

La Fura dels Baus: transmedialidad y dramatización de textos narrativos en la escenificación de los clásicos (Dante, Sade, Kafka)

Veronica Orazi
Università degli Studi di Torino

1. Premisa

A lo largo de su trayectoria dramática la Fura dels Baus ha investigado de forma audaz e impactante las diferentes dimensiones de la (re)creación artística (Pérez Cotterillo; Ferrer; Torre; Corvino; Ceccotti; Ollé; La Fura dels Baus 2005; Orazi 2013, 64-69; Verzini). El grupo ha experimentado alrededor de la transmedialidad y la multidisciplinariedad (Saumell & Delgado; Pinheiro; Saumell 2001; Saumell 2006), el teatro de texto, cibernético-digital y performativo (La Fura dels Baus 2001; Martorell Fiol; Núñez Puente; Paz Gago; Trecca; Orazi 2016), la ópera lírica (Bonilla Agudo e Bottin), el cine (Ceccotti, 109-124 e Buezo 2004b).

Además, desde finales del siglo XX ha adaptado y versionado a lo moderno, según su peculiar estética, varios clásicos: *F@ust versió 3.0* (1998) y otras variaciones fáusticas – *La condemnaçió de Fausto* de Berlioz y *Faust Shadow* (1999), *Fausto 5.0* (2001), *Faust* de Gounod (2014)– (Villa Uriol, Garcia i Panyella, Dalmau, Ginestra & Padriça; Buezo Canalejo 2004a; Jiménez Morales; Röttger; Saumell 2009; Orazi 2017); *Ombra* (1998) sobre y con textos de Lorca, *ØBS* relectura de *Macbeth* y *DQ. Don Quijote en Barcelona* (2000), *Las Troyanas* (2001) de Eurípides, *Sobre los acantilados de mármol* (2002) de la novela de Ernst Jünger, *Degustación de Titus Andronicus* (2010; Greco), *Terra baixa reloaded* de Guimerà, etc.

Desde esta perspectiva, tres producciones resultan especialmente sugerentes, por testimoniar la estrecha relación del grupo con autores y obras del pasado y su mensaje intemporal. Con ellas La Fura desarrolla su experimentación transmedial y multidisciplinar, hibridando además las diferentes formas de arte. Se trata de *La divina comèdia* (2002) macroespectáculo inspirado en el poema dantesco, *XXX* (2001) recreación de *La philosophie dans le boudoir* del marqués de Sade, *Metamorfosis* (2005) relectura del homónimo cuento kafkiano. Tres obras que demuestran cómo La Fura, todo un clásico contemporáneo, dialoga incesantemente con los clásicos universales, recreando de manera innovadora su legado.

2. *La divina comèdia*¹ – de *La divina commedia* de Dante Alighieri

En la noche del 19 de junio de 2002 el grupo estrena este macroespectáculo en la Piazza Pitti de Florencia. El proyecto, en que han participado más de cincuenta actores, performers, mimos, acróbatas, músicos, técnicos y creativos, se ha realizado con ocasión del certamen *Classico Italia* y en colaboración con la Bienal de Valencia (Fura, Russo, Settembrini & Mantellassi), manifestación dedicada a la comunicación entre los diferentes lenguajes de la cultura contemporánea, cuya síntesis queda perfectamente expresada por La Fura.

La compañía recrea *La divina commedia* en clave metafórica y sintética: en la relectura se adaptan algunos rasgos del texto-fuente, aprovechando elementos escenográficos de grandes dimensiones y ofreciendo una interpretación original del universo dantesco, enfatizando su poderoso simbolismo, amplificado por el peculiar dinamismo y la energía del colectivo. La pieza concreta el punto de vista de La Fura al

¹ Ficha de la obra en <<http://www.lafura.com/obras/la-divina-comedia/>>

versionar este clásico universal: una dimensión visionaria y alucinatoria, un hombre que vive entre cielo y tierra, el viaje del poeta pasando por los círculos que le llevan al Infierno, para indagar sobre la naturaleza del pecado. De hecho, la concepción circular de la primera cantiga, sus paisajes y personajes, su visionarismo, son elementos del modelo que se mantienen para evocar una realidad a medias entre lo histórico y lo sobrenatural, lo real y lo trascendental.

La puesta en escena, caracterizada por efectos audiovisuales impresionantes, se articula en tres niveles desdoblados, que reflejan las ambientaciones de la fuente (Infierno, Purgatorio y Paraíso), sintetizados en diferentes momentos escénicos: el Infierno consta de dos cuadros, «La caída del arcángel» y «El descenso a los infiernos» o «Los pecados capitales»; el Purgatorio lo integran «La expiación de los pecados» y «La resurrección del alma»; finalmente, el Paraíso lo componen «La lenta ascensión al cielo» y «El Paraíso». Por consiguiente, la estructura escénica está organizada en tres planos, reflejo de las tres partes que conforman el poema, aprovechando tanto el espacio horizontal a nivel del suelo, como el espacio vertical (la fachada de Palazzo Pitti) y el espacio aéreo, subrayando la concepción de espacio escénico total característica de la compañía.

Al empezar el espectáculo, el primer cuadro del Infierno presenta la caída del ángel: el arcángel Gabriel vigila la plaza, suspendido por una grúa a sesenta metros del suelo. Vuela sobre el público batiendo sus alas, luego precipita y desaparece tras la fachada de Palazzo Pitti. En el segundo cuadro («El descenso a los infiernos» o «Los pecados capitales») siete actores-acróbatas asegurados por unos embragues y cuyos trajes representan los pecados capitales, se lanzan de la cornisa del Palazzo Pitti hacia la plaza antistante para dramatizar la caída de las almas y su ingreso al Infierno. Cuando tocan el suelo, se forma una densa nube de humo, la luz se vuelve cada vez más rojiza hasta llegar a ser incandescente y las llamas infernales se encienden gracias a un juego pirotécnico con fuegos artificiales colocados en la base de la fachada del palacio. Al mismo tiempo, irrumpen en escena unos diablos-carceleros. Todos, los actores que interpretan las almas y los que juegan el papel de los diablos, cruzan la plaza volando; luego, forman una rueda humana que poco a poco baja a los diferentes círculos infernales. Mientras tanto, en la fachada iluminada se proyecta un juego de sombras chinas, para remedar los movimientos mecánicos de los cuerpos de los pecadores en el Infierno, y se percibe un caos sonoro formado por trazas acústicas que estallan en puntos diferentes de la plaza, enfatizando la sensación de fragmentación y desarticulación, reflejo del caos infernal.

En el primer cuadro de la segunda parte (Purgatorio, «La expiación de los pecados»), la escena arranca todavía desde el Infierno, simbolizado por una enorme rueda de metal de siete metros de diámetro, que sube cuesta arriba desde la calle hasta el centro de la plaza, acercándose lentamente desde el exterior hasta llegar al espacio escénico (piazza Pitti), acompañada por fuertes chirridos, ruidos, relámpagos y otros efectos audiovisuales. La empujan decenas de figuras encadenadas tanto en su interior como fuera de ella y la impresión evocada es la de un enorme hormiguero humano, con cuerpos que se agitan sin cesar, desordenadamente. Mientras los espectadores observan esta escena desasosegante, la rueda, que ha llegado en medio de la plaza, es enganchada por la grúa que la suspende en el aire. En el techo de las dos alas laterales del palacio que delimitan en parte la plaza aparecen dos enormes relojes de arena: en su interior, como en una jaula, sendos actores quedan progresivamente cubiertos hasta desaparecer, metáfora el transcurso inexorable del tiempo y la lucha del individuo para contrastarlo, necesariamente encaminada hacia el fracaso. Sin embargo, gracias al tiempo que fluye y al arrepentimiento, el hombre podrá sanar las heridas del pecado e ingresar al Purgatorio, representado por un grupo de actores

vestidos de blanco suspendidos a veinte metros del suelo que realizan evoluciones aéreas: en esta condición suspensa, en este limbo ideal, el hombre espera poder acceder a la Gracia, es decir a Dios, después de atravesar el Infierno en la parte precedente. En el segundo cuadro de la segunda parte (Purgatorio, «La resurrección del alma») las almas de los pecadores resucitan, recuperando su forma corpórea; la rueda se transforma en una red de almas que bailan suspendidas en el aire y que representan el propio Purgatorio.

Luego, en el primer cuadro de la tercerera parte (el Paraíso, «La lenta ascensión al cielo») las almas se subliman, ascendiendo y formando otra rueda gigantesca, compuesta por treinta actores-acróbatas. Empieza una apoteosis de luz y fuego que evoca el Paraíso, donde ya no aparecen ni almas ni figuras humanas: es ésta la lenta subida hacia lo divino. En la última cita dantesca, que remite a la llegada al Paraíso, los treinta actores-acróbatas suspendidos en el aire crean otra espectacular coreografía aérea que simboliza el encuentro con lo divino. Al acabar este peculiar *ballet* celeste, en el final, un ostentoso espectáculo pirotécnico ilumina el cielo, enfatizando el encuentro del ser humano con la divinidad y concretando la peculiar y apoteósica visión del Paraíso del grupo, evocadora de algo sumamente desmesurado y rico: fontanas de plata, ríos que atraviesan el Edén, relámpagos azuleños, rojizos y dorados.

La música juega un papel clave también en esta producción: la banda sonora martilleante, a volumen muy alto para estimular el público, contribuye a enfatizar las distintas partes de la representación, compuesta por trazas acústicas y pistas sonoras tecnos, electrónicas, efectos de distorsión, ruidos industriales y otros recursos audio de gran eficacia, como la reproducción de la voz de Tommaso Marinetti grabada en una emisión radiofónica de 1920.

Entre los rasgos de mayor envergadura del macrospectáculo destaca sin duda el desarrollo de la investigación alrededor de la idea y articulación del espacio escénico. Según se ha dicho, éste está organizado de forma tripartida: es tanto horizontal (a nivel del suelo, dentro del perímetro de la plaza y en sus inmediatas cercanías –las calles que desembocan a ella–, a modo de teatro urbano y de calle), como vertical (en la fachada del palacio, conectando con el teatro vertical) y aéreo (en el vacío sobre la plaza, ejemplo de teatro aéreo). La escena, pues, coincide con la propia Piazza Pitti, sin embargo trascendiendo su perímetro y extendiéndose también a las fachadas de los edificios que la delimitan y al vacío sobre ella. De esta manera, el público comparte y queda implicado en todo el espacio escénico (horizontal, vertical y aéreo) y su campo visual a la hora de fruir de la pieza se vuelve total, para poder alcanzar con la mirada todos los puntos en que se desarrolla la acción. Esto concreta una variación ulterior sobre la investigación alrededor la idea y la forma experimental de crear espacios performativos no convencionales, típica del grupo, que repercute también en la relación con los espectadores y en su involucramiento en la actuación.

La mejestuosidad de la plaza transforma hondamente la herencia del teatro de calle que está en el origen mismo del colectivo, combinándola con la concepción de macrospectáculo y confiriéndole a la obra su carácter único. La maquinaria de grandes dimensiones enfatiza esta hibridación de teatro callejero, su evolución a nivel más elevado propiciada por una localización urbana y arquitectónica de belleza estremecedora, el macrospectáculo y la consiguiente adaptación de sus elementos a las grandes dimensiones que tal tipo de representación permite aprovechar, tanto materiales (maquinaria, una grúa enorme, etc.) como inmateriales (efectos de luces, pirotécnicos, injertos que remiten a la danza, etc.).

La relectura furera de la *Commedia* dantesca es un macrospectáculo grandioso, en que pueden participar miles de espectadores. Sorprendentemente, logra hibridar la

dramatización de un texto narrativo manteniendo el desarrollo de su trama (aunque de forma sintética y metafórica, amplificando el mismo simbolismo del original, filtrado por el lenguaje del grupo y la sensibilidad contemporánea) con una narratividad múltiple producida por el empleo de lo audiovisual, lo pirotécnico, los elementos de teatro urbano, vertical, aéreo, las proyecciones, la reflexión sobre el espacio escénico. Es ésta una libre adaptación de un clásico versionado a lo moderno que concreta un experimentalismo atrevido y una construcción artística impactante, haciendo hincapié en la fragmentación de la narratividad, amplificada por el componente performativo (hasta circense), la banda sonora, la pirotecnia y la luminotécnica, que producen un espectáculo total al estilo furero, sustentado por todo tipo de efectos especiales pre- y post-tecnológicos.

El grupo ensarta las citas dantescas, actualizando su mensaje enfatizado por la música y los efectos audiovisuales experimentales, sin prescindir nunca de los versos del original. De hecho, respecto a las producciones de la compañía que remiten al teatro de calle y se fundamentan en el involucramiento –hasta físico– del público, aquí se percibe de manera clara la voluntad de revitalizar el modelo preservando su texto, ofreciendo una relectura atrevida y al mismo tiempo hondamente arraigada en la fuente.

Los componentes de la compañía han afirmado que siempre les ha admirado la gran fuerza simbólica del poema dantesco: la concepción circular del Infierno, los personajes, su carácter visionario, etc. En esta mezcla de natural y sobrenatural, de caos y transcendencia, la Fura se encuentra a sus anchas: en esta ocasión su teatro enfoca la alucinación del hombre que vive una experiencia entre tierra y cielo, entre Infierno, Purgatorio y Paraíso, expresándola con su peculiar lenguaje. Esto les permite, a ellos y a los espectadores, experimentar tanto la caída y el pecado como lo celestial y lo sublime. El objetivo, perfectamente conseguido, es hacerle soñar al público con el mundo dantesco, revitalizándolo de manera transgresiva.

3. XXX² – de *La philosophie dans le boudoir* de Donatien Alphonse François de Sade

Con este espectáculo para un escenario a la italiana, a medias entre teatro de texto y teatro digital, la Fura brinda un controvertido homenaje al marqués de Sade y a una de sus obras, *La philosophie dans le boudoir*. La pieza, estrenada en 2001, llevada en gira por España, Portugal, Francia, Italia y Alemania y presentada en un polémico montaje londinense en 2003 en los Riverside Studios,³ brinda una relectura del modelo que funde elementos del cabaret y del mundo interactivo de internet. Es ésta una reescritura provocadora, que aprovecha una visión rupturista del fenómeno pornográfico para inclinar a la reflexión sobre varios temas (Mock 2009; Mock 2010; Schulz; Vollmert).

La fuente de inspiración de esta recreación furera de otro clásico se publica por primera vez en forma anónima en 1795. En ella, el conde de Dolmancé, un libertino, y madame Saint-Ange, una mundana, quieren instruir a Eugénie, una joven que acaba de salir del convento donde se ha educado, para iniciarla a los placeres sexuales. El texto está escrito en forma de diálogo y consta de siete partes, donde la narración de la corrupción de la adolescente se mezcla con una proclama política (diálogo quinto, *Français, encore un effort si vous voulez être républicains*) que invita a abrazar los principios revolucionarios para consolidar definitivamente la República. En el panfleto el autor retoma los temas expresados en sus *Opuscules politiques* (1790-1799; Sade), extremando sus planteamientos en materia de religión, moral, visión de la aristocracia y monarquía, auspiciando que éstos se generalicen a nivel social gracias al nuevo gobierno

² Ficha de la obra en <<http://www.lafura.com/obras/xxx/>>

³ Las reseñas del espectáculo se pueden encontrar en *Theatre Record*, 23/9, 23 de abril - 6 de mayo de 2003, 541-545.

republicano.⁴ Por esta razón, el texto ha pasado a ser considerado también un drama socio-político y no sólo un testimonio de la literatura erótica. Desde esta perspectiva, los dos protagonistas (el conde de Dolmancé y madame Saint-Ange) exponen su tesis y filosofía de vida, afirmando que el único sistema moral que pueda fortalecer la recién nacida sociedad revolucionaria es precisamente el libertinismo.

En esta ocasión también la Fura está al acecho del espectador y le hace una jugada provocadora pero al mismo tiempo le explica cómo acercarse a la obra sin caer en la trampa despistante del énfasis sexual, citando la conocida anécdota según la que cuando el sabio indica la luna el tonto se fija en el dedo. De hecho, durante toda la función se utiliza el sexo explícito en escena para fomentar la reflexión sobre varios temas (qué es pornografía, por qué estimula tanto al individuo, qué se expresa a través de ella, qué papel juega el sexo en la vida del hombre actual, cómo se logra influir en él y hasta orientarlo y manipularlo, etc.).

El mismo título de esta atrevida relectura –XXX–, el elemento paratextual de mayor importancia, remite a la abreviatura universalmente empleada para materiales pornográficos. Resulta en seguida evidente, pues, que el espectáculo (patrocinado por Private, conocido grupo editorial pionero en el porno internacional) se encuentra en el límite entre lo erótico y lo pornográfico o mejor dicho –según afirmación del colectivo– va más allá de la misma pornografía, para usarla como aliciente que inclina a meditar sobre temas diferentes.

Sin duda, es ésta una obra muy fuerte, sumamente impactante y transgresiva, que supera todo tipo de censura y tabú: sigue la trama del modelo ubicándola en nuestros días y cuenta la perversión de su protagonista –Eugénie– por parte de un grupo de libertinos. En la adaptación, la Fura presenta a una estudiante de dramaturgia iniciada por un grupo de actores porno en sus habilidades, hasta que ésta sucumbe al placer físico en todas sus posibles variaciones: la joven se presenta al *casting* de una película, donde encuentra a madame Lula, recreación de la madame de Saint-Ange sadiana, una porno-star retirada, mujer sensual, calculadora y manipuladora; como en el texto-fuente, es ella el motor de la peculiar iniciación de la aspirante a actriz. Su compinche es el conde de Dolmancé, el personaje más cruel e ingenioso, con cierto cariz filosófico, que algunos críticos consideran la contrafigura del propio Sade. También aparece Giovanni, hermano de madame Lula, con quien ésta mantiene relaciones incestuosas: Giovanni le sigue la corriente a su hermana, que le proporciona los placeres que un narcisista pervertido como él necesita.

Estos cuatro personajes, un tocador, una cama y una maxi-pantalla, concretan el viaje furero por la inocencia, la perversión y la libido más desenfadada y obscena, produciendo un espectáculo en que se funden disciplinas y lenguajes diferentes para ofrecer una visión innovadora y provocadora del tema pornográfico y de otros temas relacionados con él.

La representación reafirma el corte multidisciplinar de las producciones del grupo, integrando teatro, literatura, música e internet. Sin embargo, aquí la mezcla se concreta de manera especial: en el desarrollo de la acción se superponen constantemente los diálogos de los actores y las proyecciones en formato de página web, vídeos e imágenes pixeladas, efectos sonoros y gráficos. Lo visual, por lo tanto, sintetiza y refuerza el mensaje de la obra y al mismo tiempo dinamiza y recrea de forma radical el modelo, reproduciendo el imaginario sadiano y logrando plasmarlo de forma original e innovadora.

⁴ Klossowski (39-40), ve en la proclama la censura por parte del autor de los excesos de la Revolución, el Terror y Robespierre. En cambio, Bataille (160) afirma que, si existe una utopía sadiana alimentada por las esperanzas engendradas por la Revolución, está sintetizada en este libelo (cfr. también Pérez Pérez).

La pieza exhibe descaradamente todo tipo de elemento apto a provocar la reacción de los espectadores, quedando en este aspecto fiel a su fuente (y al libertinismo sadiano), síntesis de los principios de la filosofía del placer del siglo XVIII. El público asiste a violaciones, incestos, prácticas sadomasoquistas, zoofilia, varias formas de parafilia y patofilia, tortura, violencia, etc., que el grupo usa con el intento de averiguar qué le da placer a cada uno, es decir cuáles recursos funcionan como estímulo sexual. Por esta razón, el espectáculo se centra en el sexo, rebosa sexo, y emplea el cuerpo desnudo en toda variación posible. Sin embargo, y como es obvio, los órganos ostentadamente expuestos son prótesis y los actos sexuales son virtuales y no reales.

Durante la función, según la praxis actoral furera, los intérpretes se mezclan con los espectadores, haciéndoles preguntas perturbadoras e incómodas; los invitan a desnudarse, subir al escenario y participar en la acción o bien a enviarles mensajes desde su móvil –comentando sus propias fantasías sexuales– que luego se seleccionan y se proyectan en la maxi-pantalla. Para conferir (una engañosa) verosimilitud a la actuación y sugestionar aun más al público, algunos participantes (en realidad performers del grupo) aceptan la invitación, suben al escenario (parece que) realizan prácticas onanísticas y simulan actos sexuales con una actriz: está claro que los que acaban envueltos en los juegos eróticos siempre son actores que fingen ser espectadores, como pasa a menudo en las producciones de La Fura.

La primera parte del espectáculo cierra con la exhalación de feromonas en la sala, para provocar la desinhibición y el involucramiento de los presentes. Se trata, una vez más, de pura ficción, para sondear a través de la autosugestión qué es lo que la representación despierta y las reacciones de los que asisten a la función. Es evidente que aun en este caso el papel jugado por la audiencia es central, puesto que el desarrollo de la acción depende también de sus respuestas a los estímulos recibidos.

Así, la obra quiere impulsar al público a reflexionar sobre la naturaleza y los mecanismos de la pornografía, el sexo, la activación de la libido y las fantasías eróticas, tanto espontáneos como inducidos y hasta manipulados u orientados por agentes y elementos externos. Además, como en el texto-fuente, el sexo se utiliza para remitir también a otros temas, hasta los de cariz socio-político y socio-cultural, como la manipulación, la represión a la vez individual y colectiva, la inauténtica respetabilidad social fruto de las convenciones, de lo removido y su violento retorno en forma perversa, debido al peso de tabúes e inhibiciones. Es precisamente para hacer emerger todo esto que el colectivo lleva la simulación sexual en la escena hasta límites antes inimaginables, aunque se trate de un empleo evidentemente instrumental.

Sin embargo, la obra también rezuma (auto)ironía, parodia, humor y grotesco; por ejemplo, en el episodio del pene hablante o en la escena de la violación de la madre de Eugénie por una *gang-bang* –clara banalización y caricaturización de la filosofía sadiana– o bien cuando los actores interpretan una escena de sexo aéreo y simulan amplexos híbridos con elementos gráficos, filmicos y visuales con función distanciadora pero también grotescamente distorsionante. Además, el escenario está repleto de prótesis sexuales que producen un sorprendente contraste con los cuerpos desnudos de los actores: la acumulación de objetos en escena (en este caso objetos eróticos) y el efecto que genera conecta con el mismo mecanismo cómico-humorístico típico de cierto teatro del absurdo (baste recordar, para limitarse a un caso español, los dramaturgos o humoristas nuevos de la Otra Generación del '27), ahora amplificado y actualizado por la experimentación digital, tecnológica, audiovisual, luminotécnica y por una desinhibición total y provocadora al tratar el tema de la sexualidad. En fin, la obra ofrece un *pastiche* pornográfico para afrancar al público de sus condicionamientos y asentar el poder

liberador de la satisfacción de la libido, enfatizada hasta llevarla a sus extremos (incluso grotescos, paródicos y autoirónicos).

También los sobretítulos que aparecen durante la función orientan a los espectadores, denunciando entre lo serio y lo cómico las farisaicas apariencias de respetabilidad de la sociedad contemporánea, esclerotizada por tabúes y complejos inducidos, para afirmar que “un mundo mejor es posible”: si el individuo se deja influir por las convecciones y la manipulación de un entorno hipócrita que instrumentaliza la represión sexual, entonces el sexo se reduce a un acto mecánico distorsionado y malogrado por el sentimiento de culpa, algo totalmente antinatural.

Desde el punto de vista de la creación tecnológica, digital y audiovisual, el espectáculo es todo un éxito y hasta renueva la experimentación furera en tal sentido: abundan los dispositivos de distanciamiento, aprovechados tanto para paliar con filtros visuales los temas tratados como para desenmascarar el papel instrumental del sexo y la pornografía. Se trata de un juego multimedia y postmoderno que vuelve a plantear de forma atrevida y actual temas como las fantasías eróticas, las inhibiciones, las infracciones de los tabúes y las reglas sociales.

Todo ello, además, produce una articulación interna que se fundamenta –una vez más– en un peculiar desdoblamiento de la narratividad: el primer nivel narrativo lo representa la acción que se desarrolla en la escena y entre el público y el segundo nivel lo concretan las imágenes proyectadas en la maxi-pantalla con sus múltiples efectos. Al mismo tiempo, la narración visual es aprovechada también como filtro distanciadore por su potencial distorsionante, gracias también a un humor que logra exorcizar el desasosiego frente a tanto rupturismo que le hecha en cara al público las pulsiones más inconfesables: la maxi-pantalla muestra en primer plano imágenes gráficas de sexo explícito, a veces pixeladas y otras editadas en secuencias tan rápidas de vídeo-clip que no permiten fijarse en cada una de ellas, reduciendo su potencial de excitación sexual.

Como se advierte sin rodeos –y de forma voluntariamente despistante– al principio de la pieza, la vida es demasiado breve y hay que gozarla, puesto que sólo se vive una vez: en un principio, pues, *XXX* parecería una relectura erótica del tema del *carpe diem*. Sin embargo, esta interpretación sería reductiva: en su contexto –oposición a la sociedad burguesa y convencional, resultado de cuatro décadas de régimen dictatorial y represión– la obra adquiere mayor relieve, como *La casa de Bernarda Alba* de Lorca hace ochenta años; ambas denuncian el sexo vivido de forma problemática y conflictiva, debido a la opresión socio-política, socio-cultural y moral y empleado hasta como instrumento de inmovilismo social para mantener el *status quo*. La capacidad de la pieza de suscitar reacciones contrastantes es uno de sus logros más acabados: otra forma de estimular las conciencias y propiciar la reflexión.

XXX es sin duda un espectáculo muy transgresivo e impactante; sin embargo, resulta hasta divertido e inclina o más bien obliga a interrogarse. El objetivo de esta obra multimedia, con actores desnudos que simulan actos sexuales frente a una maxi-pantalla donde se proyectan otras escenas de sexo explícito mezclado con violencia, es evidentemente tensionar límites, sin expresar un juicio moral, estimulando y al mismo tiempo orientando las respuestas del público: ¿qué es lo que se puede aceptar y confesar y hasta qué punto estamos dispuestos a hacerlo o más bien libres de elegirlo? Todos acaban presionados por la obligación a cuestionarse, tanto los espectadores como los creadores y performers, puesto que en este mecanismo autores y actores se desafían a sí mismos antes de desafiar al público.

4. *Metamorfosis* – de *Die Verwandlung* de Franz Kafka⁵

Es éste un espectáculo de cámara, intimista y minimalista, concebido para un escenario a la italiana. Estrenado en Japón en 2005, ofrece la libre versión de otro clásico –el conocido y homónimo cuento kafkiano–, finalizada al análisis de los mecanismos que influyen en el trato social del individuo, determinando su progresivo aislamiento y deshumanización. En una sociedad masificada como la actual, en que paradójicamente las relaciones interpersonales se vuelven cada vez más contradictorias y hasta conflictivas, se llega al absurdo de que la única vía de escape es la huída interior, el alejamiento de los demás.

El punto de arranque de la relectura lo conforma el ideario que Kafka expresó en su texto escrito en 1915: la otredad, la imposibilidad de diferenciarse debido al rechazo de la masa por todo tipo de individualización, que conlleva el fracaso de lo subjetivo. La intemporalidad de los temas tratados en el cuento se reafirma en esta adaptación de principio del siglo XXI: el urbanita de nuestros días se enfrenta con el intento de singularizarse en una sociedad en que predomina la actitud contraria, la masificación. Al final del consiguiente y complejo proceso de transformación, sólo queda el miedo y la conciencia de la crisis individual, del hombre desencajado sin remedio de su entorno social. Todo ello se vuelve a proponer según la estética del colectivo, que produce una síntesis acabada de los elementos asumidos, aprovechando el peculiar trabajo de los actores y la recreación (tanto concreta como virtual, es decir tecnológica) del mundo cerrado del protagonista.

La obra kafkiana, por lo tanto, ha supuesto para La Fura la inspiración para investigar las ansias y angustias del hombre del siglo XXI, su enfrentamiento a una sociedad que, a pesar de ser de masa, en concreto frustra todo tipo de relación colectiva, empujando el individuo hacia la enajenación, la soledad, la falta de solidaridad.

La Fura, es evidente, se ha inspirado en la idea de aislamiento más que en la animalidad, por lo cual en la pieza el protagonista no se transforma en un insecto sino que se presenta como un individuo incapaz de concretar sus expectativas y realizar las que el entorno en que vive tiene sobre él y por ello se cierra en sí mismo y se aísla. Al grupo esto le ha recordado un fenómeno real, el trastorno definido *hikikomori* (que significa ‘inhibición, reclusión y aislamiento’) que hoy en día afecta a un 10% de los jóvenes japoneses: éstos se encierran en su habitación cortando todo tipo de relación con el mundo exterior y padeciendo un mecanismo social que acaba impidiéndoles exteriorizar sus sentimientos. Este fenómeno para la compañía resulta peligrosamente parecido al alejamiento del trato directo en la sociedad actual, que lleva al mismo tiempo y contradictoriamente a la deshumanización y al miedo a la soledad, favorecidos y sustituidos por contactos virtuales (las redes sociales, internet, etc.).

La adaptación se centra, pues, en el tema del miedo como elemento que aísla al individuo: el original se aprovecha para indagar los desasosiegos y congojas, los complejos del urbanita del siglo XXI, describiendo su transformación y sus cambios, por lo general inducidos por el entorno en que vive. Una vez más, la dramaturgia furera analiza con lucidez las dinámicas enfermizas de una sociedad cuya dimensión colectiva no es real sino más bien aparente.

Metamorfosis, al ahondar en la crisis del hombre contemporáneo, lo enfoca desde un prisma muy peculiar, la perspectiva múltiple de los cinco personajes que aparecen en escena: el protagonista Gregor, su madre, su padre, su hermana Grete y un amigo, que no procede del modelo y representa una creación original de la versión actualizada.

⁵ Ficha de la obra está disponible en <<http://www.lafura.com/obras/metamorfosis/>>

Es ésta otra pieza con que el colectivo vuelve a acercarse al teatro de palabra, al texto para recitar, respecto a su línea de investigación más performativa. De hecho, además de utilizar fragmentos y pasajes del original kafkiano, en la traducción realizada por Jorge Luis Borges, *La Fura* ha elaborado un guión propio, redactado en colaboración con el dramaturgo y director Javier Daulte. Sin embargo, el componente textual se contamina con lo tecnológico y lo digital, identificando dos recorridos dramáticos (de la palabra a la tecnología y de la tecnología a la palabra), que se desarrollan en paralelo contaminándose mutuamente, engendrando un resultado polifacético y sin embargo coherente. Así, la pieza realiza la dramatización de una obra narrativa, hibridándola con otros lenguajes y la estética performativa furrera.

El espectáculo hilvana escenas sugestivas: Gregor un día se despierta transformado; no es un insecto, sino que, espantado por el mundo, ha decidido encerrarse en su habitación, rechazando todo contacto con el exterior, hasta con su propia familia, y por eso acabará embruteciéndose. Desde entonces, se automargina en su cuarto –una especie de teca de vidrio– desde donde se le observa durante el desarrollo de la acción. En cierto momento, aparece en escena desnudo y clavado como un insecto: su metamorfosis zoomorfa no es naturalista sino sugerida metafóricamente, para subrayar de manera aún más desasosegante su progresivo enajenamiento. De hecho, el protagonista experimenta una transformación psíquica, que no aparece en el cuerpo sino en la mente del personaje, detectada por los rasgos distorsionantes que alteran gradualmente su voz, aprovechando los efectos acústicos para enfatizar el cambio sufrido.

Gregor Samsa es presentado como un símbolo de la época actual: es una víctima y su historia es una historia de supervivencia. Todo pasa en su psique y el público queda atrapado en este viaje visionario y claustrofóbico. Sin embargo, la metamorfosis afecta a todos los personajes: Gregor, por cierto, pero también los demás componentes de la familia. Entre ellos se insinúa una figura original, el amigo de Gregor, que no aparece en el texto kafkiano: él mismo explica ser el *alter ego* del protagonista, hace su misma profesión (es un comerciante de tejidos), tiene sus mismos intereses, pertenece a la misma capa social, se angustia tratando de entender por qué Gregor se ha segregado. En la pieza se ha resaltado este personaje, que se introduce en la familia del protagonista, sustituyéndole y amplificando otro desdoblamiento en el momento en que Gregor se aísla dejando su espacio a esta contrafigura. El amigo representa la perspectiva del público, que observa lo que está pasando en escena y trata de entenderlo: un recurso para facilitar la identificación y el involucramiento de los espectadores en el hilo argumental, la acción y su complejo (e incómodo) mensaje, con el intento de favorecer la reflexión sobre los temas tratados.

La metáfora kafkiana se mantiene, aunque adaptada de forma innovadora y actualizada: Gregor, aplastado por la rutina de su vida cotidiana, no ha sabido realizar sus deseos, sus aspiraciones, las expectativas propias y de su familia, de su entorno social; es un elemento que poco a poco se vuelve inútil para la sociedad y para sus mismos familiares y se anula (o se le anula) enajenándose y encerrándose en su habitación para permitir que todo y todos sigan adelante, libres por fin del estorbo que él representa.

El decorado –minimalista– también juega un papel fundamental, como siempre en las producciones furreras: en escena sólo hay un cubo transparente de 4 x 4 metros que representa la habitación de Gregor; una mesa desmontable, formada por cuatro mesas más pequeñas; una maxi-pantalla de 10 x 6 metros y unos paneles; todos, significativamente, son elementos transformables y semovientes, con un gran potencial simbólico acentuado por su dinamismo, que viene a ser el rasgo clave de la representación y remite a la fragmentación y la desconexión que producen sensaciones cada vez más contradictorias, conflictivas y enajenantes.

El cubo transparente, integrado en la escena, sintetiza muchos matices simbólicos: es el terrario ideal donde se encierra Gregor, reflejo de su desasosiego, y por lo tanto funciona como metáfora de su condición, coincidiendo con su espacio vital y por extensión con su mundo interior; también representa una protección respecto al exterior, aludiendo de alguna manera a la coraza del insecto (duro en la parte externa y vulnerable por dentro), pero es al mismo tiempo una teca donde vive un insecto observado desde el exterior, desde una dimensión otra. Permite además realizar otro juego simbólico entre lo que pasa dentro y fuera de él: la realidad y el sueño, la vida real y los pensamientos intangibles, etc. Es un espacio cerrado que concreta y exalta la impresión de claustrofobia, por ser un escenario dentro del escenario, y al mismo tiempo evoca una dimensión metaespacial sugerente a nivel de concepción e investigación alrededor del espacio escénico. Es ésta una estructura polivalente y polisémica que enriquece el montaje, construida con materiales que le permiten al protagonista moverse y acceder a los diferentes niveles del escenario y a los demás personajes entrar y salir de ella, desplazarse desde dentro hacia fuera y viceversa, según lo requiera el desarrollo de la acción. Finalmente, funciona también como vector cuando le desplazan por el escenario gracias a un mecanismo de la tramoya, posibilitando de esta manera el paso de los personajes de una parte a otra de la escena sin que éstos se muevan. En sus paredes se proyectan constantemente imágenes que establecen y mantienen una estrecha relación con la pantalla semoviente, que también juega un papel central, contribuyendo a crear una dimensión escénica versátil y multiplicando los planos espaciales de la actuación.

Durante toda la función, en la maxi-pantalla pasa la historia del protagonista desde el principio hasta el final, cual si el público estuviera en una sala de cine: en los diferentes momentos de la representación la pantalla avanza desde el foro hacia adelante, hasta el proscenio, o bien vuelve a retroceder hacia atrás, hasta la pared de fondo, mientras los vídeos muestran imágenes del mundo externo, tanto en ella como en las paredes del cubo. De hecho, cuando la pantalla se encuentra en la posición más avanzada, en el proscenio, suscita la sensación de estar mirando una película, produciendo un efecto transmedial y de la puesta en escena teatral se pasa a la visión de la que podría ser una proyección cinematográfica y viceversa, cuando la pantalla retrocede.

La mesa, en cambio, representa la vivienda familiar, el espacio vital privado pero en cierta medida abierto, que se enfrenta al cubo donde vive el protagonista: es el objeto que simboliza la desarticulación de la familia frente a la tragedia: esto se enfatiza hasta materialmente, puesto que se trata de un objeto desmontable, formado por cuatro mesas más pequeñas, reflejo del deterioro progresivo del entorno familiar.

El cubo, los paneles desplazables, la maxi-pantalla y la mesa se transforman sin cesar durante la actuación: también el escenario, pues, es afectado por el concepto de metamorfosis y viene a ser otro protagonista, un espacio que adquiere vida propia y, desde el punto de vista dramático, funciona como elemento multiplicador de sentidos, reforzando el mensaje de la pieza.

Los vídeos,⁶ otra presencia constante en la dramaturgia del colectivo, completan el relato y producen un desdoblamiento de la narratividad, creando una dimensión que de otra manera resultaría imposible representar en escena en clave hiperrealista pero al mismo tiempo con evidentes matices fantásticos: por un lado, se asiste a la acción que se desarrolla en la escena; por otro, se sigue la historia que cuentan las imágenes desde la pantalla y las mismas paredes del cubo-habitación, proyectadas por minicámaras puestas dentro y fuera del cubo, que permiten enfocar y enfatizar hasta los detalles más mínimos

⁶ Realizados por Frank Aleu y Emmanuel Carlier, como en otras producciones del grupo.

de la interpretación y realizar un juego de perspectivas múltiples que conecta una vez más con la fragmentación del Yo y de la percepción de lo real típica de la sensibilidad posmoderna. Para expresar la idea de mezcla entre realidad y sueño, entre lo concreto y lo onírico, se aprovechan imágenes elaboradas en un proceso de post-producción, para aproximar los espectadores al imaginario kafkiano, generando una dimensión irreal y una metarealidad que fluye paralelamente a lo cotidiano, con que interacciona a menudo de manera enfermiza.

La música también adquiere especial relieve en la obra, como pasa en casi todas las producciones del grupo. La banda sonora integra tres elementos: el propiamente musical, que evoca atmósferas peculiares aprovechando sonidos y composiciones originales; el que acompaña los vídeos; la amplificación y la manipulación de los sonidos en directo, es decir producidos y manipulados en vivo.

La adaptación matiza y potencia el mensaje del modelo añadiéndole un sentido más: el tema de la supervivencia en una sociedad que rechaza lo no común, lo demasiado personal e individual, en fin, lo anticonvencional y que lo encubre percibiéndolo y concibiéndolo como algo inadecuado que hay que enmascarar detrás de las apariencias burguesas. La pieza cuenta la huida hacia dentro de Gregor Samsa, ante su incapacidad de cumplir las expectativas de la sociedad y su familia. Lo que le espanta a Gregor es su misma incapacidad para experimentar emociones; por eso, el personaje sufre un deterioro progresivo que acaba con su muerte liberatoria para él y su familia. Así, el protagonista, con la configuración enfermiza del hombre contemporáneo, se libera de la ineludible condena de una vida banalmente común.

5. Conclusiones

La Fura, un clásico contemporáneo ya, dialoga incesantemente con los clásicos universales, volviendo a interpretar de manera innovadora su legado. Sus recreaciones concretan la síntesis de los diferentes lenguajes de la cultura contemporánea, ofreciendo una novedosa aportación a la investigación alrededor de la idea y articulación del espacio escénico, cuyas recaídas afectan también a la relación con el público y su involucramiento en el espectáculo.

Al revitalizar las fuentes que recrea, la Fura las transfunde en todo tipo de género dramático, hasta en atrevidos macrospectáculos y producciones en que convergen teatro de texto, cabaret, teatro digital y mucho más, que integran dramaturgia, literatura, música, danza, performances hasta acrobáticas, internet, lo audiovisual y multimedia. En estas obras la narración resulta fragmentada y multiplicada por componentes de vario tipo, que producen el redoblamiento y diversificación de los niveles narrativos –es decir, engendran una narratividad múltiple– debido al empleo de lo audiovisual, lo cibernético y efectos especiales pre- y post-tecnológicos. Los resultados de tan atrevido experimentalismo siempre son provocadores y transmiten una visión rupturista. Todo ello, sin embargo, se realiza sin prescindir nunca del texto original, al contrario manteniendo la fidelidad al modelo y preservando su mensaje, ofreciendo una relectura vanguardista y al mismo tiempo arraigada en su fuente de inspiración. Las tres producciones analizadas testimonian con absoluta evidencia la estrecha relación del grupo con autores y obras del pasado y su mensaje intemporal, declinado según inquietantes paralelismos con la época actual, para estimular las conciencias y propiciar la reflexión. Al mismo tiempo, dejan constancia de los logros fureros en el dominio de la experimentación transmedial y multidisciplinar y la hibridación de las diferentes expresiones artísticas, que se revelan originales e impactantes, ratificando la colocación del colectivo entre los clásicos contemporáneos.

Obras citadas

- Bataille, G. *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus, 1971.
- Bonilla Agudo, M. "Teatro y ópera en el siglo XXI: modernización e innovación de la puesta en escena." En J. Romera Castillo ed. *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor, 2006. 353-362.
- Bottin, B. "La Fura dels Baus: hacia la democratización de la ópera." En J. Romera Castillo ed. *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*. Actas del XXIV Seminario Internacional de Seliten@t, Madrid (24-26/06/2015), en prensa. Disponible en Internet: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/37706>
- Buezo Canalejo, C. "La Fura dels Baus, un teatro fáustico y un Fausto del teatro: *F@usto versión 3.0*." En J. Romera Castillo & Francisco Gutiérrez Carbajo eds. *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*. Madrid: Visor, 2004. 333-344.
- . "La incursión de La Fura dels Baus en el terreno filmico: *Fausto 5.0*." *Signa* 13 (2004): 163-172.
- Ceccotti, F. *La Fura dels Baus: metamorfosi dei linguaggi espressivi*. Tesis inédita. Università di Bologna, 2003.
- Corvino, S. *Al di là dei confini teatrali: La Fura dels Baus*. Tesis inédita. Università di Bologna, 2004.
- Ferrer, E. "Commoció en lloc de comunicació en un teatre que es sostreu als gèneres: consideracions sobre el teatre dels '80. La Fura dels Baus." En *III Simposi internacional d'història del teatre*. Barcelona: texto mecanografiado, 1991. 136-147.
- Greco, B. "Degustación de *Titus Andronicus* (2010): La Fura dels Baus rewrites Shakespeare." *Rassegna Iberistica* 99-100 (2013): 85-93.
- Jiménez Morales, R. "El arquetipo de Fausto en La Fura dels Baus." *Enlaces* 8/1-8 (2008). Disponible en Internet: <http://www.cesfelipesecondo.com/revista/numeros.html>> [22.07.2015].
- Klossowski, P. *Sade, mi prójimo*. Madrid: Arena Libros, 2005.
- La Fura dels Baus. "Postmilenio: Teatro. Hombre. Tecnología. Teatro digital." En *Las fronteras del teatro. Tercer milenio*. Monografía de *Cuadernos de Estudios Teatrales* 17 (2001): 29-47.
- . Monografía de *Modiglianum*. *Revista d'estudis del Moianès Moià* 32 (2005).
- . P. Russo, L. Settembrini & L. Mantellassi. *La Divina commedia secondo La Fura dels Baus*. Milano: Edizioni Charta, 2003.
- Martorell Fiol, M. "La incursión en el mundo digital de la Fura dels Baus." En J. Romera Castillo ed. *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*. Madrid: Visor, 2004. 387-397.
- Mock, R. "La Fura dels Baus's XXX: Deviant Textualities and Formless." En S. Broadhurst & J. Machon eds. *Sensualities/Textualities and Technologies: Writings of the Body in 21st-Century Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. 132-145.
- . "Visions of Xs: Experiencing La Fura dels Baus's XXX and Ron Athey's *Solar Anus*." En K. Gritzner ed. *Eroticism and Death in Theatre and Performance*. Hertfordshire: University of Hertfordshire Press, 2010. 178-201.
- Núñez Puente, S. "Teatro español en internet: directores, compañías, actores." En J. Romera Castillo ed. *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*. Madrid: Visor, 2004. 413-432.
- Ollé, À. ed. *dels Baus, 1979-2004*. Barcelona: Electa, 2004.

- Orazi, V. "Verso la *performance*: esperienze teatrali contemporanee in Spagna." *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* 16 (2013): 51-73.
- . "Faust secondo La Fura dels Baus: teatro, opera, cinema." *Zeitschrift für Katalanistik* 30 (2017): en prensa.
- . "Música y nuevas tecnologías en el teatro español del siglo XXI." *Cuadernos AISPI* 7 (2016): en prensa.
- Paz Gago, J. M.^a. "La pantalla en escena. Las tendencias tecnológicas en el teatro del siglo XXI." En J. R. Castillo ed. *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor, 2006. 151-161.
- Pérez Coterillo, M. et al. eds. *La Fura dels Baus 3. Monografía de Público. Cuadernos del Centro de Documentación Teatral* 34 (1988).
- Pérez Pérez, M. C. *Sade*. Madrid: Editorial Síntesis, 2007.
- Pinheiro Villar de Queiroz, F. A. *Artistic interdisciplinarity and La Fura dels Baus: 1979-1989*. Tesis doctoral. Queen Mary University of London, 2001.
- Röttger, K. "F@ust vers. 3.0: A (Hi)story of Theatre and Media." *Cultura, Lenguaje y Representación. Revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I* 6 (2008): 31-46.
- Sade, D. A. F. de. *Opuscles et lettres politiques*. Gilbert Lely ed. Paris: Union générale d'éditions, 1979.
- Saumell, M. *Teatre contemporani de dramaturgia visual a Catalunya (1960-1992): Aportacions formals. Connexions amb el panorama internacional: Els Joglars, Els Comediants i La Fura dels Baus*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2001.
- . *El teatre contemporani*. Barcelona: UOC, 2006.
- . "La teatralogía fáustica de La Fura dels Baus: teatro, cine, ópera y performance." En M. Saumell & V. Berger eds. *Escenarios compartidos: cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*. Wien/Berlin: Lit, 2009. 261-272.
- Saumell, M. & M. M. Delgado. "Performance Groups in Contemporary Spanish Theatre." *Contemporary Theatre Review* 7/4 (1998): 1-30.
- Schulz, D. A. M. *Körper – Grenzen – Räume. Die katalanische Theatergruppe La Fura dels Baus und ihre Performances*. Bielefeld: Transcript, 2013.
- Torre, A. de la. *La Fura dels Baus*. Barcelona: Alter Pirene, 2003 [1992].
- Trecca, S. "Teatro y medios audiovisuales: la situación de los estudios en España." *Signa* 19 (2010): 13-34.
- Verzini, B. *Las herencias filosóficas de Artaud: el teatro de reanimación*. Tesis doctoral inédita. Universitat de Barcelona, 2014.
- Villa Uriol, M. C., O. Garcia i Panyella, J. Dalmau, X. Ginestra & C. Padrissa. "www.FaustShadow.com." En *IEEE International Conference on Multimedia and Expo*. New York City (30/07/2000-02/08/2000).
- Vollmert, C. *Pornographisches Theater. Das Stück "XXX" von La Fura dels Baus*. Norderstedt: GRIN Verlag, 2013.