

La Fura dels Baus, creación teatral con fricción

Juan Estrades Pons

Grupo de Investigación de la Maestría de Historia y Teoría del Teatro.
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Resumen

La experimentación en el teatro es infinita sobre todo en la búsqueda de la combinación de lenguajes y en la interacción entre el público y actores. El teatro digital ha potenciado esa búsqueda donde la autoría de las obras queda disuelta, la recepción se transforma en participación y la combinación de música, proyección de imágenes digitales y elementos electrónicos forma parte de la actuación performática.

Palabras clave: teatro digital - recepción - participación - performática - *Fura dels Baus*.

La Fura dels Baus: Stage Production with Friction

Abstract

Experimentation in the field of drama is endless, especially in the search for the combination of languages and in the interaction between the audience and the actors. Digital drama has enhanced that search whereby the authority of the works is dissolved, its reception is transformed into participation, and the combination of music, projection of digital images and electronic elements is part of the stage performance.

Keywords: digital drama - reception - participation - performance - *La Fura dels Baus*.

Las fronteras que separan entre sí las artes escénicas se han roto en la medida que los creadores de la escena contemporánea utilizan la tecnología y el entorno mediático como lenguajes artísticos y no como herramientas auxiliares; surgiendo adaptaciones de textos clásicos o contemporáneos o de creación colectiva con un lenguaje propio, montados en escenarios poco convencionales, en una mezcla entre la vuelta a lo originario y lo ritual.

Hablamos de una dramaturgia física e inmediata, una gramática de la simultaneidad, donde el gran protagonista pasa a ser el cuerpo, como forma y fondo al mismo tiempo, como lenguaje hablado y gutural, como irrupción empática o violenta con el público.

Para el arte la performance, el cuerpo es el motor principal, es el centro de la acción performática. Esta importancia del cuerpo y del gesto, también viene de Antonin Artaud que quería transformar a sus espectadores, destapando su inconsciente, a través de la presencia visceral del sonido y la imagen, de su carne y su sangre en un teatro ritual donde cada uno se representaba a sí mismo; pasando por Jerzy Grotowski, el Living Theatre y Eugenio Barba, en la búsqueda de la integración a la escena de un vocabulario de movimientos de la vida cotidiana que nivelara fronteras culturales y eliminara diferencias entre público y artistas.

Podríamos introducir en este punto las relaciones entre la noción de performance y la idea de representación que la encontramos en Erving Goffman, cuando utiliza la metáfora del teatro para describir las interacciones sociales. Para este autor, la escenificación donde la gente confronta con otros utilizando muchas veces máscaras y roles en el área del escenario principal para la performance de las rutinas, conformando una representación de sí y de los otros, cifrada en la elaboración de simulacros, forma parte de la interacción social. Aquí la performance aparece como el proceso de construcción de las representaciones y los ordenamientos normativos de la vida cotidiana, lo cual suprime la complejidad de toda situacionalidad y la emergencia de actos irruptores que violentan las identidades, los roles y los sistemas regulatorios. Enunciar la performance como acción nos introduce en la intersubjetividad como interacción y afectación de los cuerpos, como presencia incontrovertible de la percepción. Así, el cuerpo nos lleva a una noción que alude a la presencia, a la singularidad de la experiencia y a la construcción de la inmediatez asimilada a la regularidad de la representación.

Es la búsqueda, como expresa Oscar Cornago, tomando una idea de Bauman (2001: 11), de un espacio público que no es ni público ni privado sino, exactamente, público y privado a la vez. La idea de un ágora escénica a la que mira el teatro actual que combina su vocación social con el pensamiento de lo personal y lo privado, con la idea de individuo. En palabras de Oscar Cornago “ese espacio se ofrece al otro como posibilidad simbólica de un encuentro, de un cara a cara en la comunicación, ya sea entre actor y actor, o entre escenario y público” (2008: 23). En esta perspectiva es que la escena actual puede ser la respuesta a la necesidad anterior, convertida en motor de conflicto, de plantearse lo social desde el yo, la política desde el cuerpo. El actor será una vez más la base para repensar el hecho teatral, colocando en un espacio de ficción una vida real, generando lo específico y la magia del hecho real.

Nos aproximamos, entonces, al punto de establecer la fuente, el recorrido y los efectos de un cuerpo movilizado que, en teatro, cambia el tiempo y el espacio. Un cuerpo en acción que puede ser también inmóvil o ausente.

Para Asunción López, “La denominada performance, permite representar en escenas la dialéctica entre el discurso del poder y la producción de la subjetividad formulada por Michel Foucault” (2008: 71). En relación con la puesta en escena de la performance, esta se convierte en un “acto simbólico de la relación entre la producción y performatividad” (71). Un intento de unir ficción y realidad, arte y vida, donde el espectador se convierte en protagonista.

Patrice Pavis realiza una distinción entre performance y puesta en escena, dos aspectos inseparables de toda práctica escénica, describiendo lo que sucede en el cuerpo social reunido durante la representación. Pero, además, agrega como fundamental técnicas corporales que llevan hacia una antropología del actor.

Todas las descripciones de la semiología y de la pragmática son una preparación para la antropología del actor [...] que plantearía lo más concretamente posible las preguntas del actor y a su cuerpo, unas preguntas que el análisis del espectáculo debe dirigir sistemáticamente a toda puesta en escena (2008: 79).

Sin duda que las preguntas son referentes: ¿de qué cuerpo dispone el actor inmediatamente antes de abrigar un papel? ¿En qué medida se encuentra impregnado de la cultura circundante y cómo se alía esta con el proceso de significación del papel y de la interpretación? ¿Cómo el cuerpo del actor dilata su presencia y la percepción del espectador? ¿Qué muestra y qué oculta el cuerpo? ¿Quién maneja los hilos del cuerpo? ¿Se manipula al cuerpo como una marioneta o es él mismo el que da, desde su interior, las instrucciones para su uso? En su medio cultural, ¿qué es lo que se entiende por un cuerpo controlado o por su cuerpo “desatado”? ¿Qué se vivirá como un ritmo lento o rápido? ¿Hasta qué punto la disminución o el aumento de la velocidad de una acción cambiarán la mirada del espectador, solicitando su inconsciente o provocando su embriaguez? En definitiva, ¿cambia el actor de cuerpo en cuanto sustituye la vida cotidiana por la presencia escénica y por el consumo ilimitado de energía?

En la noción de teatro posdramático de Hans-Thies Lehmann (2002: 216) para la performance como para el teatro posdramático se impone la “libense”, es decir, la presencia provocadora del hombre en lugar de la encarnación de un personaje. No una representación, sino el acercamiento a una experiencia inmediata de lo real (tiempo, espacio, cuerpo). Performance calificada como “estética integrante de lo vivo” donde en el centro de un proceso se encuentra una “producción de presencia”, la intensidad de una comunicación cara a cara que no pueden reemplazar los sistemas de comunicación interfase, incluso los más avanzados. En este teatro, la praxis de la representación reivindica una validez estética de la performance sin dejar de tener en cuenta las leyes de un mundo de la representación. La fractura buscada en las formas antiilusionistas y épicas del teatro entre la presencia y la representación, el representado y el proceso de representación encierran nuevas propuestas de percepción, cuya cualidad proviene con un público que debe ser sacudido y movilizado en la propia escena.

Según Lehmann, la tesis performativa del teatro posdramático no se mide por criterios unidos a procedimientos, sino por sobre todo sucesos de comunicación. No se puede, entonces, descartar el hecho que es el público que no solo representa únicamente una suerte de testimonio exterior sino un compañero, que toma parte del teatro y decide ese suceso de comunicación. La representación tendrá su punto de inflexión, no sobre el pretexto sino sobre la recepción. Considerada la obra, hasta entonces, como obra a representarse (un producto hecho), el teatro se volverá un acto y un momento de comunicación de fuerte intensidad que trascienda lo efímero y momentáneo de la situación teatral.

A su vez, aparecerá un nuevo teatro digital que explorando las tecnologías de la comunicación será una vía de creación de vehículos innovadores, ya sea desde el punto de vista técnico como en su potencial interactivo y trastextual, como expresa Asunción López “en su capacidad para hacer reversibles los cauces de la comunicación y para hacer que confluyan diferentes discursos en diferentes registros” (2008: 71).

La Fura dels Baus, grupo de teatro catalán, es un buen ejemplo, que analizaremos en alguna de sus puestas en escena, de lo que el teórico alemán Hans-Thies Lehmann llama teatro posdramático, que nace de la hibridación de los diferentes lenguajes escénicos.

Este grupo se inició en un pequeño pueblo de Barcelona llamado Moiá con representaciones en espacios públicos de tipo circense y con un carro tirado por un burro muy pintoresco y popular. Su nombre se origina según el diccionario de teatro Akal (1997: 333) de la combinación de dos palabras catalanas que son “fura”, cuyo significado es “hurón”, y los “baus”, antiguos manantiales de aguas subterráneas que había en la región, hoy transformados en vertederos. Ya en los inicios del grupo, la presencia de este animal, mamífero carnívoro, que surge de las aguas nos manifiesta y marca el rasgo de sorpresa que animará cada una de sus representaciones. Pero su vida teatral no será solamente a nivel de representaciones en el pueblo, aunque esto le reportó gran agilidad técnica y una excelente preparación física, sino que se desarrollará en Barcelona. El comienzo será como teatro independiente con una aparición en un paso a nivel, debajo de la vía, plaza subterránea en Sitges, con un espectáculo donde aparecían los personajes de unos agujeros en el suelo, casi monstruosamente,

que exaltaban a los espectadores rompiendo su “comodidad” teatral en el espacio. A raíz de este espectáculo, fueron invitados a representar en Barcelona auspiciados por el Centro Dramático de la Generalitat, será el comienzo de su consolidación en los años 80. En mayo del año 1984, estrenan la obra *Accions* donde el valor objetual, material y pictórico fue fundamental. La acción estaba sometida al valor del objeto o de la plástica.

Allí nacerá el lenguaje furero, caracterizado por la utilización de espacios no convencionales, música, movimiento, aplicación de materiales orgánicos e industriales, incorporación de nuevas tecnologías y una interacción directa y frenética con el público al que se lo implica directamente. Se combinaron los hallazgos musicales de *Error Genético*, las influencias de los estudios de bellas artes de Yves Klein, los *Accionistas Vieneses*, un movimiento de los años 60 que proponía revisión de los rituales y sacrificios con fines estéticos y Joseph Beuys, artista alemán, que trabajó con performance, video e instalación y perteneció al grupo *Fluxus*. Y, por supuesto, con la explosiva experiencia furera.

Cada puesta será única para cada teatro o lugar de representación, acomodando los objetos materiales para cada ocasión. De esta manera, se entiende la performance como una puesta en acción voluntariamente situada al margen de la idea de lo previamente escrito, esquematizado, organizado, preconcebido como puede ser en un teatro bajo la dirección de un director de escena. Hay una ruptura del concepto tradicional de espacio escénico. Creación colectiva donde el actor y el autor son una misma entidad y donde el cuerpo será un elemento de provocación estética.

Se unifica cuerpo, espacio y tiempo con el fin de convocar y hacer interactuar un grupo de espectadores de manera efímera. Pero con un actor no en la gestualidad de la vida cotidiana, sino en una postura animal con una gestualidad corporal total, cargada de imágenes que nos aproximan a una agresividad del hombre en un espacio de caos, de rito y de exceso.

Los espectadores estarán inmersos en la propuesta, como ya manifestamos, no serán por tanto un grupo pasivo sentado en sus butacas, sino, muchas veces, activos participantes de pie, cambiando permanentemente de sitio. En el mismo espacio donde los actores y los mismos objetos transitan involucrando a la gente, ya sea tirándoles pintura o eludiendo estos carros y máquinas en una propuesta catártica. Un cambio sustancial en las convenciones espacio-escena y espacio-público, donde la escenografía es una totalidad a la que el espectador se enfrenta con un escenario cambiante y sin un único punto de vista posible para ver y ser visto. Montajes plenos de imaginación, gran espectacularidad, plasticidad y provocación. Dos realidades en escenas simultáneas, la atención del espectador estará atraída por la complejidad en primera instancia, por la presencia física de los actores en la acción sobre el escenario en movimientos vinculares y, por otra parte, la nueva realidad escénica virtual proyectada en tiempo real con videocámaras manejadas por los actores, que nos llevan a primeros planos sobre pantallas en el fondo o a un costado del escenario. Experiencia que vivimos en Montevideo con la puesta en escena de *Medida por medida* de Shakespeare, en versión del francés Laurent Berger, en el Teatro El Galpón.

Es el desafío, expresa José Luis Valenzuela de “tejer el espectáculo, ponerlo en vida, construir el delicado equilibrio entre el polo del encadenamiento y el de la simultaneidad” (1990: 65). Simultaneidad como presencia en una suprarrealidad virtual.

Por si esta propuesta fuera insuficiente, todo estará inmerso en un *collage* de proyecciones, luces de teatro, láser, luz negra, pirotecnia, humo, pinturas, danza, sonidos, música y ruidos, recursos tecnológicos desde afuera y adentro de la escena, que provocan un clima de eclosión, de alteración interior y exterior, junto a intriga y duda. En el *Manifiesto Binario* (1995) se establece que “el teatro digital es la suma de actores y bits, que se mueven a través de la red”.

Estos elementos multimediáticos, que generan un lenguaje multimediático, como expresa Marisa Gómez (2008), a medida que se tecnologizan adquieren una dimensión conceptual, fomentando nuevas organizaciones topográficas y mezclas de virtualidad y realidad con técnicas como hologramas, imágenes electrónicas, láseres 3D; generando un todo visual y acústico. Este grupo, *Fura dels Baus*, no se quedará únicamente en la realización de espectáculos, sino que en los años 90 el despliegue tecnológico termina en la promulgación, como expresamos, del *Manifiesto Binario*, donde se plantean los principios del Teatro Digital con un “lenguaje binario que conecta lo orgánico con lo inorgánico, lo material y lo virtual, el actor de carne y hueso con el avatar, el espectador presencial con el internauta, el escenario físico con el ciberespacio” (1995).

Un público, una puesta en escena, una actuación

En el año 1999, el grupo La Fura pone en escena la obra *F@usto 3.0*, una adaptación del Fausto (I y II) de Goethe en versión libre en la que permanece el sentido de la obra de Goethe, pero se modifica el paisaje llevándolo a la modernidad. Ese Fausto eterno, insatisfecho, frustrado ante la imposibilidad del conocimiento absoluto, capaz de pactar con el diablo para alcanzar el genio, la inmortalidad y el poder ya no negocia con el diablo, sino que Mefistófeles será su lado oscuro, dentro de sí mismo, el demonio interior de los instintos. Ese ser desdoblado se transformará en un monstruo sin paz ni finalidad. Margarita, sin embargo, será la misma, la víctima de Fausto, un ser indefenso atrapado en la violencia donde sucumbirá. Aquella figura inocente que aparecerá al comienzo será transformada y cambiada en veinticuatro horas para el mal, con varias muertes sobre su espalda (madre, hermano e hijo). Finalmente morirá y su cuerpo subirá colgado en una polea a lo alto (¿cielo?).

Esta será una de las obras que el grupo trabajará sobre un texto. La música incorpora 60 cortes de distintos compositores de todo el mundo, que los responsables de la parte sonora, Alex Martín y Big Toxic, seleccionaron con un criterio muy novedoso a través de un llamado en Internet a través de una página web, para proponer una composición de 20 segundos. El público, en esta obra, no estará inmerso en la acción, en el mismo espacio, pero se verá transportado por la crudeza del espectáculo cercano a la vida cotidiana, pero con estructuras y elementos estilísticos futuros. Una vorágine audiovisual que genera un poder hipnótico con secuencias sacadas de películas de ciencia ficción, seguidas con los golpes de sonido de una discoteca.

La obra comienza (actos I y II) con un Fausto insatisfecho e incapaz de vivir que dice: “¿Quién soy? Soy Fausto, tengo 47 años y estoy cansado de TODO”, escribiendo frenéticamente en una computadora de la cual no recibirá ninguna respuesta. Su habitación, una cápsula metálica acondicionada con los últimos adelantos de la técnica informática, acentúa su aislamiento del mundo y su desesperación. Cuando Fausto está al límite de sus posibilidades intentando suicidarse con un cable que tiene una bombita con luz en su punta, Mefistófeles (su otro yo) lo introduce en los placeres sensibles del micromundo suprarrenal. Lo tentará diciendo “soy parte de ti [...] soy el placer y la destrucción” para seducirlo con las miserias que hacen a la existencia de la modernidad. Esa búsqueda llevará, según sus palabras, a “todos los placeres del hombre”.

A partir de ese momento, los conflictos del siglo XVIII se trasladarán al contexto actual en un bombardeo de música, video, objetos, luz y acción. Un texto que explica la historia original, sintetizada, fragmentada, desdoblada con un Fausto sometido a las contingencias de la total dependencia de las nuevas tecnologías y la sobreabundancia de información que impide la comunicación entre los seres humanos encerrados en una cárcel virtual. Un teatro frenético, que se manifiesta en el gesto y el movimiento sobre el escenario. Aquí se pone al espectador ante el desenfreno del deseo, de la pasión y de la muerte.

Pero esta vez, la propuesta escénica es fuera del escenario, en una pantalla que nos lleva a una taberna furera y a una macrodiscoteca, con seres borrachos, que lo tientan y una figura extrañamente femenina interactiva que lo lleva al deseo y a Margarita. Mientras los actores desarrollan su performance, una pantalla led detrás de ellos, muestra imágenes en relación con lo que hablan en una simultaneidad de ambas realidades escénicas.

Dirá el Manifiesto Binario:

El teatro digital de La Fura dels Baus permite interacciones en escenarios dentro y fuera de la red, inventando nuevas facetas hipermedia. El hipertexto y sus protocolos crean un nuevo tipo de narrativa, más cercana a los pensamientos o sueños, generando un teatro interior en el que los sueños se convierten en realidad (virtual) [...] El teatro digital se multiplica en miles de representaciones, en las cuales los espectadores pueden colocar imágenes de sus propias subjetividades, a través de mundos virtuales compartidos (1995).

La muerte de Margarita y su ascensión llevan a Fausto nuevamente a su estudio de metal.

En el acto II Fausto se encontrará en una cama metálica instalada patéticamente sobre el escenario, inconsciente, en estado vegetativo, en coma, fuera del mundo carnal proyectado al mundo de los sueños. En esos sueños aparecerá un mundo distinto, que terminará con un Fausto dentro de una

cápsula en posición fetal sumergido en un líquido, imaginando que vuelve a nacer. Desprendido del feto volverá al mundo en el cuerpo de Ícaro. Despierto de su letargo, pregunta: “¿Hay alguien aquí?”. No habrá respuesta, pues en este Fausto de *La Fura* no hay redención para quien vive ahogado en la sobreinformación de internet.

Otra de las obras de *La Fura dels Baus* será *Tier Mon*, estrenada en el año 1988, en el Mercado de las Flores de Legazpi.

Tier Mon es un espectáculo que puede verse de diversas maneras, como expresa Joan Abellán, “en él confluyen y conviven lo ritual con lo teatral, lo circense con lo lúdico. En los consiguientes niveles de relación espectáculo-espectador que cada una de esas modalidades propician reposa la médula de su estructura y [...] su estética” (1988: 46).

El nombre no responde a nada, son simplemente palabras y sonidos surgidos del pleno del grupo en uno de los múltiples intercambios durante su discusión de la obra. En estos intercambios se creó una exposición teórica de treinta folios, que no deja de sorprender por cuanto esta elaboración teórica no condice con la simpleza del desarrollo argumental narrativo sobre el escenario. Pero sí, hay un argumento central, esquemático y lineal generado a través de yuxtaposición de fragmentos irregulares marcados por la inestabilidad y el desorden.

No obstante, en esa sutil línea argumental se construye la acción, al decir de Abellán, “a momentos esencialmente ‘teatrales’ en los que los elementos del espectáculo piden ser ‘interpretados’ también por lo que representan” (1988: 47). La acción lleva al drama y a medida que avanzan, en forma caótica, pero con orden, “las acciones espectaculares se van cargando de una cierta noción de desenlace que hay que desentrañar, cuya ambigüedad crea así una extraña inquietud” (47).

La dramaturgia del espectáculo consta de tres partes por las que avanza la obra; cada una de ellas se divide en especies de ítems. Las distintas fases o ítems se originan según concepto o idea, desarrollo o forma de expresión y resolución dramática. La estructura del espectáculo concibe cuatro grandes temas o motivos llamados: el juego, el alimento, el eros y lo metafísico.

Habla de un dios de la guerra que da luz a dos seres inválidos, pero sabios, que acabarán disputándose el poder en un enfrentamiento bélico. Ambos morirán y sus pueblos tendrán que huir de la tierra assolada por el hombre. No obstante, llegará la resurrección, pero los pequeños dioses serán obligados a trabajar en la construcción de un nuevo dios de la guerra, con un protagonista y dos antagonistas que aparecerán continuamente durante la obra.

Para valorar la real dimensión de la puesta nos quedamos con una apreciación de Massimo Canevacci en la segunda fase:

[...] la cambiante performance de *La Fura* nos impone una asqueada admiración de la mayor metáfora sobre la verdadera condición humana marcada por la opresión y la alienación. Durante el quinto de los siete ítems, llamado *Menjadora*, nuestra atención es capturada por una construcción de madera, donde, dividida en seis cajones albergan a seis animales que se comportan como animales. Pero todavía tiene rasgos humanos (1990: 56).

Sobre ellos, un porquero que los alimenta de manera violenta prende un fuego simbólico. Esos seis cajones con seis actores se deslizarán hacia el público en forma (des)controlada.

Todo el desarrollo se hará en una gran sala que se convierte en un mecanismo dramaturgico pleno en la mezcla de carros de combate, robots y fuerzas guerreras primordiales junto a diez grúas autopropulsadas que cruzan el escenario llevadas por actores en trance, como sugiere Canevacci, “actúan como si llevaran dentro un ser demoníaco o brutal, que los hiere, los persigue, los acosa, haciendo desaparecer los límites simbólicos de la performance” (56).

La obra se apoyará también, como es característico en *La Fura*, en elementos técnicos que acompañarán la puesta con un sonido, que saldrá de ocho fuentes en cuatro podios individuales o torres de 2.000 vatios de equipo base por unidad, que emitirán una música pesada, libre y excitante acompañada de una luz proyectada con la máxima potencia de hasta cien mil vatios. El juego de luz y sonido darán el relieve y valor a la sucesión dramática.

Como expresa Rosales “en cuanto a su punto por el *collage* y lo misceláneo, la heterogeneidad de discursos y materiales, son paradigmáticos, así mismo, sus grabaciones discográficas, esas creaciones musicales que forman parte de lo que ellos mismos denominan ‘urbanismo sonoro’” (1995: 274).

Los espectadores acompañarán cada acción en el mismo escenario, participando activamente en los movimientos del grupo, ya sea esquivándolos, mezclándose o mimetizándose con ellos, siempre sobre el resorte del *feed back*. Como afirma Patrice Pavis, “el espacio ya no se concibe solo como un continente, como una arquitectura fija, sino como una ‘arquitectura’ abierta y móvil, coproducida por la mirada del espectador” (2014: 106). Muchos perderán el hilo narrativo, pero seguramente ni se darán cuenta llevados por el delirio de la acción.

Así, uno de los elementos fundamentales y usados por *La Fura dels Baus* es, según Abellán: “esa utilización de las previsibles migraciones que los espectadores emprenderán en el espacio a partir de incentivaciones infalibles” (1988: 47).

Los movimientos de los actores y de esos espectadores estarán previamente trazados en todos los montajes, ya que se manipula al público para llevarlo al punto que el grupo desea. Simultáneamente, el público tiene un lugar asignado, un lugar de visión y un espacio neutral, esos lugares, la mayoría de las veces, coinciden en uno mismo. Dirá María de los Ángeles Rosales: “así se explora la condición de vulnerabilidad del espectador, sobre el que ejercen una serie de estímulos –miedo, intriga, agresión, sorpresa, confusión, angustia– que únicamente admiten la reacción física inmediata” (1995: 274).

La acción se llevará a cabo con elementos escenográficos identificables con la plástica del grupo. El espectáculo con su lenguaje plenamente furero explotará el territorio de las relaciones entre el individuo, la humanidad y el poder a partir de la idea cíclica del tiempo. Un lugar inmundo donde hombres y máquinas corren unos atrás de otros, destruyéndose a sí mismos o licuándose mutuamente. Con la aparición del Rotatori –una rueda que gira– se dará el último choque entre tractores mecanizados cercados por una tormenta de luz y sonido. La lluvia, el aire, el olor, una turbulencia espiral van ocupando la escena. Han unido la carnalidad de los cuerpos presentes y los virtuales como proyecciones muy sofisticadas de gran calidad técnica. El público hará su catarsis colectiva a través de la liberación de una energía y un ritmo trepidantes que desarrollan una suerte de escepticismo intelectual. La catarsis grupal desembocará en lo individual, en la atracción por el exceso y el placer en el horror. Finalmente, termina la música de las cuatro torres, todo volverá a la calma, los actores desaparecen, mientras la luz se focaliza en el suelo y parte del público se llevará restos de vísceras o metales desparramados sobre el escenario como reliquia.

Como ellos mismos expresan en el *Manifiesto Binario*:

el acto teatral, implica un exceso, un excedente de rendimiento. Es el placer de mostrar y ser mostrado. Se establece un sentido de identificación entre el actor y el público. ¿Cómo funciona esta identificación en el teatro digital? ¿Cómo cabe una mano en un guante? ¿Cómo una extensión de un ser? ¿Integración de red? (1995).

Si los trabajos de este grupo buscan incentivar la imaginación y los sentidos interactuando con el público utilizando una estética de la crueldad con batallas, carne cruda, uso de máquinas para provocar al espectador veamos una puesta más: la obra *Manes*.

Montada en Tarragona en el año 1996, en el Refugio 1 del Moll de Costa del puerto de Tarragona, su nombre proviene de Grandes Hombres un concepto de Antonin Artaud. Esta obra parte de la idea que existen determinados nexos comunes a todos los hombres como lo son los conceptos universales del agua, la comida, la comprensión e incomprensión intercultural y étnica, las necesidades corporales, el hambre, la sexualidad, la vida cotidiana, la fecundidad, la competencia. Todos ellos serán expuestos al espectador directamente en pura acción sin definiciones ni discursos.

En el comienzo mismo, el público entra luego de pasar unas cortinas negras al mismo lugar de representación con una música de fondo rítmica y pausada. Lo primero que se vislumbra son dos personajes sobre una tarima, con atuendos de monjes preparando tocino a la brasa. Antes de poder introducirse en esa imagen, una caravana de actores irrumpe atropellando al público y abriéndose paso con sus cuerpos casi desnudos, que llevarán a los rituales donde la presencia de un pollo crudo, frente a dos actores, atacado a mordiscos, de donde brotan pedazos de hígado o sangre que se desparraman alrededor, será el hilo conductor de las satisfacciones corporales. Este será el comienzo de un aparente caos escénico.

El drama basado en los ritos y en los mitos, como expresa Eli Rozik, “es un complejo objeto de la experiencia, que permite a los espectadores confrontar sus propios inconscientes, mientras están protegidos por el escudo de la cultura, y transmutar tal confrontación en una experiencia estética” (2014: 360). Incluso, también en contenidos perturbadores y subversivos, como es la propuesta de *Manes*. Un espectáculo que desnuda las actitudes humanas, que por la propia cultura permanecen ocultas, en los ámbitos privados de cada uno encubriendo sus intimidades y vivencias. Manteniendo, a su vez, esa cualidad esencial de la performance, su actualidad que, como detalla Rozik (185), en el sentido de Richard Shechner, la descripción de lo actual en sus cinco cualidades básicas sería:

1) un proceso, algo que ocurre aquí y ahora; 2) actos, intercambios o situaciones consecuentes, irremediables e irrevocables; 3) una contienda, algo que está en juego para los intérpretes y a menudo para los espectadores; 4) una iniciación, un cambio de status para los participantes; 5) un espacio es utilizado concreta y orgánicamente (citado en Rozik, 2014: 51).

Sigamos estas cualidades en la obra. Algo ocurre, los actores avasallan el escenario y al público.

En la primera parte se produce una serie de actos e intercambios, la violenta búsqueda del agua, los vómitos lechosos de una ceremonia de fecundidad que acaba, una vez más, con el parto de un pollo crudo, la caricia amorosa a los espectadores para a continuación, girarse y enseñar cadáveres consecuencia de la muerte llevada a rastras por los actores en su espalda, o cuando extienden criaturas abandonadas, moribundas en los pies del público con el acompañamiento de una música acorde al clímax al que quieren llegar.

Ya en la segunda parte, nos enfrentamos a la contienda que está en juego para los actores, llevándonos al nacimiento del teatro, con la construcción de un precario escenario. Un andamio semejante al aparejo de un velero es donde se construye, a través de la palabra, un argumento basado en no-diálogos, para terminar con los actores volviendo al huevo que da vueltas por el espacio escénico.

Ya no serán los mismos espectadores que entraron a la función. Ha pasado por delante de ellos un conjunto de escenas confrontadas donde distintos mundos comparten espacio y tiempo simultáneamente. Ambición y grandiosidad, donde el engranaje humano se mueve entre la naturaleza y el artificio, la morbosidad y la imaginación, el primitivismo y la tecnología. En relación a la forma de cómo adquirir ese ensamblaje, tan sutil como complejo, los integrantes del grupo dirán en el *Manifiesto*: “tenemos que dejar nuestra propia piel para alcanzar una referencia común de percepción. Los roles del actor, el autor y la audiencia tienden a mezclarse”.

En el año 2018, esta obra es rescatada por el grupo, veintidós años después de su estreno, tratando de revivir y mantener aquel lenguaje furero de luces, de fuego y de gritos. Sin duda, en los años noventa aún quedaba mucho por hacer, hoy parecería que todo está descubierto en la soberbia que nada falta conocer.

Esta puesta en escena fue realizada en Palma de Mallorca y Girona. En ella se verán imágenes expresionistas, de contraluz, con el mismo esquema de su versión anterior, sin personajes protagónicos ni una trama concreta, se manejan los mismos caracteres cambiantes que el espectador deberá procesar en lo más íntimo. Se convierte, así, en una confrontación con el propio ser interior, incluyendo los estratos consciente e inconsciente en la forma de una descripción rito-teatral. Como es característico, el grupo no apela a la razón, sino a remover dentro de sí mismos. El cuerpo, la performance y el golpe visceral.

En el anuncio de la puesta en escena en el impreso *El Punt Avui* de Barcelona, Jordi Bordes decía:

ver *Manes* es poder acceder a imágenes icónicas como el feto del nacimiento de los macroespectáculos o la importancia de los postes de teléfono donde se cuelgan los artistas. Son elementos muy sencillos, de hierro y madera, que huyen de la tecnología (2018).

Y agregaba sobre el impacto veintidós años después de su primera puesta en escena:

aunque el lenguaje sea conocido por algunos adultos, deviene revolucionario e intenso para los más jóvenes, que captan con intensidad la vulnerabilidad, al encontrarse inmerso en medio de la escena, donde ruedan de forma incontrolada los huevos gigantes por tierra y salpica con agua, pasta, ceniza, fragmentos de pollo crudo (2018).

Como expresa Eugenio Barba (2005), el teatro es el oficio de la incursión, una isla flotante de disidencia, un claro en el corazón del mundo civilizado. Raramente, algunas privilegiadas veces, es también la turbulencia del “Desorden” que confunde la manera familiar de convivir con el espacio y el tiempo circundantes, y a través del trastorno obliga a descubrir otra parte de uno mismo. Una manera de ritualizar el extrañamiento en medio de una sociedad de mitos y valores muertos. Pero también de rutina, de indiferencia, de lo “digno”. Este tipo de teatro aparece para conmover y buscar ideas, posibilidades espectaculares capaces de actuar desde su universo en las propuestas de un siglo XXI que necesita una lógica de la reacción.

Una vez más, volvemos a plantear la inquietud de si este pudiera ser un camino para vencer el tedio –crecido en el vacío de sentido– y acentuado en un mundo de comunicaciones personales por el mundo digital, que cae sobre quien hace de su vida apenas el cumplimiento de funciones vegetativas y respuestas en Facebook, renovando nuestra conciencia y actitud para aproximarnos al teatro con avidez, satisfacción y asombro.



Manes de La Fura del Baus en Montevideo, en reprogramación para 2021.

Referencias bibliográficas

- Abellán, Joan (1988). “Tier Mon un nuevo salto de la Fura dels Baus”, *Revista el Público*. Madrid: Centro de documentación teatral.
- Barba, Eugenio (1994). *La canoa de papel*. Argentina: Editorial Catálogos.
- _____. (2005). “Hijos del silencio. Reflexiones a propósito de los 40 años del Odin Theatre”. *Revista Conjuero* N.º 135.
- _____. (2008). *La conquista de la diferencia*. Perú: Editorial San Marco.
- Bauman, Zygmunt (2001). *En búsqueda de la política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bordes, Jordi (2018, mayo 29). “La Fura més primitiva”. Disponible en: www.el.puntavui.cat/cultura/article/14022062-la-fura-mes-primitiv
- Canevacci, Máximo (1990). *Modelos del teatro en Semiótica y teatro latinoamericano*. Fernando de Toro (editor). Buenos Aires: Galerna.
- Cornago, Oscar; Domínguez, Juan; Galán Marta; Renjifo, Fernando (2008). *Éticas del Cuerpo*, Edición y estudio de Oscar Cornago. Madrid: Serie Teatro.
- Dubatti, Jorge (2008). *Historia del Actor Teatro*. Buenos Aires: Colihue.
- Gómez García, Manuel (1997). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Ediciones Akal.
- Gómez, Marisa (2008). De la dramaturgia de la imagen al teatro digital: La Fura dels Baus interactiva.org/2008/07/fura-dels-baus
- Grotowski, Jerzy (1968). *Hacia un teatro pobre*. México: Editorial Siglo Veintiuno.
- Lehmann, Hans-Thies (2002). *Le Theatre postdramatique*. Paris: L’Arche Editeur.
- La Fura dels Baus (1995). *Manifiesto Binario*, disponible en: Arte en Taringa. www.taringanet/+arte/www.imperiumlafura.com. Consultado 22/03/2020.
- López, Asunción (2008). “El gusto del público: la magia digital”, *Revista Sigma* N.º 17, pp. 57-84.
- Naugrett, Catherine (2004). *Estética del Teatro*. Buenos Aires: Editorial. Artes del Sur.
- Nizet, Jean; Rigaux, Natalie (2006). *La sociología de Erving Goffman*. Colección Circular. Barcelona: Melusina.
- Pavis, Patrice (2008). *El análisis de espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- _____. (2014). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Toma ediciones y producciones.
- Prieto, Antonio (2009). *Actualidad de las artes escénicas: perspectiva latinoamericana*. México: Domingo Adoure (ed.).
- Rosales, María de los Ángeles (1995). “La destrucción del teatro a través del teatro o ‘La Fura dels Baus’”, en *Actas del V Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*. Almería, España. Universidad de Almería Publicaciones.
- Rozik, Eli (2014). *Las raíces del teatro. Repensando el ritual u otras teorías de origen*. Buenos Aires: Colihue.
- Toro de, Fernando; de Toro, Alfonso (comps.) (1998). *Acercamiento al Teatro Actual (1970-1995)*. Frankfurt-Madrid: Iberoamericana.
- Toro de, Fernando (editor) (1990). *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna
- Turner, Víctor (2002). “La antropología del performance”. En: Geist, Ingrid (comp.) *Antropología del ritual*. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Documentos

- Revista Maldoror* N.º 17 y 18 (1984). “Teatro y Teoría”. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- El Punt Avui*. “La Fura més primitiva”. Disponible en: puntavui.cat/cultura/article/14022062-la-fura-mes-primitiva