

Aproximaciones escenográficas a los *Ubú* de Els Joglars: análisis de las propuestas de Fabià Puigserver y Albert Boadella

Marc Fernández Cuyàs
Universitat de Barcelona 

<https://dx.doi.org/10.5209/tret.102449>

Recibido: 14 de mayo de 2025 • Aceptado: 26 de mayo de 2025

Resumen: En el último cuarto del siglo xx, la compañía catalana Els Joglars se alzó como una de las compañías más irreverentes, polémicas e innovadoras del panorama escénico español. Una propuesta que sacudió la sociedad catalana a principios de los ochenta, con detractores y admiradores a partes iguales, fue la idea de convertir al recién President de la Generalitat de Catalunya, Jordi Pujol, en el rey Ubú de Alfred Jarry. El presente trabajo parte del análisis crítico de las escenografías de Fabià Puigserver y Albert Boadella para estos montajes de la compañía en *Operació Ubú* (1981) y en *Ubú President* (1995) respectivamente. Pese a que cada escenificación parte de un texto parecido, las propuestas de diseño escénico y escenográfico fueron totalmente distintas, incidiendo cada una de ellas en aspectos dramatúrgicos diferentes para conseguir propósitos y objetivos distintos. Así, se quiere incidir en el proyecto teatral de Fabià Puigserver y en el valor de la escenografía para construir el sentido de una obra determinada.

Palabras clave: Escenografía, Fabià Puigserver, Albert Boadella, Els Joglars, Alfred Jarry.

Scenographic Approaches to Els Joglars' *Ubú* plays: A Study of Fabià Puigserver and Albert Boadella's Designs

Abstract: In the last quarter of the 20th century, the Catalan theatre company Els Joglars emerged as one of the most irreverent, controversial, and innovative forces in the Spanish performing arts scene. One of their proposals shook the Catalan society in the early 1980s, drawing both detractors and admirers in equal measure: the idea of portraying the newly elected President de la Generalitat de Catalunya, Jordi Pujol, as the infamous King Ubu, the character by Alfred Jarry. This paper is based on a critical analysis of the stage designs by Fabià Puigserver and Albert Boadella for these productions in *Operació Ubú* (1981) and the later *Ubú President* (1995), respectively. Although both productions are based on similar texts, the scenic and stage design proposals were enormously different, each focusing on distinct dramaturgical aspects to achieve varied objectives and goals. Thus, this study aims to highlight Fabià Puigserver's theatrical project and the role of scenography in constructing the meaning of a specific dramatical event.

Keywords: Scenography, Fabià Puigserver, Albert Boadella, Els Joglars, Alfred Jarry.

Sumario: 1. Els Joglars y el espíritu irreverente del teatro catalán. 2. De Jarry a Els Joglars: el legado escenográfico de *Ubu roi*. 3. *Operació Ubú* (1985): Fabià Puigserver y el juego espacial. 4. *Ubú President* (1995): Albert Boadella y la sátira sin disfraces. 5. Dos ubús, dos miradas: de Pujol rey a Pujol encadenado. **Bibliografía.**

Cómo citar: Fernández Cuyàs, M. (2025). "Aproximaciones escenográficas a los *Ubú* de Els Joglars: análisis de las propuestas de Fabià Puigserver y Albert Boadella", en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 7, 107-120.

1. Els Joglars y el espíritu irreverente del teatro catalán

El año 1981, la compañía catalana Els Joglars estrenó en el Teatre Lliure, fundado el año 1976 con el impulso de Fabià Puigserver, el único espectáculo de nueva

creación de la quinta temporada del teatro barcelonés: *Operació Ubú*. Dirigido por Albert Boadella y basado en el texto original de Alfred Jarry, la obra se convertiría rápidamente en un éxito rotundo y polémico: una sátira despiadada del poder político

catalán de la transición y del *pujolisme* como ideología pujante en el momento. Para este espectáculo, Boadella contó con el propio Fabià Puigserver para la realización de la escenografía, así como para el diseño de los figurines ubuescos de la obra. El escenógrafo ya había tenido la oportunidad de trabajar con el equipo de Boadella en montajes como *M-7 Catalània* (1978) o *Alias Serrallonga* (1974). Consideramos que la manera de trabajar de Els Joglars, colectiva y rompedora, era una oportunidad perfecta para Puigserver de poder llevar a cabo sus proyectos escenográficos con total libertad. De hecho, su manera de entender el trabajo artístico y escenográfico ya compartía muchos elementos con esta manera de trabajar. Por ejemplo, sobre su célebre montaje de *Yerma* (1972), Puigserver escribió: «Con esto quiero dejar bien claro que no se entiende la labor del escenógrafo si no está vinculada a una labor de equipo. Por tanto, mis trabajos escenográficos esenciales han ido orientados siempre para integrarse dentro de una labor de equipo» [Puigserver 1996: 169]. Este espíritu de equipo encontraría en Els Joglars un aliado indiscutible.

Unos años más tarde, en 1995, Els Joglars llevaban al escenario *Ubú President*, una obra con un texto muy parecido al de *Operació Ubú* y con un mensaje satírico casi idéntico, pero con escenografía y diseño del espacio escénico del mismo Boadella, quien también ejerce la función de director. La muerte de Puigserver en 1991 impidió la colaboración en un segundo montaje, aunque a nuestro parecer los cambios en la escenografía vienen motivados, como veremos más adelante, por cambios dramatúrgicos importantes en la obra. Esta revisión del montaje conservaba, eso sí, los disfraces y las máscaras diseñados por Puigserver que lucían los personajes durante las escenas de los psicodramas y que convertían a los protagonistas en Padre Ubú y Madre Ubú.

El objetivo principal de esta investigación es, precisamente, hacer una aproximación crítica a la escenografía de Fabià Puigserver para el montaje de *Operació Ubú* y de qué forma se pone al servicio del juego, la comedia y los mecanismos metateatrales e intertextuales de Els Joglars, pero también de Jarry. En un segundo lugar, comparar las propuestas y soluciones aportadas por Puigserver y Boadella en cada uno de los espectáculos desde el punto de vista escenográfico y escénico y, finalmente, como consecuencia del segundo, queremos también investigar cómo las necesidades de ambas producciones para conseguir sus efectos paródicos y caricaturescos con la realidad política catalana afectan las decisiones dramatúrgicas y escenográficas de la puesta en escena.

2. De Jarry a Els Joglars: el legado escenográfico de *Ubu roi*

No obstante, antes de nada, queremos exponer algunas consideraciones sobre la obra original de Jarry, *Ubu roi* (1896), para entender el artefacto teatral y ver qué necesidades escenográficas requiere. Alfred Jarry estrenó su pieza la noche del 10 de diciembre de 1896 ante un público que no esperaba encontrarse aquel personaje, parodia de cualquier rey de Shakespeare, que rompía por completo el horizonte de expectativas de la época: un ser repugnante, idiota, absurdo y manipulable empezaba

la obra chillando “Merdre!”. El lenguaje, el tema, las unidades de acción, de tiempo y de lugar, el decoro, el género del drama histórico, los decorados... se veía aniquilado en la obra de Jarry [Béhar, 1971: 31]. Incluso la ilusión teatral de corte naturalista imperante en el teatro francés de *fin de siècle*, o la separación clásica entre platea y escenario desaparecen en algunos momentos, como en la escena de la *trappe*. J. L. Styán comenta sobre esta escena en la representación original de 1896 que:

Forty life-sized, fully costumed wicker figures to represent the Nobles, Financiers and Magistrates of act III. In the text, these characters were to have been pushed down a trap, but in performance they were toppled into the pit, much to the perplexity of the audience. [Styán 1981: 47]

Podemos entender así que la necesidad de épater le *bourgeois* de Jarry pasaba incluso por increpar a su público no sólo verbalmente con las groserías del personaje o conceptualmente con la transgresión de los modelos tradicionales, sino también físicamente, lanzando muñecos a tamaño real hacia el público. Esta actitud es la que marca el carácter general de la obra, es la única pretensión de Jarry: liberar el teatro de las estrictas preceptivas francesas, así como de un público acomodado y satisfecho con las formas y lenguajes convencionales. No obstante, Jarry sólo conservó una única convención: la disposición frontal a la italiana.

El montaje original de Jarry empezó siendo un espectáculo de títeres y la disposición frontal de un teatro de marionetas tiene un sentido escénico parecido al del teatro a la italiana, es decir, el de esconder los mecanismos de manipulación que le son propios y favorecer la ilusión teatral. En el teatro a la italiana, la función frontal es parecida, todavía más en el teatro naturalista de finales del siglo XIX, a la vez que la boca del escenario hace las funciones de ocultación y de delimitación de la separación entre escenario y público. De este modo, la disposición frontal le servía a Jarry primordialmente para provocar una sensación de seguridad en su público que creería estar asistiendo a una obra aparentemente convencional. Jarry necesitaba un centro de gravedad permanente sobre el cual accionar los mecanismos de su transgresión y pulverizar las expectativas de su público. Sin la seguridad y el anclaje que le proporcionaba al público la disposición de la sala y el convencionalismo de la frontalidad, el efecto de la primera intervención del Padre Ubú no hubiera resultado tan sorprendente. De esta manera, con un principio escénico reconocible por el espectador, la subversión de la forma y el juego provocador de Jarry era mucho más fácil e inmediato. De alguna manera, parece que Puigserver se sirve de esta misma necesidad para plantear su trabajo en *Operació Ubú*.

3. *Operació Ubú* (1985): Fabià Puigserver y el juego espacial

Es conocido que una de las principales preocupaciones del escenógrafo catalán a lo largo de toda su trayectoria es la de establecer una nueva relación no convencional entre actores y espectadores, entre escenario y butacas. Fabià Puigserver se formó

como escenógrafo y director de teatro en Polonia entre los años 1951 y 1959, donde pudo conocer de primera mano aportaciones e innovaciones escénicas, dramatúrgicas y escenográficas que no eran habituales en las puestas en escena del teatro español de la época franquista y que de ninguna manera hubiera podido conocer si su formación hubiese tenido lugar en España [García Sala, 2019: 213]. Cuando vuelve a Cataluña, Puigserver centra una de sus investigaciones justamente en la liquidación de la disposición a la italiana y la separación entre el espacio de la representación y el espacio destinado al público. Por poner un ejemplo, esta voluntad modernizadora con mirada hacia Europa la podemos observar en el espectáculo antes mencionado *Alias Serrallonga*, en que la disposición del espacio recuerda a algunos montajes del Théâtre du Soleil, como por ejemplo 1789 (1970).

Antonio Bueso analiza esta voluntad renovadora de Puigserver, y sobre su relación con la disposición a la italiana comenta:

La seva primera feina fou la lluita contra l'espai 'a la italiana' dels teatres i les sales tradicionals. [...] La segona estratègia l'enfronta a la caixa italiana, dissenyada per amagar tots els mitjans tècnics (tramoia) que possibiliten els canvis escènics. [...] Aquesta lluita no va ser una croada. Fabià era molt conscient que l'escenari a la italiana va ser creat en un

moment concret de l'evolució de les formes teatrals i, per tant, que hi ha textos en el repertori occidental que exigeixen una determinada posada en escena 'a la italiana'. En aquests casos, utilitzarà les convencions de l'escenari amb una certa ironia i establirà una complicitat amb l'espectador que comporta alhora una reflexió sobre els llenguatges teatral i espectacular [Bueso 1996: 51].

Así pues, como comenta Bueso, Puigserver pretendía luchar especialmente y de una manera casi obsesiva contra esta forma teatral. Este esfuerzo lo podemos ver claramente en la disposición original del Teatre Lliure, en muchos de sus espectáculos o en el diseño de su proyecto para un nuevo Teatre Lliure en el que la misma arquitectura preveía la experimentación con diversas disposiciones en función de las necesidades del espectáculo y los objetivos del director (disposición en pasarela, a la italiana, con espacio central, con el público a tres bandas...). Sin embargo, es remarcable y muy práctica la distinción que hace Bueso en estas mismas líneas citadas entre "lucha" y "cruzada", ya que Puigserver no era ingenuo respecto de las virtudes que podía ofrecerle la disposición a la italiana respecto de otras maneras de concebir el espacio teatral: el problema estaba en el abuso y agotamiento de la forma y no en la forma en sí misma. Por este motivo, Bueso nos habla de las veces que dispuso de esta forma para utilizarla con

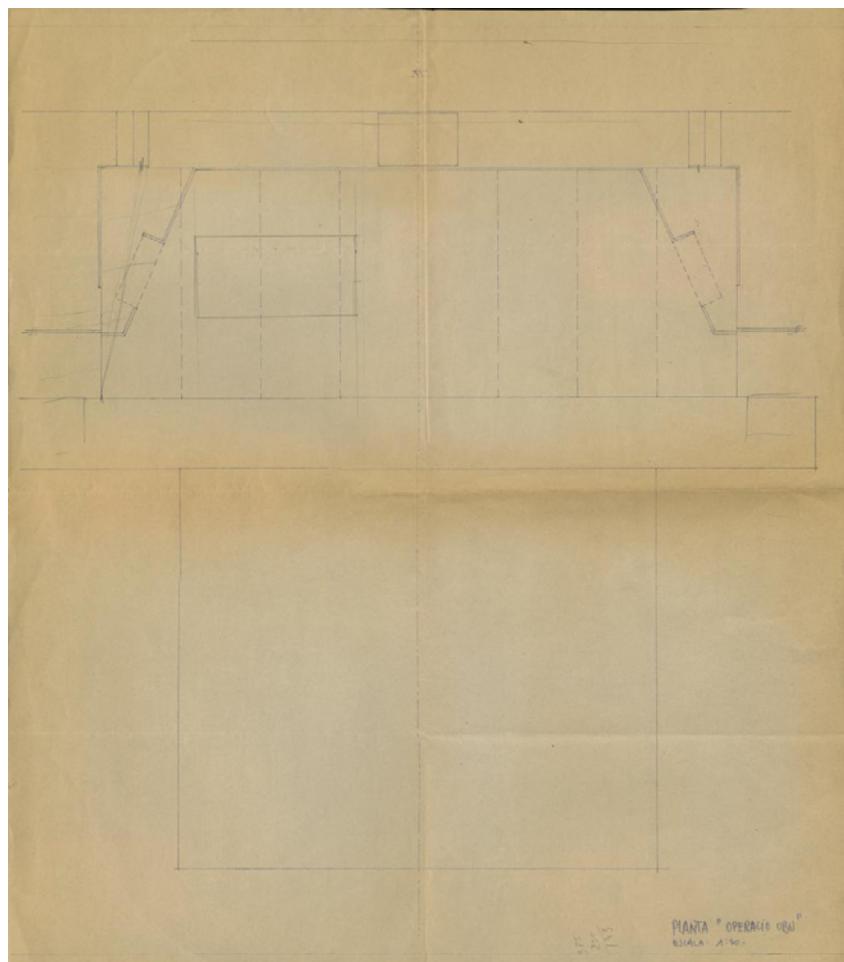


Fig. 1. Plano del escenario para *Operació Ubú*, Fabià Puigserver.

Fuente: Escena Digital de Catalunya, MAE, Institut del Teatre.

ironía, mostrando las costuras del acto teatral. Un ejemplo de este uso paródico lo encontramos en el espectáculo *Jordi Dandin* (1980), en el que mantiene la disposición que le es propia a Molière para ponerla en evidencia. En cambio, Joan Abellán ya reconoce tempranamente el uso mixto de estas modalidades para *Operació Ubú*, quien nos explica que:

La disposició espacial més freqüent en el Teatre Lliure és la de l'espai de la representació envoltat totalment o parcialment pels espectadors i amb una disposició de l'espai del públic elevada de manera que tots i cadascun dels espectadors gaudeixin d'una visió de conjunt de l'escena. Aquest espai central és, de vegades, alçat damunt del terra del teatre [...], d'altres quasi arran del terra real [...]. En ocasions, es combinen les dues modalitats (com a *La cacatua verda* o a l'*Operació Ubú*). [Abellán 1984: 142]

Por todo ello, podemos ver como un espectáculo como *Operació Ubú* era perfecto para estos mismos propósitos. Puigserver comprendía la dependencia de algunos textos hacia la disposición a la italiana y la mantenía para jugar con ella. *Ubu roi* depende de esta misma disposición en su origen pero ya para jugar con ella: tanto Jarry como Puigserver parten del mismo marco mental, y esto le permitirá al catalán encontrar el escenario perfecto para sus propósitos. De este modo, en este espectáculo el espectador se encuentra aparentemente ante un escenario a la italiana, con una separación clara con el espacio de la

representación y con una escenografía que remite a un espacio polivalente.

Pero hay algo más. La planta del escenario está dividida en dos partes, tal como se puede observar en el diseño de Puigserver (fig. 1): la primera parte, de ahora en adelante (a), es el espacio a la italiana, realista y perfectamente enmarcada por las paredes de la escenografía en falsa perspectiva, la cornisa superior que supone el límite con el techo y las puertas laterales de entrada y salida, mientras que la segunda parte, de ahora en adelante (b), son unos escalones que conducen a un proscenio avanzado envuelto por el público compuesto de tarimas enmoquetadas de negro a diferentes niveles. Encontramos además que (a) es, de alguna manera, semióticamente reconocible en un sentido realista (fig. 2), mientras que (b) es un espacio abstracto: las tarimas en diferentes niveles sirven tanto para representar el despacho del personaje de l'Excels, una tumba o una sala de estar (fig. 3). En un principio, estas dos partes diferenciadas del escenario servirán para distinguir las escenas de la terapia y el psicodrama de las escenas que retratan el día a día de los personajes fuera de la ficción de los psicodramas, transportando al espectador continuamente de una convención escénica a otra [Bueso 1996: 63]. En cierto modo, ya se ha subvertido solo con esta misma disposición el orden lógico de la representación tradicional, porque (b), que es un espacio más metafórico y que permite más libertad de acción para el director y los actores y de imaginación por parte del público es el que se usa para la vida rutinaria de los personajes mientras que (a), el espacio aparentemente realista es destinado



Fig. 2. Escena de *Operació Ubú*, fotografía de Pau Barceló.

Fuente: Escena Digital de Catalunya, MAE, Institut del Teatre.

para el espacio de la ficción psicodramática de la terapia.

Puigserver ofrece una solución eficaz para plantear la cuestión metateatral de la obra: esta conjunción de espacios le permite al escenógrafo liberar la acción de las limitaciones propias de cada uno de estos espacios por separado y aprovecharlos de forma integral. La disposición a la italiana propia del

teatro burgués y la disposición propia del teatro isabelino de Shakespeare (ya sabemos que *Ubu roi* no deja de ser una parodia de los dramas históricos del dramaturgo inglés): “Així aconsegueix un espai que serà el germen de la disposició escènica més fecunda del Teatre Lliure: la fusió entre un escenari a la italiana i espai central, en la tradició del teatre isabelí” [Bueso 1996: 63].



Fig. 3. Escena de Operació Ubú, fotografía de Pau Barceló.

Fuente: Escena Digital de Catalunya, MAE, Institut del Teatre.

La escenografía de Puigserver, así como los fi-
gurines y la disposición, encajan y despliegan nue-
vos significados cuando se colocan paralelamente
a la dramaturgia de Boadella. El texto nos habla del
Excels, un político con tics en la cara que afectan
gravemente su imagen pública y que, para solucio-
narlos, se pone en manos de un psiquiatra con una
innovadora técnica: el psicodrama, que le promete
curar sus graves problemas nerviosos ahondando
en su psique. El doctor lo pone en el papel del Padre
Ubú, así como le da a su mujer el papel de la Madre
Ubú con el fin de repetir algunas escenas de la obra
de Jarry. En un principio, el político se siente aver-
gonzado y se indigna viéndose obligado a hacer esta
pantomima, pero poco a poco irá dejándose llevar,
impregnándose del personaje, llegando a confundir
la realidad con la farsa terapéutica del doctor, mos-
trando todos sus deseos reprimidos de violencia,
poder, megalomanía, lujuria y despotismo. La dra-
maturgia de Boadella es pues una crítica feroz a la
situación catalana del año 1981, un año después de
que Jordi Pujol ganara las elecciones, así como de
las costumbres y comportamientos de una sociedad

enraizada en el aburguesamiento y las apariencias. Jordi Pujol y Marta Ferrusola quedan retratados, reconocibles gracias a las opiniones políticas de los personajes y por los mismos tics del Excels, por Els Joglars como auténticos seres ubuescos absurdos y ansiosos de poder.

La obra, no obstante, pretende hacer parodia también del teatro documental porque se supone que realmente Jordi Pujol se sometió a esta terapia en la realidad y que lo que vemos son los apuntes del doctor real que lo trató durante esas sesiones. La obra empieza con uno de los actores, Lluís Homar, leyendo en voz alta al público la carta que el Doctor Oriol real le envió a Boadella para preparar el es-
pectáculo, en la que pide ciertas garantías de su an-
tonimato y respeto por su trabajo clínico (fig. 4). Acto
seguido, el actor pasa a encarnar el papel del Doctor
Oriol el resto de la obra. En diversos momentos de
la obra, el actor sale de su papel para volver a hacer
alguna aportación sobre lo que ocurre en escena o
aportar alguna reflexión sobre lo sucedido del Doctor
Oriol verdadero. De esta forma, se crea un juego de
teatro dentro del teatro dentro del teatro y, de hecho,

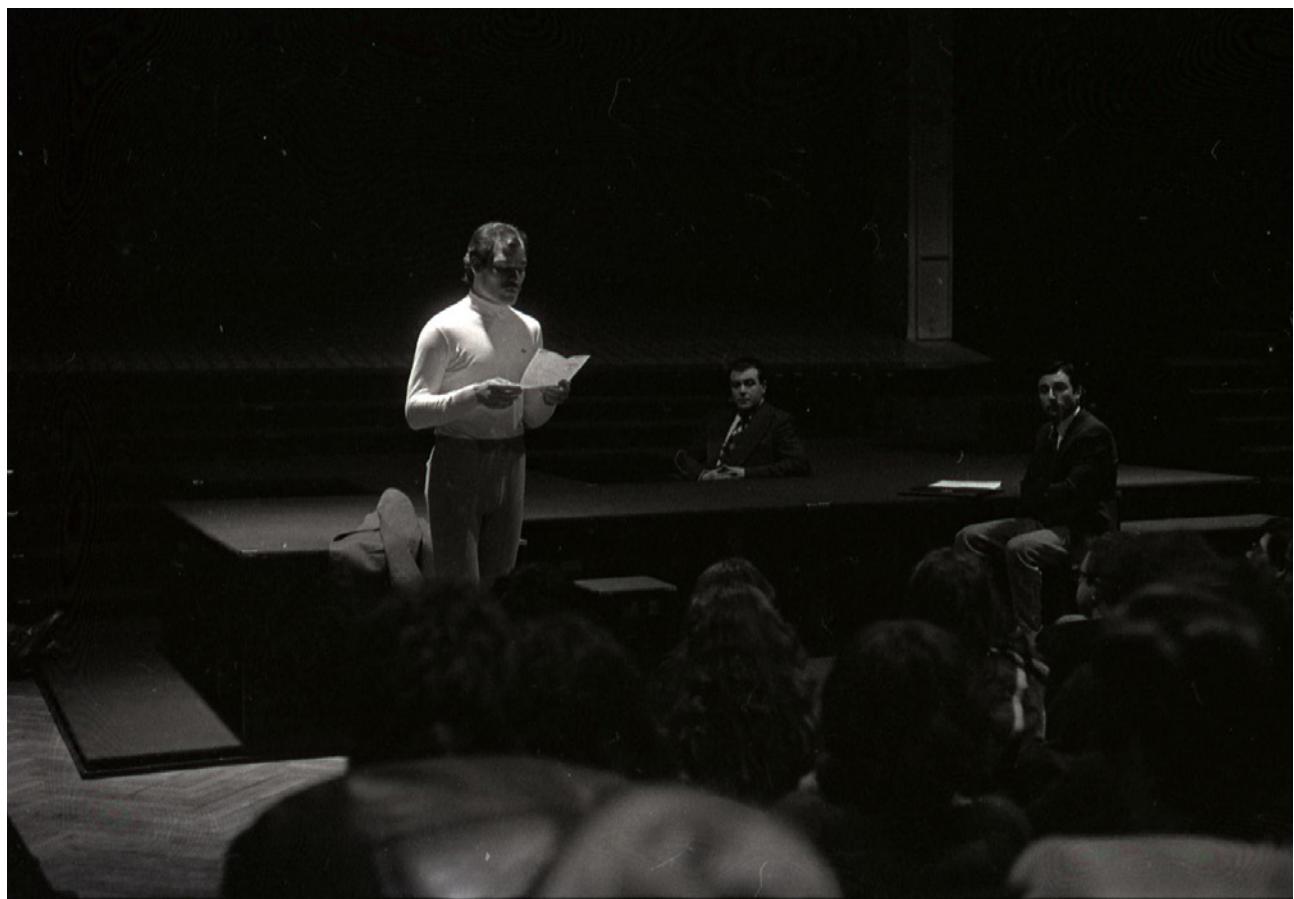


Fig. 4. Escena de *Operació Ubú*, fotografía de Pau Barceló.

Fuente: Escena Digital de Catalunya, MAE, Institut del Teatre.



Fig. 5. Escena de *Operació Ubú*, fotografía de Pilar Aymerich.

Fuente: Escena Digital de Catalunya, MAE, Institut del Teatre.

esta crítica directa a la manera naturalista de actuar y de dirigir una obra se critica explícitamente desde el texto en el momento en que uno de los banqueros asesinados por el Padre Ubú se llama Stanislau Stanislauski [Boadella 1985: 210].

El juego escénico se acentúa con el frecuente uso indiscreto del público como un personaje más dentro de la obra y del psicodrama. Como hemos comentado antes, el público rodea el proscenio avanzado y se encuentra muy cerca de los actores. Al inicio del tercer psicodrama, el actor que encarna al Doctor Oriol, pone mitras a los espectadores de la primera fila para que nombren al personaje

del Excel Papa de Roma (fig. 5). En esta misma escena, se utiliza a uno de los espectadores con mitra como *Cardenale inocenti* (sic) para que saque un papel de dentro de un huevo [Boadella, 1985:237]; uno de los actores del psicodrama se entremezcla con el público invadiendo el espacio que le es propio (fig. 6) o como en otra de las escenas correspondientes a una sesión de terapia psicodramática, uno de los actores que participa de la sesión como ayudante del Doctor Oriol hace ver que encuentra una pistola a alguien del público y la aprovecha para matar al príncipe legítimo de la obra de Jarry [1985: 197].



Fig. 6. Escena de *Operació Ubú*, fotografía de Pilar Aymerich.

Fuente: Escena Digital de Catalunya, MAE, Institut del Teatre.

Con esta interacción con el público se pone de manifiesto otra vez más la disolución de la cuarta pared en un sentido muy shakespeariano, ya que el público forma parte del espectáculo y puede, pese a que solo en un sentido muy restringido, sentirse parte de la obra y participar en ella. En esta confrontación entre actor/spectador toma mucha importancia, por tanto, la disposición escénica, puesto que no podría tener lugar dicha relación con un público radicalmente separado del escenario, ya sea por el marco mental que impone una embocadura bien delimitada o bien por la distancia física y claramente delimitada entre escenario y patio de butacas. En este caso, la escenografía de Puigserver elimina cualquiera de estos condicionantes.

Otros de los aspectos que ayudan a la liquidación de la convención naturalista es el alto grado de

abstracción de la obra, la densidad metafórica en un sentido de espacio vacío tal como lo plantea Peter Brook. Nos referimos, por un lado, a aquellas escenas de la obra que no pertenecen a las sesiones de psicodrama y que tienen lugar en el proscenio avanzado y, por otro lado, al uso metafórico y expresivo del atrezo. Uno de los casos más claros del primer caso es el entierro de un personaje aprovechando los distintos niveles de las tarimas o bien, en el segundo caso, el momento en que se utiliza una simple cuerda colgada de lado a lado del escenario como decoración del espacio (a) para asesinar los jueces de Polonia en el segundo psicodrama. Esta cuerda tiene diversos usos a lo largo de la obra: como escopeta para el fusilamiento, de cable de alta tensión, de soga para los ahorcados, de garrote vil y de guillotina (fig. 7).



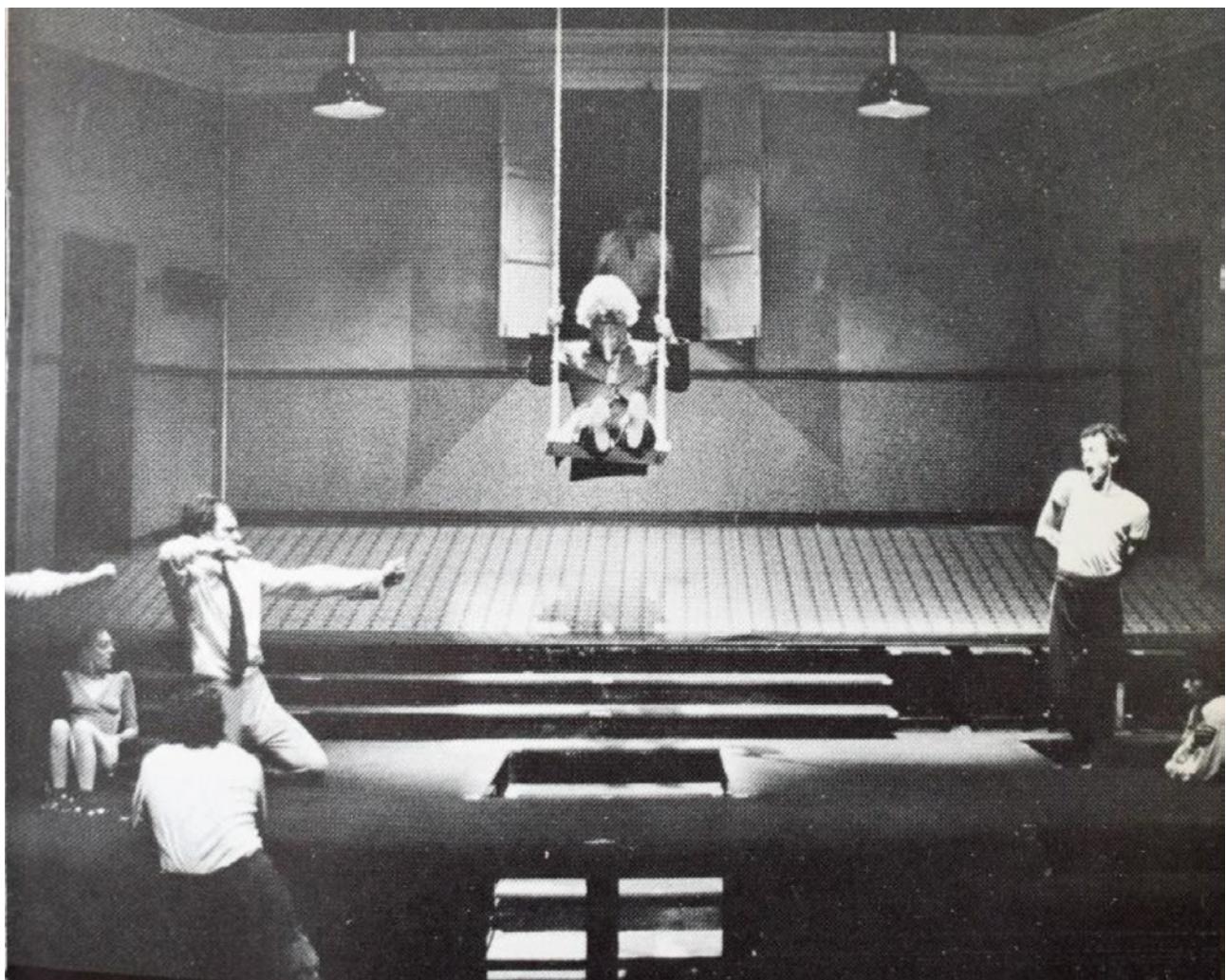
Fig. 7. Escena de *Operació Ubú*.

Fuente: Castells, Francesc, ed. (1985): *M-7 Catalunya i Operació Ubú*, Barcelona, Edicions 62.

Finalmente, uno de los aspectos más relevantes en la conjunción entre el espacio escenográfico y la labor dramatúrgica es la escena en que el personaje del Excels diluye las realidades que hasta ahora habían permanecido diferenciadas mediante los espacios. La liberación de sus deseos reprimidos, causa de su trastorno nervioso, impregna al político y todo lo que le rodea, tanto al resto de personajes de su día a día (la mujer de la limpieza, su guardaespaldas, su mujer...), como a los actores del Teatre Lliure que colaboran con el Doctor Oriol en los psicodramas pasando también por el público. Excels empieza ligeramente a empatizar con el personaje de Ubú y a solapar sus identidades: pasa a llamar a su mujer, la Excelsa, como Madre Ubú fuera de los psicodramas y acaba dirigiéndose a su país ahora ya como auténtico Padre Ubú. El momento culminante de esta transformación, que es también el recurso dramatúrgico y escénico para evidenciar el cambio, ocurre cuando en el fondo del escenario se abre una ventana que hasta ahora había quedado disimulada con una cuerda que le caía por encima y desde dentro sale Excels, disfrazado de Padre Ubú, columpiándose con ímpetu y atravesando todo el espacio escénico. El personaje de Ubú, ahora ya totalmente identificado con el personaje de Excels, ocupa todo el espacio, balanceándose de una parte a otra, por encima de las cabezas del resto de personajes y precipitándose, aparentemente, encima del público (fig.8). La separación entre las dos partes del escenario se diluye por completo: ya no hay diferencia entre (a), el espacio de los psicodramas, y (b), el espacio de la normalidad y la realidad. Se ha disuelto

por completo la separación entre realidad y ficción, entre represión y liberación. El recurso del columpio no hubiese sido tan efectivo ni efectista si no se hubiese planteado la disposición escénica en la manera como lo hizo Fabià Puigserver. Si no hubiese marcado desde un inicio la separación radical entre el escenario a la italiana y el proscenio avanzado, así como la separación entre sus tipos de escenografías (una de corte realista y otra de corte abstracto), el resultado no hubiese sido el mismo. Dejando bien diferenciados los espacios desde el planteamiento de la obra, se entiende mejor la evolución (o, mejor dicho, la involución) del personaje del Excels a medida que va circulando y confundiendo ambos mundos: el de la realidad y el de la ficción.

Así, hemos visto qué mecanismos y recursos escenográficos utiliza Puigserver para colaborar con la manera de entender el teatro de Els Joglars y de la dramaturgia de Albert Boadella. Haciendo un breve resumen de todo lo expuesto hasta ahora, podemos enumerar la aparente seguridad de una disposición a la italiana que permitirá la posterior superación de esta disposición; la separación bien delimitada entre espacios así como la subversión lógica de las dicotomías entre espacio de la ficción (escenografía metafórica y espacio cotidiano/escenografía realista); la superación de los mecanismos propios de una representación de tipo naturalista (ironía con la actuación de método en favor de la expresividad de los caracteres); la apelación directa al público gracias a la cercanía y proximidad con los actores y, finalmente, la ruptura total entre ambos espacios mediante la escena del columpio.

Fig. 8. Escena de *Operació Ubú*.

Fuente: Castells, Francesc, ed. (1985): *M-7 Catalunya i Operació Ubú*, Barcelona, Edicions 62.

4. *Ubú President* (1995): Albert Boadella y la sátira sin disfraces

Como hemos dicho al inicio de este artículo, en el año 1995, Els Joglars estrenaron *Ubú President*, una versión del mismo texto, parecida, aunque con recursos escénicos y escenográficos muy distintos. En este caso, la escenografía de Boadella, consistía en un escenario uniforme de madera dividido en una gradería escalonada y un escenario con una tarima central, todo hecho del mismo material (fig. 9). La primera diferencia respecto de la propuesta de Puigserver es evidente: en este caso, el escenario no está claramente dividido en dos zonas semánticamente diferenciadas como lo estaba la de Puigserver. Ahora, en el diseño de Boadella, todo el escenario es ocupado por el mismo espacio y este será utilizado al completo e indistintamente en todo momento. Si antes, en *Operació Ubú*, una parte del escenario era utilizada para los psicodramas y la otra para la vida cotidiana, en este montaje la separación ya no es clara visualmente. La tarima central del escenario, de poca altura, será tanto la cama del matrimonio Excels, como el escritorio de su despacho, como el escenario de las sesiones terapéuticas.

Es importante entender la nueva situación de la obra y de la compañía con este montaje, tanto en un sentido textual como en un sentido contextual,

para comprender mejor estos cambios que afectan al conjunto de la puesta en escena, incluyendo evidentemente la escenografía. En este caso, *Ubú President* es mucho más satírica y deja de lado algunos de los aspectos metateatrales y de teatro dentro del teatro de *Operació Ubú* para enviar un mensaje mucho más afilado y descarnado contra la situación política catalana de los años noventa, momento en que Jordi Pujol lleva ya muchos años con el control de la Generalitat. Boadella justifica estos cambios justamente por el paso del tiempo y la consolidación de las políticas pujolistas:

Este “Ubú President” es una remodelación de aquella “Operació Ubú” estrenada en el Lliure. Los cambios han sido obligados por el paso del tiempo, porque el Ubú-Excels penetra diariamente en nuestra intimidad y, amparado por su cargo, reprende, aconseja, amenaza, moraliza y pontifica a todo un pueblo de “seny” (sensatez). En una palabra: nos explica como tenemos que orinar los catalanes. [Boadella 1995: 3]

De algún modo, Els Joglars establecen la misma diferencia que podemos observar entre *Ubu roi* y *Ubu enchaîné* (1899). Mientras que la primera parte del ciclo ubuesco de Jarry centra sus esfuerzos en disolver las convenciones teatrales (sean lingüísticas,



Fig. 9. Escena de *Ubú President*, Els Joglars.

Fuente: YouTube.

dramáticas, preceptivas, naturalistas o burguesas), en *Ubu enchaîné* Jarry muestra una cara más política, más comprometida socialmente y menos centrada en el absurdo. La segunda parte del ciclo se convierte en una crítica menos absurda que su predecesora del concepto de libertad y esclavitud, “La liberté, c'est l'esclavage!” [Jarry 1978: 245], o del testamento militar y político francés, convirtiendo el ya clásico e iconoclasta “Merdre” en un beligerante “armerdre”. Además, Jarry traslada la acción del espacio atemporal y alocal que es Polonia, para dirigirse a un contexto más local y particular: Francia.

Tenemos la sensación que, conscientemente o no, Boadella da un giro parecido entre sus dos montajes. En el primero, *Operació Ubú*, no se utilizó ningún nombre que hiciese referencia directa a ningún personaje real de la sociedad catalana de principios de los ochenta (aunque evidentemente, por el contexto de la obra, el público sobreentende de quién es quién) y las interpretaciones del matrimonio Excels tampoco buscaban una identificación visual o la caracterización evidente de Jordi Pujol, como sí ocurre en *Ubú President*. Además, en la primera representación, Pujol acababa de llegar al poder hacía pocos meses, mientras que, en el segundo caso, ya hacía quince años que era el President de la Generalitat de Cataluña y Boadella, siempre crítico con los gobiernos nacionalistas catalanes, parece tener la necesidad de hacer una crítica más explícita. Él mismo confirma este cambio de perspectiva cuando en una entrevista explica que el segundo *Ubú* es más aristofánico por la parte crítica que experimental en un sentido jarryniano [Buckenham 2007: 162].

Una muestra evidente de este cambio que deja en un segundo plano el juego intertextual y metateatral de Boadella con Jarry para priorizar la crítica abrasiva y declarada lo podemos ver en los carteles de uno y otro espectáculo. El cartel de *Operació Ubú* hace alusión a los psicodramas, al personaje de Jarry, al Teatre Lliure como espacio teatral, a las máscaras diseñadas por Puigserver, al planteamiento clínico y psicoanalítico de la obra... mientras que el cartel de *Ubú President* muestra un águila de corte fascista con barretina sobre las montañas de Montserrat, símbolo por excelencia de la catalanidad (fig. 10 y 11).

En este mismo sentido, la cantidad de tiempo total de la representación dedicada a los psicodramas es mucho más limitada en *Ubú President*, que cuenta únicamente con tres escenas destinadas a las sesiones de psicodrama, que a su vez son mucho más breves y menos desarrolladas. Los psicodramas en este segundo montaje son anecdóticos dentro de la trama. Se hace un primer psicodrama de presentación, un segundo en el que asesina a sus rivales políticos y termina con los otros partidos políticos de Cataluña (en *Operació Ubú* no se menciona ningún partido político en concreto) y un tercero en que Excels es ungido como Papa. En la obra de 1981 se recurre continuamente a estas sesiones terapéuticas y se sigue narrativamente toda la obra de *Ubu roi*, explotando más los vicios y los defectos del personaje que va apareciendo en el comportamiento del Excels de manera progresiva y muy gradual.

Otro elemento que tampoco aparece en este montaje, y que en el otro favorecía mucho el juego teatral, es el prólogo en que el actor lee la presunta carta del Doctor Oriol para después comenzar con

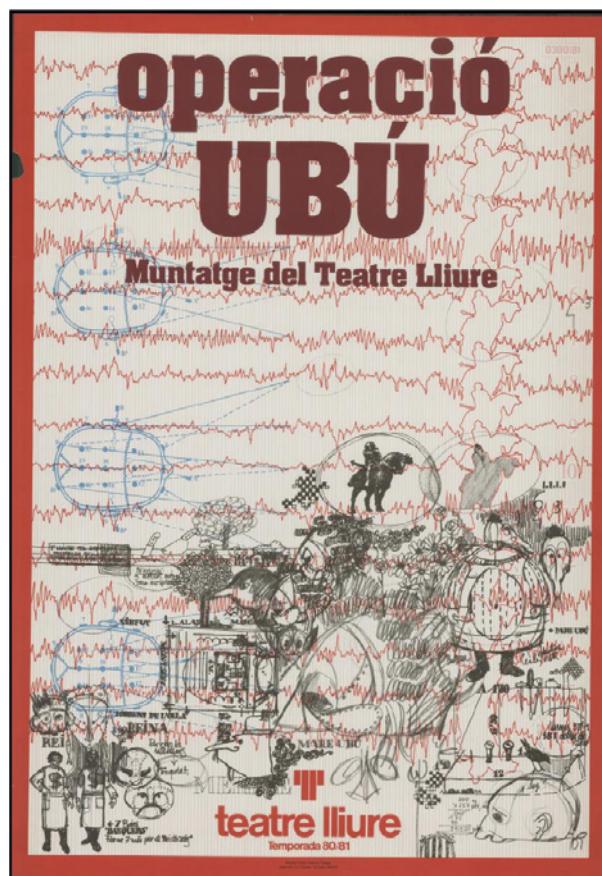


Fig. 10. Cartel de Operació Ubú, Teatre Lliure.

Fuente: Escena Digital de Catalunya, MAE, Institut del Teatre.

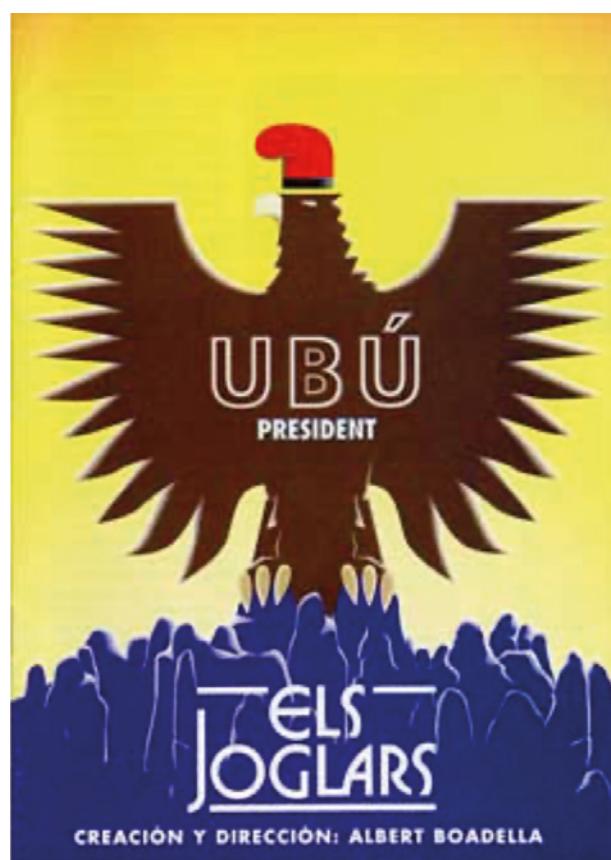


Fig. 11. Cartel de Ubú President, Els Joglars.

Fuente: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

la acción dramática. En este caso, la obra comienza inmediatamente con la aparición de la secretaria personal del Excels. El papel del Doctor Oriol queda aquí relegado a un segundo plano, pese a que en un momento dado se menciona que, en otra ocasión, este doctor ya había curado los problemas de tics del protagonista y que quizás ahora lo podría ayudar con su tartamudeo y sus frecuentes trabalenguas lingüísticos. El guiño al montaje anterior también sirve para explicar que el problema que sufre ahora Excels se parece más a los problemas locutivos del Jordi Pujol real, evidenciando que ahora el actor que lo encarna imitará más el comportamiento del Pujol real. Cabe remarcar que el actor que lo interpreta no es el mismo que hizo de Excels en *Operació Ubú* y que ahora Ramon Fontserè sustituirá a Joaquim Cardona, quien murió en el 1993.

En el montaje del 95 toma mucha más importancia, pues, toda la acción que ocurre fuera de los psicodramas y se libera del peso de la estructura

de la obra original de Jarry con muchas referencias a personajes históricos de la época: más referencias a políticos catalanes, a la reina de Inglaterra, a Montserrat Caballé. Incluso, en uno de los momentos más recordados del montaje, Excels tiene una alucinación en la que aparece un actor con una máscara del Pujol real parodiando la famosa escena de *The Great Dictator* de Charles Chaplin (fig. 12), evidenciando que Jordi Pujol solo puede aspirar a ser un dictador de pacotilla encarnado por un payaso. De algún modo, Boadella y Els Joglars deciden enmarcar su nuevo montaje en la parodia cáustica de los rituales nacionales, de los símbolos fetichistas: “Els Joglars des de la parodia, estructura la base de les seves creacions escèniques. A través del discurs, els referents parodiats aconsegueixen una identificació major en els seus espectadors, sobretot en aquells espectacles que Boadella considera de tribu” [Leal Rivas 2005: 421]. En *Ubú President*, Boadella privilegia la tribu y sus mitos a la experimentación formal.



Fig. 12. Escena de *Ubú President*, Els Joglars.

Fuente: Página web de Els Joglars.

Finalmente, otro aspecto que se debe tener en consideración en la ya por entonces reconocida trayectoria de Els Joglars y de su director Albert Boadella. La compañía, entre estos dos montajes, ya había realizado otros nueve, consiguiendo la fama y el reconocimiento tanto por parte del público como de la crítica. El aval de los espectadores los lleva a dejar de lado un cierto grado de experimentación

y de proximidad íntima con los espectadores para confeccionar grandes producciones que giraron por toda España. Si *Operació Ubú* se estrenó en el Teatre Lliure el 30 de enero de 1981 y estuvo en cartel hasta el 7 de junio del mismo año, *Ubú President* se representó entre el 18 de octubre de 1995 y el 31 de mayo de 1997 en el Teatre Tívoli de Barcelona y en el Nuevo Teatro Apolo en Madrid para, posteriormente, hacer

gira por España [Romaní s.f.]. Es decir, la experimentación formal y la renovación teatral de la primera época de Els Joglars dejaron paso a un teatro más abierto a todo el mundo, más comercial de alguna manera, y más centrado en cuestiones políticas e ideológicas que metateatrales. Estos cambios son relevantes también para el análisis de la escenografía, ya que de algún modo condicionaron algunas de las decisiones dramatúrgicas y escénicas que requieren de otra propuesta espacial. Por ejemplo, la gira por los teatros españoles requería de una escenografía fácilmente desmontable, transportable y ensamblable, a costa de su disminución en la carga simbólica.

Gracias a la grabación que hizo Canal + del espectáculo (otro indicador del éxito masivo de la obra y su alcance al público general), podemos observar algunas de las soluciones escenográficas que Boadella ofrece para el nuevo montaje. En primer lugar, la disposición en este caso es completamente a la italiana por la misma disposición del Teatre Tívoli, un teatro convencional. Tampoco hay ya la división entre el escenario a la italiana y el proscenio isabelino que impuso Puigserver sino una única disposición que elimina por completo cualquier tipo de interacción con el público, como sí lo permitía tanto la escenografía de Puigserver, así como la disposición del Teatre Lliure.

5. Dos ubús, dos miradas: de Pujol rey a Pujol encadenado

Aquello que en la propuesta de Puigserver se convertía en juego entre elementos metafóricos y elementos realistas, en el nuevo montaje pasa a ser un escenario plenamente metafórico, sin elementos claros, que ofrece al montaje mucha más versatilidad pero que se desvincula de elementos particulares del primer montaje. Por ejemplo, *Ubú President* mantiene la escena del columpio para mostrar el carácter infantil del personaje protagonista, pero mientras en *Operació Ubú* era un columpio hecho con el material de las sesiones terapéuticas, en este caso es una lámpara gaudiniana colgada del techo de la Generalitat (fig. 8 y 9). Es curioso que, pese a que ahora se utiliza un escenografía completamente metafórica y versátil, las interpretaciones y las caracterizaciones de los personajes buscan mucho más un efecto ilusorio que favorece la identificación de los personajes con sus homólogos reales como Pujol, Ferrusola, Montserrat Caballé o Isabel II.

Eso sí, el montaje de *Ubú President*, más allá de sus aciertos escenográficos, consigue dejar atrás la *alocalidad* de su primer montaje. La crítica hacia el *pujolisme* funciona mucho mejor, la reacción del público está garantizada, ya sea positivamente o negativamente, gracias a la apelación constante y directa a unos referentes que conoce e identifica mucho mejor. Conviene recordar, además, que *Ubu roi* era un texto bastante desconocido en Cataluña: la primera representación dentro de los circuitos oficiales es del año 1978 con el espectáculo *Mori el Merma* de la compañía La Claca, haciendo una parodia de la dictadura franquista, y la primera traducción al catalán es del año 1983 de la mano de Joan Oliver, mientras que *Operació Ubú* es del 1981 [Corral, 2018]. Si bien este montaje estaba dirigido a un público más

familiarizado con la tradición teatral, como lo era el público del Teatro Lliure en los años 80, la segunda parte iba dirigida a un público mayoritario que, si bien quizás no conocía el personaje de Jarry, podía gozar con la caricatura del político. Aunque, escenográficamente, Boadella deja atrás la experimentación y la voluntad metateatral para hacer una propuesta más limpia y aséptica, apuesta por una opción más segura que trasladará mejor la crítica hacia Jordi Pujol.

En su estudio sobre los espacios escénicos de Els Joglars, Joan Abellán distingue tres tipos de espacios teatrales y escénicos utilizados por la compañía, que coinciden con su evolución en el tiempo: los *espacios para el actor*, los *espacios para el ritual* y los *espacios para el discurso* [Abellán 2002]. Abellán propone que en un inicio, la compañía privilegiaba espacios en que la presencia escénica del actor se imponía sobre el público sin segregarlo [Abellán 2007: 69], tal y como vemos en obras como *Mary d'Ous* o *Alias Serrallonga*. Posteriormente, implicaron en sus montajes al público de una manera más evidente para resaltar la parte ritual esencial del teatro y el encuentro entre público y compañía. Finalmente, en sus montajes de fin de milenio, Abellán concluye que hicieron prevalecer el discurso por encima de las posibilidades escénicas e implica a un público meramente espectador de la acción, como en *Ubú President* [Abellán 2007: 70]. En sus montajes ubuescos, Els Joglars pasaron, siguiendo la terminología de Abellán, de un espacio que implicaba al espectador haciendo predominar la capacidad corporal de los actores a un espacio centrado en la sátira y la crítica, en el *discurso* más que en el hecho teatral. Las posibilidades de la escenografía de Puigserver desaparecen a favor de un *parquet de las delicias* [Abellán 2002: 185].

A modo de conclusión, cabría destacar que los textos de *Operació Ubú* y *Ubú President* son textos relativamente distintos y con aproximaciones muy diferentes en su conceptualización, aunque la segunda pueda parecer una reescritura de la primera. Los cambios en el texto y en la finalidad de las obras marcaron las necesidades escenográficas de uno y otro montaje. La solución propuesta por Fabià Puigserver nos parece más efectiva y compleja en un sentido conceptual, puesto que favorece y prioriza el juego metateatral y las capacidades expresivas del espacio escénico en un sentido que la de Boadella no contempla. Puigserver, a su vez, es coherente y consecuente con un proyecto artístico y escénico personal que él persiguió a lo largo de los años y que apuesta por la ruptura de las formas heredadas del teatro burgués catalán. En cambio, las soluciones que encuentra Boadella para *Ubú President* siguen la misma línea que apuntábamos unas líneas más arriba cuando comentábamos las diferencias entre *Ubu roi* y *Ubu enchaîné*. La propuesta del año 1995 busca la crítica directa contra los quince años de Pujol en el poder, priorizando los paralelismos evidentes con la realidad y los personajes parodiados, desvinculando el espectáculo del intertexto ubuesco que aparece exclusivamente como excusa para el desarrollo dramático de la acción y, por lo tanto, la escenografía tiene un papel más discreto para realzar lo que ocurre en escena más que para relacionarse con lo que ocurre en escena.

Bibliografía

- Abellán, Joan (1984): "L'escenografia de Fabià Puigserver", *Estudis Escènics*, 24: 116-160.
- Abellán, Joan (2002): *Els Joglars. Espais*, Barcelona: Diputació de Barcelona, Institut del Teatre.
- Abellán, Joan (2007): "Els Joglars: la forja d'un vocabulari espacial propi", (*Pausa.*), 26: 67-73.
- Béhar, Henri (1971): *Sobre teatro dada y surrealista*, Barcelona, Barral.
- Boadella, Albert (1985): *M-7 Catalònia i Operació Ubú*, Barcelona, Edicions 62.
- Boadella, Albert (1995): *Ubú President*. [Programa de mano], Recurso web https://www.teatro.es/++resource++plonetheme.teatro.images/multimedia/prog/005127/005127-01.jpg_pdf.pdf, Fecha de consulta: 20-VIII-2025.
- Buckingham, Jill (2007): "Conversa amb Albert Boadella. Els *Ubú* i el teatre com a poesia, tradició, essència i oposició", *Journal of Catalan Studies*, 10: 154-171.
- Bueso, Antonio (1996): "Espais per al teatre: la recerca d'un nou model de relació entre espectacle", en Guillem-Jordi Graells y Antonio Bueso (eds.), *Fabià Puigserver*, Barcelona, Diputació de Barcelona/Fundació Teatre Lliure/Institut del Teatre.
- Corral Fullà, Anna (2018): "Alfred Jarry en Catalogne", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 47-1. DOI: <https://doi.org/10.4000/mcv.7500>.
- Garcia Sala, Ivan (2019): "Algunes qüestions sobre la relació de Fabià Puigserver amb Polònia", *Estudis escènics*, 44: 211-232.
- Jarry, Alfred (1996): *Ubu roi. Ubu cocu. Ubu enchaîné. Ubu sur la Butte*, París, Folio.
- Leal Rivas, Natasha (2005): "Teatralització d'elements rituals: Els Joglars, Els Comediants, La Fura dels Baus" en *I Simposi Internacional sobre teatre català contemporani: de la Transició a l'actualitat*, Barcelona, Diputació de Barcelona: 419-448.
- Puigserver, Fabià (1996): "Mi escenografía de *Yerma*" en Guillem-Jordi Graells y Antonio Bueso (eds.), *Fabià Puigserver*, Barcelona, Diputació de Barcelona/Fundació Teatre Lliure/Institut del Teatre.
- Romani, Martí (s. f.): "Operació Ubú / Ubú President / Ubú President o els últims dies de Pompeia", *Institut del Teatre. Publicacions*, Recurso web <<https://www.institutdelteatre.cat/publicacions/ca/praec/pld5/operacio-ubu-ubu-president-ubu-president-o-els-ultims-dies-de-pompeia>>, Fecha de consulta: 24-IV-2025.
- Styan, John L. (1981): *Modern Drama in Theory and Practice. Vol. 2*, New York, Cambridge University Press.