de traspassar-te la problemàtica, l’irresoluble*. En aquest sentit, crec que, des que vaig començar, el meu treball ha estat una suma de temptatives per donar compte d’aquest “irrepresentable”, d’aquesta impossibilitat.

(...) Allò *kitsch*, allò patètic, allò hiperbòlic, fins i tot una certa atenció a les formes lletgístiques, a allò mal fet, allò no-disciplinat, són només mecanismes (gairebé diria “formals”) que permeten un cert posicionament crític davant la profusió de formes realistes (i hiperrealistes) d’una banda, i esteticistes, de l’altra. Crec que forçar l’actuació, evidenciar l’artificialitat de l’actuació, desfaser els estereotips del que suposadament és una “bona actuació” per després oferir un moment de certa veritat, un moment gairebé confessional, és una manera de mostrar aquest abisme del qual parlava anteriorment: el buit que existeix entre la realitat i les seves representacions. La falla. El lapsus.

(...) La bellesa és irrepresentable (encara que molts no ho vegin així i treballin sobre una idea de bellesa profilàctica, asèptica, visual...). Perquè allò bell a mi em sembla que ha de ser, en algun punt, terrorífic, una cosa que ens connecta amb la mort, que ens hi remet.

(...) Un comentari de Derrida que sempre cito: “el teatre no és la representació de la vida, sinó allò que la vida té d’irrepresentable”. Aquest comentari, d’alguna manera, invalida qualsevol intent de concebre el teatre com a “representació” o, com a mínim, posa en dubte el concepte de “representació”. L’irrepresentable en les arts escèniques estaria en la línia del que per a l’art contemporani és l’ombra, la petjada, la sobra. El que queda després d’haver arribat a la conclusió que “ja no hi ha res a veure”. Negar la representació, l’espectacle concebut exclu-

sivament per al gaudi de l’ull. Això és el que determinades manifestacions de la creació escènica contemporània proven d’incorporar a l’espai del teatre.

(...) Crec que l’art contemporani actual tendeix a seguir dues línies oposades però que remet en, en el fons, al mateix: a aquest irrepresentable del que parlava abans com oposició/contestació a allò “espectacular”. D’una banda, les tendències que rasuren l’objecte artístic fins a deixar-lo en no-res, en el no-res, res per veure, i, d’altra banda, les tendències que recorren a l’excessiu, a saturar l’ull, a empatxar-lo. Els artistes que a mi em mobilitzen són precisament els de la segona tendència (Cindy Sherman, Paul McCarthy, Tony Oursler i tants d’altres...). Potser per això la meua manera de treballar l’escena i l’actuació té alguna cosa d’excessiu, encara que els escassos mitjans econòmics i de producció dels quals dispo converteixen, de vegades, l’excessiu en un “excessiu auster”, que és estrany, no? però crec que és el que a mi em surt. Apostar per l’excessiu però des d’una certa austeritat.

(...) Potser el meu treball no té la radicalitat formal que tenen altres propostes contemporànies, però prefereixo ser menys radical en la forma i més “política” en els continguts. Més política i menys estètica? No ho sé, crec que té a veure amb trobar un equilibri entre totes dues opcions. O amb testificar que no existeix una cosa sense l’altra. Que, inevitablement, qualsevol aposta estètica implica una presa de partit ideològica, política.

(...) Quan parlo d’“allò polític” no em refereixo a una idea partidista d’allò polític, sinó a una dimensió humana d’allò polític. Adrienne Rich té una frase molt bonica que ho explica. Ella diu: “El moment que un sentiment penetra el cos és polític, aquesta carícia és política”. Allò personal és polític. Allò corporal és polític. Allò íntim és polític. Allò quotidià és polític. Allò subjectiu és polític.

(...) Crec que, des d’aquesta perspectiva d’allò íntim, personal, quotidià, poden escriure’s textos i proposar-se obres escèniques que, una vegada fetes públiques, transcendeixen allò subjectiu per convertir-se (en el procés de la recepció) en experiències que acabin referint-se a allò social, a allò polític, a allò humà al cap i a la fi. Penso també en els textos de Blanchot, Lispector, Bataille, Kane, Jelinek. Hi ha molta llibertat en aquests textos, molt estómac, una aposta molt personal, per sobre de gèneres, de tendències. Una forma d’escriptura que, des d’una gran llibertat, s’oposa a allò disciplinari, al cànon. I ho fa, en moltes ocasions, des d’una escriptura íntima, subjectiva, però, per això mateix, extremadament política.

(...) Però passa que l’actor duu ja un text inscrit, gravat al cos, en la seva forma de construir el discurs, en la seva gramàtica... Per això, intentar que utilitzin en escena els meus textos és de vegades molt complex. Sobretot quan decideixo treballar amb adolescents, amb vells, amb nens o, en altres ocasions, quan treballa amb un determinat tipus d’actor que utilitza altres registres, que està dis-

ciplinat per utilitzar en escena una altra gramàtica. Aleshores, la majoria de les vegades, precisament perquè necessito que el que es digui o es faci en escena sigui veritat, prescindixo dels meus textos i permeto que aparegui la seva gramàtica; encara que sempre treballo amb la mateixa insistència sobre el text. Siguin els seus textos o els meus, cal donar-los un tempo, una intenció, una estructura.

(...) Les propostes audiovisuals que incloc en les meves obres són, en algun punt, documentals; molt simples, gens experimentals. No m'interessa l'experimentació audiovisual. No m'interessa el signe pel signe, el bombardeig d'imatges-signe. El vídeo sempre ve a portar la vida, el carrer, la gent, a l'escenari. No puc tenir un part en escena, per exemple, així que recorro al format vídeo per incloure'l a la proposta (*Machos/2005*). No puc tenir en escena l'acció "llençar menjar", repetida a totes les cuines de tots els restaurants del món ric, així que me'n vaig amb la càmera a recórrer diversos restaurants de Barcelona i filmo aquesta acció a les cuines (*Machos/2005*). De vegades, els vídeos que utilitzo tenen un caràcter més poètic, encara que sempre estan connectats a un cert impuls "documental". ■

Aquests fragments són extractes d'una entrevista feta per Óscar Cornago a Marta Galán, publicada en la seva totalitat a "Éticas del cuerpo. Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo", Madrid: Ed. Fundamentos, 2007.

TRAJECTÒRIA PROFESSIONAL DE MARTA GALÁN

ÓSCAR CORNAGO

La obra de Marta Galán puede entenderse como una búsqueda de una *verdad* emocional a la que se acerca a la vez desde la experiencia personal y la reflexión en torno a lo social. El mundo de las emociones, por un lado, y el ámbito de las ideas, por otro, presentados en un estrecho diálogo, son dos pilares sobre los que se construye su obra y pensamiento escénico. Esta exploración de los espacios del yo ha ido unida a la construcción de instancias escénicas que no rechazan el juego con la ficción.

En 1998, a su regreso a Barcelona tras un año en Buenos Aires, donde realiza cursos de dramaturgia, actuación y escritura escénica junto a creadores como Daniel Veronese, Ricardo Bartís o Federico León, forma el grupo La Vuelta. Son los años en que la obra de Rodrigo García comienza a proyectarse con fuerza y surgen iniciativas como la

General Elèctrica, en Barcelona, que abren nuevos horizontes para la creación escénica.

Por La Vuelta pasan artistas de distintos ámbitos convocados por un proyecto colectivo de trabajo. En lo que terminará siendo el núcleo central del grupo se encuentran Mireia Serra, Núria Lloansi y Xavi Bobés, como intérpretes-creadores, Óscar Albaladejo, en la creación musical y sonora, Afra Rigamonti, con las Luces, y Joan Ribas, en la construcción de objetos y elementos escénicos. Marta Galán escribe los textos en función de las situaciones escénicas que se plantean, ya sea a modo de provocación de esas acciones o para conducir los procesos de trabajo. El centro de la creación es lo que está ocurriendo en escena, y en función de eso y de los materiales que se generan, se piensan los textos. Así se hace *Lu blanc de lu groc*, estrenada en Barcelona en el espacio Mon Obert en 1999, y *Desvínculos*, entre noviembre de ese mismo año y abril del 2000, todavía con una envoltura metafórica que se irá abandonando en los siguientes espectáculos en favor de una comunicación con el público. Fue con *K.O.S. (hacerse el muerto)*, presentada en 2001 en la sala Conservas de Barcelona, cuando el grupo adquiere más resonancia a raíz de su paso por el Festival de Sitges. No tuvo la misma suerte *Estamos un poco perplejos*, su siguiente creación un año después, con un registro menos emotivo y unas acciones más desvestidas, ligadas a un horizonte social de fondo que se hacía más presente. Esta obra marca la diso-

lución del grupo, en parte motivada por la propia evolución de sus participantes, que emprenden caminos propios.

A partir de ahí comienza una colaboración de varios años con el *performer* y cantante Santiago Maravilla, procedente del escenario *off* barcelonés. Su primera colaboración es *Lola/2003*, un monólogo sobre los roles de género, la sensiblería romántica y lo *kitsch*, en el que mezcla el teatro de acción, la interacción con el público y la actuación musical. En el trabajo de Santiago Maravilla descubre Marta Galán un mundo fresco y directo, procaz y exhibicionista a partir de unos códigos populares que chocan con lo correcto de la cultura teatral. Este espectáculo se completa con *Machos/2005*, en el que Maravilla comparte escena con Vicens Mayans. En él se continúa la reflexión sobre las convenciones de género y los lugares comunes ligados al hombre, pero con un alcance social más amplio, como la violencia y el deseo de poder, el sexo o la ambición de éxito profesional. Entre medias, El Mercat de les Flors le coproduce *Transilvania 187. In Memoriam/2004*, subtitulada «Comedia romántica musical de terror», una poética reflexión sobre la vejez, la muerte, la belleza, la memoria y el paso del tiempo, que son algunos de los temas que atraviesan toda la obra de Marta Galán. Para ello recurre a no actores y sobre todo a Víctor Israël, un conocido actor de películas de terror, ya retirado, de 79 años. En paralelo a esta obra, desarrolla un proyecto audiovisual en colaboración con Néstor Doménech, que comienza con una

escapada de un geriátrico. Algunas de estas imágenes se proyectan durante la actuación, mientras Israel canta en karaoke *Ne me quitte pas*. *El perro*/2006 cierra un recorrido que arranca con *Lola*, mostrado en una retrospectiva en El Mercat de les Flors bajo el título de *Trilogía Cínica*. En *El perro* se recurre nuevamente a no actores para llevar a escena el mundo de los niños o la (re)presentación de la familia, en contraste con el mundo de los animales, otra de las referencias características en su obra.

En su última colaboración con Santiago Maravilla, *Melodrama*/2007, se retoma uno de los temas centrales de su producción, el lugar de las emociones. Desde un tratamiento abiertamente exagerado que combina lo *kitsch*, actitudes patéticas y expresiones emocionales extremas, se subraya

el lado escénico de los sentimientos, el juego de engaño y realidad, de manipulación social y verdad personal que se esconde detrás de estos lugares. En este cruce de caminos y espacio de tensiones entre el yo íntimo y las convenciones, entre la emoción y la razón, o el cuerpo y la política se mueve el trabajo de Marta Galán. Como repuesta se ofrece el hecho escénico transformado en un instante de apertura y comunicación, de encuentro y sentido grupal; a ello remiten las situaciones de fiesta, desorden vital y gratuidad de los finales con los que se cierra la mayor parte de sus trabajos, como un gesto de apertura y disolución de lo escénico hacia ámbitos menos institucionales. En 2007 impulsa la fundación de la Asociación de Artistas Escénicos, de la que es Presidenta, con el fin de apoyar nuevos planteamientos y objetivos dentro de las artes escénicas. ■

Extracte d'“Éticas del cuerpo. Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo”, d'Óscar Cornago, Madrid: Ed. Fundamentos, 2007.

ENTRADA BLOQUE + TEXTO MIEDO (BLOQUE)

OP. 1

"PROTÉGEME, INTRÚYEME 1.1"

apuntes, dibujos y fragmentos.

(...)

y seguirás adelante con el único objetivo estresante adrenalínico de pasarte al carril de la izquierda y permanecer allí el mayor tiempo posible acojonado igual forzando la máquina a tope con el miedo metido en el cuerpo pero a mayor velocidad. Porque a mayor velocidad más miedo en el cuerpo. Vas a tener el miedo metido en el cuerpo hagas lo que hagas y vayas donde vayas.

(...)

y te vas a acojonar cuando constates que no has aprovechado hasta el último segundo hasta la última gota los momentos en los que has estado con la gente que te quiere. Y vas a tener miedo de no haberles escuchado lo suficiente de no haberles apoyado lo suficiente de no haber estado ahí cuando te necesitaban. Y vas a sentirte acojonado cuando te des cuenta de que les has dejado solos con su tristeza

su necesidad de comprensión de consejo de cervezas de paseos de silencio... O todo lo contrario: vas a tener miedo de haberle dedicado la vida a la gente que te quiere. Miedo de haber vivido sólo y exclusivamente para acompañar a la gente que te quiere de haberlo dado todo por ellos a lo bruto como un gilipollas.

(...)

Y tendrás miedo de morirte viejo y solo desahuciado lleno de polvo. Y miedo de que no te dejen morir solo de que no te dejen morir cuando decidas que claudicas. Un miedo bestial a ser una carga para tus hijos para tu pareja para tu familia para tus amigos. Y con el miedo metido en el cuerpo vas a verme envejecer vas a cagarte de miedo cuando me veas enfermar y envejecer.

OP. 2

LV2: GERE

LV2: Cambio brusco de LV2 (como el que me venía en Tra... vania con la pacera) pero he caído. A veces cooma.

3_ ESCENA COCINA - p Jovan corta el cabrito. Mezcla el vino

TRANSICIÓN
el TEVIDO MIEDO VERME ENTE JULLA PARA A SERRIA ALMO?



(...)
porque si
segundo a segundo
observas el cambio
no vas a darte cuenta del cambio.
Cada segundo será idéntico al
siguiente segundo
y vas a vivir con una sensación alu-
cinante
de presente continuo
de presente total.
Pero si decides alejarte
si un día decides llevar tu propia
vida
y visitarme sólo de vez en cuando
cada vez que vuelvas habré enveje-
cido de manera alucinante
desproporcionada
a lo bestia.
Seré mucho más vieja y estaré
mucho más cerca de la muerte.
Cada vez seré mucho más vieja y me
encontrarás cada vez más moribunda.
Y tú no habrás sido testigo y eso te
parecerá acojonante.
(...)
y de una vez por todas
todas las cabezas infantiles del pla-
neta empezaron a funcionar
efectivamente
para lo que habían sido programadas.

Y de manera impresionante
casi como si estuvieran afectados
por alguna fuerza sobrenatural
los niños se quedaban quietos en
sus pupitres
clavados en sus pupitres
y se empeñaban
sin angustia y sin dificultad
en cualquier actividad que se les
propusiera
(aunque la actividad nada tuviera
que ver con su deseo
ni con sus habilidades
ni con algo importante o divertido)
El metilfenidato controlaba a la
perfección
sus impulsos infantiles
(impulsos violentos o impulsos
sexuales)
y los niños empezaron a organizar
racionalmente sus tareas.
Apuntaban fríamente sus objetivos
y sus deberes
en sus agendas infantiles de
Mickey Mouse o de los Simpson.
y nada se les escapaba.
(...)
Y entonces todo empezó a ser tan
perfecto que para qué una vuelta
atrás...

Me jode que haya siempre alguien
que quiera velar por mi seguridad.
Me jode la mentira de la seguridad.
La seguridad es la otra cara de la
moneda
de un sistema que
una y otra vez
nos pone en peligro.
Ese es el secreto de la rentabilidad
ese es el chantaje
esa es su lógica.
Los objetos que nos rodean
son siempre contaminantes
frágiles
obsoletos.
Con ese coche de puta madre que

te acabas de comprar
y que te ha costado una pasta
te vas a dar una hostia que no van a
encontrar ni tus zapatos.
Este paquete de tabaco, también te
va a matar.
No fumes.
Ponte el cinturón.
Abróchate a la vida.
¡A tomar por el culo!

A veces sueño que flotamos en el agua
cogidos de la mano
y que nos hundimos
lentamente
sin terror.

PROTÉGEME, INSTRÚYEME 1.1.

MARTA GALÁN

(Barcelona, 1973). Creadora escénica y directora de proyectos escénicos y audiovisuales. Formada teatralmente en diferentes escuelas y centros de Cataluña y Buenos Aires. En 1998 promueve la creación de la compañía La Vuelta (1998-2002), con la que inicia la investigación de un lenguaje escénico de fuerte contenido emocional capaz de reflexionar sobre la actualidad sociopolítica a partir de lo personal y lo cotidiano, resultando en los siguientes espectáculos: *Lu blanc de lu groc* (1999), *Desvínculos* (2000), *K.O.S. - Hacerse el muerto* (2001) y *Estamos un poco perplejos* (2002). A partir del año 2002 inaugura lo que denomina "teatro documental" (permeable al bagaje biográfico y estético de las personas con las que trabaja, no necesariamente actores) y apuesta por una estructura mínima de creación y producción con Santiago Maravilla, cantante y performer que inicia su carrera en 1986 con el grupo de *hard-core* Aperio Crus y que desde 1994 lleva a cabo diversos proyectos artísticos deudores de la cultura *trash*, la estética *pop art*, el *punk* y la canción romántica.

Espectáculos 2003 *Lola* (con Santiago Maravilla), *La Poderosa*, Barcelona / 2004 *Transilvania 187, in Memoriam* (con Santiago Maravilla), Ca l'Estruch, Sabadell / 2005 *Machos* (con Santiago Maravilla), L'Antic Teatre, Barcelona / 2005 *El Perro* (con Santiago Maravilla), Festival Panorama, Olot / 2006-2007 *Melodrama* (con Santiago Maravilla), La Fundación, Bilbao / 2008 *Protégeme, instrúyeme 1.1*. Teatre Lliure, Barcelona.

LOS ESPECTÁCULOS

2003 Lola Construcción de una identidad (femenina) sobre el escenario a partir y a través de los referentes biográficos y culturales de la persona que está en escena (un hombre): Santiago Maravilla. Un espectáculo romántico, casi sensiblero, que adquiere una contundencia inesperada debido a una puesta en escena bizarra, cruda, antiestética. *Lola* es también un despliegue de energía: en vaticios, en fisicalidad, en alaridos. Una apuesta real por el directo.

2004 Transilvania 187, in Memoriam Acercamiento a la trayectoria vital y profesional de Víctor Israel utilizando tanto recursos documentales como de ficción. La figura melancólica del vampiro nos permite vincular la trayectoria profesional de Israel como actor de películas de terror con una reflexión más amplia sobre la memoria, la vejez y la muerte.

2005 Machos Retrato situación excesiva y

clausrofóbica que deriva del uso indiscriminado del poder, de la perpetuación y reiteración de ciertos mecanismos de dominación en cualquier contexto, ya sea político, social, cultural o familiar. El estereotipo del macho se utiliza como mecanismo dramático para dejar constancia de una actualidad de excesos, cinismo, violencia y dominación. La ambición, la dominación, el exceso y la violencia no tienen género, pero siempre han sido identificados como modelos masculinos.

2005 El Perro El Perro plantea cierta desilusión frente a lo humano. Se inicia con el desencanto y va hacia una especie de "final feliz" donde se apunta una suerte de existencia posible, habitable. Ante la perplejidad desde la que miramos la vida y la muerte: una revelación. Pese a la confusión, el miedo, la sensación de fracaso, de desorientación, seguir adelante y resistir. Con determinación animal. Con esta obra se cierra la *Trilogía Clínica*, formada por *Lola*, *Machos* i *El Perro*.

2006-2007 Melodrama Performance híbrida donde el texto, la imagen, la música y la acción avanzan rítmicamente de la mano de su único performer y cantante, Santiago Maravilla. *Melodrama* quiere ser el marco perfecto para poner en evidencia, mediante el *hardcore*, las canciones de amor-desamor, la *performance*, la verbosidad, los gestos melodramáticos y los delirios románticos, la validez exagerada que adquiere, en determinados contextos, el dolor sentimental hipertrofiado y autoreflexivo.

2008 Protégeme, instrúyeme 1.1. *Protégeme, instrúyeme 1.1.* sugiere una alternativa poética e irreverente al binomio infancia/educación y lo hace por la vía orgánica y espiritual: con cabras, cabritos, naturalidades casi muertas, estéril, consejos marciales y música sacra. Ante las acogedoras y catastróficas previsiones de futuro, Núria y Juan imaginan un entrenamiento sutilmente diseñado que prepare a Yago para situaciones extremas...

ALGUNAS RESPUESTAS

MARTA GALÁN

(...) Creo que decidí apostar por el teatro porque me pareció el formato artístico perfecto para incidir en lo social mediante una disección radical de lo humano. Como también me interesaba el hecho de que en el teatro no trabajas solo: trabajas con personas. Esa dimensión relacional, social, me interesaba mucho. Me interesaba la dialéctica posible entre los integrantes del equipo. Esta premisa condicionaba el tipo de teatro que quería proponer. Un teatro que fuera permeable al bagaje biográfico y estético de las personas con las que estaba trabajando, un teatro de «creación» capaz de referir y revertir la realidad a partir de un material muy personal, íntimo, cotidiano.

También me seducía el tema del directo. Que lo que ocurriera, ocurriera en un aquí y ahora, en un tú a tú con el público. En el teatro, las coordenadas espaciotemporales son las mismas para el público que para los intérpretes. No hay dilación. Eso convierte el teatro en un modo de expresión capaz de movilizar el imaginario social de una manera muy directa, muy inmediata. Personas hablando a personas. Personas que se muestran ante otras personas. Algo vinculado con la fiesta, también. Quizá por eso en mis obras aparece a menudo el elemento «comida». Al final de la obra, o durante la obra, se invita al público a comer y a beber.

(...) El teatro en este país rechaza cualquier propuesta que mantenga una cierta radicalidad. Acepta, eventualmente, una especie de estética contracultural (y a veces la incorpora) siempre y cuando no esté dinamitando las bases socio-políticas. Digamos que lo contracultural puede ser aceptado siempre y cuando tenga que ver con una determinada «moda» estética, una cierta «tendencia», siempre y cuando sea cool, blanco, fresco, visible, audible, pero a la que entras en el terreno de lo «contraestablecido» (por ponerle un nombre), a la que tratas de cuestionar las estructuras sociales, lo normativo, lo políticamente correcto, y lo haces mediante formas no ortodoxas, feistas, poco «culturales» (incluso, a veces, demasiado «populares») no tienes cabida. Hay un control permanente y altamente normativo sobre lo que se debe o no se debe hacer o lo que se debe o no se debe pensar. Y eso promueve y legitima actitudes acriticas. Es evidente que si en tus propuestas escénicas tratas de evidenciar estas paradojas, no te va a ser nada fácil trabajar...

(...) Pensar como forma de indisciplina. Yo siempre digo: mirar las cosas por abajo, por detrás, ponerlo todo patas arriba. El arte debería acercarse a lo que Baudrillard denomina "utopías operativas", debería ser capaz de ofrecer alternativas imaginarias, imposibles, molestas, pero prácticas y reveladoras.

(...) Yo trabajo siempre desde la conciencia de que existe un abismo entre la realidad y sus representaciones. Puedo querer dar cuenta de la realidad, en mis montajes, pero, al ponerme a trabajar, al buscar los mecanismos para la construcción de las escenas, de los textos, de las imágenes, me doy de bruces con la representación. Entonces, trato de esquivar la representación. Trato de encontrar otros mecanismos. A veces, descubro formas efectivas para dar cuenta de lo que quiero mostrar o expresar, pero, a veces, fracaso. No encuentro la forma. Francis Bacon tiene

una reflexión muy bonita para esto. Él dice: «sé lo que quiero hacer pero no sé cómo hacerlo. No sé cómo se hace la forma». Creo que el trabajo con la forma es el procedimiento artístico fundacional. Porque «hacer la forma» significa encontrar el modo efectivo de dar cuenta de ese abismo, de esa imposibilidad de acceder a la realidad mediante la representación. Hacer visible el «esfuerzo por captar la realidad» es la forma más honesta de decir: *mira, no puedo mostrarte la realidad, pero «hago la forma» de tal modo que no te engaña. Esto no es la realidad, tampoco es su representación, es una manera de hacerte partícipe del esfuerzo, de pasarle la problemática, lo irresoluble.* En este sentido, creo que, desde que empecé, mi trabajo ha sido una suma de tentativas para dar cuenta de ese «irrepresentable», de esa imposibilidad.

(...) Lo *kitsch*, lo patético, lo hiperbólico, incluso una cierta atención a las formas feistas, a lo mal hecho, lo no-disciplinado, son sólo mecanismos (casi diría "formales") que permiten un cierto posicionamiento crítico ante la profusión de formas realistas (e hiperrealistas), por un lado, y esteticistas, por otro lado. Creo que forzar la actuación, evidenciar la artificiosidad de la actuación, desfasar los estereotipos de lo que supuestamente es una "buena actuación", para después ofrecer un momento de cierta verdad, un momento casi confesional, es una manera de mostrar ese abismo del que hablaba anteriormente: el hueco que existe entre la realidad y sus representaciones. La falla. El lapsus.

(...) La belleza es irrepresentable (aunque muchos no lo vean así y trabajen sobre una idea de belleza profiláctica, aséptica, visual...) Porque lo bello a mí me parece que tiene que ser, en algún punto, terrorífico, algo que nos conecta con la muerte, que nos remite a ella.

(...) Un comentario de Derrida que siempre cito: «el teatro no es la representación de la vida, sino lo que la vida tiene de irrepresentable». Este comentario, de algún modo, invalida cualquier intento de concebir el teatro como «representación», o, como mínimo, pone en tela de juicio el concepto de «representación». Lo irrepresentable en las artes escénicas estaría en la línea de lo que para el arte contemporáneo es la sombra, la huella, la sobre. Lo que queda después de haber llegado a la

conclusión de que «ya no hay nada que ver». Negar la representación, el espectáculo concebido exclusivamente para el disfrute del ojo. Esto es lo que determina manifestaciones de la creación escénica contemporánea tratan de incorporar en el espacio del teatro.

(...) Creo que el arte contemporáneo actual tiende a seguir dos líneas opuestas pero que remiten, en el fondo, a lo mismo: a ese irrepresentable del que hablaba antes como oposición/contestación a lo "espectacular". Por un lado, las tendencias que rasuran el objeto artístico hasta dejarlo en nada, en la nada, nada para ver, y por otro lado, las tendencias que recurren a lo excesivo, a saturar el ojo, a empaquetarlo. Los artistas que a mí me movilizan, son precisamente los de la segunda tendencia (Cindy Sherman, Paul McCarthy, Tony Oursler y tantos otros...) Quizá por eso mi manera de trabajar la escena y la actuación tiene algo de excesivo, aunque los escasos medios económicos y de producción de los que dispongo conviertan, a veces, lo excesivo en un "excesivo austero", que es raro, ¿no? pero creo que es lo que a mí me sale. Apostar por lo excesivo pero desde cierta austeridad.

(...) Quizá mi trabajo no tiene la radicalidad formal que tienen otras propuestas contemporáneas, pero prefiero ser menos radical en la forma y más «política» en los contenidos. ¿Más política y menos estética? No lo sé, creo que tiene que ver con hallar un equilibrio entre ambas opciones. O con testificar que no existe una cosa sin la otra. Que, inevitablemente, cualquier apuesta estética implica una toma de partido ideológica, política.

(...) Cuando hablo de «lo político», no me refiero a una idea partidista de lo político, sino a una dimensión humana de lo político. Adrienne Rich tiene una frase muy bonita que explica esto. Ella dice: «El momento en que un sentimiento penetra el cuerpo es político, esa caricia es política». Lo personal es político. Lo corporal es político. Lo íntimo es político. Lo cotidiano es político. Lo subjetivo es político.

(...) Creo que, desde esta perspectiva de lo íntimo, lo personal, lo cotidiano, pueden escribirse textos y proponerse obras escénicas que, una vez hechas públicas, trascienden lo subjetivo para convertirse (en el proceso de la recepción) en experiencias que acaban refiriendo a lo social, a lo poli-

tico, a lo humano al fin. Pienso también en los textos de Blanchot, Lispector, Bataille, Kane, Jelinek. Hay mucha libertad en esos textos, mucho estómago, una apuesta muy personal, por encima de géneros, de tendencias. Una forma de escritura que, desde una gran libertad, se pone a lo disciplinario, al canon. Y lo hace, en muchas ocasiones, desde una escritura íntima, subjetiva, pero, por esto mismo, extremadamente política.

(...) Pero ocurre que el actor lleva ya un texto inscripto, gravado en el cuerpo, en su forma de construir el discurso, en su gramática... Por eso, tratar de que utilicen en escena mis textos es a veces muy complejo. Sobre todo cuando decido trabajar con adolescentes, con ancianos, con niños o, en otras ocasiones, cuando trabajo con un determinado tipo de actor que utiliza otros registros, que está disciplinado para usar en escena otra gramática. Entonces, la mayoría de las veces, precisamente porque necesito que lo que se diga o se haga en escena sea verdad, prescindo de mis textos y permito que aparezca su gramática; aunque siempre trabajo con la misma insistencia sobre el texto. Sean sus textos o los míos, hay que darles un tiempo, una intención, una estructura.

(...) Las propuestas audiovisuales que incluyo en mis obras son, en algún punto, documentales; muy simples, nada experimentales. No me interesa la experimentación audiovisual. No me interesa el signo por el signo, el bombardeo de imágenes-signo. El video siempre viene a traer la vida, la calle, la gente, al escenario. No puedo tener un parto en escena, por ejemplo, así que recorro al formato video para incluirlo en la propuesta (*Machos/2005*). No puedo tener en escena la acción «tirar comida», repetida en todas las cocinas de todos los restaurantes del mundo rico, así que me voy con la cámara a recorrer varios restaurantes de Barcelona y filmo esta acción en las cocinas (*Machos/2005*). A veces, los videos que utilizo tienen un carácter más poético, aunque siempre están conectados a cierto impulso «documental». ■

Estos fragmentos son extractos de una entrevista de Oscar Cornago a Marta Galán, publicada en su totalidad en *Éticas del cuerpo*. Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo, Madrid: Ed. Fundamentos, 2007.

PROTÉGEME, INSTRÚYEME 1.1.

MARTA GALÁN

(Barcelona, 1973). Contemporary stage creator and director of stage and audiovisual projects. Theatre trained at different schools and centres in Catalonia and Buenos Aires. In 1998 she promoted the creation of the theatre company La Vuelta (1998-2002), with which she began researching a stage language of strong emotional content capable of reflecting on socio-political current affairs based on the personal and everyday, which resulted in the following shows: *Lu blanc de lu groc* (1999), *Desvínculos* (2000), *K.O.S. – Fese el mort* (2001) and *Estamos un poco perplejos* (2002). In 2002 she inaugurated what she calls “documentary theatre” (permeable to the biographical and aesthetic baggage of people with whom she works, not necessarily actors) and opted for a minimal creation and production structure with Santiago Maravilla, singer and performer who began his career in 1986 with hardcore group Aperio Crus and who, since 1994, has been producing artistic projects related to trash culture, the pop art aesthetic, punk and the romantic song.

SHOWS 2003 *Lola* (with Santiago Maravilla), La Poderosa, Barcelona / 2004 *Transilvania 187, in Memoriam* (with Santiago Maravilla), Ca l'Estruch, Sabadell / 2005 *Machos* (with Santiago Maravilla), Antic Teatre, Barcelona / 2005 *El Perro* (with Santiago Maravilla), Festival Panorama, Olot / 2006-2007 *Melodrama* (with Santiago Maravilla), La Fundición, Bilbao / 2008 *Protégeme, instrúyeme* 1.1., Teatre Lliure, Barcelona.

SHOWS

2003 *Lola* Construction of a (female) identity on the stage based on and through biographical and cultural references of the person on the stage (a man): Santiago Maravilla. A romantic, almost sentimental show, which acquires an unexpected forcefulness due to a courageous, raw, anti-aesthetic staging. *Lola* is also a deployment of energy: in watts, in physicality, in howls. A real commitment to the live show.

2004 *Transilvania 187, in Memoriam* A look at the life and professional career of Víctor Israél, making use of both documentary and fictional resources. The melancholic figure of the vampire allows us to link Israél's professional career as an actor in horror films with a broader reflection on memory, old age and death.

2005 *Machos* A portrayal of the excessive and claustrophobic situation resulting

from the indiscriminate use of power, of the perpetuation and reiteration of certain mechanisms of domination in any context, whether political, cultural or family. The male stereotype is used as a dramatic mechanism to give evidence of a present full of excesses, cynicism, violence and domination. Ambition, domination, excess and violence have no gender, but have always been identified as male models.

2005 *El Perro El Perro* considers a certain disappointment regarding what is human. It begins with disenchantment and continues towards a kind of “happy end” which points towards a kind of possible, habitable existence. Before the perplexity with which we look at life and death: a revelation. Despite the confusion, the fear, the sensation of failure, the disorientation, carry on going and stay strong. With animal determination. This work concludes the *Cynical Trilogy*, formed by *Lola, Machos* and *El Perro*.

2006-2007 *Melodrama* A hybrid performance in which text, image, music and action advance rhythmically hand in hand with a sole performer and singer, Santiago Maravilla. *Melodrama* aims to be the perfect framework for placing in evidence, through hardcore, songs of falling in and out of love, the performance, chatter, melodramatic gesture and romantic delirium, the exaggerated validity acquired, in certain contexts, by hypertrophied and self-reflexive sentimental pain.

2008 *Protégeme, instrúyeme 1.1.* *Protégeme, instrúyeme 1.1.* suggests a poetic and irreverent alternative to the binomial childhood/education and does so via the organic and spiritual route: with goats, kids, nearly still lifes, manure, courts martial and sacred music. Faced with frightening and catastrophic forecasts for the future, Núria and Juan think up a subtly designed training to prepare Yago for extreme situations...

SOME ANSWERS MARTA GALÁN

(...) I think I decided to commit to theatre because it seemed to me to be the perfect artistic format for influencing the social through a radical dissection of the human. I was also interested in the fact that in theatre, you don't work alone: you work with people. That relational, social dimension really interested me. I was interested in the possible dialectic between the members of the team. This premise conditioned the type of theatre that I wanted to propose. A theatre that was permeable to the biographical and aesthetic baggage of the people with whom I was working, a “creative” theatre capable of referring and reverting reality based on very personal, intimate, everyday material. I was also

seduced by the live aspect. That what happens, happens in the here and now, in a tête à tête with the audience. In theatre, the spatial-temporal coordinates are the same for the audience as for the performers. There is no delay. That makes theatre into a mode of expression capable of mobilising the social imagination in a very direct, very immediate way. People talking to people. People who show themselves in front of other people. Something linked with partying, too. Perhaps for that reason in my works, the “food” element often appears. At the end of the work, or during the work, the audience is invited to eat and drink.

(...) Theatre in this country rejects any proposal that maintains a certain radical vein. It accepts, eventually, a kind of counter-cultural aesthetic (and sometimes incorporates it) providing that it is not dynamising the social-political bases. Let's say that the counter-cultural may be accepted providing that it is related with a determined aesthetic “fashion”, providing it is cool, white, fresh, visible, audible, but when you enter the ground of the “counter-established” (for want of a better name) what you try to do is question the social structures, the regulatory, the politically correct, and you do it through forms that are not orthodox, faithist, not very “cultural” (even, sometimes, too “popular”) you don't fit in. There is a permanent and highly regulatory control over what one must and must not do or what one must or must not think. And that promotes and legitimises acritical attitudes. It is evident that if in your stage proposals you try to evidence these paradoxes, it is not going to be at all easy for you to work ...

(...) Thinking as a form of non-discipline. I always say: look at things from underneath, from behind, put it all upside down. Art should come close to what Baudrillard called “operative utopias”, it should be capable of offering imaginary, impossible, bothersome but practicable and revealing alternatives.

(...) I always work from the awareness that there is an abyss between reality and its representations. I can want to give an account of reality, in my productions, but when I set to work, when seeking the mechanisms for building scenes, texts, images, I clash with representation. I also try to avoid representation. I try to find other mechanisms. Sometimes, I discover effective forms to tell what I want to show or express, but sometimes I fail. I can't find the way. Francis Bacon has very nice reflection on this. He says: “I know what I want to do but not how to do it. I don't know how to do the form.” I believe that

work with form is the founding artistic procedure. Because “doing form” means finding the effective way of accounting for that abyss, of that impossibility for accessing reality through representation. Making visible the “effort to capture reality” is the most honest way of saying: *look, I can't show you reality, but “I do form” in a way that I am not deceiving you. This is not reality, nor is it representation, it is a way of making you a participant in the effort, of transferring to you the problem, the irresolvable.* In this sense, I believe that, since I started, my work has been a sum of attempts to account for that “unrepresentable”, of that impossibility.

(...) The kitsch, the pathetic, the hyperbolic, even a certain attention to the faithist forms, to the badly done, the non-disciplined, are only (I would almost say “formal”) mechanisms that allow a certain critical positioning before the profusion of realist (and hyper-realist) forms, on the one hand, and aestheticist forms, on the other. I believe that forcing the performance, evidencing the artificiality of the performance, phasing out the stereotypes of what is supposedly a “good performance”, to then offer a moment of certain truth, an almost confessional moment, is a way of showing that abyss that I talked about previously: the void that exists between reality and its representations. The fault. The lapse.

(...) Beauty is unrepresentable (although many do not see it thus and work on the idea of a prophylactic, aseptic, visual beauty...). Because the beautiful I think has to be, at some point, terrifying, something that connects us to death, that refers us to death.

(...) A comment by Derrida that I always cite: “theatre is not the representation of life, but what life has that is unrepresentable”. This comment, somehow, invalidates any attempt to conceive theatre as “representation”, or at least, it questions the concept of “representation”. The unrepresentable in the stage arts would be in line with what for contemporary art is the shadow, the trail, the leftover. What remains after having reached the conclusion that “there is nothing else left to see”. Negating representation, the show conceived exclusively for the enjoyment of the eye. This is what certain manifestations of contemporary stage creation try to incorporate into the theatre space.

(...) I think that today's contemporary art tends to follow two opposing lines but that refer, deep down, to the same thing: that unrepresentable that I was talking about before, as opposition/answer to the “spec-

tacular”. On the one hand, the tendencies that shave the artistic object down to leave it as nothing, nothing, nothing to see, and on the other hand, the tendencies that resort to the excessive, to saturate the eye, to irritate it. Artists that mobilise me are precisely those of the second tendency (Cindy Sherman, Paul McCarthy, Tony Oursler and so many others...) Perhaps for that reason my way of working the stage and the performance was a rather excessive note, although the scarce financial and production resources that I have sometimes convert the excessive into an “austere excessive”, which is strange, isn't it? But I believe that it is what happens with me. Opting for the excessive but from a certain austerity.

(...) Perhaps my work does not have the formal radicality that other contemporary proposals have, but I prefer to be less radical in the form and more “political” in the contents. More politics and less aesthetics? I don't know, I think that it has to do with finding a balance between both options. Or with testifying that one thing does not exist without the other. That, inevitably, any aesthetic commitment implies an ideological or political posturing.

(...) When I talk about “the political”, I am not referring to a party-aligned idea of the political, but a human dimension of the political. Adrienne Rich has a very nice phrase about this. She says: “The moment that a feeling penetrates the body it is political, that caress is political”. The personal is political. The corporal is political. The intimate is political. The everyday is political. The subjective is political.

(...) I believe that, from this perspective of the intimate, the personal, the everyday, texts can be written and works proposed that, once made public, transcend the subjective to become (in the process of reception) experiences that end up referring to the social, the political, in short the human. I also think about the texts of Blanchot, Lispector, Bataille, Kane, Jelinek. There is a lot of freedom in those texts, a lot of stomach, a very personal commitment, above genres, or tendencies, A form of writing that, from a great freedom, opposes the disciplinary, the canon. And it does it, on many occasions, from an intimate, subjective, but for that very reason extremely political writing.

(...) But it happens that the actor already carries a text inscribed, printed on his body, in his form of constructing discourse, in his grammar... For that reason, trying to get them to use my texts on stage

is very complex at times. Especially when I decide to work with teenagers, with elderly people, with children, or, on other occasions, when I work with a certain kind of actor who uses other registers, who is disciplined to use another grammar on stage. Then, the majority of times, precisely because I need what is said or done on stage to be true, I do without my texts and allow their grammar to appear; although I always work with the same insistence on the text. Whether it is their texts or mine, they need to be given time, an intention, a structure.

(...) The audiovisual proposals that I include in my works are, at some point, documentaries, very simple, not at all experimental. I am not interested in audiovisual experimentation. I am not interested in the sign for the sign, the bombardment of sign-images. Video always comes to bring life, the street, the people, to the stage. I cannot have a birth on stage, for example, so I resort to the video to include it in the proposal (*Machos*2005). I cannot have on stage the action “throw food away”, repeated in all the kitchens of all the restaurants of the rich world, so I go with my camera to tour several restaurants in Barcelona and I film that action in the kitchens (*Machos*2005). Sometimes, the videos that I use have a more poetic character, although they are always connected to a certain “documentary” impulse.

These fragments are extracts from the interview given by Oscar Cornago to Marta Galán and published in its entirety in *Éticas del cuerpo*, Madrid: Ed. Fundamentos, 2007.

MARTA GALÁN'S PROFESSIONAL CAREER ÓSCAR CORNAGO

The work of Marta Galán can be understood as a search for emotional truth which she approaches simultaneously from personal experience and reflection regarding social issues. The world of the emotions, firstly, and the sphere of ideas, secondly, presented in close dialogue, are two pillars upon which her work and stage thinking are built. This exploration of the spaces of the self has been linked with the construction of stage instances that do not reject playing with fiction.

In 1998, upon her return to Barcelona after a year in Buenos Aires, where she had taken courses on dramaturgy, performance and writing for stage together with creators such as Daniel Veronese, Ricardo Bartís and Federico León, she formed the group La Vuelta. These were years in which the work of Rodrigo García began to see strong projection and initia-

tives emerged such as that of General Eléctrica, in Barcelona, which opened new horizons for stage creation.

Artists from different spheres attracted by a collective work project passed through La Vuelta. Eventually the central core of the group would end up being Mireia Serra, Núria Lloansi and Xavi Bobés, as performers-creators, Óscar Albaladejo, in music and sound creation, Afra Rigamonti, in lighting, and Joan Ribas, in the building of stage sets and props. Marta Galán wrote the texts according to the stage situations considered, whether as a way of provoking those actions or to guide the work processes. The centre of creation was what was happening on stage, and according to that and the materials generated, the texts were thought up. This was true for the making of *Lu blanc de lu groc*, premiered in Barcelona at the Mon Obert space in 1999, and *Desvínculos*, between November of the same year and April 2000, still with a metaphorical wrapping that would gradually be abandoned in later shows in favour of greater communication with the audience. It was with *K.O.S. (hacerse el muerto)*, presented in 2001 at the Sala Conservas in Barcelona, when the group achieved a greater impact following its appearance at the Sitges Festival. Their next creation, *Estamos un poco perplejos*, one year later, did not follow the same path with a less emotive register and barer actions, linked to a background social horizon that was making its presence increasingly known. This work marked the group's split, partly due to the evolution of its participants, who went off to do their own thing.

From that time a collaboration that would last several years began with performer and singer Santiago Maravilla, who came from the *off* scene in Barcelona. Their first collaboration was *Lola*2003, a monologue on gender roles, romantic sentimentalism and kitsch, with a mixture of action theatre, interaction with the audience and musical performance. In Santiago Maravilla's work, Marta Galán discovered a fresh and direct world, insolent and exhibitionist, based on popular codes which clash with the correctness of theatrical culture. This show was complimented by *Machos*2005, in which Maravilla shared a stage with Vicens Mayans. In it the reflection continued regarding gender conventions and places commonly linked to men, but with a broader social reach, such as violence and the desire for power, sex or the ambition for professional success. In between times, the Mercat de les Flors coproduced her *Transilvania 187. In Memoriam*2004, subtitled "Musical romantic comedy horror show", a poetical reflection on old age, death, beauty,

memory and the passing of time, which are some of the issues running through the entire oeuvre of Marta Galán. For this she turned to non-actors, and especially to Victor Israël, a known horror film actor, by then retired, aged 79. In parallel with this work, she developed a new audiovisual project in collaboration with Néstor Doménech, which began with a breakout from a geriatric home. Some of those images were screened during the performance, while Israël sang a karaoke version of *Ne me quitte pas. El perro*2006 closes a journey that began with *Lola*, shown at a retrospective at the Mercat de les Flors under the title of *Trilogia Cinica*. In *El perro* she resorts once more to non-actors to take to the stage the world of children or the (re)presentation of the family, in contrast with the world of animals, another of the characteristic references in her work.

In her most recent collaboration with Santiago Maravilla, *Melodrama*2007, she retakes one of the central themes of her production, the place of emotions. From an openly exaggerated treatment that combines the kitsch, pathetic attitudes and extreme emotional expressions, she underlines the scenic side of feelings, the game of deception and reality, of social manipulation and personal truth that hides behind these places. Threading itself between this crossing of paths and space of tensions between the intimate self and conventions, between emotion and reason, or the body and politics, is the work of Marta Galán. As a response she offers the stage event transformed into an instant of opening and communication, of meeting and group meaning; this is referred to by the situations of partying, vital disorder, and gratuity of the ends with which most of her works close, as a gesture of opening and dissolution of what is stage-based towards less institutional spheres. In 2007 she promoted the founding of the Stage Artists' Association, of which she is President, with the aim of supporting new proposals and objectives within the stage arts sphere.

Extract from Cornago's book on Marta Galán.

NOTES, DRAWINGS AND FRAGMENTS

(...)
And you will carry on with the only stressful, adrenaline-charged objective of moving into the left-hand lane and remaining there as long as possible equally freaked out forcing the engine flat out your body filled with fear but at a greater speed.

Because the greater the speed the more fear in your body. You will have fear in your body whatever you do and wherever you go.

(...)
and you are going to freak out when you confirm that you haven't made the most to the last second to the last drop the moments in which you have been with the people who love you. And you are going to be afraid of not having listened to them enough of not having supported them enough of not having been there when they needed you. And you are going to feel freaked out when you realise that you have left them alone with their sadness their need for comprehension for advice for beers for walks for silence ...

Or the contrary: you are going to be afraid of having dedicated your life to the people who love you. Afraid of having lived alone and exclusively to accompany the people who love you of having given everything for them brutally like a dickhead.

(...)
And you will be afraid of dying old and alone homeless covered in dust. And afraid that they will not let you die alone That they will not let you die when you decide it is time to go. A terrible fear of being a burden to your children to your partner to your family to your friends. And with that fear in your body you are going to see me grow old you are going to shit yourself with fear when you see me grow ill and grow old.

(...)
because if second by second you observe the change you aren't going to notice the change. Every second will be identical to the next second And you are going to live an amazing sensation of continuous present

of total present. But if you decide to distance yourself If one day you decide to lead our own life And visit me just from time to time Every time you return I will have aged in an amazingly disproportionate way brutally. I will be much older and I will be much closer to death. Increasingly I will be older and you will find me more moribund. And you will not have witnessed it and that will seem terrifying to you.

(...)
and for once and for all all the infantile heads on this planet started to function effectively for what they had been programmed to do. And in an impressive way as if affected by some supernatural force the children remained calm at their desks and insisted without anguish and without difficulty on any activity which was proposed to them

(although the activity had nothing to do with their desire nor their skills nor with anything important or fun) The methylphenidate controlled to perfection their childlike impulses (violent impulses or sexual impulses) And the children began to organise their tasks rationally. They coldly noted their goals and their duties in their Mickey Mouse or Simpson's diaries and nothing ever escaped them.

(...)
And then it all began to be so perfect that why take a step backwards ...

It pisses me off that there is always somebody that wants to watch over my security. I am pissed off by the lie of security. Security is the other side of the coin of a system that

over and over puts us in danger. That is the secret of profitability that is the blackmail that has its logic. The objects that surround us are always contaminating fragile obsolete. With that shit-hot car you just bought that cost you a bomb you're going to have such a smash that they won't even find your shoes. That packet of fags is going to kill you too. Don't smoke. Clunk-click. Buckle up to save your life. Sod off!

Sometimes I dream that we are floating in the water holding hands and that we sink slowly without terror. ■