

---

 Víctor Molina

## Uno de nuestros contemporáneos

 Xavier Albertí, Pausa 35 (2013)
 

---

Una anàlisi de la poètica de Xavier Albertí centrada en tres dels seus elements centrals: música, paraula i imatge. L'anàlisi posa especial èmfasi en la vinculació de la poètica d'Albertí amb les neoavantguardes, especialment les musicals, i en el constant diàleg que estableix sempre en els seus espectacles amb la tradició, ja sigui culta (com en les seves reescriptures de Shakespeare) o popular (amb tota l'atenció dedicada a la sarsuela i els gèneres menors).

*La contemporaneidad se inscribe en el presente señalándolo, ante todo, como arcaico, y solo quien percibe en lo más moderno y reciente los indicios y las marcas de lo arcaico puede ser contemporáneo.*

**Giorgio Agamben**

*Lo contemporáneo es lo intempestivo.*

**Roland Barthes**

Los primeros espectáculos de Xavier Albertí se construyen ya articulados en torno a una poderosa triada que terminará configurando todo el conjunto de su poética teatral. Es la triada compuesta por la música, la palabra y la imagen. Para los críticos de sus primeros espectáculos, de inicios de los años 90, Albertí simplemente empleaba las herramientas ofrecidas por las vanguardistas precedentes, y como lo desconocido suele ser remitido a lo conocido para poder ser acogido, aquellos críticos situaron rápidamente a Albertí en la estela de Carles Santos y de Joan Brossa. Por supuesto que no era descabellado hacerlo. Pero era la presencia de otras vanguardias (o mejor dicho, neovanguardias), y lo que ellas confrontaban en el campo de la música y del teatro, lo que resultaba mucho más vivible en él, quien, por su parte, insistía en tener a Luciano Berio, Carmelo Bene y Robert Wilson como algunos de sus más vivos referentes en ese entonces.

Xavier Albertí es músico, y no es un dato menor recordar que su formación en este campo es próxima a los espacios estéticos de la Escuela de Darmstadt, la escuela artística europea más importante surgida después de la Segunda Guerra Mundial, a la que estuvieron unidos grandes y determinantes figuras de la cultura contemporánea como Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Luciano Berio, Pierre Boulez, Iannis Xenakis o Bernd Alois Zimmermann, entre otros. El propio Albertí estudió directamente con Luciano Berio y con Stockhausen. Y otros profesores suyos tuvieron también —en distintos modos y grados— contactos con aquella escuela. Helmut Lachenmann, por ejemplo, fue discípulo de Nono, del mismo modo que Tomás de Marco lo fue de Boulez y de Karlheinz Stockhausen.

Aparte de los rasgos que caracterizan a cada uno de esos creadores, uno de ellos, Tomás de Marco, en su faceta de teórico de la música contemporánea, ha indicado la metamúsica y la intertextualidad como las dos corrientes que atraviesan el trabajo de la mayor parte de estos músicos. Estos dos rasgos han sido, según de Marco, determinantes en la relación de todos estos creadores con otros ámbitos artísticos. Y aunque sin duda es un tema que mercería ser estudiado cuidadosamente y con meticuloso detalle, no sería disparatado considerar que aquellas inquietudes nacidas en torno a la música contemporánea tuvieron también efectos directos en el trabajo escénico de Xavier Albertí.

De hecho, la atención que Albertí dedica a la tradición —una atención al mismo tiempo atrevida y rigurosa, respetuosa y con un decidido ímpetu de futuro, pero sobre todo comprometida con el presente— parece en parte herencia de su primera formación musical. Luciano Berio y —de forma más vehementemente elaborada— Arman-do Gentilucci, otro de sus profesores de música, prestaron especial atención a esa relación. Ambos consideraban que la tradición mantenía una fuerza raigal —su propio *arké*— de la que podía emanar una fuerza vital de vanguardia y de futuro: «una vitalidad que testimonia la secular pero no resignada condición dolorosa del sacrificio», según palabras de Gentilucci, quien invitaba a considerar el uso crítico y dialéctico del patrimonio artístico de un país —por más popular que éste fuera— como palanca para la formación de un lenguaje propio y consecuentemente contemporáneo. De parecida opinión era Luciano Berio, quien, al introducir en su lenguaje compositivo los gestos estilísticos de las

prácticas folklóricas, pero atento a lo que a todas ellas emparentaba, conseguía entre otras cosas —según su propia declaración— ampliar las posibilidades de la notación convencional y extender íntimamente sus recursos orquestales. De modo que a aquellos que ocasionalmente puedan llegar a sentirse desconcertados por la atención que Albertí presta a la tradición popular habría que recordarles el interés que lo mueve a hacerlo, que no parece ser otro que fortalecer los puentes que unen dos extremos de una misma cultura, uno de los cuales es la comprensión de lo vivo de otro tiempo, un compromiso que no solo comporta términos estéticos, sino también eminentemente políticos (entendiendo político como el nivel de conciencia social).

El propio Albertí lo ha manifestado en diversas ocasiones. Por ejemplo, a propósito de la exposición *El Paral·lel, 1894-1939*, que —junto con Eduard Molner— comisarió recientemente en el CCCB. Aunque lo ha hecho también, y decididamente, en sus espectáculos, tanto en los de formato relativamente grande como en los de bolsillo. Muestra de ello es su extraordinario *El dúo de la africana* (2007), a partir de la zarzuela de Fernández Caballero y Miguel Echegaray, así como en toda su producción basada en la modalidad del cabaret, una modalidad que atraviesa toda su experiencia escénica, desde sus primeros trabajos hasta *Crónica sentimental de España* (2006), por ejemplo. En este sentido, está ampliamente consensuado el hecho de que Albertí es sin duda quien mejor entiende tanto las dinámicas formales como las capacidades expresivas del formato cabaret en la escena de este país.

Evidentemente, la tradición no solo es «local» ni mucho menos únicamente popular, sino también «cult» y «universal». Y ésta es tratada por Albertí con igual compromiso intempestivo. Los clásicos no son vistos por él desde una suntuosidad nostálgica, sino a partir de sus resonancias en el presente. Del mismo modo como no ve la tradición popular desde la fruslería efímera de lo que está en boga, sino a partir de aquella fuerza raigal de la que habla Gentilucci. Por eso no sorprende que en su trabajo tengan igual cabida espectáculos sobre Shakespeare que sobre Manolo Escobar, como en el espectáculo que en 2005 dedicó a este cantante de coplas formado en Badalona y en el Barrio Chino barcelonés (*De Manolo a Escobar*).

La reflexión sobre la representación (el teatro sobre teatro) y la reflexión intertextual, es decir, la reflexión sobre las condiciones de representación, o dicho de otro modo, la reflexión estética y la reflexión sociocultural, son dos de las constantes en la poética de Albertí, y son dos características ineluctablemente relacionadas tanto con la tradición (clásica o popular) como con los formatos o modelos estilísticos que conforman sus montajes: oratorios, cabaret, teatro de texto, drama, parodias, ópera de distinto formato, variaciones, zarzuelas, etc.

Se puede convenir, como han subrayado los críticos, que Shakesperare llega a Albertí de las manos de Carmelo Bene, a quien —desinhibidamente— Xavier parece haberle agradecido dicha iniciación ya desde el inicio de su carrera escénica con *Un Otel·lo per a Carmelo Bene*, de 1993. Y no menos «carmelobeneiano» es su *Hamlet*, de 1995; un Hamlet que, como los del propio Bene, pasa a su vez por las manos de Laforgue (de hecho, años más tarde, en 2003, el propio Albertí, con su piano de cola, presentaría el *Hamlet, o les conseqüències de l'amor filial*, de Jules Laforgue, en el entonces ruinoso patio del Convent de Sant Agustí). El Hamlet de Albertí emergía como un personaje que huía del dictado dubitativo en el que lo había enclaustrado Shakespeare, y de paso parecía confirmar la teoría de Gordon Craig, según la cual, quien se enfrenta a *Hamlet*, se ve inevitablemente obligado a posicionarse estéticamente dentro del teatro. En el caso de Albertí, su *Hamlet*, un montaje que no llegaba a una hora de duración, había intercambiado la duda ontológica por una ironía biográfica, acentuada unas veces por dosis de sutil parodia y otras tantas por un sagaz análisis (dos estrategias deconstructivistas, como dirían nuestros académicos). Su personaje era además a todas luces consciente del largo recorrido cultural que lo había conducido hasta nosotros, era consciente de todas las manos por las que había pasado.

También de la mano de Bene, aunque aparentemente animado por el aliento de Heiner Müller, parece haber acogido Albertí a Macbeth. Y si Müller había reconocido en Hamlet una máquina del sentido abyecto de la historia sedimentado en el sujeto moderno, Albertí parecía reconocer en Macbeth no a un mero personaje, sino una pulsión, un mecanismo. De hecho, su pieza bien podría haberse llamado *Macbethmáquina* o *Mecánicamacbeth*. En él, Albertí parecía haber permutado conscientemente los rasgos característicos de Hamlet y de Macbeth. De modo que si su Hamlet se había mostrado finalmente dominado no por la duda, sino por un deseo pleno de acerada ironía, su Macbeth, por el contrario, surgía dominado no por el arrojo activo, ni por la credulidad pasiva ante las mujeres que le susurraban su destino, sino sometido al peso resbaladizo de la duda. Esto explica en parte el título de la pieza, que se expresa en forma de silogismo disyuntivo, o alternativo. Aunque evidentemente, si se trata de una máquina, la duda y la disyuntiva de Macbeth no eran solo las del personaje, sino principalmente las del espectador. *Macbeth o Macbetto*, de 1997, explora ese «mecanismo Macbeth» que hace que cada sujeto moderno reconozca en sí una inexorable atracción al poder, al que probablemente termina sucumbiendo a base de pasiones bajas, desde la cobardía del engaño hasta la más pusilánime y untuosa desidia, desde lo más dramático a lo más grotesco. Una encrucijada que justifica también el hecho de acoger a Shakespeare entrelazado con Verdi, es decir, a Macbeth con Macbetto, aunque en esa dramaturgia se tiene la impresión de sentir pasear también al personaje homónimo de la ópera de Ernest Bloch, o la respiración de Strauss.

Las dramaturgias de Albertí se organizan siempre en torno a una tensión entre la tradición y la contemporaneidad, entre el pasado y el presente, propio por lo demás de la actividad teatral, es decir, de la representación. Al contener la escena, y por ello mismo el presente, el teatro en manos de Albertí parece siempre ser la ocasión de reescribir y de inscribir el presente de cualquier texto que decide escenificar, de mostrar las resonancias de su fuerza originaria en el momento de su representación. «El teatro jamás podrá joder al presente», gritaba provocativamente Carmelo Bene a

la hora de formular sus desafíos escénicos. Unos desafíos que vemos también formulados por el primer Albertí: ¿Qué tiene Otelo que decirnos actualmente? ¿O qué puede aportarnos Hamlet en la experiencia de este mundo globalizado por el que han pasado innumerables Hamlets? Albertí reescribe siempre para escribir el presente. Es el caso de *Hedda Gabler* (1993), por ejemplo, una especie de danza de tutús armados, podríamos decir, debido a que en su escenificación no solo había ataviado así a sus intérpretes, sino que acababa siendo no una reflexión sobre el naturalismo, ni una reflexión sobre la histeria de una «mujer de carácter», como decían nuestros abuelos, sino sobre la iconología de los géneros. Y lo que era imagen en *Hedda Gabler*, se convertirá en voz en su *Traviata* (1994), cuya protagonista exhibía todos sus posibles perfiles al mismo tiempo. Empar Rosselló (con la que Albertí había montado en 1993 *Colocatures per a cinta magnètica*), lejos de aparecer como una lánguida dama de camelias decimonónicas, mostraba los poliédricos perfiles cubistas de una pasión totalmente implorativa, y al diseminar su personaje en los cristales cortantes de Verdi y Dumas, se revelaba más próxima a un Narciso femenino preso esta vez en la infinitud de los espejos rotos de su propia alma. Su *Traviata* no era una reflexión sobre la histeria de una mujer extenuada, sino sobre un pozo de resonancias sincrónicas. De modo que, así como su *Hedda Gabler* anunciaba ya los personajes más cabareteramente explosivos que han ido pululando en sus posteriores montajes, su *Traviata* anunciaba indirectamente aquellos personajes quietistas y verbosos, como los de Bernhard, los de Pinter o los de la Cunillé, que tanto atraen a Xavier Albertí.

La música, la palabra y la imagen urden ya desde un inicio, y de manera intertextual y metateatral, el fortalecido laberinto de la poética escénica de Albertí. y es con ella que se torna contemporáneo de Ibsen y de Manolo Escobar, de Verdi y de Shakespeare, de Bernhard y de Sarah Kane, de Carmelo Bene y de Vázquez Montalbán, de Ramon Llull y de Pasolini, de Pitarra y de Benguerel, etcétera, etcétera. Y es a través de su trabajo, y no simplemente porque vivamos coetáneamente con él, que generosamente nos hace contemporáneos suyos. Xavier Albertí: nuestro contemporáneo.

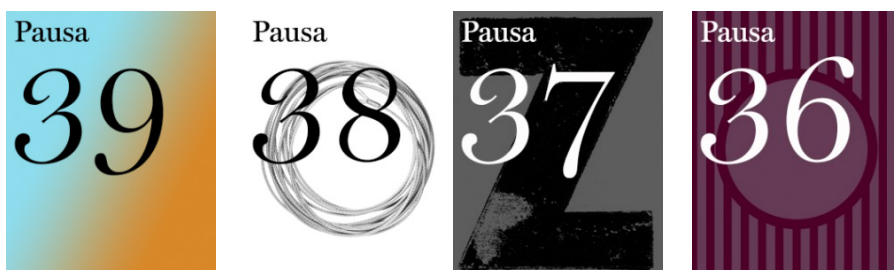
**Mots clau:** avantguardes, català (teatre), tradició teatral, Xavier Albertí

*Entrada anterior*  
Maduresa de la poètica albertiniana

*Entrada posterior*  
Mestre, amic

Últims números

[Veure'ls tots](#)



*(Pausa.)*

[Textos legals](#)

[Política de cookies](#)

© 2018 revista pausa. Tots els drets reservats

[Qui som](#)

[Enllaços d'interès](#)

 **Diputació  
Barcelona**  
Institut del Teatre

Contacte:  
pausa@salabeckett.cat

