

**La nostálgica experiencia del mito a través del fragmentarismo lúdico
del teatro visual en *Zoé, inocencia criminal*, de Joan Baixas**

Ana Rodríguez Pastor

A thesis

submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of

Master of Arts

University of Washington

2013

Committee:

Anthony Geist

Ana Gómez Bravo

Program Authorized to Offer Degree:

Romance Languages and Literature

©Copyright 2013
Ana Rodríguez Pastor

University of Washington

Abstract

La nostálgica experiencia del mito a través del fragmentarismo lúdico del teatro visual
en *Zoé, inocencia criminal*, de Joan Baixas

Ana Rodríguez Pastor

Chair of the Supervisory Committee:
Professor Anthony Geist
Spanish and Portuguese Studies

Las dramaturgias del teatro visual tienen cada vez más presencia en la escena contemporánea de Europa y representan una parte muy significativa de la forma de concebir el teatro en nuestros días. Sin embargo, por su carácter no narrativo, no abundan los estudios teóricos que las incluyan. Este trabajo explora las complejidades de esta poética en la obra de Joan Baixas, uno de los máximos exponentes del teatro visual catalán, para señalar el tratamiento de las distintas estructuras míticas, así como las dos constantes que, a modo de hilos que entretejen todos los demás elementos, subyacen tras esa polifonía: lo lúdico y lo nostálgico; acaso las dos actitudes más representativas de la producción literaria contemporánea. Este trabajo analiza cómo se estructuran estos conceptos en *Zoé, inocencia criminal*, dentro del fragmentarismo y la pluralidad de lenguajes propios del teatro visual contemporáneo.

Índice

Introducción	1
Capítulo I	
Desde el contraste, el juego y la interdisciplinariedad, hacia una nueva dimensión ritual	
1. Sobre el teatro visual contemporáneo	4
2. Zoé, inocencia criminal	
2.1 Una sinopsis esencial	8
2.2 La pluralidad de lenguajes artísticos: una aproximación a la polifonía estética	8
2.2.1 El títere	9
2.2.2 El arte pictórico	10
2.2.3 La música	12
2.2.4 Las disciplinas teatrales	13
3. La miscelánea de tradiciones literarias	14
Capítulo II	
Zoé, la epopeya de un salvaje	
1. Preámbulo	17
2. Tragedia en el Paraíso	
2.1 La historia	17
2.2 Zoé, salvaje	18
2.3 Zoé, mujer	21
3. La jungla de la modernidad	
3.1 En el Infierno de São Paulo	22
3.2 Un infierno “con jardín y aire acondicionado”	
3.2.1 Saiolo	23

3.2.2 La casa	24
3.2.3 El cuchillo eléctrico	25
3.2.4 El crimen y la tercera expulsión	
26	
4. El camino de vuelta	
4.1 Hacia los orígenes salvajes	27
4.2 La selva de la civilización: el hospital psiquiátrico	28
Capítulo III	
El final y el inicio: la misma dualidad atemporal	
1. Sobre el concepto del final en el teatro postdramático	30
2. La identidad fragmentada: el doble y las sombras	
33	
2.1 La sombra de la colectividad	34
2.2 La sombra del otro	35
2.3 La escisión	36
3. El arte redentor: locura y melancolía	37
3.1 El Loco	37
3.2 El mito de la melancolía	37
3.3 La redención aparente	38
Conclusiones	41
Bibliografía	43

Ana Rodríguez Pastor

Marzo, 2013

La nostálgica experiencia del mito a través del fragmentarismo lúdico del teatro visual en *Zoé, inocencia criminal*, de Joan Baixas

Introducción

La obra dramática del autor Joan Baixas –uno de los precursores más importantes del teatro visual en Cataluña– combina múltiples disciplinas y lenguajes artísticos, tanto escénicos como pictóricos y literarios. Las disciplinas no dramáticas como la pintura, la música o las sombras se expresan siempre en su forma más elemental, en un nivel que se afirma por debajo de las capas históricas y culturales. Desde ese principio informe de los elementos estéticos, se plantea una simbología de carácter universal con la que el autor presenta una realidad cercana e insólita al mismo tiempo; una suerte de *realismo de lo extraño* que pone de relieve el conflicto entre lo civilizado y lo salvaje; o como el propio autor lo denomina: “la animalidad del hombre”. No es una animalidad en olvido, como lo era para Nietzsche, sino radicalizada en un espacio cercano al pensamiento de Peter Sloterdijk: el hombre ha sobrepasado sus propios límites y se encuentra a la vez dentro y fuera de la naturaleza, condenado a una extática y vertiginosa carrera hacia delante (Sloterdijk, 2006). *Zoé, inocencia criminal* es una suerte de parábola de esta carrera, en la que Baixas presenta lo más radical de esa

animalidad, y de la vida. No una forma de vida, sino “la vida una y sin forma, salvaje” (Baixas, 2007 B).

La intención de este trabajo es explorar las complejidades de esta poética, señalar el tratamiento y la relación de las distintas estructuras míticas en el texto, y también las dos constantes que, a modo de hilos que entretrejen todos los demás elementos, subyacen tras esa polifonía: lo lúdico y lo nostálgico. Esta actitud revela un afán no tanto por recuperar esos mitos –pues su misma idea ya no sería válida, según el postulado de Lyotard que anunciaba la caída de los metarrelatos– sino por su contemplación lírica y nostálgica que se proyecta a través de las sombras de sus arquetipos y que sólo tiene sentido a través del juego; como una irónica sonrisa que contiene una sutil mueca de dolor. Me propongo analizar cómo se estructuran estos conceptos en *Zoé, inocencia criminal*, dentro del fragmentarismo y la pluralidad de lenguajes propios de la dramaturgia del teatro visual contemporáneo.

Para ello, en el primer capítulo voy a analizar la función de los diferentes lenguajes artísticos y tradiciones literarias que conviven en la obra. Este análisis me va a permitir evidenciar una estructura basada en el oxímoron y el contraste –que ya aparece en el mismo título: *inocencia criminal*– que pone de relieve la intención lúdica de la obra.

En el segundo capítulo, examinaré el personaje de Zoé –“una muchacha nacida en la selva que llegó a ser la reina de las madrugadas de São Paulo, hasta convertirse en una terrible asesina encerrada en un hospital psiquiátrico y redimida por los títeres” (Baixas, 2007 B). En este análisis trataré el personaje de Zoé como salvaje y como heroína, en su recorrido por las topografías de los grandes mitos occidentales que aparecen en el espectáculo: el Paraíso, la expulsión, el Infierno, el diablo, el salvaje, la

maldad y la bondad intrínsecas. La tradición es una cantera de símbolos universales con los que el autor entreteje la historia de Zoé.

Por último, en el tercer capítulo voy a centrarme en el sentido del final de la obra: la dualidad atemporal que subyace a todo el espectáculo y cuya manifestación última es el arte redentor. Aunque no se trata de cualquier forma de arte, sino específicamente del títere de la tradición popular, aquel arte que remite a un estado anterior a las construcciones modernas: el ritual.

En la obra se aprecia cierta voluntad de búsqueda de la estructura mítica —a modo del hambre de mitos de la que habla George Steiner (2001)—, y al mismo tiempo hay un evidente escepticismo de fondo que imposibilita la misma idea de mito. Finalmente, la misma nostalgia se reafirma como mito, a través del juego y la ironía; hacia el efímero de una vivencia casi ritual: la experiencia nostálgica del mito imposible de Zoé.

Capítulo I

Desde el contraste, el juego y la interdisciplinariedad, hacia una nueva dimensión ritual

1. Sobre el teatro visual contemporáneo

Existen numerosas definiciones de *mito*, para tomar una como punto de partida me basaré en las palabras de Nietzsche: el mito es una “imagen comprimida del mundo” (Nietzsche, 1984; 145) a partir de la cual los hombres desarrollan unos códigos sociales y culturales comunes, y le otorgan una significación a la vida. Para el filósofo alemán, el mito es la “sana y creadora fuerza natural” (Nietzsche, 1984; 145) de una cultura. La carencia de mitos del hombre moderno que preocupaba a Nietzsche revive en las últimas décadas del siglo XX y caracteriza la sensibilidad de la crisis finisecular: surge la conciencia de fin de una época, el desencanto de los ideales contemporáneos, la caída de los metarrelatos (Lyotard, 1979), el fin de las utopías (Marcuse, 1968). El desarraigo que resulta de esta pérdida de valor de los grandes relatos da paso a la nostalgia por esas fuerzas míticas que establecían valores unificadores en la convivencia humana: el Absoluto del que habla George Steiner (1974). Sin sistemas morales e ideológicos que legitimen la vida, el hombre queda relegado al desamparo que se intuía en el existencialismo: condenado a ser libre y a cargar con el poético cometido de inventarse a cada momento, en un camino siempre cambiante e inconcluso (Sartre, 1946).

En el teatro occidental de mediados del siglo XX –y con gran influencia de las

vanguardias artísticas- esta caída de los sistemas dio paso a una pérdida de valor de los modelos dramáticos, y a la emergencia de nuevas dramaturgias que ponían el énfasis en lo no dramático. El desarrollo del personaje y la acción dejó de servir de elemento cohesionador y de continuidad, y se empezaron a destacar los elementos discursivos propios del teatro (Abellàn, 75-87). La ruptura con los modelos narrativos llevó a un proceso de *reteatralización* del espacio dramático, que implica liberarlo de su responsabilidad de mimetizar la realidad y devolverle su función original: la ceremonia, lo efímero del rito; aquella experiencia común que la tradición había olvidado en favor de la sofisticación técnica, y que Hans-Thies Lehmann llamó “colectividad pasajera” (Lehman, “Ideología i teatre” 14) – de ahí el abrumador éxito del happening y la performance. A lo largo de los años 60 y 70 aparecen importantes estudios entorno al teatro que intentan interpretar los procesos que se derivan de estos cambios. En la base estarán: Antonin Artaud, y el teatro de la crueldad, Jerzy Grotowski y el teatro pobre, Richard Schechner y el teatro antropológico, entre otros. Surgen también nuevas teorías sobre el espacio y el tiempo escénico¹; así como nuevas escuelas que se estructuran en corrientes y disciplinas -como la de Jacques LeCoq, con su teatro de gesto que tanta influencia tendría en el teatro catalán contemporáneo.

A grandes rasgos, este el marco en el que surge una dramaturgia fragmentaria y lúdica, que busca lo efímero de la experiencia sensorial. Estas nuevas corrientes cobraron una fuerza definitiva en Europa en la década de los 60, y se hizo necesario para la crítica inventarlas bajo nuevas terminologías. Así pues, en los años 70 Richard Schechner emplearía la expresión *teatro post-teatral*, mientras otros críticos empleaban el amplio y elástico término *posmoderno*.

¹ Véase por ejemplo: *El espacio vacío* (1968), de Peter Brook.

Uno de los primeros teóricos en realizar un estudio que aunara estas tendencias fue Peter Szondi que, en su *Teoría del drama moderno* (1966), analizó los procesos de transformación de las fórmulas épicas a través de una revisión de todas las vanguardias hasta llegar a Brecht. Sin embargo, aunque son muchas las lecturas que tratan los nuevos modelos de teatro, no existe una terminología consolidada hasta 1999, cuando Hans-Thies Lehmann acuña la expresión *teatro postdramático*, en su célebre estudio con el mismo título. El término lo elige, según sus propias palabras, para emplear un término que no dejara de lado el diálogo histórico con el pasado, y que no tuviera connotaciones tan genéricas como el adjetivo posmoderno:

“*Postdramático*, en cambio, incide en aspectos esenciales de la práctica teatral y cuestiona problemas fundamentales para el análisis del teatro en nuestros días, como, por ejemplo, el de la superación de la estructura dramática básica, descrita por Peter Szondi en su *Teoría del drama moderno*.” (González 44)

Lehmann cumple una importante función como catalizador de todas estas teorías y, en realidad, su estudio puede interpretarse como una respuesta al trabajo de Szondi. Lehmann plantea la dramaturgia contemporánea como el declive del texto dramático en el conjunto de la actividad teatral. Algunas características del teatro postdramático son: el fragmentarismo, la desjerarquización de los elementos teatrales, la simultaneidad de símbolos, la irrupción de lo real, la heterogeneidad, la interculturalidad, la técnica del palimpsesto. Según Lehmann, existe un trasfondo de “ingenio, humor negro, miedo y melancolía” (Lehmann “Shakespeare’s Grin”, 104). que subyace a esta forma de ver el teatro; quizás, en palabras de Artaud, “con ojos que no saben ya para qué sirven, con una mirada vuelta hacia dentro” (Artaud 14). De esta melancolía se desprende un gusto por jugar con el pasado, pero no con afán de recuperación, sino con la voluntad de reinterpretarlo con una nueva actitud. Ya no se intenta cuestionar la tradición

formulando un nuevo modelo que suplante al anterior. Los guiños, la mezcla de lenguajes artísticos o la oposición de mecanismos técnicos son frecuentes: se mezclan registros, y se tratan los mismos temas de siempre, pero con una nueva mirada escéptica e irónica.

Una de estas nuevas dramaturgias es el teatro visual, muy influido por las vanguardias artísticas del siglo XX, y con gran presencia en la escena contemporánea catalana, de la cual Joan Baixas es uno de los máximos exponentes. Baixas pertenece a la generación de artistas que empezaron su carrera durante los últimos años de la dictadura franquista, como él mismo reconoce: “fuimos la generación con más promesas” (Baixas, “La revolta dels titelles”). Su obra muestra el eclecticismo y la desjerarquización de modelos dramáticos y narrativos propios de las dramaturgias que Lehmann recoge en su *Teatro postdramático*. Además, hay que tener en cuenta la obra de Baixas en su contexto social e histórico, como parte del teatro independiente de Cataluña que estaba empezando a determinar sus rasgos autóctonos propios.

Por estas razones, inseriré la obra de Baixas en el marco del teatro postdramático que Lehmann propone, y cuyas teorías me sirven de referente para este trabajo. Mi intención ha sido establecer un escueto marco de referencia a partir del cual adentrarme en el análisis de *Zoé, inocencia criminal*. Por el carácter fragmentario de la obra, este análisis sólo puede ser de igual modo fragmentario; como a través de la imagen que ofrecen los pedazos de un espejo roto, propongo una exploración hacia la constelación de símbolos, técnicas y contradicciones de esta obra, con la esperanza de encontrar tras ellas algunas de las claves de las características del teatro catalán contemporáneo y de la particular inflexión que le da la obra de Baixas.

2. Zoé, inocencia criminal

2.1 Una sinopsis esencial

Al inicio de la pieza, el titiritero-narrador introduce a Zoé y explica que la conoció durante una función de títeres en un hospital psiquiátrico de São Paulo: “ella prestaba mucha atención y hablaba con los títeres haciendo sonidos de pájaro” (Baixas, 2007). Después, en pequeños fragmentos se cuenta que nació en la selva, de donde salió a causa de un incendio. Tras una sucesión de diversos amantes que la conducen hacia las favelas de São Paulo, ejerció la prostitución hasta que Saloio, un traficante, la sacó de esa vida y “le puso una casa con jardín y aire acondicionado” (Baixas, 2007). Pero un día, abrumada por el agobio del tráfico, el calor y la frustración, asesina a Saloio “con un instrumento que ni siquiera sabía qué era” (Baixas, 2007) –un cuchillo eléctrico. Medio desnuda y sucia, vivió por las calles como una salvaje, sin hablar. “Y como no hablaba, nadie sabía quién era, ni la relacionaron con el asesinato” (Baixas, 2007). De allí, termina en el hospital psiquiátrico donde conoce al titiritero, cuyo arte la redime: “cuando vi que él era el único capaz de meter el diablo en un saco, me vestí de guapa y me fui con él” (Baixas, 2007).

2.2 La pluralidad de lenguajes artísticos: una aproximación a la polifonía estética

En esta obra Baixas mezcla varias disciplinas artísticas –la pintura, la música, la escultura, la performance, la danza, el clown, el guiñol y otros lenguajes, tanto escénicos como no escénicos– para crear una vivencia teatral en la que los límites que las separan se difuminan. Todo converge en un caos fragmentario, a modo de collage de instantes poéticos, que se sirve de diferentes elementos de la tradición pero los estructura de una forma que no responde a la misma.

No obstante, el valor multidisciplinario que caracteriza toda la obra del artista debe entenderse como un *work in progress*; un constante trabajo de experimentación que busca, en los distintos lenguajes, la dimensión original que hay por debajo de sus construcciones culturales. Por esta razón, las técnicas y métodos que se emplean remiten a un estado elemental del arte, casi en bruto, más cerca de lo efímero del rito. Quizá, con ello, Baixas intenta acercar a su público a la vivencia ritual del arte: sus espectáculos nunca tienen una forma definitiva, permanecen siempre cambiantes, en fase de creación constante.

Con fines descriptivos y analíticos, voy a reducir esta pluralidad de lenguajes estéticos a un breve esquema, pero éste debe entenderse como un bosquejo general para facilitar una aproximación a su estilo y no como un paradigma cerrado que sintetice su obra.

2.2.1. El títere

En su forma más popular, de guante y garrote, heredero de la tradición italiana de Pulcinella, representa el principio y el fin. En *Zoé, inocencia criminal*, esta tradición aparece sólo a través de uno de sus personajes arquetípicos: el diablo. El diablo es un símbolo de la animalidad radical que se expresa en la obra, en su forma arcana y ancestral, y resulta muy significativo que la obra empiece y acabe con él. Al mismo tiempo, se establece un contraste entre la carga poética del diablo y su verdadera función en la ficción del espectáculo: es uno de los títeres que el personaje-titiritero usa para representar un guiñol infantil en el hospital psiquiátrico donde conoce a Zoé. Este guiñol cumple con las características de la tradición popular, de la que Joan Baixas proviene, es un títere de bastón de tela roja con la cabeza de un demonio con cuernos y un tridente. El diablo no tiene voz, se expresa con un silbato estridente y se enzarza en

la clásica pelea a garrotazos con el otro personaje que, sin embargo, no es un títere tradicional.

Este último, de color blanco, tiene una rudimentaria cabeza de yeso, sin pulir, con trazos elementales que le dibujan unos ojos y una boca; lleva un jirón blanco a modo de capa; y riega distraídamente las flores, hasta que es asaltado por el diablo. Más tarde el espectador sabrá que se trata de Zoé, después de ser comprada por Saloio, el traficante, y antes de cometer el crimen que la llevará al hospital psiquiátrico. En esta escena se puede intuir una suerte de anticipo para el público que representa, en realidad, el pasado del personaje. Estos juegos con la temporalidad son frecuentes y forman parte de la estructura fragmentaria de la obra. Al final, la redención de Zoé se da a través de los títeres: son el principio y el fin.

2.2.2 El arte pictórico

La pintura tiene una presencia muy destacada en la obra de Baixas. Él descende de una familia de pintores y esta ha sido la forma de arte que ha cultivado durante muchos años de su vida. Baixas clausuró su exitosa compañía de títeres La Claca en 1988 para dedicarse en solitario al arte pictórico. Sin embargo, después de siete años sintió que añoraba la presencia viva del teatro, y trabajó en una dramaturgia en la que pudiera aunar las experiencias de ambos artes. De este anhelo surge también su obra *Terra*². Por esta razón, su estética conserva la herencia de las vanguardias pictóricas y teatrales del siglo XX, se puede apreciar una notable influencia del arte de Joan Miró, con el que realizó en 1978 el espectáculo *Mori el Merma*, obra con la que quiso cristalizar el estado de ánimo del fin de la dictadura franquista. También, por su estrecha relación con el mundo del títere, su obra presenta una fuerte influencia del Rey

² Proyecto de varios espectáculos creó en 1999 y que ha circulado en diferentes versiones: *Terra Prenyada* (2000), *La música pintada* (2002), *Dopamina Suite* (2004).

Ubu, de la Patafísica y, más en general, del surrealismo que se había inspirado en los principios de Alfred Jarry.

En *Zoé, inocencia criminal*, las escenas se intercalan con lienzos –o *pantallas*, como Baixas los denomina– iluminados a contraluz. Situado detrás de la pantalla, Baixas pinta en directo acompañado por un juego de luces y efectos musicales, usando pinceles, esponjas y sus propias manos; se trata de escenas plásticas de una gran carga poética basada en las imágenes. Cada pantalla sitúa la historia, tanto en el espacio narrativo como en el plano emocional. Por ejemplo, en el primer lienzo, con trazos gruesos Baixas dibuja un sol crepuscular junto a un árbol: empieza la historia de Zoé y nos ubica en la selva, en el crepúsculo de ese Paraíso del que está a punto de ser expulsada. Cuando el lienzo ya está bellamente pintado –la imagen ya ha aparecido para cumplir su función– inmediatamente se borra, a violentos manotazos, y se convierte en una mancha negruzca: las ruinas del Paraíso tras el incendio que la saca de la selva. La obra pictórica en sí no es importante, lo importante es el proceso creativo, la vivencia del directo y su función dramática. A partir de este momento, para el público, al igual que para Zoé, la selva será sólo el recuerdo de un fugaz instante que se perdió para siempre en las catacumbas del pasado.

Otra escena de gran carga poética que se expresa a través de la pintura es la que tiene lugar después de que Saloio saque a Zoé del prostíbulo de la favela y se la lleve a su casa “con jardín y aire acondicionado” (Baixas, 2007). Los personajes aparecen en forma de rudimentarias cabezas de yeso –al igual que al principio del espectáculo– sin pintar, sin telas, sin accesorios u ornamentos, totalmente en blanco, manejadas por las manos visibles de los actores que aún aparecen manchadas de pintura. Por primera vez en todo su recorrido –desde la selva hasta el prostíbulo de la favela–, ella empieza a despojarse de su condición de salvaje para entrar en la modernidad que representa su

nueva casa. Con un tarro de pintura azul y un pincel pequeño, los dos títeres juegan a pintarse mutuamente; progresivamente se obsequian con ojos, bocas y otros rasgos: modelando la identidad del otro. Sin embargo, una vez el rostro está completo y lleno de detalles surge el conflicto: el tedio de vivir bajo una identidad impuesta, y con violencia se frotan las caras para terminar en un borrón azul que ya no remite a nada. De este modo, tiene lugar una de las escenas visuales más poéticas de la obra.

2.2.3 La música

La música que acompaña las escenas visuales sirve para subrayar su carga emocional. El músico a cargo de este proyecto es el mallorquín Agustí Fernández, reputado artista de la improvisación musical, cuyo estilo se caracteriza por la manera de explorar las conexiones entre el piano clásico y el jazz. En las primeras escenas suenan ritmos y efectos de reminiscencia tribal, pero a medida que Zoé avanza en su viaje, el uso de los instrumentos cambia, así como la intensidad y los ritmos. Así, por ejemplo, con el lienzo que representa su salida de la selva a causa del incendio, suena una violenta música metálica, caótica. Ahora bien: en el momento en que los amantes se encuentran, suena un piano dulce y tranquilo, que se torna estridente cuando, a través de la pintura, surge el conflicto de la identidad. El hecho de que se haya elegido una música basada en la improvisación refuerza el carácter efímero y lúdico de la obra: ¿pues qué es la improvisación sino una reivindicación de lo inmediato e irrepetible?

A la pluralidad de elementos visuales que he descrito hasta ahora podemos añadir otros recursos, como el juego de luces y de sombras, que también se utilizan en los diferentes lienzos que se suceden entre escenas.

2.2.4. Las disciplinas teatrales

No se puede pasar por alto la presencia de las diferentes disciplinas teatrales que conviven en la obra y la forma en la que pierden sus límites al mezclarse unas con otras.

En particular, los elementos de un arte considerado infantil y popular: el clown, el teatro de gesto, el títere que tantas veces he mencionado.

El maquillaje de los actores, tanto de Zoé³ como del narrador-titiritero, es propio de la disciplina del clown: bases faciales blancas y colores rojos para destacar ojos, labios y pómulos. En los movimientos de Zoé se intuyen técnicas propias de la danza contemporánea. La protagonista es, alternativamente, un títere y una actriz, según la escena; del mismo modo, el titiritero es alternativamente narrador-demiurgo o pintor.

La forma de presentar a los diversos amantes de Zoé recuerda a las estructuras del teatro oriental, donde cada personaje se presenta diciendo su nombre, linaje y oficio: “Pedro Daniel Joca Ramiro. Garimpeiro. Le llamaban Tristán Pasos. Buscador de Oro” (Baixas, 2007).

Es muy significativo cómo lenguajes del teatro propiamente infantil se emplean para escenificar la terrible historia de una niña selvática que es conducida a la prostitución, comprada como mercancía, y que termina siendo una asesina encerrada en una institución psiquiátrica. Hay en estos contrastes una clara intención irónica y lúdica, además de una voluntad por inserirse en un modelo de reivindicación social.

3. La miscelánea de tradiciones literarias

La elección y el desarrollo de los temas que componen el argumento implican una revisión de la tradición, desde el títere hasta las últimas incorporaciones del teatro visual y la danza, así como una revisión de los mecanismos y los temas en el plano literario. La historia de Zoé tiene cierto aire de epopeya. Se interpreta a Zoé como una heroína a lo largo de su trayectoria: asciende desde lo más bajo, para luego caer desde lo más alto y finalmente redimirse en el arte. Sin embargo, Baixas anuncia el

³ Personaje interpretado por Marta Cuscunà.

espectáculo como “un folletín deconstruido en siete actos” (Baixas, 2007 B). Llama la atención esta particular elección de términos. Por un lado, el folletín nos remite al género popular del Romanticismo, cuyas características más representativas son: lo inverosímil, lo extremado, lo escabroso. Los temas típicos del relato de folletín son amoríos, adulterios y crímenes pasionales, todo frecuentemente enmarcado en lugares exóticos. En este sentido, su definición se puede aplicar a la historia de Zoé. Por otro lado, sin embargo, su sentido cambia al estar calificado por el adjetivo *deconstruido*. Además, el número de actos remiten al libro del Apocalipsis por su estructura septenaria –este guiño servirá de presagio para la tragedia de la obra.

Se vislumbran numerosos lugares comunes de la literatura, pero la manera en la que se estructuran no remite a la tradición. La niña selvática que camina y se expresa como un animal responde al modelo del niño de los bosques que fue tan popular hacia finales del siglo XIX, y que aparece en novelas como *The Jungle Book* de Rudyard Kipling, o *Tarzan* de Edgar Rice Burroughs. Sin embargo, la selva idílica donde todo está en armonía y que se opone a la deshumanización de la civilización, entronca con otra tradición distinta, la del buen salvaje rousseauiano, que acaso tenga sus orígenes en la literatura pastoril clásica. Esta misma selva también hace las veces de Paraíso perdido, pues arde y desaparece, dejando a Zoé expulsada e imposibilitada de regresar, condenada a los trabajos y las miserias del mundo.

Algunos recursos narrativos tienen resonancias literarias bien conocidas; por ejemplo, el planteamiento inicial del narrador que cuenta una historia sobre un personaje que cuenta otra historia. Este recurso pertenece a la tradición oral, aparece en textos medievales como el *Decamerón*, entre otros, y es también la estructura que marca las funciones del guiñol popular. También, la forma de introducir una representación teatral dentro de la representación teatral –el espectáculo de títeres que realiza en el

hospital psiquiátrico— era frecuente ya en las obras del Siglo de Oro o en las de Shakespeare.

Por otro lado, la visión distópica del progreso, así como la crítica social que hay tras ella, guarda algunas semejanzas, a modo de sutiles guiños, con la literatura de ciencia ficción.

Conclusión

Unos elementos se oponen a otros, modificándolos, negándolos, desestructurándolos, subvirtiéndolos. Estos procesos revelan cierta voluntad de *carnavalización*: una forma de transgredir la jerarquía de la tradición que asignaba a cada lenguaje y a cada símbolo un espacio propio. De esta carnavalización, esencialmente polifónica, surge el realismo grotesco, la contraideología, la desaparición de las jerarquías y la desmitificación, según afirmaba Mijail Bajtín. Sin embargo, esta no cumple una función didáctica, sino que se pone al servicio del juego.

A través de este caleidoscopio de imágenes, motivos, tropos, temas, estilos y lenguajes, la historia de Zoé puede interpretarse como una reflexión sobre la maldad; o como una fábula sobre la animalidad humana; o bien como una epopeya de modernas topografías urbanas; o como una revisión del mito del Paraíso, o del Salvaje, o de ambos; o quizá como una parábola sobre el valor redentor del arte; o como un efímero poema visual; o simplemente como una broma irónica que se hace desde la nostalgia; o como todas estas cosas al mismo tiempo; o quizá ninguna de ellas. La obra se presta a múltiples lecturas, como si el autor hubiera querido esbozar numerosos caminos, cada uno hacia una constelación mítica distinta. En última instancia, es el espectador el que debe construir el resto del camino, si es que lo hay.

Capítulo II

Zoé, la epopeya de un salvaje

1. Preámbulo

Ha llegado el momento de desarrollar algunas de las posibles interpretaciones de la obra. Para ello, analizaré el personaje de Zoé en su recorrido: en un periplo que empieza en la selva y pasa por la jungla de la civilización, hasta llegar a la locura en la que encuentra su redención.

La epopeya de Zoé cuenta la historia de un viaje a través de las periferias humanas. Este recorrido consta de una sucesión de amantes que pertenecen a diferentes clases y tipos sociales, siempre marginados: un buscador de oro, un mercenario, un traficante y finalmente un titiritero. Estos hombres determinan la trayectoria de la muchacha a través de los espacios a los que se vinculan, y que caracterizan un paisaje del extrarradio: el tren, la favela, la excéntrica casa moderna y el hospital psiquiátrico. La muchacha aparece al inicio del espectáculo en el final de su viaje: encerrada en el hospital. A partir de ahí, el narrador reconstruye su historia.

2. Tragedia en el Paraíso

2.1 La historia

Todo empieza en una selva paradisíaca en la que –se puede inferir– no había conflictos. El incendio que saca de allí a la protagonista es el desencadenante de su viaje y, por lo tanto, de toda la narración. La historia sólo puede empezar después del conflicto: lo anterior era el estatismo estéril –pues una situación estática no puede engendrar movimiento, y sin movimiento no hay historia. Del mismo modo, el mito de

la humanidad empieza con la expulsión de Adán y Eva. La selva desaparece tras el incendio, imposibilitando su regreso y dejando a Zoé expulsada, arrojada a la vorágine de la vida. El camino que inicia está representado por el tren de mercancías “donde mucha gente sube huyendo del hambre y la miseria” (Baixas, 2007).

Sin embargo, el espacio de la historia no representa sólo un escenario exótico indeterminado, sino que tiene una geografía muy específica: Zoé atraviesa Brasil en tren, desde Roraima hasta São Paulo; desde “la cuna agreste” (Bartra, *El mito del salvaje* 21) hasta la modernidad. Como proscrita, es una extranjera entre los demás: una niña selvática que habla haciendo sonidos de pájaro. El espectador llega a conocer muy poco de su pasado: sabe solamente que nació en la selva y que un incendio la obligó a huir hacia la civilización.

2.2 Zoé, salvaje

Lo primero que hay que tener en cuenta para el análisis es, entonces, la condición de salvaje de Zoé. Como tal, es un ser “que se ubica –ya sea de manera permanente o transitoria– en los linderos de la bestialidad, en contacto estrecho con la naturaleza animal” (Bartra, *El mito del salvaje* 123). El concepto del salvaje en la cultura occidental se remonta hasta la antigüedad clásica, y ha dejado huella en la literatura y en el arte bajo múltiples formas: desde las representaciones pictóricas del salvaje medieval hasta Rousseau, incluyendo revisiones más contemporáneas, como la versión cómica del descubrimiento de América de Cesare Pascarella.

A lo largo de los siglos, estos “seres del imaginario europeo” (Bartra, *El mito del salvaje* 123) han sido demoníacos o angelicales, según el tiempo y la sensibilidad, y Zoé reúne varios de los rasgos que han caracterizado al salvaje en sus distintas figuraciones. Durante la primera etapa de su viaje, el autor resalta los rasgos más angelicales de Zoé: canta como un pájaro, trepa a los árboles para conseguir frutas y enamora con sus

encantos a Tristán Pasos: un buscador de oro que encuentra en la niña de los bosques un tesoro mayor que el metal. Una escena visual de sombras y luces acompaña esta etapa de juventud e inocencia: colores cálidos, movimientos suaves, melodías dulces.

Sus gestos y su capacidad para hablar la lengua de los pájaros informaban “sobre la existencia de un idioma de las fieras, de una red oculta de mensajes pasionales que emanaban de los pozos profundos de la naturaleza” (Bartra, *El mito del salvaje* 130). De este modo, se gana la admiración de todo el mundo: “la gente la miraba como a un regalo de la noche” (Baixas, 2007). En esta primera fase, Zoé representa una estilizada forma de vida silvestre que está a medio camino entre el idílico pastor del Renacimiento y el buen salvaje de la Ilustración.

Un aspecto muy característico del personaje es su cambiante capacidad para el lenguaje: habla como animal y como humana alternativamente. Así, en el encuentro con su primer amante “le contó que había nacido en la selva y aprendido el lenguaje de los pájaros” (Baixas, 2007). Ambas expresiones conviven en Zoé con el mismo peso, y sin más explicación. De este contraste puede desprenderse que en el estado natural del salvaje está ya incluido el germen de la civilización. Ella se abre camino a través de la admiración y el interés que inspira en los demás: “sus cantos de pájaro resonaban en las bóvedas y Maravillas la miraba enamorado. Nunca hubiera dicho que en una noche pudieran caber tantas risas” (Baixas, 2007). Así, pues, las relaciones que establece con los demás están basadas en el deseo carnal y en el poder material. Es deseada por toda la serie de hombres que representa los distintos niveles de su recorrido, y todos intentan de algún modo controlarla materialmente, objetificarla: uno la mete en la prostitución, otro la compra, y así sucesivamente.

Por otra parte, tiene muchas cosas en común con la idea del salvaje de finales del siglo XIX y principios del XX: una niña desaliñada que se mueve con la agilidad

imposible de un animal y se expresa con un lenguaje no humano. Zoé es como un Tarzán, o un Mowgli nacido en la selva de Brasil. A este respecto, resulta muy llamativo el hecho de que asuma el modelo comunicativo de los pájaros. Este detalle sugiere que fue criada entre aves: aves del Paraíso. Este detalle llama la atención porque lo normal entre los niños selváticos –tanto en la historia como en la literatura– es que sean criados por alguna especie de mamífero. En este contexto, lobos y primates son las especies más recurrentes, pero también aparecen osos o grandes felinos en alguna ocasión. Su forma de expresión, por lo tanto, refuerza su naturaleza idílica como nativa de un mundo mítico, estilizado.

Después del viaje en tren y de su romance con Tristán Pasos, llega al bullicio de São Paulo, la vorágine de la metrópoli. A través de otra escena visual, Baixas muestra un caos de sombras y colores acompañado por un piano de melodías aceleradas: de entre las formas abstractas surgen multitud de siluetas humanas. Este caos se opone a la dimensión idílica de Zoé, y sirve de crítica a la civilización “como una trágica comprobación de los males terribles con que la modernidad amenaza al hombre” (Bartra, *El mito del salvaje* 194).

Sin embargo, a medida que avanza su recorrido, Zoé adquiere también algunos rasgos de la noción medieval que vinculaba el salvaje a la demonología cristiana, pero despojada de su carga moral. Por esta razón, el espectáculo empieza y acaba con el diablo: un símbolo de la fuerza en bruto que se encuentra en el trasfondo de la historia y que es puro impulso, energía sin forma. Al inicio de la obra, ella pelea con el diablo – atrapado en el saco de los títeres– en una escena visual que integra recursos del teatro de gesto. Los movimientos de la chica muestran una mezcla de fascinación y repulsión por el demonio; por ejemplo, escupe sobre la bolsa que lo contiene pero, luego, escondida, se lame la mano con la que lo ha tocado. El diablo y Zoé son dos caras de

una misma moneda: esa fuerza descontrolada e informe que hay tras todos los impulsos primarios. Esta dualidad, esencialmente contradictoria, es la base del personaje: al mismo tiempo salvaje y civilizada. La escena termina con un mantra que se repite: “el diablo en la encrucijada en medio del camino” (Baixas, 2007) y que aparece de nuevo al final de la obra.

2.3 Zoé, mujer

No se puede dejar de lado el punto de vista de género, pues Zoé es una mujer al mismo tiempo salvaje, prostituta, asesina y loca. Posee todos los rasgos de las periferias sociales, incluyendo su condición de mujer. Es más, esos rasgos periféricos se ven modificados por su condición de mujer. Los hombres con los que se cruza establecen con ella una relación de poder basada en el deseo o en el control de su cuerpo. Por ejemplo, se insiste en lo mucho que la desean todos en el prostíbulo; Bernardo el Maravillas la introduce en la prostitución; Saloio la compra para casarse con ella; durante el asesinato, Saloio la intenta violar en dos ocasiones. De algún modo, su condición de salvaje se impone a la de ser humano por ser de género femenino. Esto explica que los demás le asignen una identidad más animal que humana y justifiquen así la dominación, que se da de una forma natural.

El único momento en el que ella reclama su propio cuerpo es con el asesinato. Se resiste al intento de violación de Saiolo y, por primera vez en todo su periplo, se opone al dominio masculino. Sin embargo, las consecuencias de esta rebelión serán trágicas.

La dualidad entre lo masculino y lo femenino es otra de las grandes dualidades en las que se basa el espectáculo. Sólo hay una mujer: Zoé, todos los demás son personajes masculinos, desde Tristán pasos hasta el Diablo. Mientras ella representa la

energía sin forma y creadora de vida, los demás representan el conflicto, el peligro y la brutalidad.

3. La jungla de la modernidad

3.1 En el infierno de São Paulo

Quien la introduce en el mundo de las periferias de São Paulo es Bernardo el Maravillas, un mercenario. Se enamoró de la niña silvestre y “la convirtió en la reina de las esquinas de São Paulo” (Baixas, 2007). A partir de este momento, sus gestos y sus andares se humanizan: deja de moverse como una niña selvática, adopta las convenciones de la comunidad y pasa a ocupar un lugar propio en el esquema social. Así, de una forma de vida periférica pasa a otra: esta vez en la favela, donde se gana alegremente la vida “en el prostíbulo de María Engracia” (Baixas, 2007). Al contrario de lo que podría esperarse, Zoé se adapta inmediatamente a esta vida: no sólo es una prostituta, sino que es *la reina* de las noches. La favela, entonces, pasa a ser un sustituto del Paraíso perdido: un espacio en el que es admirada y deseada por su condición de salvaje.

Sin embargo, su dualidad entre ser natural y ser civilizado empieza a inclinarse más por este último aspecto. Esto se nota en la manera con que ocupa un lugar en la sociedad, ejerce una profesión y es miembro de una comunidad; aunque, al mismo tiempo, habla la lengua de los pájaros y conserva algo de la esencia de la selva. Es, precisamente por sus reminiscencias de salvaje, admirada y deseada por todos hasta que, finalmente, Saloio “se la llevó para él solo” (Baixas, 2007).

Una escena visual muestra la experiencia de esta etapa: su vida en el prostíbulo, en el bullicio de las calles de São Paulo. A través de una tela, vemos la silueta de Zoé bailando a un ritmo frenético. Mientras tanto, Joan Baixas pinta con rodillos y brochas

un paisaje urbano, deshumanizante y gris: un inmenso conjunto de aristas, ángulos y espinas que forman un montón de edificios apilados. La música es caótica, inquietante; en el centro de esta composición aparece una pequeña luz roja que, poco a poco, crece y domina toda la imagen: la maldad asoma por la escena. Luego, desaparece.

3.2 Un infierno “con jardín y aire acondicionado”

3.2.1 Saloio

Saloio compra a Zoé en el prostíbulo –a modo de segunda expulsión- y se la lleva a su casa. La descripción que el autor hace de Saloio muestra a una persona excéntrica: “le gustaban las películas de romanos y siempre andaba con traje blanco, camisa dorada y corbata roja: as cores do Império. Todos lo llamaban: El César de la favela” (Baixas, 2007). Esta introducción evidencia su carácter extravagante y refuerza su posición de poder. Este poder económico y social –conseguido a través de las malas artes y el crimen– le permite ejercer su voluntad donde quiere y sin consecuencias: está por encima de la misma autoridad, es el emperador de los arrabales. Por esta razón sus colores son los del imperio; y Zoé es un trofeo que añade a su colección estafalaria.

Saloio representa un tipo social muy determinado: nuestro contemporáneo. Él es el resultado de los desvíos de un sistema capitalista corrupto y exacerbado que fomenta las economías sumergidas, el fraude y el abuso de poder. Mientras Tristán Pasos, el buscador de oro, nos remite a otros tiempos pasados –tanto por su nombre como por su oficio–, Saloio es el peor de los hombres de nuestro tiempo. Como tal, está afectado por el egoísmo y el individualismo más extremos; es un maltratador, un adicto y un maleante; además, es inculto, cruel, extremadamente violento y capaz de los actos más terribles con tal de satisfacer sus deseos. El diablo, que al principio era un símbolo, toma forma humana en este personaje.

Él transforma a Zoé dándole una nueva identidad a través de la pintura y el títere. Al inicio de esta escena no hay conflicto, Zoé está maravillada por la novedad que el mundo de Saloio representa para ella. Se trata de una escena de seducción entre amantes que se expresa a través de su juego íntimo: pintarse el rostro mutuamente. De este modo, con cada ojo, cada rasgo que él le pinta, Zoé se aleja más de la selva para adentrarse en la civilización. Con cada nuevo detalle se sienten felices y bailan alegremente, pero luego se dan cuenta de que ya tienen el rostro completo excepto por un elemento: la boca – el lenguaje, podríamos inferir. Al pintárselas surge el conflicto: aparece la crítica, la violencia y la crueldad. Su juego deja de ser un juego: con violencia se borran las caras hasta que sólo son borrones que no significan nada. Finalmente, es como un juego de niños que termina en lágrimas y rasguños.

Pero la transformación de Zoé está completa: “ya sólo quería huir de las calles y las camas calientes: quería vivir en un mundo de aire acondicionado. El calor es cosa de pobres y de pringados” (Baixas, 2007). Durante toda esta etapa Zoé será un títere, el personaje no volverá a ser interpretado por la actriz hasta el final de la obra. Al desprenderse de su yo salvaje, se desprende también de su representación humana. Curiosamente, esto implicará una suerte de proceso inverso para Saloio, que se irá bestializando y demonizando cada vez más hasta ser “un animal espantoso” (Baixas, 2007).

3.2.2 La casa

La casa es tan extravagante como Saloio: “con jardín, estatuas doradas y una puerta que se abría diciendo: ¡Abre César!” (Baixas, 2007). Representa la modernidad extrema: lujos ridículos y aparatos robotizados que lo hacen todo, como si fuera una síntesis de todo el progreso moderno, la cumbre que alcanza Zoé en su ascenso por la civilización. Este nuevo hogar pasa a reemplazar el Paraíso perdido –en este caso, es

una versión artificial del mismo—. Se trata de un espacio producido por y para la frenética actividad moderna, representada en multitud de objetos: una batidora, una coctelera, un calefactor de platos electrónico y un sinnúmero de “recojones de cosas que había allí metidas” (Baixas, 2007). Muchas de esas cosas las reconocemos como cotidianas y, según el postulado de Freud sobre lo siniestro, la casa adquiere a través de los objetos una inquietante dimensión siniestra. De todos, el objeto con más carga simbólica es el cuchillo eléctrico, que será el arma homicida. Este instrumento es un capricho del traficante que lo compra “para preparar carpaccio, porque a Saloio le gustaba comer carne cruda” (Baixas, 2007), detalle que refuerza el proceso de animalización que él experimenta y se contrapone al proceso opuesto de Zoé, que cada vez es menos salvaje.

Finalmente, algo que en principio sonaba cómodo como “una casa con jardín y aire acondicionado”, desvela una dimensión apocalíptica en la que el Paraíso acaba pareciéndose cada vez más al Infierno.

3.2.3 El cuchillo eléctrico

El arma del crimen tiene diversas connotaciones. Por un lado, representa el absurdo de la tecnología moderna, lo ridículo de muchos de los lujos. Al mismo tiempo, es un objeto desconocido que pertenece a un mundo en el que ella es extraña: es un recordatorio de su otredad. En su ensayo *Los tres usos del cuchillo* (1998), David Mamet cita unas palabras del músico de blues Huddie Ledbetter (con reputado carácter agresivo):

Coges el cuchillo, lo usas para cortar el pan y así tener fuerzas para trabajar; lo usas para afeitarte y así estar guapo para tu chica; si la encuentras con otro, lo usas para arrancarle su corazón traidor (Mamet, 94).

Según Mamet, transformar sutilmente la función de un objeto a lo largo de la obra es un trabajo dramático de importancia fundamental. De este modo, el cuchillo

es “el instrumento que encarna y presencia el cambio” (Mamet, 94). Por esta razón, tanto el narrador como Zoé insisten siempre en que ella no sabe cómo se usa el cuchillo eléctrico. La función dramática de este objeto se subraya durante el diálogo, y el espectador no tiene duda de que el cuchillo será el desencadenante de algún conflicto. Lo que empieza siendo un capricho absurdo de Saloio, luego se convierte en un elemento extraño que le recuerda a Zoé que no pertenece a ese mundo civilizado de exacerbadas tecnologías y, por último, llega a ser el arma del crimen: la llave de la última puerta.

La tragedia del asesinato nos conmueve porque nos emociona la idea del cuchillo recurrente. La aparición del cuchillo es el intento de la mente metódica y agraviada de afrontar lo que le produce temor. En tal empeño, tener una mente racional no nos ayudará en absoluto. Lo sobrecogedor y lo inevitable constituyen la esfera del teatro y de la religión. (Mamet, 95)

3.2.4 El crimen y la tercera expulsión

Zoé comete el asesinato en una disputa cotidiana de poca relevancia, un día que la temperatura es especialmente insoportable. Podría decirse que Zoé mata a Saloio porque hace calor y están agobiados – quizá con un guiño a la novela de Camús *El Extranjero*. Ese día Saloio se empeña en conducir con la capota bajada, a pesar del sol y de las protestas de la muchacha. Van “a comprar aparatos que Zoé ni sabía qué eran” (Baixas, 2007), como el cuchillo eléctrico, y pasan un exasperante atasco de tráfico bajo un calor insoportable. Cuando llegan a casa “están de mala leche, porque el calor da muy mala leche” (Baixas, 2007); Zoé quiere bajarse rápido del coche y salta rayándolo sin querer.

A partir de aquí se desencadena toda una serie de actos cada vez más violentos: una ascensión por la brutalidad humana. En cada estadio de este progreso, los personajes acumulan más rabia y más confianza, y eso les permite seguir escalando en

la bestialidad, hasta llegar a enfrentarse a la misma muerte. Primero es una bofetada, de la que se desprenden tres gotas de sangre “que lucían como galones en su americana” (Baixas, 2007). Luego, Saloio intenta violarla – mientras Zoé trata de ordenar todos los aparatos extraños que han comprado – “Entra desnudo, resoplando como un animal” (Baixas, 2007). En la pelea se rompe un cristal y un pedazo pequeño se clava en la espalda de Zoé; el último elemento que se suma al conjunto de circunstancias que la llevan al crimen. El calor, el agobio, el cabreo, el hastío, el conflicto, el pequeño cristal que se le clava en la espalda, “todo parecía una pesadilla desde que habíamos bajado la capota” (Baixas, 2007). En la cumbre de la tensión y el malestar, lo ataca con el cuchillo eléctrico sin saber cómo funciona. Todo se llena de sangre.

Sin embargo, la escena no termina aquí. Se alarga con descripciones de extrema violencia que, por su exageración, producen un efecto cómico: Saloio, con las piernas cortadas y desangrándose, persigue a Zoé por la casa para estrangularla. Se trata de una escena narrada por el personaje-titiritero, cuya brutalidad se expresa únicamente a través de las palabras. Finalmente, ella mata a Saloio con un último golpe de cuchillo eléctrico “que ya sabía cómo funcionaba” (Baixas, 2007). Así, tras “una cascada de sangre” (Baixas, 2007) queda expulsada de esta segunda versión del Paraíso.

4. El camino de vuelta

4.1 Hacia los orígenes salvajes

Al recurrir a la barbarie Zoé queda excluida definitivamente del mundo civilizado que su vida con Saloio representaba: “sé quién soy y conozco el precio de las cosas” (Baixas, 2007). Su periplo por las junglas de la modernidad termina aquí. Queda, entonces, empujada de nuevo hacia a la selva, el único estado posible tras experimentar la máxima expresión de su animalidad: “me sentí muy lejos de casa y muy cerca de la

selva” (Baixas, 2007). Sin embargo, la selva ya no existe. Así que vive por las calles sucia de sangre y maquillaje entre papeles de periódico y basura. Esta etapa se representa con otra escena visual en la que Zoé danza bajo un gran manto de papeles de periódico. Al vivir en las calles de este modo intenta crear una tercera versión artificial del Paraíso, pero el intento fracasa: ya no puede haber Paraíso, esta situación es un limbo solitario entre dos mundos. Su desconexión se expresa en su completa falta de lenguaje: renuncia del todo al habla y adopta una actitud enteramente selvática. “Como no hablaba, nadie sabía quién era” (Baixas, 2007), y como nadie sabía quién era, podía ser cualquier cosa.

4.2 La selva de la civilización: el hospital psiquiátrico

Expulsada también de esa situación, las autoridades la encierran “en el hospital psiquiátrico de Santa María del Perpetuo Martirio” (Baixas, 2007) donde será seducida por la magia de los títeres, los mismos que le habían dado vida al principio de la representación. El hospital simboliza los desvíos de la sociedad. Es la última de las periferias, la selva de la civilización: un lugar para enfermos y excluidos. Los locos son los marginados del sistema: relegados a ese espacio que es, en realidad, tan estático y estéril como el Paraíso, o el Infierno.

La misma idea de Paraíso ya no es válida: “sé quién soy” (Baixas, 2007), la carrera sólo puede continuar hacia delante, aunque esté abocada al desastre. Zoé es una alegoría de nuestra contemporaneidad. En el hospital no hay bullicio, ni conflicto, ni peligros, ni alegrías; solamente aislamiento, desconexión “y el mal de no encontrar en todas partes más que el deseo de estar en otro sitio” (Cioran 37). En el estatismo surge la nostalgia: volver la mirada hacia las quimeras del pasado –sea con dolor o con deleite–.

Para Nietzsche, la tragedia del hombre radicaba en su desconexión con la naturaleza, en el olvido de su lado animal. Sin embargo, nuestra salvaje ha recorrido todos los grados del arco humano de esa animalidad, y el resultado es igualmente trágico: “El salvaje ha sido creado para responder a las preguntas del hombre civilizado; para señalarle, en nombre de la unidad del cosmos y de la naturaleza, la sinrazón de su vida; para hacerle sentir trágicamente el terrible peso de su individualidad y de su soledad” (Bartra, *El mito del salvaje* 213).

Conclusión

Zoé emprende su viaje en la selva para pasar por las distintas periferias sociales y terminar en la barbarie de la modernidad más exacerbada: la casa de Saiolo. Cada uno de estos estadios se vincula a los amantes por los que va pasando, y que van modelando su identidad: de idílica niña selvática a demente asesina. En este periplo por los márgenes, Zoé recorre también los diferentes grados de su animalidad: el lado oscuro del ser humano del que no se puede escapar. En este capítulo he tenido en cuenta los principales elementos que conforman la identidad de la muchacha, y que se estructuran en pares de opuestos: salvaje y civilizado; masculino y femenino; Infierno y Paraíso. Esta constante dualidad sugiere que cada uno de estos aspectos constituye una parte de la misma cosa: Zoé. No se trata entonces de Zoé en relación con el mundo o con los demás, sino en relación con sus dobles. ¿Qué es, entonces, Zoé? Energía e impulso, voluntad sin forma: nada más. Es una alegoría del ser humano de nuestros días, hecha con humor e ironía.

Capítulo III

El final y el inicio: la misma dualidad atemporal

¿En qué lugar preciso puede fijarse el nacimiento del hombre? Y el títere —es mejor divagar sobre su origen— nació cuando el hombre, el primer hombre, bajó la cabeza por primera vez, en el deslumbramiento del primer amanecer y vio a su sombra proyectarse en el suelo, cuando los ríos y las tierras no tenían nombre todavía.

Javier Villafañe, 1983

1. Sobre el concepto de final en el teatro postdramático

He decidido tratar el final de *Zoé, inocencia criminal* como una unidad a parte pues considero que, cuando se trata de espectáculos fragmentarios y multidisciplinares como éste, el concepto de final merece una especial atención. Evidentemente, no se trata de un final tal como lo entendía el esquema de la Modernidad: el desenlace que supone una resolución de todos los conflictos planteados durante la obra, en sus distintas partes bien definidas. Este esquema no puede aplicarse a los espectáculos de teatro visual, ya que la poética de las imágenes funciona con otros mecanismos.

La misma concepción del final en el teatro de Occidente ha experimentado transformaciones muy significativas, a raíz de las tendencias dramáticas que surgen en el siglo XX. Con la pérdida de valor de los esquemas narrativos del Modernismo, conceptos el final debe necesariamente ocupar un lugar diferente en el desarrollo del espectáculo.

Estos cambios se pueden justificar en la filosofía de la Postmodernidad, y aparecen como el resultado inevitable de una mentalidad que ya no cree en el valor unitario de los sistemas ideológicos, ni de la historia en sí. El final no puede seguir

siendo el momento de revelación y perfeccionamiento que era en el esquema moderno – cuyos preceptos se remontan al teatro clásico de la antigüedad- y que tenía para cada género teatral una fórmula establecida.

En su lugar aparecen, en las últimas décadas del siglo, numerosas propuestas teatrales que ofrecen un tratamiento diferente del final, al margen de si se trata de espectáculos dramáticos –centrados en el texto– o de otro tipo. Los juegos ambiguos de la temporalidad, el espacio y la identidad se convierten en rasgos distintivos de las vanguardias artísticas. Estas técnicas necesariamente conducen la obra hacia resoluciones que no pueden responder a una fórmula. Por esta razón, son comunes en el teatro contemporáneo los finales abiertos, las obras que presentan su estructura invertida o alterada, los tiempos paralelos, la inclusión del espectador y del tiempo real, entre otros recursos. Aunque eran estrategias que ya se habían desarrollado en la novela y otros formatos artísticos, el teatro permaneció anclado en el modelo establecido hasta bien entrado el siglo XX. Las propuestas de las vanguardias escénicas despertaron un gran interés; los finales no resolutivos se hicieron muy frecuentes en la producción teatral y son hoy característicos del teatro de nuestros días. A este respecto cabe mencionar el estudio de Diana González (2008) sobre el concepto de final, que aporta un detallado análisis de su importancia en el teatro contemporáneo, y lo señala como rasgo fundamental del cambio de mentalidad de una época:

El tiempo, teniendo en cuenta las aportaciones de Einstein, Beckett, Baudrillard, Spregelburd, Lyotard, Frow, Hassan, en una perspectiva interdisciplinar que aúna ciencia, filosofía, historia y teatro, se percibe en nuestra contemporaneidad como un fenómeno “estancado”. Aunque las manecillas de nuestros relojes avancen, lo hacen siempre en el mismo sentido en un círculo que ha hecho coincidir sus dos extremos, pero sin la prometedora ciclicidad grecolatina o el avance escatológico judeocristiano.

(González 298)

Para Lyotard, los metarrelatos o mitos implicaban una estructuración del tiempo, puesto que éstos se basan en la idea de un futuro en el que se cifra la liberación, o la emancipación del individuo. De este modo, una sensibilidad que no puede dar valor a la misma idea de progreso inevitablemente da lugar a una concepción diferente del tiempo: “la noción de *atemporalidad* o la de tiempo estancado, que favorece (...) la irrelevancia del final conclusivo” (González 44). Se trata entonces de una temporalidad sin tiempo: inserta en un continuo que no entraña ninguna respuesta.

Pero debe haber un final para todas las cosas. Todo en algún momento termina, tanto un espectáculo, como la vida y también el mundo. En el mismo centro de la idea de final está arraigada la idea de la muerte, la destrucción última. No es extraño, entonces, que el final sea un tema que tanto interesa a los artistas y llama la atención del público. ¿Qué lugar puede ocupar el final en una producción artística escéptica y al mismo tiempo nostálgica por los mitos perdidos?

En su estudio sobre la melancolía, Bartra se pregunta: “¿Cómo puede la cultura crecer sin ensoñaciones místicas, basada en la sola expansión de la informática y de las redes mediáticas?” (Bartra, *Cultura y Melancolía* 15) Es decir: ¿cómo podemos ser posmodernos? Considero que éstas son las mismas preguntas que motivan el interés por el final en los espectáculos, y que justifican toda la experimentación que hay tras este concepto.

Zoé, inocencia criminal tiene un final ambiguo y lleno de matices que puede interpretarse de diversas formas. En él confluyen los numerosos temas y conceptos que se han ido trazando a lo largo del espectáculo, como ya hemos visto, siempre basados en el contraste y la dualidad. En este capítulo voy a analizar las características de este final para señalar sus posibles implicaciones. La obra termina cuando, maravillada por el arte del titiritero Zoé dice: “cuando vi que él era el único capaz de meter al Diablo en un

saco, me vestí de guapa y me fui con él. Ahora viajo por el mundo y soy feliz” (Baixas, 2007). Ambos bailan un vals y se alejan en la oscuridad.

2. La identidad fragmentada: El doble y las sombras

La primera ambigüedad que percibimos es la estructura aparentemente conclusiva del final: conoce a un hombre, se enamora y se va con él “viajo por el mundo y soy feliz” (Baixas, 2007). Sin embargo, el espectador puede fácilmente pensar que se inicia otro periplo con el titiritero: otro amante más en una serie. Tal vez haya otro viaje de Zoé como artista de circo ambulante que sigue, eternamente pasando de hombre en hombre, adentrándose en las junglas de su animalidad; y quién sabe qué pueda encontrar allí, porque ¿qué hay después de la brutalidad y la locura? Se trata de un *final conclusivo abierto*, por emplear una expresión que recoja el oxímoron en el que se sustenta toda la obra.

El espectáculo de Baixas empieza por el final. Desde allí, el autor reconstruye el viaje para terminar de nuevo en el final: un camino que va desde el Diablo hasta el hombre. No tanto con una visión apocalíptica ni cíclica del tiempo, sino con una dualidad atemporal basada en el contraste como unidad. El final es el inicio, al igual que el hombre y el animal, la vida y la muerte, Zoé y el Diablo: dos caras de una misma moneda, el hombre y sus dobles. Después del final están la nada y el todo: “el mundo” sin especificar hacia el que se alejan; de nuevo: la vida una y sin forma.

Me parece muy significativo que la idea de la dualidad se encarne en un títere de estilo tradicional, pues simboliza también el arte mismo; no sólo como construcción cultural, sino también como elemento esencial de aquella energía creadora de mitos que la filosofía de la Posmodernidad siente perdidos. Este personaje no es otro que el Diablo, símbolo del mito del Bien y el Mal; al mismo tiempo, el títere simboliza el *doble*: las caras ocultas del hombre.

De todos modos, la función del títere en este espectáculo puede interpretarse de muchas maneras y, en mi opinión, todas ellas se relacionan de algún modo con la identidad. Voy a señalar aquí algunas de estas posibles lecturas, con el fin de mostrar su complejidad y su importancia en el contexto.

2.1 La sombra de la colectividad

El títere-Diablo, con el que empieza y acaba el espectáculo, es uno de los personajes arquetípicos de la tradición europea que deriva de Pulcinella⁴ y que se ha mantenido hasta nuestros días, con una presencia especialmente fuerte en Cataluña: el teatro popular de Putxinel·lis. Pero más allá de esta tradición, todo el folclore catalán está estrechamente ligado al títere, en diferentes formas y técnicas⁵. En este caso, considero importante tener en cuenta que Baixas empezó haciendo espectáculos infantiles de putxinel·lis durante los últimos años de la dictadura, décadas de gran ebullición social y cultural en Cataluña en las que el teatro popular cumplía una función de protesta y de reafirmación de la identidad catalana. A través del títere, Baixas entró en la nómina de artistas que hoy representa los inicios del teatro independiente catalán. En este sentido, el títere en esta obra encarna una dimensión colectiva de la identidad. Como tal, es el recuerdo de un mito pasado: el de la revolución.

Al mismo tiempo, nos remite a una colectividad aún mayor: al nivel de las primitivas prácticas rituales, las danzas de máscaras y el levantamiento de tótems; a ese nivel del arte que se encuentra por debajo de las distintas capas culturales. Pues el títere, en una forma u otra, se da en la mayoría de las culturas del mundo; aunque su origen es incierto, su presencia se puede trazar hasta los pueblos más antiguos. El títere forma parte de un conjunto de símbolos atemporales que habita en el panteón clausurado de los mitos.

⁴ Personaje de la Commedia dell'Arte italiana.

⁵ Véase: Els gegants i capgrossos, la Patum de Berga, la Procesi3n de Verges, entre otras costumbres tradicionales que incorporan títeres de distintas proporciones, siempre con una funci3n ritual.

2.2. La sombra del otro

En un tercer nivel, debe tenerse en cuenta el personaje que representa: el Diablo; el lado oscuro y animal del hombre, que irremediamente enlaza con la idea del salvaje de la que hablé en el capítulo anterior de este trabajo. Según el postulado de Bartra, el salvaje es un mito del hombre civilizado –ya sea evocado con un temor que se ampara en la demonología medieval o con nostalgia por la conexión perdida con la naturaleza-; este mito se ha usado para encarnar la idea del *otro* en la civilización.

Además, en la esencia del títere está el juego que remite inevitablemente a la infancia, el estadio primero del hombre, y a su capacidad natural para animar lo inanimado: para transformar un pedazo de madera, de plástico, de tela en otro. Usando esta capacidad el hombre se ha abierto paso a través de los tiempos, creando dioses que explicaran el mundo, erigiendo tótems, también fabricando juguetes, proyectando sombras, articulando muñecos; en definitiva, desdoblándose a sí mismo en otras entidades. “El hombre es un creador de monstruos, y uno de esos monstruos inexplicables es el títere”⁶ (Baixas, “La revolta dels titelles” 2012). De este modo, aquí el Diablo es el doble de ese otro, que es Zoé. Todo el viaje de la muchacha supone un recorrido por las distintas formas de su dualidad, en un ascenso por la propia animalidad. El Diablo, el salvaje, el títere, los amantes que modelan su identidad: todos son elementos que forman parte de la misma esencia de Zoé. ¿Qué es, entonces, Zoé? Zoé es la vida y el caos, el impulso creador que es puro instinto y motor de acción. Es el hombre ante el abismo de la existencia: frente a todos sus dobles.

2.3. La escisión

Sin embargo, estos dobles deben separarse completamente del hombre para constituir un ser en sí mismos. Del mismo modo la idea de salvaje surgió en plena

⁶ Entrevista a Joan Baixas que forma parte del proyecto *La revolta dels titelles* (traducción mía)

civilización, y se moduló a lo largo de los siglos para definir al *otro* en cada contexto. El títere encarna perfectamente esta escisión porque necesita de la completa separación del titiritero: “esta maldición que nos obliga a ser la sombra de lo visible, una maquinaria oculta al servicio de la vivencia. Los personajes que yo represento necesitan de mi ausencia para ser. Sólo cuando yo desaparezco ellos aparecen” (Rumbau, 1999). Del mismo modo, el Diablo y Zoé legitiman su ser en esta escisión, la misma que separa al titiritero del títere. El final del espectáculo subraya la dualidad que supone el trasfondo de toda la obra, y evidencia la imposibilidad de superarla: al final, la única alternativa válida es meter a uno de los dos en un saco.

En el número de guiñol que se representa en el hospital, además, conviven dos tipos de títeres, como mencioné anteriormente: el de la tradición popular, que es el Diablo, y un títere que no remite a ninguna tradición, y que está confeccionado con yeso sin pulir y sin accesorios. La pelea a garrotazos que tiene lugar entre estos dos personajes al inicio de la obra supone, en un nivel simbólico, la confrontación entre dos visiones distintas del mundo. Por un lado, la visión tradicional que remite a un mundo en el que los mitos sustentaban el transcurso del hombre en la historia: el Diablo es el pasado. El otro personaje, sin embargo, representa la contemporaneidad sin forma, sin pulir, carente de definición porque no se cifra en ningún concepto: es sólo materia al servicio de la vivencia efímera y nada más. Esta pelea entre ambos mundos sólo puede ocurrir a través del juego: de la ficción del guiñol que está dentro de otra ficción. Se trata de una mirada nostálgica que no busca imponer un modelo a otro, sino señalar la coexistencia de ambos como parte de una gran contradicción que, en última instancia, constituye la esencia de la mentalidad de nuestro tiempo.

3. El arte redentor: locura y melancolía

3.1. Los Arcanos: El Loco y El Diablo

En el momento de ingresar en el centro psiquiátrico Zoé es un salvaje en su forma más brutal -demente, animal, peligrosa- y así es como el espectador la conoce al inicio del espectáculo. El arte aparece como fuerza redentora que trae a Zoé de vuelta desde las profundas tinieblas del subconsciente -allá dónde ella había perdido el lenguaje y todo contacto con la humanidad- de nuevo a la civilización: la quimera de la jungla. Sólo que ahora es una parte muy particular de esta civilización: su zona gris, el espacio periférico de la locura.

Esta locura se refleja de dos formas diferentes en la escena: por un lado, en el espacio: el hospital psiquiátrico que también simboliza la sanación que el arte tendrá sobre ella. Por otro lado el personaje del titiritero, con su seductor arte ambulante, alude de algún modo a la figura del Loco: el arquetipo del tarot que pertenece, al igual que el títere, a un paradigma de símbolos atemporales de reminiscencias paganas. En esta tradición, El Loco simboliza la libertad total, sin límites, y es el arcano que da inicio a la serie: es Zoé cuando abandona la selva para iniciar su viaje a través de Brasil; es el titiritero con su farándula ambulante; y finalmente es ella nuevamente, vestida “de guapa” y embarcándose en un nuevo viaje. En esta obra, todo empieza y acaba en esta energía informe: Zoé o el Diablo, una misma cosa.

3.2. El mito de la melancolía

“Detrás de la melancolía podemos reconocer un sistema altamente complejo de signos y símbolos capaz de articular muy diversos problemas” (Bartra, *Cultura y Melancolía* 213). La melancolía, históricamente, ha servido de explicación a los desvíos mentales de los hombres: el sufrimiento, la tristeza, la desidia, la incomunicación y un largo etcétera. Para Bartra, este estado de ánimo forma parte de la cultura occidental

desde la antigüedad, y define su identidad. Muchos críticos han señalado la nostalgia por los mitos perdidos que caracteriza la Posmodernidad; cabe preguntarse si no es esta nostalgia parte de la antigua idea de la melancolía. Soy consciente de que emplear los términos *nostalgia* y *melancolía* entraña algunas complicaciones, y no pretendo tomar uno por otro. Sin embargo, basándome en los estudios antropológicos sobre la melancolía, considero que la nostalgia de la que hablan Steiner y otros filósofos de la Posmodernidad es, en realidad, una expresión colectiva de esa melancolía. Partiendo de esta idea, podría afirmarse que la filosofía de la Posmodernidad recoge la depresión colectiva que ha resultado del fracaso de la Modernidad.

En *Zoé, inocencia criminal* esta nostalgia aparece, en primer lugar, en la forma en que se evocan los elementos de la tradición: desde los ritos primitivos hasta los más modernos aparatos electrónicos, pasando por los diferentes tópicos y temas de los que ya he hablado anteriormente. También, se aprecia una actitud nostálgica en el tratamiento del final, como ya he señalado. Según Bartra, la melancolía, que está tan profundamente enraizada en la cultura, constituye un mito en sí misma:

“es también una estructura simbólica que tiene las características de un mito: inmenso poder metafórico, funciones mediadoras, larga duración, poder generador de réplicas fieles a un canon original, conexión con rituales mágicos o diabólicos, etc. El poder metafórico de la melancolía se halla inserto en la estructura más amplia de un mito” (Bartra, *Cultura y Melancolía* 219)

Quizás, después de todo el periplo de Zoé, el único mito que puede tener una continuidad es el de la melancolía. Por esta razón aparece nuevamente al final, en la confluencia de signos y símbolos que recoge: el títere, el Diablo, el salvaje, la locura, el arte, el mundo, la nada. El pasado ya no sirve, el presente no tiene forma y el futuro no existe. Este estado de ánimo contrasta con su evidente carácter lúdico y su ironía, dando

lugar a un contraste más que integra el conjunto de opuestos, claroscuros y oxímoron que es este espectáculo.

3.3. La redención aparente

Zoé se encuentra a sí misma en el Diablo. Pero este es un diablo domesticado, hecho a la talla humana, un objeto que puede ser encerrado en una maleta. La habilidad del titiritero para manipular al diablo la redimirá: si el mal puede controlarse, el periplo puede continuar. Su voz civilizada, que creíamos perdida en las junglas del subconsciente, emerge de nuevo al final para terminar con estas palabras: “cuando vi que él era el único capaz de meter al diablo en un saco, me vestí de guapa y me fui con él” (Baixas, 2007).

El arte, como conjunto de actividades con las que el hombre interpreta lo real y lo imaginario, es lo único que puede establecer un puente entre la locura salvaje de Zoé y “el mundo” en el que termina el espectáculo. Zoé recupera el habla, las formas humanas y deja de moverse como una fiera: el arte la civiliza, pues es la única fuerza capaz de meter al diablo en un saco. El arte no tiene límites pues acepta las formas más monstruosas de nuestra imaginación y les da vida, alejándolas así de nosotros: convirtiéndolas en objetos con existencia independiente que pueden meterse en sacos. La muchacha encuentra una forma de mantener su animalidad bajo control y viajar por el mundo cargándola en una frágil bolsa de papel. ¿Pero hasta cuándo podrá contener así encerrada su propia naturaleza? Esta aparente redención incluye el germen de futuras tragedias.

Conclusión

El concepto de final en un espectáculo fragmentario como *Zoé, inocencia criminal* no puede entenderse como la resolución de la historia planteada, sino como un elemento más en el inmenso telar de símbolos que supone la obra. Partiendo de esta idea, he mostrado las diferentes cuestiones que aparecen en el final y que, en mi opinión, subrayan una estructura basada en la dualidad y en el contraste. Todo ello para concluir en que dicha dualidad es al mismo tiempo el principio y el fin: dos caras de una misma moneda. Por esta razón, el espectáculo empieza y termina en el final: el hospital psiquiátrico. Sólo la locura, energía que es puro impulso sin forma, puede poner en marcha un periplo como el de Zoé. De este modo, el final sugiere un nuevo comienzo: otro viaje en el que seguirá explorando los diferentes grados de su animalidad.

Conclusiones

Numerosos temas, lenguajes, disciplinas, mitos y símbolos confluyen en *Zoé, inocencia criminal* para crear una obra fragmentaria cuya poética se expresa a través de las imágenes. Por esta razón, su estructura funciona como un caleidoscopio: no tiene una única lectura, sino que se presta a numerosas interpretaciones, motivadas por el poder sugestivo de los símbolos que aparecen. En mi trabajo he procurado señalar el estado de ánimo que subyace a esta técnica, analizando los diferentes recursos que Joan Baixas emplea. Por el carácter esencialmente fragmentario y visual de este espectáculo, mi análisis se ha centrado en los aspectos narrativos y estéticos, desde los cuales he explorado sus implicaciones simbólicas. He justificado mis interpretaciones con ejemplos de los diálogos y descripciones de las escenas visuales, aunque soy consciente de que no es posible reducir su valor poético a palabras. También, he querido tener en cuenta la obra como espectáculo, pues debe entenderse siempre en el contexto de la vivencia teatral efímera y cambiante, que tan importante es en un teatro que funciona como un *work in progress* y nunca tiene una forma cerrada. Esto dificulta cualquier aproximación teórica pues, evidentemente, no puedo tener en cuenta todas las actuaciones, únicamente la que yo presencié en Barcelona en el año 2007 y una grabación que he conseguido a través del mismo Joan Baixas.

A pesar de estas dificultades, creo que la obra es muy representativa de una forma de concebir el teatro característica de nuestros días, y considero importante señalarla como exponente de una dramaturgia visual que tiene una fuerte presencia en la escena europea contemporánea.

Algunos de los temas fundamentales en la obra son: la cuestión de la identidad, la dualidad, el otro y la animalidad. Estos temas se estructuran en el contraste y el oxímoron, que ya aparece en el mismo título del espectáculo, y que forma grupos de opuestos: salvaje y civilización; masculino y femenino; Paraíso e Infierno; tradición y modernidad. En última instancia, todos estos temas y símbolos confluyen en una misma cosa: Zoé, que es una alegoría a la energía sin forma que hay tras todo impulso primario. Ella representa la esencia primera del ser humano, antes de las construcciones culturales y antes de los mitos.

El tratamiento de los elementos de la tradición revela cierta actitud nostálgica que he vinculado a la idea de la melancolía –descrita en estudios antropológicos como el de Roger Bartra– . Se trata de un tipo de teatro que ha vuelto la mirada hacia sus orígenes rituales, buscando únicamente la intensidad de la vivencia efímera. La constelación de signos y símbolos que compone la obra se muestran alterados por la *carnavalización* de su esencia, matiz que pone de relieve la voluntad lúdica y posibilita múltiples interpretaciones: Zoé es como un jeroglífico milenario que tuviera que codificar graves secretos ancestrales. Pero, después del periplo, se revela como una jugarreta irónica, un pasatiempo efímero y bufo, que dura lo que dura el espectáculo y luego desaparece, dejando tras de sí únicamente la sonrisa burlona de un gato de Cheshire.

Bibliografía

Abellán, Joan. "El teatro visual". ARTEA, Artes de la escena y de la acción en España

1978-2002, Cuenca: UCLM, 2006, pp. 75-87.

Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 2001. p.14.

Baixas, Joan. Biografía y obra de Joan Baixas, www.joanbaixas.com 2001. Web.

------. *Zoé, inocencia criminal*. Espectáculo, 2007.

------. *Zoé, inocencia criminal*. Programa de mano del espectáculo. 2007 (B).

------.dir. *Mori el Merma*. Prod. Putxinel·lis La Claca y Joan Miró.

Espectáculo, 1978.

Bartra, Roger. *El Mito del salvaje*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 2011.

------. *Cultura y melancolía, las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Anagrama, 2001.

McPharlin, Marjorie B. *The Puppet Theatre Handbook*. New York: Harper & Bros, 1947.

Brook, Peter. *El espacio vacío: Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Ediciones Península, 1969.

------. *Hilos de tiempo*. Madrid: Ediciones Siruela, 2000.

Cioran, E.M. *Breviario de Podredumbre*. Madrid: Taurus, 1981

González, Diana. Entrevista: "Preguntas a Hans-Thies Lehmann". Revista Pausa, n.29.

------. "El concepto de final en los espectáculos fragmentarios del teatro occidental: el Atelos". Barcelona: Institut del Teatre de Barcelona y Universitat

- Autònoma de Barcelona, 2008.
- Jameson, Frederic. *El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*.
Barcelona: Paidós, 1991.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. London: Routledge, 2006.
- . "Ideologia i teatre postdramàtic". (*PAUSA*). Quadern de Teatre
Contemporani 1989-Presente, Barcelona: Sala Beckett, núm. 25, diciembre
2006. Pp. 13-17.
- . "Shakespeare's Grin. Remarks on World Theatre with Forced
Entertainment". Helmer and Malzacher. *Not even a game anymore*, p. 104.
- Liotard, Jean-François. *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*. Madrid:
Cátedra, 2008.
- Mamet, David. Los tres usos del cuchillo. Sobre la naturaleza y la función del drama.
Barcelona: Alba Editorial, 2008.
- Marcuse, Herbert, and Manuel Sacristán. *El final de la utopía*. Barcelona: Ariel, 1968.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Madrid:
Alianza, 1984.
- . *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza, 1995.
- Rumbau, Toni. *L'Ombra i el Doble*. Teatro Malic de Barcelona, el 20 de julio de 1999.
- . "La revolta dels titelles: Entrevista a Joan Baixas". Ciclo documental.
Titeresante: Barcelona, 2012.
- Sartre, Jean-Paul. *El existencialismo es un humanismo*. Madrid: Edhasa, 1982.
- Schechner, Richard. *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*.
London: Routledge, 1993.
- . *Ritual, Play, and Performance: Readings in the Social
Sciences/Theatre*. New York: Seabury Press, 1976.

Sloterdijk, Peter. *Normas para el parque humano: una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger*. Madrid: Siruela, 2006.

Steiner, George. *Nostalgia del Absoluto*. Madrid: Biblioteca de ensayo Siruela, 2001.