

Conferencia: Burbuja Zero-Una

Conference: Burbuja Zero-Una

Carlus Padrissa (La Fura dels Baus) (*)

Artículo recibido: 20-10-2014 | Artículo aceptado: 10-10-2015

ABSTRACT: This paper is the transcript of the conference given by Carlus Padrissa, one of the founding members of the theater company “La Fura dels Baus”, on April 26, 2012, as part of the Conference Cycle “Theatre and Cyberculture” organized at the University of Granada. In his speech Padrissa presents the beginnings of La Fura, which was founded in 1979 as a group of street theater, to break strongly in the Spanish theater stage a few years later with the show *Accions*. Describing the company’s search process of an own scenic language, he emphasizes the influence of musical movements of the time, and the incorporation of new technologies that characterize La Fura performances. Finally, Padrissa analyzes the process of producing a Stokhausen’s opera entitled *Sonntag aus Licht*, and ends the conference by mentioning the use of the latest discoveries of robotics in the creative process of La Fura dels Baus.

KEYWORDS: theatre, cyberculture, La Fura dels Baus, stage direction, Carlus Padrissa

RESUMEN: El presente trabajo es la transcripción de la conferencia impartida por Carlus Padrissa, uno de los miembros fundadores de la compañía de teatro “La Fura dels Baus”, el día 26 de abril de 2012, en el marco del Ciclo de Conferencias “Teatro y Cibercultura” organizado en la Universidad de Granada. En su charla Padrissa presenta los inicios de La Fura que se formó en el año 1979 como un grupo de teatro de calle, para irrumpir con fuerza en el escenario de teatro español unos años más tarde con el espectáculo *Accions*. Trazando el proceso de búsqueda del propio lenguaje escénico por parte de la compañía, subraya la influencia de los movimientos musicales de la época, así como la incorporación de las nuevas tecnologías que caracterizan los montajes de La Fura. Finalmente, Padrissa analiza el proceso de producción de una ópera de Stokhausen titulada *Sonntag aus Licht*, y termina la conferencia mencionando la utilización de los últimos descubrimientos de la robótica en el proceso creativo de La Fura dels Baus.

PALABRAS CLAVE: teatro, cibercultura, La Fura dels Baus, dirección teatral, Carlus Padrissa

Carlus Padrissa. Uno de los miembros fundadores del grupo La Fura dels Baus, compañía de teatro fundada en 1979, que desde sus inicios ha buscado su propio lenguaje escénico. Participó en la creación de la mayoría de sus espectáculos, iniciándose como director artístico con la producción *MTM* (1994). Junto con La Fura realizó múltiples giras internacionales, mostrando su trabajo en países de cuatro continentes. También dirigió las actividades artísticas de Naumon, un viejo buque de carga de sesenta metros de largo, que había sido transformado en un escenario itinerante, convirtiéndose en un centro cultural flotante).

(*)La revisión de la transcripción de la conferencia de Carlus Padrissa, leída originalmente en la Universidad de Granada el 26 de abril de 2012, ha sido realizada por el propio autor y por Julia Nawrot (UGR). Se reproduce aquí con el permiso de su autor y de los responsables de la organización de la conferencia.

Me llamo Carlus Padrissa y soy uno de los miembros fundadores de La Fura. Nosotros empezamos siendo 3 o 4 de un pueblo, de Moià, en el año 79. Teníamos 18 años. Después de la muerte de Franco la gente salía más a la calle, había que construir el país nuevamente, por lo que había mucha ilusión, todo el mundo estaba muy receptivo. Vivir del teatro parecía más fácil que de otras profesiones, porque los ayuntamientos querían hacer pasacalles... Era un poco como "tomar la calle". Los últimos cuarenta años había habido muchas fiestas más bien religiosas, algunas tradicionales que se habían mantenido, pero la calle no estaba muy tomada a nivel popular. Entonces se convirtió en una moda.

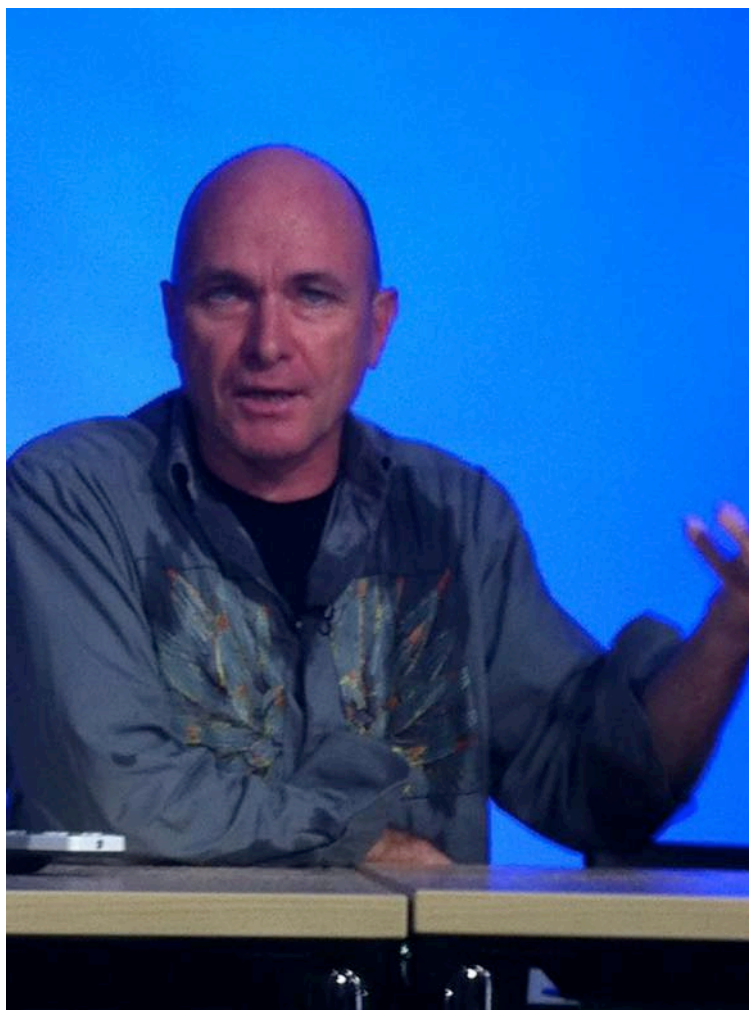
Empezamos con el teatro con 18-19 años, teníamos la opción de ir a la Universidad o de dedicarnos al teatro, y elegimos dedicarnos al teatro. Estuvimos 4 años aprendiendo un poco en la calle, del 79 al 84 u 85, cinco años, es decir, lo que dura una carrera. El espectáculo *Accions* fue una especie de nuestra graduación. Y tuvimos mucha suerte, porque entramos en un momento de enorme efervescencia, en seguida nos fueron contratando. En el mundo del teatro había existido el teatro popular, el teatro de calle, que eran un poco nuestros hermanos mayores, de los que nosotros habíamos aprendido, pero para conseguir este resultado hubo una serie de coincidencias. Por ejemplo, a nivel de música, las cosas que nos llegaban...

Recuerdo que en Granada había un festival de música electrónica bastante importante, que se llamaba *La Visión*: habían traído a muchos grupos de música tecno, industrial, etc. En fin, había, como siempre hay, gente adelantada, que está muy receptiva a las cosas que llegan de fuera, los que viajan a Londres, compran discos... Entonces no había internet pero sí empezó a haber mucho correo, la gente nos mandaba muchas cartas. Se hacían casetes y la gente nos los mandaba. Había toda una subcultura muy interesante.

¿Qué tiene el teatro que no tenga la música o que no tengan otras artes? Pues os voy a hacer un ejemplo práctico... [Padrissa se levanta, coge uno de los vasos de agua que está en la mesa y se la echa encima, lo que provoca sorpresa y risas del público]. ¡Es un acto en vivo!

Yo puedo decir cosas o puedo cantar, pero el teatro es una transgresión, en cierto modo. Es la cuarta dimensión, dado que siempre es una realidad, aunque parateatral. [Pasa la mano por la mesa mojada y luego por la cabeza]. Estaba un poco dormido, pero ya no [risas]. Es bueno, pero al mismo tiempo que es bueno, es estético. Irrumpe. Provoca lo que os ha pasado a vosotros ahora. Yo he sentido un líquido frío, que me ha venido muy bien, como un masaje o hidroterapia. Pero de repente se ha roto el guion: podía haber puesto 20 vídeos, podíamos haber empezado con las preguntas, pero esto no estaba previsto... Total, es una tontería, te tiras un poco de agua, que no mancha ni nada. Un

amigo mío hacía lo mismo pero con cerveza, porque tenía mucho pelo y luego se le quedaba para atrás [risas], como si fuera gomina.



Esto es el teatro. El teatro irrumpe. Esta fue la joya que nosotros encontramos y que explotamos, ya que de alguna manera nos ha permitido hacer muchas creaciones, viajar, y crear una especie de escuela, modesta, pero escuela. El teatro ha sido la disciplina que nos ha permitido ir hilando, como la aguja con el hilo, una a una todas las demás disciplinas.

En realidad, la disciplina que es más abstracta, la más dionisiaca, es la música. En el cerebro tenemos el lado izquierdo y el derecho: hay una parte que es más racional y otra que es más impulsiva. Y la música es la que representa esta última área. Si cuando entrabais hubiera puesto de fondo un sonido grave, aunque no fuera nada específico, ya crearía un espacio: no es lo mismo que si no estuviera. Cambia mucho el que esté o que no esté. ¿Por qué? Porque este sonido, un latido, es más o menos lo que escuchamos cuando fuimos creados. Es un sonido del corazón que podemos oír cuando estamos en la barriga

germinándonos, de ahí que sea un sonido que no nos puede dejar indiferentes. Y estos sonidos que tienen este efecto, todos los sonidos graves, con percusión o algo así, cumplen esta función.

El teatro se vale de todas las disciplinas, la musical, la gestual, de los elementos plásticos, etc. En este caso también es plástico, aunque incoloro. También se vale de la poesía, de la palabra. En *Accions* el texto era muy complicado, porque decía “¡Mira! ¡Mira! ¡Mira!” Si tú lo dices una vez, es normal, pero si sigues diciendo “Mira, mira, mira” y van pasando cosas, la gente se agobia un poco “Coño, ya estoy mirando, ¿dónde tengo que mirar? ¿arriba? ¿abajo?”.

Nosotros descubrimos esto: no había una escuela de este tipo de teatro concretamente. Tampoco quiere decir que fuéramos los únicos, nos pasó como con los champiñones o las setas, que salen porque hay humedad en el ambiente, pero las setas entre ellas no se conocen. A nosotros nos pasaba lo mismo: nosotros estábamos en Barcelona. A nivel musical, que también era *performance*, había habido toda una serie de referencias que nosotros habíamos visto. No éramos los primeros en el mundo, pero en España sí fuimos nosotros quienes entramos en esto.

¿Cómo creamos el grupo? Nos juntábamos 3 ó 4 del mismo pueblo, Mojà, que está a unos cincuenta kilómetros de Barcelona. Queríamos formar un grupo de teatro. “¿Cómo lo vamos a llamar?” Uno decía: “pues vamos a llamarlo Fura”, ya que *fura* quiere decir *hurón*. Y otro decía “No, hombre, no, vamos a llamarlo Baus”, que es un lugar donde íbamos a jugar. “¡No! ¡Fura! ¡No! ¡Baus! ¡Que Fura es más bonito! ¡No, que Baus es más intelectual!” Ya había varios referentes: Bauhaus, Pina Bausch. Y un tercero dijo “Oye, que es ya la hora de comer, que tengo hambre” y nos miró. Y yo, que estaba allí, siempre un poco ambidiestro, dije: “Mira, La Fura dels Baus”. “Ah, pues mira, suena bien”. Y ahí quedó.

Lo digo siempre porque es una referencia de cómo se crea colectivamente, ya desde el principio. Nosotros hemos sido un poco especialistas en eso, sin ser buenos en nada en concreto, en ir a cazar colectivamente. Nos juntábamos varios. La idea de colectividad nos acompañó durante toda la época del principio de La Fura. Después, conforme pasa el tiempo ya empiezas a verle los defectos: por eso lo que hemos hecho siempre ha sido explotar el sistema de creación colectiva con otros invitados que nos enriquecen. Pero siempre es el mismo sistema, siempre somos más o menos 4 o 5 los que nos juntamos para hacer cualquier cosa. Aunque ya no los mismos de siempre, siempre hay nuevos invitados. Y la gente, es curioso, si le preguntamos si quiere trabajar con La Fura, suele decir que sí, porque además no hay mucho trabajo, y un buen trabajo siempre es un buen trabajo. Nosotros pagamos. Más o menos. Y entonces a la gente le gusta sacar el “furero” que lleva dentro. El término ya se ha consolidado

entre nosotros, porque es muy habitual decir “Fura”, y llamamos *furero* todo eso que en realidad es una *performance*, pero para nosotros, como lo vivimos cada día, lo llamamos “teatro furero”.



La primera tecnología más importante que usamos fue la que hemos visto en el vídeo de *Accions*. Nosotros, al cabo de 4 ó 5 años haciendo pasacalles, compramos una furgoneta en la que cabían 9 personas. Habíamos empezado con un carro y una mula, y dimos una vuelta por los pueblos.

Primero, la música. Nos dimos cuenta de que cuando tocábamos música, a lo mejor hacíamos un coro, pasábamos el plato y nos daban unos 25 euros de la época, si iba bien. Pero si además presentábamos algunos temas y le añadíamos un poco de literatura, pues ya se hacía más coro, se creaba más afición, y entonces ya nos daban 30 o 40, y ya teníamos para ir a comer todos. Si no, bastaba para bocadillos. Si además de todo eso hacíamos un poco más de número teatral, y el que tocaba la percusión se ponía las baquetas en la nariz y decíamos “¡El hombre Foca!”, entonces ganábamos aún más. Y si encima hacíamos un concurso de colocar un plato y decir: “El que tire dinero hacia el plato y acierte, le damos el doble”: hacíamos una especie de casino y entonces ganábamos mucho más. Pero bueno, nos quedamos en el mundo del teatro porque con lo del casino seguramente hubiéramos terminado mal, ya que es ilegal.

A partir de ese momento fuimos encontrando y controlando tres cosas muy importantes. La primera: lo multidisciplinar, es decir, lo que acabo de contar: si era sólo música, daba sólo para bocadillos, si era teatro con literatura, con efectos, o si encima un tío se tiraba de un campanario o rompía una pared, esto quedaba mucho más fuerte, y la gente se quedaba mucho más impresionada y nos correspondía mejor. Porque en la calle nos ganábamos la vida pasando el plato. De alguna manera el hambre nos hace sabios... A partir de aquí ya solo fue cuestión de aprender este oficio. Lo primero, entonces, muy importante: la multidisciplinariedad.

La segunda cosa que aprendimos era el uso del cuerpo como herramienta básica, porque el cuerpo lo tienes, no hace falta invertir en ello, no hay que comprar nada. Aunque los instrumentos fueron una inversión que habíamos hecho, el cuerpo daba más resultado. Y la herramienta más utilizada era un palo, no para pegarle a la gente, sino para hacer sonido: con él pegábamos una pared y la rompíamos, un bidón, etc. Pero nos fuimos dando cuenta de que el cuerpo daba mucho de sí: el cuerpo se convirtió en nuestro eje, en nuestro instrumento de expresión. En realidad esto es ser actor de un teatro físico.

Nosotros no habíamos aprendido nunca a recitar texto como hacen en las escuelas dramáticas. No sabíamos hacerlo. Pero sí que aprendimos que podíamos estar muy enfadados, por ejemplo. Si llega uno, y empiezas a molestarlo, llega un momento que se mosquea. No hace falta ser actor para hacer esto. Un poco fuimos sacándole rendimiento a este actor *visceral*, enajenado, lo que además creaba mucho impacto. Era muy impactante y no tenías que tener ninguna escuela.

A partir del cuerpo nos fuimos abriendo camino a lo que era la alteración física de los espacios. En esta sala, por ejemplo, esta parte [señala el estrado] sería un escenario. El teatro llevaba 300 años o más siendo frontal, con lo que llaman "la cuarta pared", constituida por los espectadores. Hay unas leyes que dicen que por cortesía hacia el público esta pared está prohibida, mientras que las otras sí existen. Nosotros rompíamos la cuarta pared: lo que hacíamos era en cierto modo invitar al público al escenario. El público subía al escenario o nosotros bajábamos a donde estaban ellos, porque la calle es un lugar público, es un espacio público, entonces la gente ya estaba allí. Nosotros los rodeábamos, estábamos en medio, la gente interactuaba con nosotros.

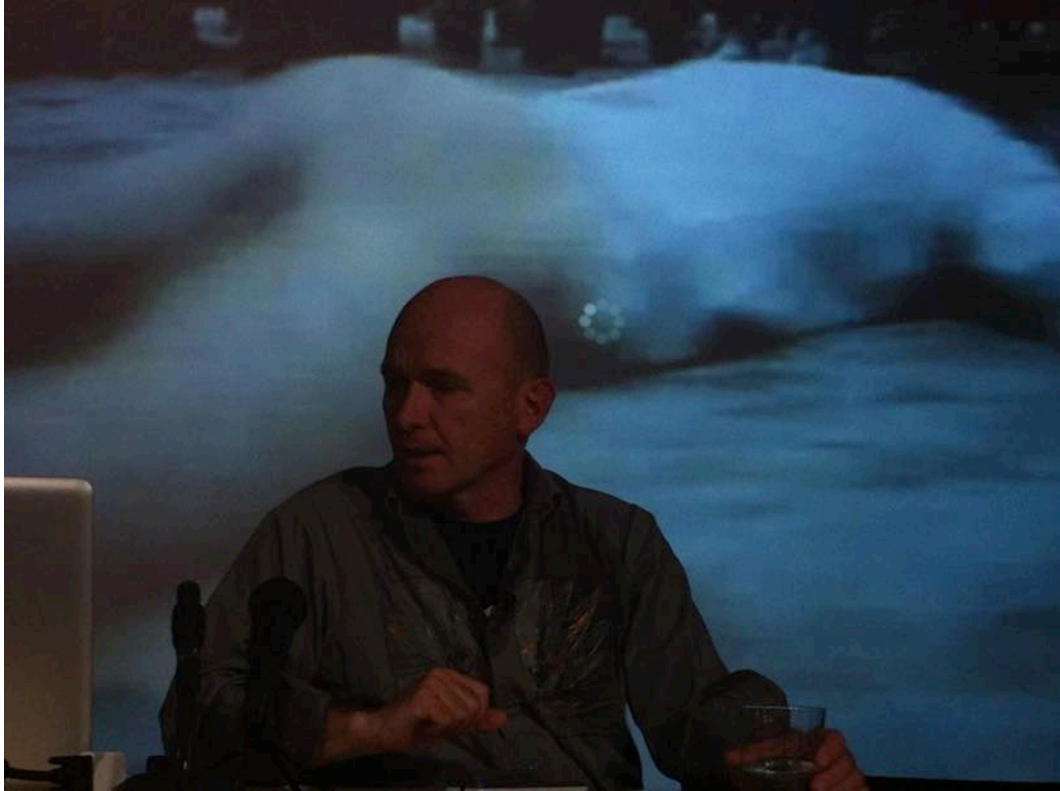
En realidad todo eso viene de las fiestas populares, de los carnavales, por ejemplo. Cualquier manifestación de la calle puedes verla más de cerca o más de lejos. Y nosotros fuimos aprendiendo a romper esta cuarta pared, a tener el público en el escenario, interactuando, convirtiéndose en cierto modo en actor más. Este fue uno de los hallazgos gracias a nuestra experiencia de estar en la calle.

Hemos dicho lo multidisciplinar, hemos dicho el cuerpo como herramienta que teníamos, como herencia, el público en el escenario que se sentía rodeado, la interacción física del espacio. Usábamos la escenografía de la calle, llegábamos a un lugar y decíamos: “Tenemos que actuar aquí. Aquí hay unas puertas, pues salimos por las puertas. Aquí hay una altura, un patio. Se puede bajar desde arriba y aparecer hacia abajo”, etc. [Padrissa examina el espacio en el que se desarrolla la conferencia para explicar con ejemplos esta idea de utilizar el lugar encontrado.] Si hubiera aquí una rendija, diría “pues sale uno por la rendija”. Esta puerta no tiene ninguna gracia pero le vamos a poner un tabique y lo romperemos en un momento determinado. Luego ya lo limpiamos, y nos vamos, y se queda todo nuevo otra vez... Era siempre muy práctico. Esto se llama alterar físicamente un espacio, usar la escenografía que tienes del espacio que te encuentras. Esas son las cosas que aprendimos.

Y una vez aprendido esto, dominarlo bien sólo era cuestión de tiempo. Ya teníamos la técnica, faltaba el contenido que explicar. En esta época de los años ochenta ya había pasado la subida del 77, 78, 79, el ansia de libertad después de la muerte de Franco en España, y ya habíamos visto que tampoco era para tanto. Había habido un subidón y luego un bajón, un poco más de pesimismo. También era el momento del *punk* del “*no future*”, que nos venía desde Inglaterra, pero que nosotros ya lo sentíamos en cierto modo como propio. Porque también teníamos esta sensación del “no futuro”, ya que a pesar de todas las ilusiones que teníamos, veíamos que tampoco cambiaba nada, y que al final la vida era muy dura: esto era un sentimiento importante. Y entonces a partir de ahí en 1984 hicimos el espectáculo que se titula *Accions*.

Éramos nueve. Habíamos empezado cinco, llegamos a ser 23 o 24, y cuando ya compramos una furgoneta, en la que cabían nueve personas, pues ya nos quedamos esos nueve. Casualmente éramos todo chicos. Aunque no fue algo voluntario, también eso nos daba una cierta imagen más dura y agresiva. Y una vez que hicimos el primer espectáculo, empezamos a viajar por todos los continentes e ir encadenando espectáculos hasta ahora.

Luego ha habido diferentes etapas en el grupo. Esta es la etapa digamos juvenil, la etapa de descubrimiento, la etapa energética. Lo que podemos llamar nuestra prehistoria, cuando estuvimos estudiando todo eso en la calle, y la graduación que vino con *Accions*. Después ya hicimos *Suz/O/Suz*, que fue un espectáculo un poco más... Nos inspiramos en África. Si la primera obra era de invierno, esta segunda era más de verano, un poco más optimista, más colorista. Empezamos ya a trabajar más con la música electrónica más moderna, lo que se llamaba *sonidos FM*. En este caso, por ejemplo, la idea era reciclar los carros de supermercado.



Voy comentar a comentar un poco la técnica que usábamos. Hemos dicho: ocupación del espacio, alteración física, la gente en el escenario. La idea era que los espectadores eran como animales, y nosotros íbamos rodeándolos, como cuando uno va a cazar. Entonces salía uno con la bombona de butano, que no tenía muy buena vista, y de vez en cuando le daba a alguien sin querer.

Recuerdo una anécdota divertida. Bueno... divertida... Un día, en Madrid, por supuesto sin querer, le dio a Carmen Maura, que vino con Almodóvar. Ya estaban haciendo todas las películas estas. Y a la pobre la tuvieron que llevar al hospital, por suerte no le pasó nada, pero se llevó un buen susto... Pero desde entonces Almodóvar ya no nos ha querido mucho [risas].

En medio del público teníamos también un motor de coche –ahora no nos dejarían porque es un motor de explosión–. El espectáculo empezaba siempre con la idea de la música, siempre con un componente musical, como si fuéramos un grupo de música. Fue la idea de un concierto: la música industrial, con bidones, la música residual. Y siempre con el cuerpo por delante. Fue un ritual de iniciación: uno de los actores parecía estar comiendo carne. Eran vísceras que comprábamos en los mercados por la mañana y a veces las guardábamos en la nevera dos o tres días, y cuando ya olían las teníamos que tirar. Fue la idea de un ritual de iniciación de la juventud, de lucha por ver quién se hace el dueño de la tribu. Es una cosa innata. Podría ser como un deporte, hoy en día la sociedad está canalizada con el deporte.

Otros elementos: la sangre, el fuego, que también son muy importantes. Son símbolos reconocibles. También el agua, el agua como un contenedor, como un medio para expresarse. Andando estamos siempre, en el agua flotas, es todo más lento. Estuvimos 8 ó 9 meses explotando la idea de los colores en el agua, de teñirla. El agua se tiñe, el aceite no se junta con el agua, los elementos cambian de peso: es todo un mundo para trabajar.

Todo esto era como estar entrando en un ritual, la energía se iba acumulando. De alguna manera el público se tenía que apartar, era: o te apartas, o te manchas, o te podemos hacer daño.

Esto provocó 4 tipos de reacciones en el público.

Una es la de la gente que se marchaba. Bueno, lo de Carmen Maura es un ejemplo radical, pasó por suerte muy pocas veces. Una vez en Nueva York a un hombre le tuvieron que poner cien puntos en la pierna. Esto fue culpa mía, por una tontería, porque yo tenía un tambor de esos de lavadora, y lo pasábamos por el público. Él era un *sponsor*, y no le habían dicho que ese espectáculo era peligroso y que no habría sillas para sentarse. Lo que pasa es que él tenía una enfermedad de piel muy sensible, como papel, que con un rasguño se rompe. Y nos denunció: 300 millones de pesetas por haber estado 15 días en el hospital, y luego la mujer nos denunció también: otros 300 millones de pesetas más por haber estado sin el marido 15 días en casa. En total 600 millones de pesetas. Ganaron. Por suerte, como era un festival importante, el Lincoln Center Festival de Nueva York, tenía una compañía de seguros que lo pagó y no hubo ningún escándalo por esto. Pero hasta que no pagaron, y esto tardó 2 o 3 años, nosotros tuvimos prohibida la entrada a EE. UU porque nos habrían puesto en la cárcel directamente.

Reacción del público número uno: los que se van por diferentes motivos. Muchos por miedo simplemente. Vamos a suponer que se va un 5% de la gente; muy poca.

Otra reacción es la de la gente que no se iba porque no sabía ni donde estaba la puerta, y quería irse pero no podía, y se ponían todos entre ellos muy pegados los unos a los otros para protegerse. Estos lo pasaban muy mal, con mucho miedo. Esta reacción es en cierto modo la peor, porque ellos no se mueven, no reaccionan, por lo que es más probable que pase algo... Porque tú ibas con una cosa de peso que tenía una inercia, ellos se quedaban bloqueados, y al no moverse, ellos se encontraban allí en medio, cohibidos. Esto podría ser a lo mejor un 10 por ciento de la gente, depende del lugar. Si era más al norte había más gente que se quedaba bloqueada, esto lo pudimos comprobar. Si era más al sur, muy poca gente se quedaba bloqueada. ¿Por qué? Es cuestión de vidilla ¿Qué es vidilla? Vidilla es vivir en la calle, es mirar, es moverte, es interactuar. En

el sur hay más gente acostumbrada a interactuar. Si os fijáis, cuanto más al sur, la conducción es más temeraria, pero al mismo tiempo pasan menos accidentes. Está demostrado. En el norte todo es más cuadrado, todo está más controlado, pero en el momento de un descontrol, se la pegan. Porque no hay reacción, no hay antídoto contra eso. En cambio en los países del sur ocurre lo contrario, y lo más extremo es Asia. Asia trabaja mucho la telepatía: vais a un cruce donde no hay semáforos, y ellos cruzan de un lado a otro por telepatía. Y no pasa nada. Te pones tú a conducir y te las pegas, porque no tienes reacción, no estás acostumbrado. Supongo que cuánto más al sur actuábamos, había menos gente que se iba y menos gente que se quedaba bloqueada. Y más gente –los listos– que lo que hacían era ponerse contra la pared. Esos eran los prácticos que dicen “yo me quedo”. Y finalmente había mucha gente que decía “no, yo lo entiendo y yo voy detrás de ellos ya”. Viéndolas venir, pero de una manera interactiva.

Esas eran las cuatro reacciones: los que se van, los que se quedan bloqueados, los que se ponen contra la pared y los que sí que entienden y juegan contigo. Esos últimos, cuando acaba el espectáculo, querrían seguir.

¿Entonces qué conseguimos? Que ir a un espectáculo, que el teatro, en lugar de ser en la calle como lo habíamos aprendido, se hiciera en un lugar que no era de la calle. ¿Dónde? Pues en Granada fue en el Rey Chico, que era un edificio que había sido una sala de baile, un casino, y que tenía unos bajos bastante grandes que no se usaban y que alquilaron para hacer teatro. Pero hemos actuado en cárceles abandonadas, en muchas fábricas, en una funeraria, en varios lugares que los ayuntamientos en aquella época tuvieran y con los que no sabían qué hacer. Ahora hay cada vez menos espacios así. Eran espacios que desconocías, no era tu casa. Cuando estás en una plaza es más difícil sorprender, pero cuando tú haces lo de la calle, utilizando la técnica de la calle, en un lugar cerrado, jugando con la oscuridad, la gente queda mucho más impresionada. ¿Qué pasaba? Convencionalmente el teatro es un sitio donde te sientas y ves una historia, más o menos buena, puedes llorar, puedes emocionarte, puedes sentir o quedar impresionado, porque es una vivencia. Nosotros lo transformábamos en una aventura. Ir a un espectáculo de este tipo, de lenguaje furero como lo llamamos nosotros, una *performance* con esta técnica, lo que provoca es que la gente segregue adrenalina, que es una droga natural que todos tenemos, y que genera siempre un estado de “¡Cuidado! ¡Atención!”, como cuando vas conduciendo por la noche, tienes un susto, te has despertado y ya no te duermes más. Esto es la adrenalina.

Esta hormona natural que todos tenemos en el cuerpo provoca que te excites mucho, y todo lo que vivas en ese momento cause más impresión. Se convierte en una vivencia inolvidable. Por eso la gente se acuerda de nosotros mucho más, porque es una aventura fuerte. Y a lo mejor lo has pasado mal, has

tenido miedo, pero después cuando lo cuentas estás muy orgulloso de haberlo visto. Había gente que venía varias veces, porque no le gustaba como se había comportado, hasta que terminaba siendo de la cuarta reacción, porque en realidad no pasaba nada. Nunca íbamos a por la gente: no hubiéramos tenido futuro.

Esto fue la primera época. En otro espectáculo uno de los actores se ponía barro. Se cubría de barro y luego, con un cubo, se llenaba de mijo. Otro ejemplo era la idea de colgarse, la usábamos mucho. Desafiar la ley de la gravedad, el hecho de que haya un riesgo, también provoca esa segregación de la adrenalina de la que he hablado “¡Atención! ¡Qué se va a caer!”.

Estos fueron los primeros espectáculos que hemos hecho: la historia del grupo, pues, iba cambiando cada dos años más o menos.

Uno de los que hicimos, muy curioso, era *MTM*, en el que ya usamos el vídeo. Era un espectáculo donde no hablábamos de la manipulación de la información, sino que la practicábamos. Conseguíamos separar al público en dos utilizando muchas cajas de cartón, e íbamos con una cámara. Nos dimos cuenta de que la gente miraba más una pantalla que la propia realidad que tenía delante. Si hay alguien que está hablando y de lo mismo hay una filmación que está ahí en grande, la gente tiende a mirar la pantalla grande. Jugando con esto, lo que nosotros hacíamos fue que cuando empezaba el espectáculo –el arranque era muy bueno– salía un tío con una cámara y tres o cuatro detrás mirando al público, y decían “¡tú!”, y tú te veías en la televisión en grande, y luego esos cuatro venían, te cogían, te desnudaban y te secuestraban desnudo. Entonces claro, la gente pensaba que íbamos a por ellos, y no, eran actores infiltrados. Decíamos “¡Ahora tú!”. Íbamos a por uno y nos lo llevábamos rápidamente. Y esto a la gente le daba un subidón importante de adrenalina. En esta situación había muchos que se iban, porque la gente pensaba que los iban a pillar. Con cajas de cartón montábamos también toda una serie de estructuras, siempre jugando con la pantalla. Las cosas de la pantalla son las que la gente se cree. Entonces de repente los actores filmaban el suelo y había unas ratas. Aunque en el suelo en realidad no había ratas, las habíamos filmado un día que las habíamos alquilado: ratas de cloaca, grandes como conejos. Pero claro, los pies de las personas son más o menos iguales, entonces la gente se pensaba que allí había ratas, lo que provocaba un pánico... Y no había ninguna, pero como las veían en la pantalla, se lo creían. Ese es el vicio que tenemos.

Otra cosa también interesante con la que trabajábamos fue con un fotógrafo que hacía *tiempos muertos*. ¿Y qué es eso? Con 42 o 50 cámaras que tenía sacaba a la vez una foto de una acción y la rodeaba. (Luego lo contrataron para hacer *Matrix*). Esto fue siempre en pre-grabado, por ejemplo la escena de arrancarle los dientes a uno. Pero como durante el espectáculo íbamos con una

cámara, parecía que era en directo y de verdad, aunque estuviese pinchado. Y la gente se pensaba lo que se pensaba.

Una de las cosas más bonitas que pasaron, es que con estas cajas de cartón dividíamos muy rápidamente el público en dos grupos. Eran unas mil personas, entonces se hacían dos grupos de quinientas, separados por un muro de cajas y en medio había una cámara. Cuando enfocaba para un lado, la gente salía por televisión, saludaban, etc. Entonces el cámara pasaba al otro lado y por el lado donde estaba este primer grupo pinchábamos las imágenes de una fiesta, con comida, whisky, todo gratis, la gente disfrutando, etc. Y luego volvíamos otra vez a este lado, y claro, la imagen cambia, de nuevo sale el público [hace un gesto de saludar resignado], mientras que al otro lado de las cajas hay una gran fiesta. La gente venía al día siguiente y me decía: “Oye, habéis cambiado la fiesta de lado, ¿no? Porque me he puesto al otro lado y ahora pasaba allí”. Y no había ninguna fiesta, pero en ambos lados se pensaban que había fiesta al otro lado. Entonces abríamos las puertas y se miraban entre ellos, cruzaban todos al otro lado y no había nada. La pared se abría de golpe, pero aun así algunos pensaban que había habido una fiesta al otro lado y que se había acabado.

Cuando empezamos a utilizar los vídeos, vimos la potencia de las imágenes. Estábamos evolucionando con la técnica que teníamos a mano. Ya desde el principio habíamos usado las primeras cajas de ritmo que creaban la música *acid*, los generadores, los secuenciadores, la música por ordenador, toda una serie de máquinas. Después empezamos a hacer robots muy simples, que aplicábamos con electroimanes. Poco a poco íbamos evolucionando con la técnica.

Luego la gente decía: “Esto ahora ya es demasiado técnico, me gustaba más antes, cuando no había nada”. Pero nosotros lo hacíamos un poco también para no repetirnos. Nos gustaba ir evolucionando. Esto era *MTM* en el 94, cuando creamos la primera página web: entonces ya empezó internet. Y de ahí fuimos posiblemente el primer grupo de teatro que tenía una web, incluso teníamos vídeos colgados, que casi no se podían descargar por lo lento que era. Y empezamos a utilizar esta herramienta a nivel de crear, de hacer ya lo que es la telepresencia. Hemos sido de los primeros en España que la hemos practicado.

Esta misma idea del muro que he contado ya se podía hacer no en el mismo lugar, sino en dos espacios: primero de una misma ciudad y después en dos ciudades diferentes. Una de las cosas que hemos hecho así, de las más interesantes, fue explicar una historia en tres ciudades. Para ello se hicieron varias pruebas con distintas máquinas.

Sony sacó una máquina que pasaba fotos, que se llamaba simplemente *Face to face*, que era un cacharrito cuadrado con una pantallita de 10 pulgadas o

menos, en blanco y negro, que funcionaba por cable de teléfono. Podías enviar una imagen, dándole a un botón, hacía un escaneado y lo mandaba al otro sitio. Esto lo sacó Sony pensando que se iba a vender mucho y vendieron cuatro unidades, de las que una la compramos nosotros.

Con este aparato hemos hecho, por ejemplo, una cosa bonita en el año 85, aún en plena guerra de los Balcanes. Como “payasos sin fronteras” fuimos a hacer una videoconferencia entre Sarajevo, que no tenían ni siquiera RDSI, solo líneas telefónicas. Creamos cabinas con este aparato en medio y un suelo que se movía. Eran dos cabinas iguales que se llamaban “Las Cápsulas”: en Sarajevo había una. Todavía estaban firmando los acuerdos de paz, y en España había muchos refugiados a los que llamamos a la embajada. En España había un salón de la infancia, de esos que hay en invierno, y nosotros nos instalamos allí. Fuimos allí unos cuarenta y cuatro artistas en un autobús, “los payasos sin fronteras”, tú entrabas, mandabas una foto al otro lado, donde había gente, familiares que a veces se podían ver, y luego les dabas la mano, que era como darle un abrazo a alguien. Si tú le dabas a un botón, en el otro lado se movía el suelo, por los hilos de teléfono. Fue la primera máquina que construimos y más o menos funcionó.

Cuando ya no había líneas de RDSI, que eran las líneas con más bits o con más información, empezamos a hacer lo que era televisión o una videoconferencia normal, como es ahora en Skype.

Esto era muy divertido, lo hicimos en algunas fiestas de “Futura”. Porque además pasaba que a lo mejor uno de los espacios era una de las discotecas del barrio de Badalona, con gente muy borracha, y en cambio en el otro espacio era una fiesta de gente guay, muy futurista, muy snob, y todos muy modernos. Entonces podía haber uno que empezaba a decir: “¡hijos de puta! ¡cabrones!”. En el segundo espacio había dos mil personas que querían entrar, y en el otro lado sólo había uno. Los iba insultando directamente y nosotros le dábamos a la palanca y todo se movía. Estas eran las cosas divertidas que empezamos a hacer.

Luego, a nivel de la telepresencia, ya hicimos obras de teatro más convencionales. Hemos hecho varias desde el 95 hasta ahora. La última es una de Stockhausen, que había diseñado él y que hice yo en Alemania. Stockhausen es un músico que murió en invierno de 2008, justo antes de su 80 cumpleaños. Íbamos a crear un espectáculo para él. Stockhausen, para que os hagáis una idea de quién era, salió en el disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*: John Lennon lo puso ahí detrás. En Alemania se hizo un vídeo documental para la televisión WDR, en el que se puede ver también cómo ha ido evolucionando nuestro teatro. En este caso nos llamó la fundación Stockhausen para hacer una ópera suya. En la partitura Stockhausen definió incluso algunos de los movimientos de los actores. Había proyecciones de vídeos, una grúa de la que colgaba un cantante, unos músicos a oscuras que se movían por el espacio o un

caballo que habíamos construido nosotros. Todo esto pasaba en la sala A y en la otra sala, B, había un coro. En ambas salas se retransmitía lo que estaba pasado en la otra sala, entonces los públicos se veían entre ellos. Esto también ya lo había pensado Stockhausen. En un lugar cantaba el coro y en el otro estaba la orquesta. Un espacio era la mente y el otro, el corazón. En uno la gente estaba sentada y en el otro, de pie. Es como el teatro que hacíamos con la Fura.

Lo bueno es que este señor ya hacía la música pensando que el cantante que era un bajo estaría en el centro, ya que representaba al dios de la guerra, al Marte. Era como una especie de diablo. En este espectáculo manejábamos el vídeo en 3D, 3D polarizado desde un punto de vista de interacción de los actores con el vídeo. ¿Normalmente, un vídeo 3D qué es? Es una dimensión estereoscópica, una holografía, que viene hacia nosotros, entonces un actor también puede trabajar con esto. Utilizamos el vestuario de Chu Uroz, un vestuario bastante interesante, pues eran como unos cubos de luz que salían del cuerpo, como si la persona estuviera cristalizada. La idea era que los hombres se convertían en ángeles: la escena se titulaba "Procesión de Ángeles". Allí estaban recogidas todas las teorías de Stockhausen sobre la luz, sobre la pedagogía y sobre la musicoterapia. En cierto modo, con la música y con las artes el hombre puede cambiar, puede evolucionar hacia otro ser un poco más perfecto. Esas eran sus teorías. Decía: "Hay que soñar más. Hay que dormir más para soñar más". Todas sus obras están llenas de la idea de telecomunicación, telepresencia y telepatía.

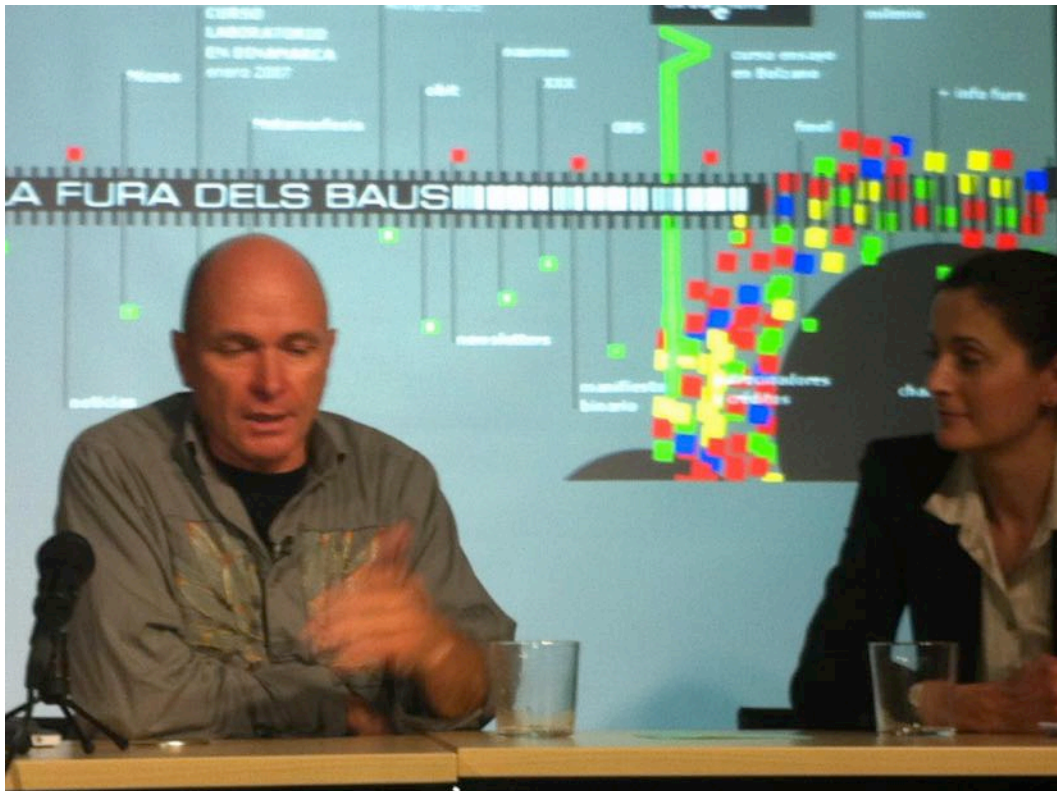
Stockhausen tenía los gestos de los actores marcados en la partitura, y mientras estábamos trabajando, teníamos a un músico que se dedicaba solamente a indicarnos qué gesto había que hacer en el momento preciso. Eran cosas muy concretas. Había músicos que interactuaban con la tecnología 3D polarizado, lo que se puede ver, por ejemplo, en el espectáculo *Sonntag aus Licht* del año 2011.

Otro elemento que hemos trabajado son los olores, incluso hemos usado distintos aerosoles con olores diferentes. El olfato es el sentido que más memoria tiene. Podéis hacer pruebas: por ejemplo cuando vais a casa, a la habitación de vuestra infancia, visitáis a vuestra familia y abris un libro del colegio, el olor os va a traer muchos recuerdos. No tanto la memoria o el objeto en sí, sino el cómo huele.

Los humanos usamos muy poco este sentido. Los animales lo usan mucho más. Yo tengo unos perros y cuando uno se va a algún sitio y el otro no sabe adónde ha ido, le huele y con eso se entera de todo lo que ha podido pasar. El olor es una de las cosas más interesantes también para crear un espectáculo. Y en la Fura nosotros lo hemos utilizado desde siempre. Hay que tener en cuenta

que había olores que en el transcurso del espectáculo estaban ya de por sí, porque cuando haces ejercicio el cuerpo huele, lo que crea sensaciones.

Para ver *El viaje de Michael* de Stockhausen la gente llegaba a mediodía, veía la primera parte y luego, más tarde, la segunda. Nosotros tuvimos la idea de poner unas tumbonas donde poder dormir, porque para públicos no entendidos esa música era un coñazo. Entonces tú te ponías en una tumbona en la oscuridad y de pronto los ángeles iban pasando por allí, con unos vestidos que brillaban. El espacio se iba iluminando poco a poco y los espectadores empezaban a ver quiénes estaban allí. Trabajar en la oscuridad es mucho más interesante, porque sin nada ya lo haces: están los olores, el sonido. Una de las escenas se titula "Maniobras orquestales en la oscuridad". Se puede hacer una prueba con un equipo de sonido: cuando se apaga la luz, suena mucho mejor. Porque uno se concentra mejor en esto.



¿Por qué los ciegos tienen mucha más capacidad para oír? Porque están concentrados en el oído. Y en el tacto, claro. En nuestros espectáculos también existe el tacto: la gente entra en contacto, se apoya entre sí, se apartan, si pones la mano puedes tocar a los actores, etc.

También el agua y los elementos naturales. En la Fura hemos trabajado siempre con el cuerpo y con los elementos naturales: una vez incluso, como lo

pedía el guion, pusimos un barco teledirigido que llevaba un perfume. La gente estaba rodeando el lago de unos tres centímetros de profundidad, lo pisaba, etc.

Esto es un poco el espíritu de la Fura. Hemos hecho muchísimas cosas, hemos entrado en el mundo de la ópera, de macroespectáculo, hicimos lo de las Olimpiadas, que fue una cosa por la que nos conoció mucha gente. Nos invitaron a que lo hiciéramos, dado que llevábamos unos cinco años más o menos nos que nos iban bien las cosas, y nos llamaron para preparar la ceremonia de inauguración de las Olimpiadas de Barcelona. Y nos apuntamos.

Otra cosa que utilizamos es un instrumento que inventamos, que se llama FMOL. Lo han ido desarrollando varios estudiantes de la Universidad de Barcelona. Es un instrumento en el que creas las frecuencias, vas juntando instrumentos y lo generas visualmente. Ahora se llama "Reactions". Lo creamos nosotros y ganamos muchos premios, incluso salió un artículo dedicado en una revista. Lo usamos en varios espectáculos: te descargabas el instrumento en un ordenador (tenía seis cuerdas como un arpa) y automáticamente podías crear música y ver el dibujo del sonido que generabas. Parece muy normal, pero hasta entonces no se había hecho así, porque lo común era trabajar directamente con la onda. Pero esto era una herramienta de participación que funcionó muy bien. Lo hicimos con la Fundación Autor.

El público podía hacer la banda sonora de un espectáculo, e incluso llegamos a repartir derechos de autor entre la gente cuyas piezas musicales seleccionamos para *Fausto 3.0*.

Después hubo una ópera en Barcelona que se llamaba *D.Q.* El libreto lo escribió un granadino ilustre, un escritor, Justo Navarro. La gente nos mandaba música hecha con este instrumento, y José Luis Turina, el compositor, hizo la adaptación con acompañamiento de orquesta sinfónica. Todos esos sonidos muy electrónicos acompañaban por ejemplo el momento en el que el Quijote venía del espacio. Después *Reactions* se fue desarrollando y lo están usando algunos grupos pop durante sus giras. Ahora es más fácil porque con los *iPhones* el motor va mucho más rápido y funciona bien. Además es muy fácil, sólo hace falta ir pinchando.

Era una de las cosas que íbamos desarrollando en la Fura. También nos metimos en la robótica, sobre todo para las óperas, por ejemplo en *Siegfried*. Trabajamos con Roland Olbeter, que desde hace tiempo es nuestro escenógrafo, un furero más. Roland Olbeter es un alemán afincado en Barcelona, que empezó siendo constructor de barcos. Luego comenzó a trabajar con nosotros y con gente de alrededor de la Fura. Su *sponsor* es la casa Festo, una empresa alemana de robótica que tiene sucursales en todo el mundo, sobre todo en lo que se refiere a la robótica en la construcción de coches. Olbeter diseñó los primeros

servomotores, que son un tipo de instrumento inteligente muy preciso, que interpretaban la música. Uno de ellos, por ejemplo, era como un violín con una cuerda: un aparato que se desplaza con una velocidad muy grande, mucho más rápida que un violinista puede conseguir.

Roland Olbeter se dio cuenta de que hay un tipo de música que se puede hacer con máquinas, pero no con personas. Entonces ha creado un programa que capta la música que uno tararea, la interpreta, y tiene ocho parámetros: velocidad, timbre, armonía, etc. Va haciendo variaciones sobre lo que uno ha tocado, lo acompaña. ¡Es una pasada! La gente no se puede creer que esto lo puedan hacer solamente estas máquinas. Y esto va a dar que hablar en el futuro.

Bueno, esto es lo que estamos trabajando. Otra cosa muy interesante últimamente y que vamos haciendo desde hace unos años son los vídeos interactivos vectoriales, que se trabajan a través de un generador de partículas. Las hay muchas diferentes y eres tú quien le da gravedad, lo que crea un reconocimiento de imagen. Empezamos a usarlo en el 2000, desde que unos americanos vinieron a Barcelona, y me llamaron para enseñárnoslo. En aquella época aún no salían los juegos de ahora que tienen reconocimiento de imagen o identificación de movimiento. Esto para el teatro también ha dado bastante resultado.

Lo último donde lo utilizamos fue en una ópera. Por ejemplo, había unos puntos que iban siguiendo a la persona, la iluminaban y la estaban rodeando. Parecía como si ella estuviera llorando al mismo tiempo que cantaba una canción muy triste. Al principio nosotros lo hacíamos por sombra, que era un sistema más primitivo, y que ahora se hace por infrarrojos, que van siguiendo a la gente, y el ordenador mismo ya sabe dónde estás. Si hay más gente en el escenario, también se pueden delimitar las zonas. Este concepto lo utilizamos en “Mil luciérnagas que te iluminan”. En su momento, en el año 2000 no había nadie que lo hiciera.

Muchas gracias por vuestra atención.

Este mismo artículo en la web

<http://revistacaracteres.net/revista/vol4n2noviembre2015/burbujazerouna>