

34

CUADERNOS
EL PÚBLICO

7510

LA FURA
DELS BAUS

3



2-510

**LA FURA
DELS BAUS**

3

Fotografia: JOSEP GOL



EL PÚBLICO



2

MADRID, JUNIO 1988

Periódico mensual de teatro,
editado por el Centro de
Documentación Teatral.
Instituto Nacional de las Artes
Escénicas y de la Música.
Ministerio de Cultura.

Director:

Moisés Pérez Coterillo.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL

Capitán Haya, 44.
28020 Madrid.

Teléfonos:

Redacción: (91) 270 57 49
y (91) 279 32 96.

Suscripciones: (91) 270 51 99.

Portada:

Una escena de "Tier Mon".

Imprime:

EGRAF, S. A.
Pol. Ind. de Vallecas.
Luis I, 19.
28035 Madrid.

Depósito legal: M-524-1985.

NIPO: 302-88-005-6.

ISSN: 0213-4918.

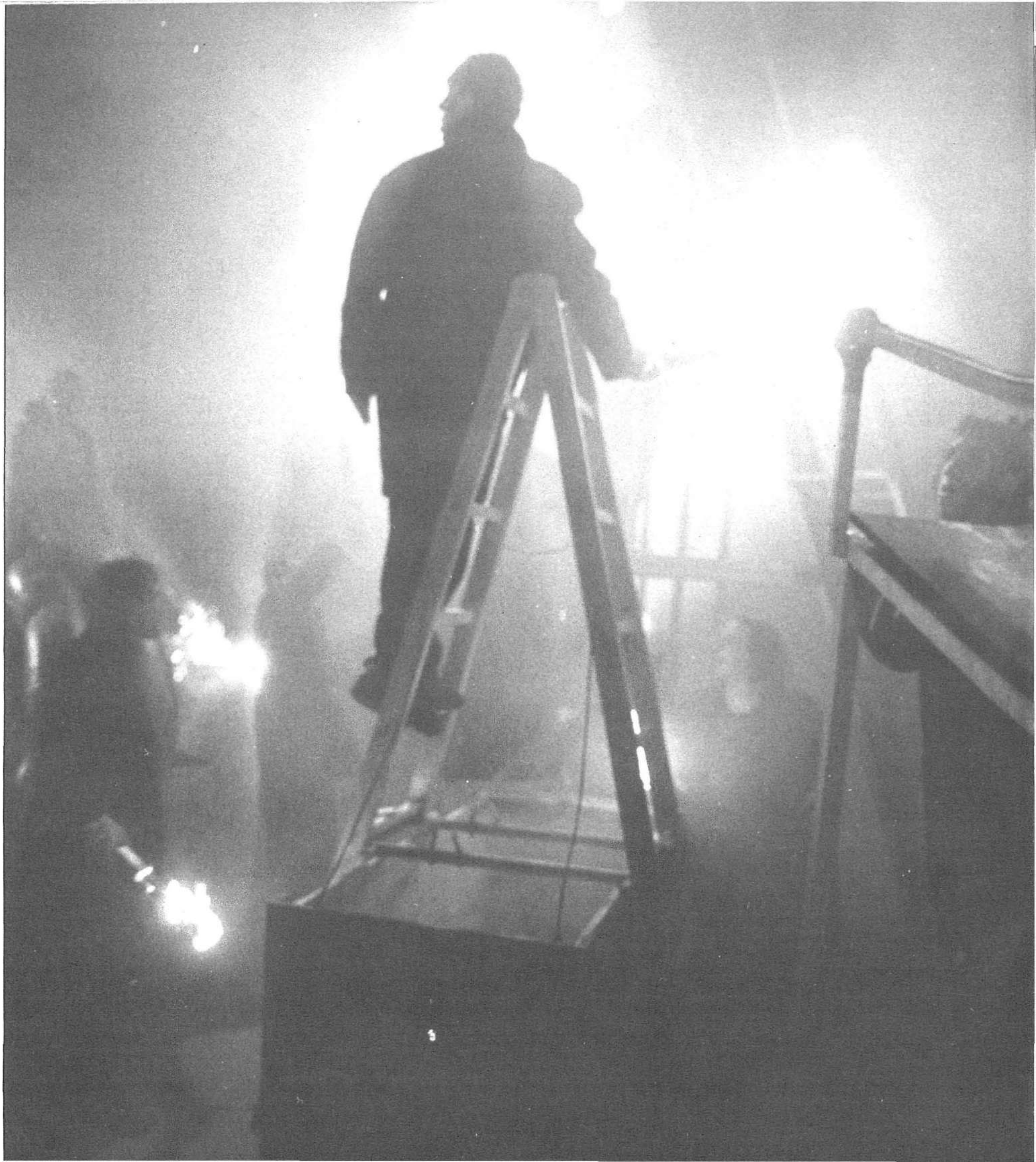
Este cuaderno se vende conjunta e inseparablemente con el número 57.

Epifanías de lo espeluznante (Pere Salabert)	5
Cronología	15
La Fura dels Baus: "Ser furero es casi una experiencia mística" (Santiago Fondevila)	23
Manifiesto Canalla (La Fura dels Baus)	32
Accions (F. de B.)	34
Suz/o/Suz (F. de B.)	36
La dilatación de los confines teatrales (Esperanza Ferrer y Mercè Saumell)	38
Tier Mon (F. de B.)	59
Impros (F. de B.)	67



4

*“¿Por qué en
el acto
prometeico
de darle el
fuego al
hombre se
concentran
todos los
sentidos?”
Una escena
de “Tier
Mon”.*



EPIFANÍAS DE LO ESPELUZANTE

PERE SALABERT

A los ojos del espectador, el actor se presenta como si hubiera asumido la condición de muerto.

Tadeusz Kantor

En *Accions*, en *Suz/o/Suz* está el fuego: resumen de todo acto en la incandescencia cegadora. No hay arbitrariedad en la homofonía de fuego y juego. La acción se anuda con la consumación... ¿Por qué en el acto prometeico de darle el fuego al hombre se concentran todos los sentidos? El lugar de confluencia del sentido es también el ámbito donde el sinsentido se atesora. Nada hay. Y, sin embargo, es una nada que extrañamente actúa: rampante, embarazosa, omnipresente. He aquí, para La Fura dels Baus, lo que es el fuego: juego. Jugar es hacer algo en la superfluidad de lo que no conduce a parte alguna. Toda acción es demasiada. Actuar no es interpretar eso o aquello: es decir, el enardecimiento de la actuación hasta caer abrasado. Si todavía no es así, para La Fura lo será pronto. Abrasarse: rescindir toda posibilidad semántica para el lenguaje en la misma acción de segregar los signos. Como en el juego, el significado es, entonces, el acto significativo mismo durante el cual algún signo se crea al destruirse. Es la reabsorción del tiempo desmenuzado por la imaginación en el instante de realidad. Simultaneidad, identificación del perecer con el aparecer.

Y lo que emerge entonces de la tierra —el fuego está por medio— es el "Cuer-

po-pincel". De identidad poliédrica en nuestro tiempo, el ser humano no es más que el brillo fluctuante de la existencia en sus facetas inventadas. Pero es en lo que llamamos "acto creador" donde todos los reflejos y los brillos se arremolinan: en el cuerpo. Cuestión anatómica. Porque, ¿no es el cuerpo lo que en primera (y en última) instancia pinta?

El paseo de J. Pollock por la tela extendida en el suelo, en la mano un bote chorreante de color: ya está el cuadro. ¿Y Yves Klein? Procedía a bañar a la modelo en una bañera de líquido azul para mandarla luego restregarse en el soporte. Son las "anthropometrías". La pintura es aquí la huella de quien debía posar a distancia para el artista, pero una vez abolido el artista y la distancia. Klein contempla la operación sin intervenir. ¿No es la ejecución del coito cósmico con la tierra por parte de un demiurgo holgazán que se delega en su modelo? ¿Qué queda hoy de todo eso? La desproporción, sin duda: la superfluencia. Elevada a la máxima potencia, la pintura es el cuerpo pintado del pintor en el paraje imposible de su cuadro. Si la pintura fue en algún momento "cosa mental", lo que aquí pinta como apoderado del artista es eso llamado cuerpo y que todavía llega a sorprender. Entre Klein, la inefable Kicky, de Saint Phalle (disparar con un fusil a las bolsas de color líquido sobre el soporte blanco) y el deambular sin rumbo de Pollock, la Fura dels Baus recoge de la pin-

tura lo que todavía se puede ver (su teatro) con independencia de los cuadros. Y es lógico: tampoco la espectacularidad existe fuera de la expectación misma. Igual que con las máquinas "pensantes" —el ordenador no puede saber qué está ordenando—, lo importante no es el sentido o la utilidad de la operación. Es la operatividad misma. En consecuencia, tampoco el producto se encuentra al final de la producción: es el propio acto de producir, infinito, circular, desmenuzado por los instantes de incandescencia en que se ofrece a la visión. Puro juego.

Y en este juego, en apariencia trivial desde el punto de vista de algún sentido que queremos ver al cabo como un producto, como un significado —cosa inalcanzable, ¿quién puede negar que algo se nos anuncia funesto, espeluznante por los signos de su llegada?

Es espeluznante aquí lo que sin ser propiamente nada, se manifiesta, en cambio, fugazmente aparatoso con una presencia inmunda. Es el desbordamiento de lo obscuro. Lo que se ofrece entonces a la mirada es lo mismo que ha de disolver la visión en la pura presencia. Porque al límite ya no hay representación, ya no hay duplicidad: sólo el choque frontal con lo que emerge descarnado desde algún fondo de indistinción. La obscenidad no es, pues, la pornografía. Tampoco es una mecanización del erotismo, como quería Sartre. Cuando el erotismo se mecaniza en

la pura inercia, lo que aparece es la evidencia objetiva de lo excesivamente real que cae en la banalidad.

Y, sin embargo, esa modalidad de lo siniestro en la obscenidad que puede llegar a aterrarnos se da sólo en representación. En otros términos: la dinamicidad que se nos antoja incontenible, o el desorden que nos parece demasiado, surgen siempre sobre la base de un orden previo por representación mental. Es la manera que tenemos de ver determinados aspectos o movimientos en la naturaleza o en las obras de arte.

6

Q

ue Santa Lucía presente los ojos en un platillo, que Santa Bárbara ofrezca sus senos en una bandeja como para un banquete de gelatina mamaria, que Salomé transporte la cabeza del Bautista o que Pedro Mártir deambule alicaído por el cuadro de Lorenzo Lotto, tocado con el hacha que le acaba de partir el cráneo. Puede que nada de todo esto resulte ya obsceno. Ejemplifica. En cambio, no le quitéis a Adán la hoja de parra que le cubre el pene. En la pintura o en la escultura la hoja tapando el sexo tiene una función ambigua: consiste en llamarnos la atención al ocultar eso mismo que con su presencia pone de relieve. Digamos que es una función indexical rara en la que el signo-índice (la hoja) nos señala escrupulosamente el lugar de su objeto (el sexo), pero superponiéndose a él para que pase inadvertido. ¿...? Se nos remite a lo que hay como si no existiera. Se habla de alguna cosa aparentando no decirla. Preterición se llama en retórica esa figura.

Ahora bien, si lo que se expone abiertamente cae en la banalidad por la simple evidencia de lo visible, lo que, a veces, cobra un relieve inusitado es aquello que habiendo estado presente y bien visible de repente se omite o se nos oculta. Tapar para enseñar, pero también encubrir cubriendo o desviando alguna cosa de su camino. Ahí, en esa modalidad de representación que es todo un arte, es donde suele darse la obscenidad. Es cuestión de



"Lo que emerge entonces de la tierra es el 'Cuerpo-pincel'. La Fura dels Baus recoge de la pintura, lo que todavía se puede ver, su teatro". Una escena de "Accions".



lo que se percibe anunciándose en el cambio de los signos: dudoso, tal vez funesto, de mal agüero. No se trata de ponerse necesariamente la máscara: también puede consistir en quitársela. Rehúsar en el teatro determinadas convenciones de simulación (cuya ley básica consiste en que el intérprete debe pasar por quien no es) equivale a enmascarar de nuevo aquello que previamente enmascarado había caído a fuerza de costumbre en la evidencia: por banalización. Como en el mito, lo convencional tiende a afianzarse "naturalizándose". Es así como la ausencia de maquillaje en *La Fura*, o la utilización de un espacio sin perfiles, o la manipulación del tiempo por la discontinuidad o la yuxtaposición de acciones, etcétera, también son formas de ocultación por disimulo. Donde nada se esconde, nada es realmente visible. En la simulación, en cambio, algo pasa por natural sin serlo; hay regreso a lo real a donde se accede sin convenciones.

¿Hay algo más significativo y probablemente obsceno que el actor de *La Fura dels Baus*, el cuerpo desnudo recubierto de tierra o mojado en pintura, o el pene metido en un bote de Fanta o de Coca-Cola? Quitarse la hoja de parra suponía, al igual que desvertirse, caer en lo evidente y por eso tal vez innecesario. Del vegetal, pues, a la lata de bebida. Si lo que se teme es lo real (el sexo desnudo), lo que significa, en cambio, es lo aparente por ocultación. De lo que púdicamente se esconde tras la pantalla vegetal a lo que se guarda embutido en un recipiente, transformado así en algún contenido. Sea este contenido "la bebida que más refresca" o "la chispa de la vida". Qué más da. Lo importante es "el sentido en el cambio", la reinversión metafórica de una cosa que sólo por la diversidad de sus enmascaramientos a lo largo de la historia ocupa el lugar que ocupa y es lo que es: eje de la vida en un recipiente de consumo. El sexo masculino descubierto no es más que el pene; encubierto, por el contrario, se transforma en falo simbólico: la reducción del hombre a un colgajo de carne sobre el que todo el cuerpo oscilará. ¿No es esa máscara de lo que en sí mismo carecería de valor cultural tanto o más obscena que la infantil representación del mal por parte de M. Schongauer?, ¿no es más siniestra que aquella otra del diablo pintado por M. Pacher?: mitad hombre mitad bestia, la piel desnuda de un verde intenso, varios ojos dispuestos asimétricamente en un rostro inimaginable, más un segundo rostro en las posaderas, la mirada incendiada y la boca destilando algún líquido indecible... Y es que donde no

existe el mal, existen cuando menos los signos varios de la maldad.

Por lo que respecta al espectador, pues, descubrir, mostrársele alguna cosa equivale a darle un sentido (real o aparente) destruyendo su anterior sentido. Lo que hay —esto, eso o lo de más allá— sólo se ofrece a la mirada a condición de poder ser interpretado, es decir, visto en el interior de una función significativa. La condición estética no se encuentra en la naturaleza de las cosas (no hay una "physis" estética): está en la percepción. Nada hay que sea visible y válido por sí mismo, porque la única razón de ser para el "sí mismo" de las cosas se halla en lo que parcialmente las oculta contribuyendo así al enigma del mundo. Es entonces cuando la obscenidad se instala en el punto de anclaje de un significado que se presiente con el objeto que se nos oculta. Dispuesta a aparecer, anunciada, incluso puesta de relieve por la indicación del lugar que ocupa, la cosa de que se trata nunca aparece, sin embargo, con un sentido evidente y claro. Sea lo que sea que se oculta tras los signos de la ocultación, manteniéndose en reclusión (o mostrándose sólo en el instante del "visto y no visto"), se evita la caída en lo banal. Así es como el mundo se crea recreándose en los signos que lo representan al destruirlo.

8

En los años sesenta las máquinas autodestructivas del artista suizo Spoerri tenían una finalidad clara: explotar y desaparecer desmenuzadas. Frente a la kantiana finalidad sin fin de lo estético, el sentido y el destino de la obra encuentra un fin en la autodestrucción. Burla de quien ante una obra de arte o un espectáculo sin continuidad argumental (o lo que es peor: sin tesis) se pregunta ingenuo qué significa o para qué sirve. He aquí la finalidad de las cosas en su desaparición final. La ironía del destino es el cierre de todo paso en la rescisión de la circularidad. No hay epifanía donde algo desaparece. O bien: la epifanía es el espectáculo fatal de la desaparición. De más o menos, de la existencia a la inexistencia, lo que aparece —obsce-

no, brutal, en ocasiones, espeluznante— es el desaparecer ritualizado de lo que hay. He aquí cómo La Fura dels Baus hace espectáculo de un mutis: no es la pérdida del objeto para el sujeto (son las máquinas de Spoerri), sino la aniquilación del sujeto en la sedimentaria proliferación de sus objetos.

El búlgaro Christo envuelve con tela y cordel un sector de varios kilómetros en la costa australiana. ¿Pintura?, ¿escultura?, ¿teatro de la naturaleza?... Espectáculo de la invisibilidad. Lo que en Spoerri era un desmenuzamiento en el instante de deflagración, en Christo es una inversión de la cosa en la duración de su embalaje. Lo que se pone en juego, tanto en uno como en otro caso, es lo visible en su realidad. Desaparición u ocultación es lo mismo. A la heterogeneidad de los fragmentos, donde el objeto pierde su entidad, la inquietante homogeneización de la envoltura. La costa de Australia, el Pont Neuf de París o el proyectado embalaje del monumento barcelonés a Colón, el objeto envuelto es aquí todo forma, sin que debajo de la forma adivinemos —sin conocerlo previamente— el objeto. Maquillaje, máscara, cambio y diferencialidad de los signos: ¿ocultación o puesta en evidencia? Lo que cae en la invisibilidad es lo que desborda el campo de lo visible por desaparición, recubrimiento u ocultación. De lo que nos sorprende por explosión a lo que nos mantiene en vilo por enmascaramiento.

Si Turner convierte la naturaleza en un cataclismo inmovilizado, en una explosión detenida por la imagen en pintura, podemos decir que Schiele transforma el cuerpo humano en el exponente electrizado de algún cataclismo de la razón. En ambos casos hay regresión, gesto de repliegue. El paisaje en el exceso de su dinamicidad hace de la pintura de Turner una mancha de color informe, un escupitajo, un vómito. Pero, ¿por qué hay siempre en el arte auténtico algún factor como de retorno, de mirada hacia atrás, cuando lo que hace el arte es empujar hacia adelante? Todo movimiento, todo avance va precedido en el teatro oriental de un gesto de repliegue. En el venir de las personas o las cosas se involucra ya, de modo natural, el irse.

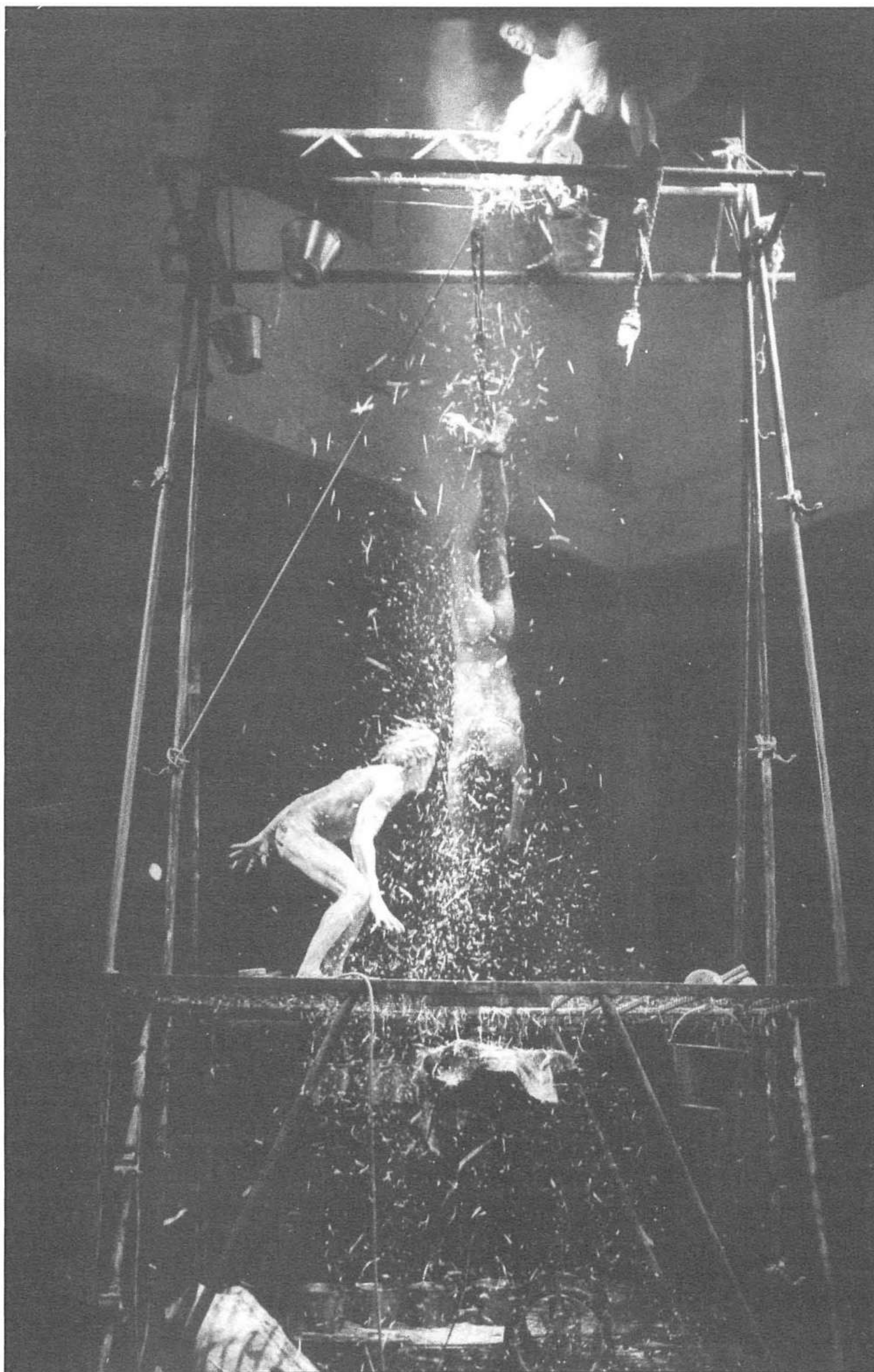
De manera semejante, el límite de la teatralidad se interpreta en La Fura dels Baus como un regreso: vuelta al origen. Igual que Artaud buscaba los datos en San Agustín y en Lucrecio la descripción morbosa de la peste, entre los tarahumaras el inicio de algún gesto arcaico —esa huella de lo primigenio en la plenitud del sentido—, la naturaleza "razonable" de

nuestra cultura aspira a lo natural devuelto a su condición informe, inimaginable. El cuerpo humano se convierte entonces en un abundamiento extraño de los signos naturales: exceso siniestro de la carne en lo carnal. ¿Por qué siniestro? Porque es lo obsceno, "obscenus": inmundo, pero también aciago. Incluso perverso. Es esa condición del hombre en cuyo principio se encuentra impreso su final. ¿El recorrido?: ese círculo aterrador de la acción en el azar.

Ved a Schiele cuando pinta el cuerpo humano durante el acto de masturbarse, autosuficiente, se nos ofrece, sin embargo, como el don inútil de su propio ensimismamiento carnal. En un autorretrato de 1911, el pintor nos mira mientras se masturba con un gesto ambiguo. Una mano parece subrayar lo que la otra realiza. Si aquí no hay una mostración clara del sexo, en otra pintura del mismo año el pene erecto, monumental, avanza como un reptil hacia el espectador mientras el dedo índice del ejecutante nos lo señala. Desde su pintura, ausente, el pintor nos mira mientras nosotros le miramos. Aquello que la razón social desconoce, recluso, relegado al fondo de la intimidad, surge aquí en toda su obscenidad para la visión. Mejor dicho: siendo todo visualidad, su condición real se extingue en la mirada como su único objeto. Superfluo como es, excesivo, resulta también espeluznante. Esa es su mayor razón.

Ahora bien, ¿qué hay en *Accions*, por ejemplo, que pueda ser descrito? ¿No es la misma superfluidad del hombre en el acto gratuito, indescriptible, de emerger? Surgido de la tierra, el cuerpo deambula y vuelve a ella. En su necesidad de justificarse buscando la permanencia, el cuerpo humano resulta aterrador. Porque si en sí mismo ya contiene la causa profunda de su aparecer en la autodestrucción, ¿para qué superponer a esa causa razonable otra razón que la invalide? Pautado por el azar en la fugacidad de sus efectos —el fuego, la violencia, el espectro del poder—, ese cuerpo sólo deja en el lienzo infinito del tiempo una huella de la arbitrariedad de su paso con el reguero de su sangre (para el Génesis esa fluencia de la sangre equivale al espíritu). Pero incluso esa huella será borrada, disuelta antes de coagularse, para volver a la indistinción de donde proviene.

Autodestrucción, desaparición. Descarga eyaculatoria de lo que hay —el mundo— en el puro darse espectacular de las cosas. Ocultamiento. Lo efectivamente visible manifiesto en la envoltura. (Deambular por el Pont Neuf parisino escamoteado por Christo es involucrarse en



"Donde no hay texto, donde la palabra falta, sólo la acción remite al mundo". "Suz/o/Suz".

su prohibición: penetrarlo en una intimidad inexistente que el embalaje emplaça). Obscenidad. En la mirada de quien se exhibe masturbándose la condición fatal de todo cuerpo en su soledad se manifiesta desconcertante y aterradora. Lo aterrador o espeluznante por la dimensión siniestra de las cosas se encuentra aquí en el exceso, en el sentido de lo superfluo e innecesario. Si para *Accions* es la entrevista fatalidad de lo vivo saliendo de la tierra, en *Suz/o/Suz*, tal vez, más radical, el cuerpo humano es ese nenúfar cuyo cultivo y florecimiento se produce en el cacharro tecnológico de paredes transparentes. Pero el estremecimiento no está en la salida de la matriz técnica, sino en la entrada al ámbito de vestigios —que es la borradura del mundo— como destino.

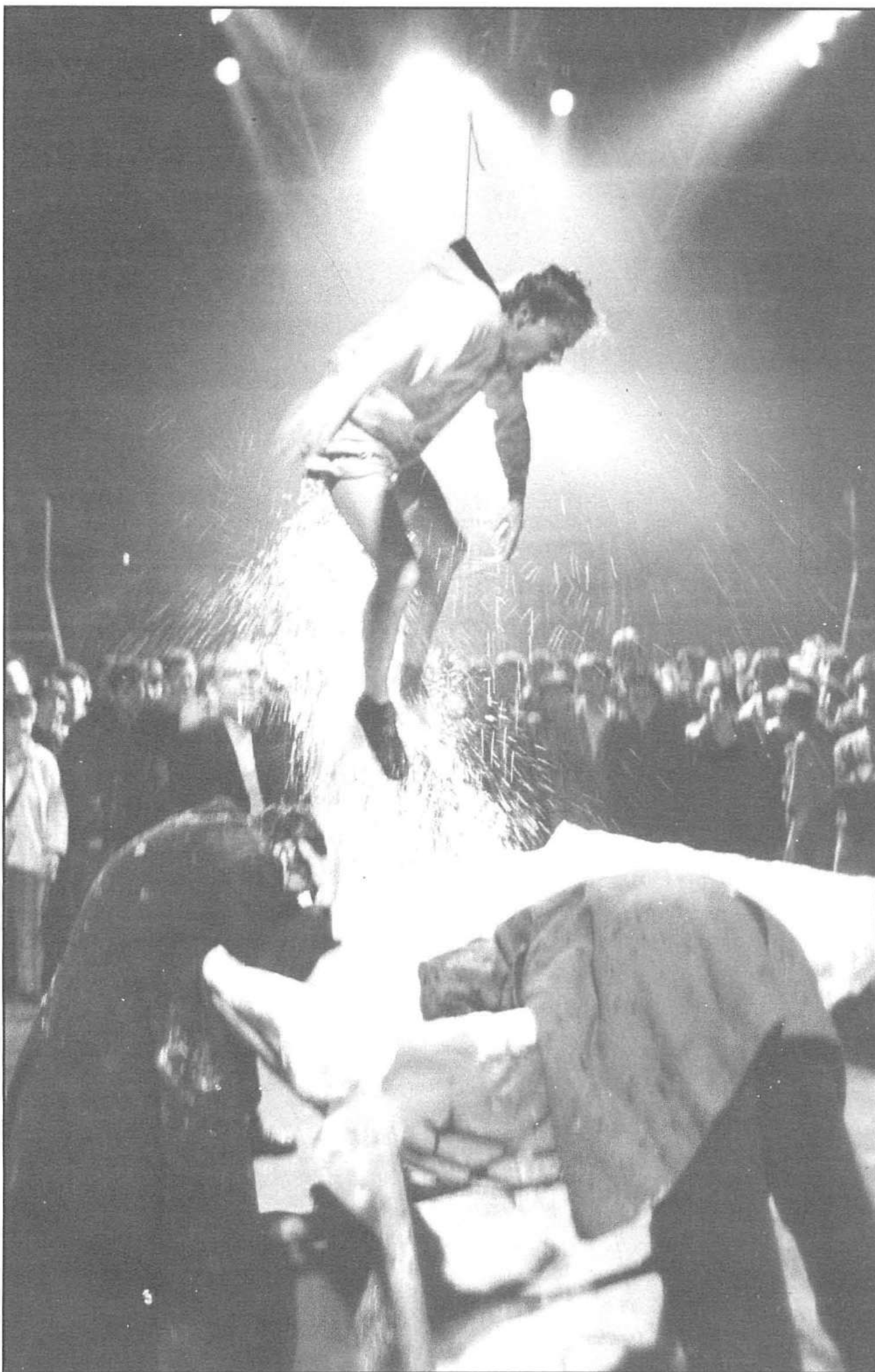
En el lenguaje se genera lo real. El mundo de las cosas es creado por el mundo de las palabras, venía a decir Lacan. Si *La Fura dels Baus* nos ofrece una opción de sentido (cualquiera) mediante esa ley de la ocultación, ¿qué es lo que aparece del mundo al ocultarse?, ¿por qué medios? Porque donde no hay texto, donde las palabras faltan, sólo la acción remite al mundo. O, mejor dicho: la acción es el mundo. Al no hablar, siendo como es la acción de dislocación y el desmenzamiento final de todo discurso, el actor —el hombre— sólo está ahí hablado por la desaparición de las palabras. No es la mudez de un Chaplin o de un Marceau, cuyo mérito estriba en substituir una expresión por otra, la verbal por la gestual. No; en *La Fura* no hay espacio para la sustitución (sólo se sustituye lo que se percibe aún en el horizonte de lo que hay). La acción entendida como gesto significativo no reemplaza nada: señala el lugar del mundo en el cementerio de los discursos. La obscenidad no tiene nada que ver con un erotismo abierto y mecanizado. Aquí es obsceno lo que podemos adivinar en la demolición de todo lo que todavía creíamos poder decir.

Q

ueda la acción, el movimiento de lo que actúa para ejecutar alguna cosa. Si la proliferación de las cosas hasta el punto de la superfluidad puede surgir de un desenfreno en la

producción, lo espeluznante en la violencia gratuita o en el desastre se produce por un exceso de la acción. Como en lo que es obsceno por inmundicia, es cuestión de más allá. Más allá de lo necesario o de lo razonable en el comedimiento de su máscara convencional. Violencia, desastre, desbordamiento de los signos. Es lo que habiendo debido permanecer produciéndose en su lugar, no obstante, se manifiesta en otro. Porque se excede o porque no llega. Así, experimentamos, cuando menos, cierta extrañeza ante lo que habiendo perdido la medida no hace más que significarse a sí mismo. De ahí que el "para-nada" del juego en la circularidad deba ser abolido socialmente con la ganancia del premio. Se nos dice, se nos ofrece lo que debería estar oculto: alguna otra cosa hay que se oculta en los signos del ofrecimiento. Lo que se significa a sí mismo: la acción por la acción en su decir "eso es lo que hay" se nos antoja entonces un desajuste, un desequilibrio o un fuera de lugar. Si la ley instituye siempre un centramiento que es el de las cosas en su punto —el mundo en su quicio—, para el arte hoy podemos decir que no hay más ley que el desquiciamiento. En su circularidad semántica, es entonces cuando la sinrazón incómoda, nos inquieta en la mutiplicidad de sus efectos.

Inexplicable, se trata del "porque sí" del azar en el puro darse, porque el azar nunca produce nada: es él quien se produce en el darse reiterativo de las imágenes, en el aparecer improductivo de las acciones. No es suficiente decir que hay exceso: hay que precisar el exceso en su excepción. El pene-Coca-Cola es sólo un detalle. *Accions* o *Suz/o/Suz* son la manifestación del hombre en el mundo —lo que hay— en el puro darse. Si en la noción del destino trágico entre los griegos había una razón última para semejante panorama, para nosotros la única razón consiste en que el destino es el aquí-ahora de nuestro presente desmenuzado, atomizado, continuamente reciclado y en vías de una desaparición con visos de infinitud.



"El hombre del final es también el del comienzo". "Tier Mon".

Q

ue en el arte no haya más ley que alguna razón secreta, pero, sin duda, inexorable para el desquiciamiento, de ningún modo quiere decir que el exceso o la super-

fluidad como su consecuencia sean características exclusivas del arte. Porque eso mismo se puede decir de la realidad diaria con independencia de las artes. Disparando, la policía invade una casa presunto refugio de un grupo terrorista armado. La acción es fulminante: penetrar, hacer fuego, reducir, controlar, identificar... Sólo que la casa, más acá de su apariencia, se reduce inocentemente a lo que es: particular. Ni rastro de terrorismo (¿o la inocencia es terrorista?). Ineficaz y todo, la violencia resulta, sin embargo, perfectamente útil. Inoportuna o excesiva, puede que la acción no haya sido eficaz en el sentido de su intención. Pero se ha conseguido otro objetivo: mostrar que la velocidad es el efecto mayor de la existencia de la acción policial. La acción existe: lo demuestra su desbordamiento para nada, el puro darse en la mostración. Teatro de lo real que así podemos ver. ¿Es eso poco? Ahora sabemos que la acción existe; también conocemos su modo esencial de ser en la rapidez y la exuberancia. "Hay acción policial", decimos: "con su rapidez, la eficacia vendrá por añadidura". Pero lo cierto es también que donde las acciones se exponen por su velocidad, la totalidad de su eficacia puede llegar a consumirse en la exhibición fulminadora de su inmediatez.

Igual que en el arte, en la vida diaria no hay que ir a buscar razones para el producirse de las cosas. Siendo todo cuestión estética, el mundo es ya su propia razón en la medida, más o menos inquietante, de un parecer encubridor que no tiene para nada en cuenta lo que puedan o no puedan ser las cosas.

Y aquí hay un cometido de las artes. Consiste en mostrar lo que hay a nuestro alrededor tal como ha llegado a ser y que, quizá, no somos capaces de percibir sin la ayuda del arte. Es decir: superfluo, banal. En esta labor de mostración, lo que hay puede aparecer con la fuerza de lo inquietante por siniestro, o de lo incontenible que adivinamos desastroso, incluso de lo espe-luznante. Lo que nos produce inquietud o pavor, o lo que interpretamos como el efecto incomprensible de algún desorden, puede ser el resultado en acto de una cita de

lo inimaginable (no siempre por exceso de visibilidad) con la realidad del arte. En este aspecto la escena es el lugar privilegiado para una emergencia fragmentaria de la vida. Si hay vida, es la ley de todos sus pedazos como otras tantas epifanías en el espectáculo de su aparecer fugaz.

Sin embargo, al estilo de "La carta robada", de E. A. Poe, nada hay que se aleje más de la mirada que aquello que se encuentra excesivamente expuesto a ella. Por el contrario, es en el arte donde el mundo prende haciéndose visible. Podemos considerarlo así: desbordante en La Fura dels Baus, doblemente superfluo, incluso banal, pero hasta la demencia del porque-sí, el mundo es aquí lo que nos sorprende admirándonos. No es un teatro de justificación para lo que hay, sino de ejecución en el sentido fuerte de ajustamiento. Sus imágenes son lo que jamás se rinde ante una mirada distraída o una atención superficial. Pero entonces, ¿qué es lo que se manifiesta? Lo irresistiblemente superfluo de la visibilidad misma que, no obstante, hemos de soportar. Donde el mundo se ha derrumbado, lo que de él sobrevive para nosotros es la teatralidad de su desenfreno en el producir y el actuar reproduciendo lo perdido; queda la acción devastadora como última y única forma de operatividad. (Por cierto, ¿no recuerda esto la necesidad de arruinar las ruinas por parte de Ubu?) Después de una ideología basada en las formas de producción, lo que se impone, finalmente, es la producción como una forma en la imagen de un producir, en infinitivo. Hasta hace pocos años se trabajaba para producir lo necesario. Lo que actualmente hay que ver es qué puede producirse más allá de la necesidad: para el trabajo. Porque al expandirse lo útil diversificado y multiplicado, la misma necesidad se ha vuelto agobiante, inútil. Y es esa inutilidad de lo superfluo lo que hoy parece reírse de nosotros desde el fondo del trabajo, de la acción.

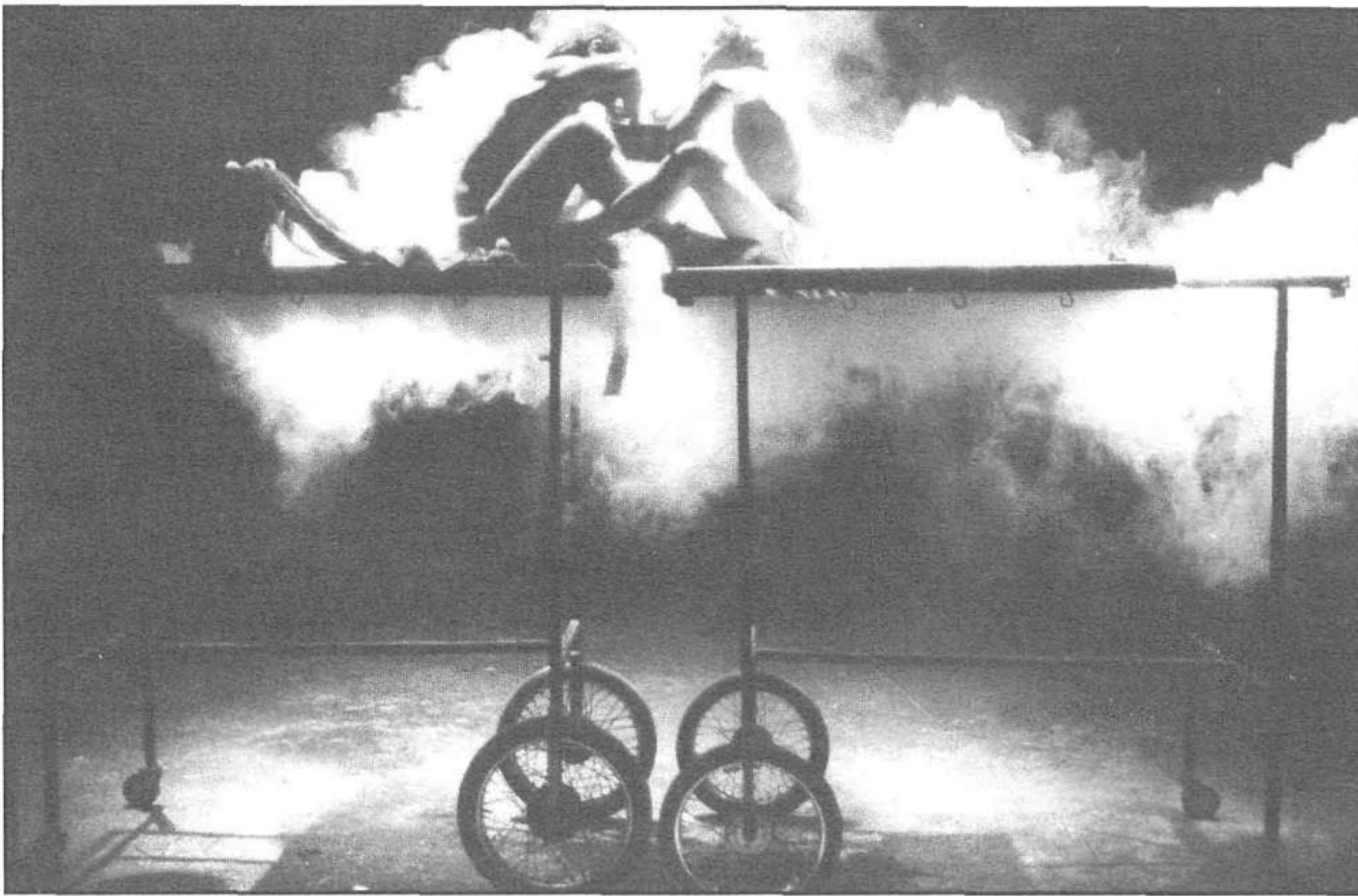
¿Resulta entonces inexacto decir que *Suz/o/Suz* es el porque-sí aterrador de la vida en el océano de su propio desmoronamiento? Aparecer naciendo, pasar, deambular... Queda la acción de destruir y devastar, arrasarse como forma de producción. ¿No es la vida como un don renovado mientras dura lo que se ofrece al hombre mediante la muerte? Apresar al animal y despedazarlo ("sparagmós"), devorar la carne y la sangre para la propia carne ("omophagia"). Al fin y al cabo el trabajo se ha vuelto al ritual. Rito escenificador del propio hombre. El hombre nunca ha mitificado al mundo. Es más bien el mundo el que lo ha mitificado a él

al permitirle proyectar sobre las cosas, indiferentes, la sombra ocultadora de la razón con las palabras.

C

uando uno piensa en el "espectáculo total", aunque se le atribuya esa intencionalidad a La Fura, no puede dejar de pensar al mismo tiempo en una de las formas culturalmente más nobles, pero también absurdas de la realidad en

el teatro: la ópera. Alguien agoniza cantando briosamente, dialoga despidiéndose sin prisa y a toda orquesta. Dice adiós con un ária. Sólo en el teatro —y en la ópera, especialmente— la gente es capaz de morir de un modo tan pródigamente cortés. De la muerte simple al ¡Jesús me ha matado! del teatro clásico, y de éste a la despedida interminable con orquesta, hay un trecho muy largo de convención cultural. Al cabo de este camino, todo —incluso lo indecible— es dicho, descrito, contado y debatido. La efervescencia de las palabras sobre el fondo de cartón pintado tiene como objeto alejarnos de la acción más que acercarnos a ella. El lenguaje, las palabras: eso que segrega el hombre en determinado estadio de su evolución para exorcizar la realidad al crearla desmenuzada. Ahora bien, supongamos que una mano gigantesca cae sobre la escena operística. Imaginemos la garra de algún dios maligno que arranque de cuajo y de una sola vez (de ningún modo aquella mano imperativa, pero tan cortés que Mrozeck pone en *Strip-tease...*); una garra que arramble con todo lo decorativo, todo lo cultural y perfectamente confortable de ese teatro. Descubrir la acción desnuda tras las palabras es muy parecido a restituir al lenguaje toda su contundencia de cosa entre las cosas, lenguaje de la acción, del gesto. Reducida a la denotación pura, incluso la oralidad equivaldría a una máquina cuya función consistiese en echarnos el mundo encima. Después de esa labor purificadora, lo que aparece —aunque inmundo bien real— es el hombre de *Accions*, de *Suz/o/Suz*: un gusano o una rata mojada, el pelo pegado al cuerpo escuálido como una costra nauseabunda. Cosa rampante, bestia que se desliza



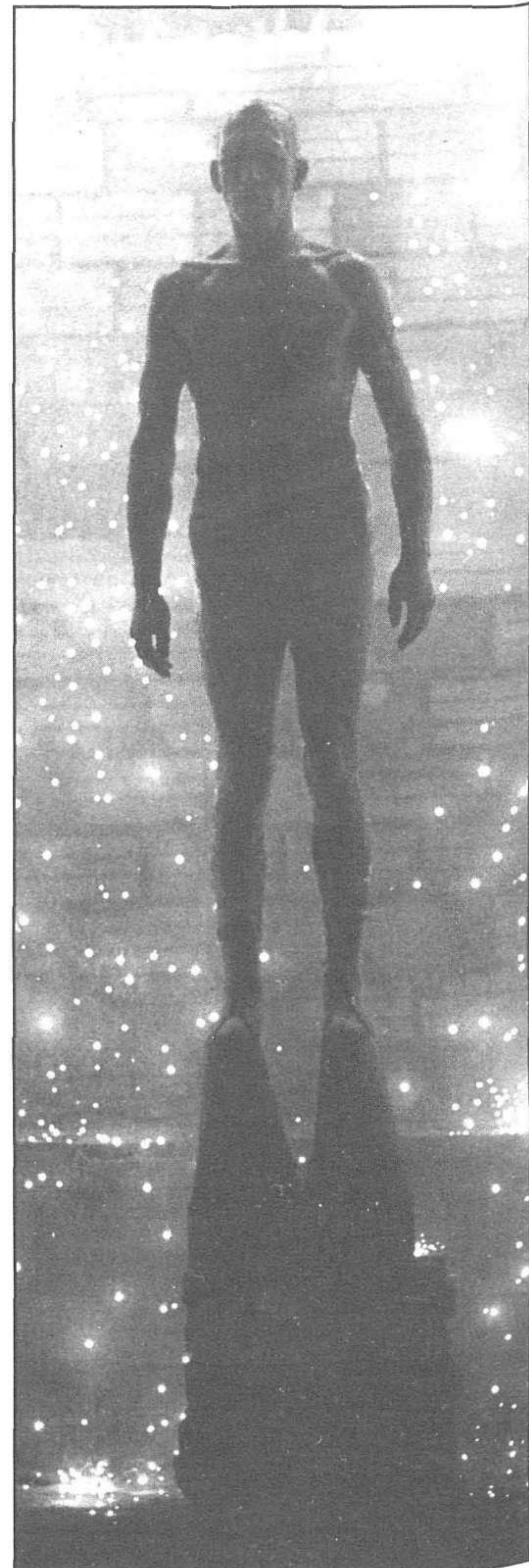
"Ante el rito de la devoración de la carne de 'Suz/o/Suz' no queda más que el silencio".

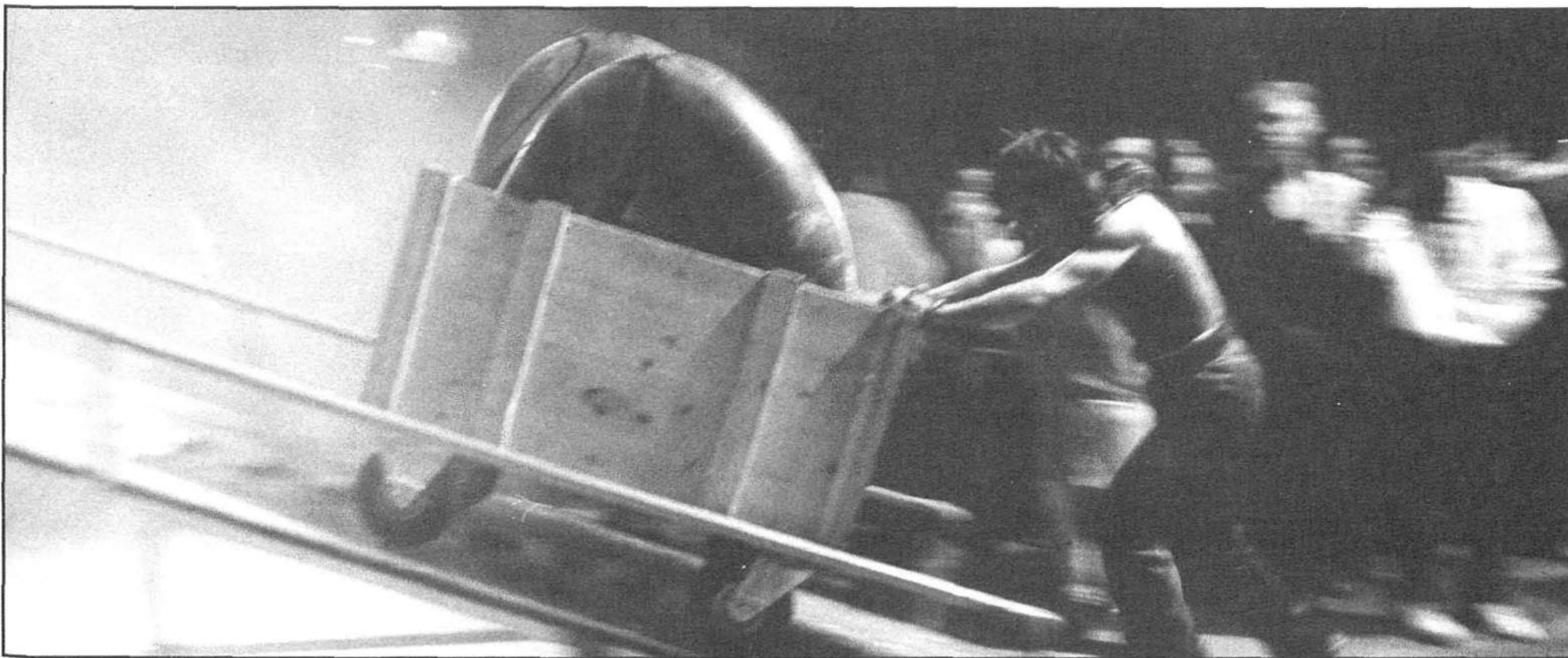
12

a ciegas entre los restos que el mar de la cultura tecnológica ha devuelto descompuestos a la orilla. El hombre del "final" es también el del comienzo: se encuentra en el lecho de sus propias heces. Aquí, la música de La Fura dels Baus no subraya nada, no acompaña. Más bien involucra. En *Suz/o/Suz*, mucho más que en *Accions*, el sonido crea el espacio en los intervalos de un tiempo pautado por el avance-retroceso del público y los intérpretes. Un tiempo secuencial por el deslizamiento del gusano entre sus restos. Consiste en fluidificar cualquier espacio convirtiéndolo en ámbito irregular o abierto a todos los vientos: cosa bostezante.

En 1967 decía Julián Beck que todo el teatro intelectual debía desaparecer. Hay que ampliar el campo de la conciencia descubriendo nuevas formas de experiencia y de conducta. Esa venía a ser su tesis. Siguiendo a Artaud, reclamaba la creación de acontecimientos teatrales "cruales" con la intención de

afectar al cuerpo del espectador (J. Beck veía un espectador hecho de fragmentos: hablaba de la necesidad de alcanzarlo en la carne y en las tripas, en los ojos, en la ingle, etcétera). Pero por lo que respecta a la desaparición del teatro del intelecto se equivocó. El espectador de una pieza, aparato regido por la razón inmóvil, encastrado en su butaca, sigue gozando con su razón. Y es que la razón, de mantenerse quieta en su lugar, nunca deja de tener razón (militarmente firme, la razón se parece peligrosamente a la idiotez). Idealmente desprendida del cuerpo, la razón jamás flaqueará en su función de decorado teatral o de escenografía del mundo (¿no es ella la que da forma y distribuye lo que hay?). Así es como en la Francia del siglo XVII, Boileau o La Fontaine, Racine o incluso Corneille puede utilizar las palabras "naturaleza" o "razón", indistintamente. Para ellos son sinónimos. ¿Es imaginable la naturaleza sin la razón? Si no lo es, "naturalicemos" la razón y habremos imaginado la naturaleza como debe ser. Es el haber invertido todo en el deber: el teatro cortesano, la ópera, la nación francesa como un ballet... He aquí la cuestión: desintelectualizar el teatro no es acceder a un teatro previo al intelecto. ¿Dónde estaría la conciencia de la que íbamos a ampliar el campo? Es difícil que la crueldad artaudiana, es decir, la condición obscena o espeluznante de lo que se ofrece a la visión en el cambio





"La vacilación del actor ante el público es nuestra propia vacilación". "Tier Mon". Al lado, una escena de "Accions".

inesperado de máscaras, pueda producirse al margen de la razón y tengamos noticia de ello... Donde algún impacto debe producirse es en el interior de la razón, pero en esos momentos en los que su funcionamiento consiste en invalidarse a sí misma para ponerse a prueba. Sin que desaparezca, hay que hacer que vacile y se tambalee. No habrá efectividad del impacto ni en el momento anterior ni en el posterior. No cuando la razón se mantiene estable, segura; tampoco cuando ha recuperado una nueva seguridad después de la prueba: ha de ser en el momento de paso, en el instante del cambio durante el cual el razonar, más receptivo que nunca, flaquea.

No se trata del arte como institución o dependiendo de ella; no es cuestión de teatro nacional. Se trata mejor de un teatro de crisis, manifestación de paso donde la razón se hace fluida. Por eso La Fura dels Baus, con todo y su desbordamiento, resulta no sólo representativo, sino también "presentativo". Un teatro nacional es a La Fura dels Baus —o a Els Joglars, —pongamos por caso, sin necesidad de entrar en más matices— lo que un museo de arte, con la simultaneidad de todos los estilos, es al artista vivo y presente, en plena actividad de desconcierto, capaz de levantar polémica por un determinado estilo. Incluso cuando se habla institucionalmente de "nuevas tendencias", lo que se hace es preparar el cam-

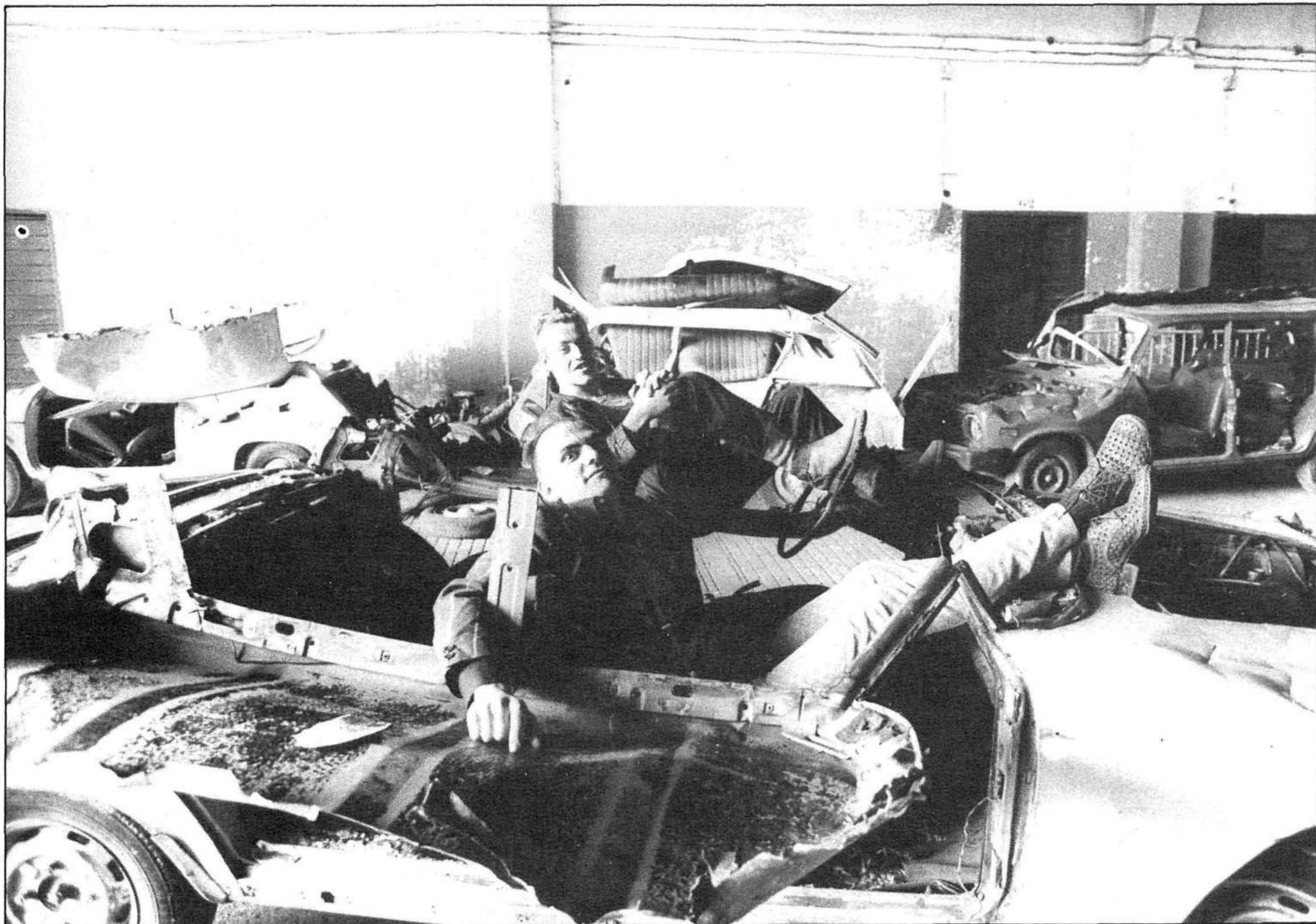
po para lo que pueda venir, bien previsto y por eso inofensivo. El Estado "padre-madre", de modelo protector, suele interponer entre la vida y las artes sus propios prejuicios acerca de la realidad, para que no se fundan. Al ser la institucionalización de la sorpresa, en un museo no es posible encontrar nada sorprendente. Así pues, a un teatro nacional se asiste; incluso diremos que se visita por cumplido. Un teatro de crisis, en cambio, hay que aguantarlo como el ruido callejero, el tráfico rodado o la contaminación atmosférica: no deseado explícitamente por nadie, todos lo producimos. No es nuestra imagen purificada; es nuestra impureza: el detritus de lo social que hay que asumir. Al no ser reflejo, sólo puede ser deyección.

La crueldad artaudiana para espeluznar al espectador, ese despliegue "obscenográfico" que es el teatro, no surge, pues, de una vuelta romántica al origen donde la acción escénica sería balbuceo. Se encuentra mejor en la identificación de ese mismo origen con el final que la sociedad en su avance siempre anuncia al tiempo que lo difiere. Consiste en ver que lo cultural llevado a término es el cero donde todavía está todo por hacer. Existe el gesto, puede mantenerse incluso la palabra, pero ni gesto ni palabra remiten a cosa alguna. Porque si fuera de los signos no hay realidad, tampoco hay espejo donde lo real pueda reflejarse. Al no ha-

ber objeto, el espectáculo teatral es la propia vida que segrega sus figuras. Sólo en este aspecto el arte del teatro puede dejar de ser "expresión de ideas" —según el deseo de J. Beck— en el sentido de transmitir unos contenidos formalmente a la percepción y al intelecto. Y puede dejar de ser expresión de ideas para convertirse en expresión pura (es decir: simple "expansión"). Exteriorización real de unos sentimientos que se producen en el aquí-ahora del espectáculo. S. K. Langer escribía en alguna parte que a nadie se le ocurre decir de un hombre encolerizado que su cólera está bien expresada...

Ante ese extraño ritual de devoración de la carne ("omophagia") en *Suz/o/Suz* no queda mucho más que el silencio. Al no haber nada bajo los signos, el representar cede el paso a la presencia en su inefabilidad. En el cambio de máscaras, de una ocultación a la otra, es espeluznante lo que aparece por la vaga intuición de que detrás de todo eso, aun no habiendo nada, algo está a cada momento a punto de surgir. Por eso la vacilación física del actor ante su público no interpreta, no refleja: es nuestra propia vacilación que nos incumbe y embaraza.

Pere Salabert es profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona.



En septiembre de 1985 ya sumaban 76 los coches destrozados durante las representaciones de "Accions".

CRONOLOGÍA

1979

Surge el embrión de la compañía que integran Marcel·lí Antúnez, Carles Padri-sa y Pere Tantinyà. Se trata de una coo-perativa que se inscribe en la ya nutrida nómina del teatro festivo, en el que se alternan la música y el teatro y que general-mente tiene la calle como escenario. Su nombre, La Fura dels Baus, surge de forma casual y se acepta más por su efec-to sonoro que por su significado. Su pri-mer espectáculo es *Vida i miracles del pa-gès Tarino*.



En 1983, comienza la estabilidad del grupo.

1980

En este momento integran ya la coope-rativa 15 personas. Trabajan sobre impro-visaciones y mantienen dos produccio-nes: *Sercata* y *Sant Jordi, S. A.*, este úl-timo de carácter más urbano.

1981

Deciden hacer vida comunitaria en el campo. Se instalan en Moià. Trabajan las técnicas circenses y de funambulismo. Definen su trabajo como teatro de reani-mación dentro de las coordenadas del teatro festivo. El grupo se reduce a cua-tro personas.

"El nombre *Fura dels Baus* no tiene sig-nificación alguna en concreto. En reali-dad, se puso porque sonaba bien musi-calmente. A nivel de significado, *Baus* es un río que se encuentra en Moià y la *fura* es un hurón catalán. Utilizamos *La Fura dels Baus* como una fórmula onomatopé-yica o musical para dar mayor sonoridad al nombre y al grupo... En principio era una especie de grupo movible con ele-mentos que entraban y salían. Pero en el año 83 es cuando *La Fura* se conforma de manera firme y concreta con diez elemen-tos... Es a partir de ese momento cuando la estabilidad del grupo aporta toda una nueva forma de creación". (Andreu Mor-te, declaraciones a J. Damenson en *Hogar y Moda*, mayo 1985.)

1982

Incorporación de actores profesionales y músicos. Sus espectáculos evolucionan técnica y materialmente con la inclusión de nuevos efectos, como la pirotecnia, que se incorpora en su primer espectáculo *Sercata*.

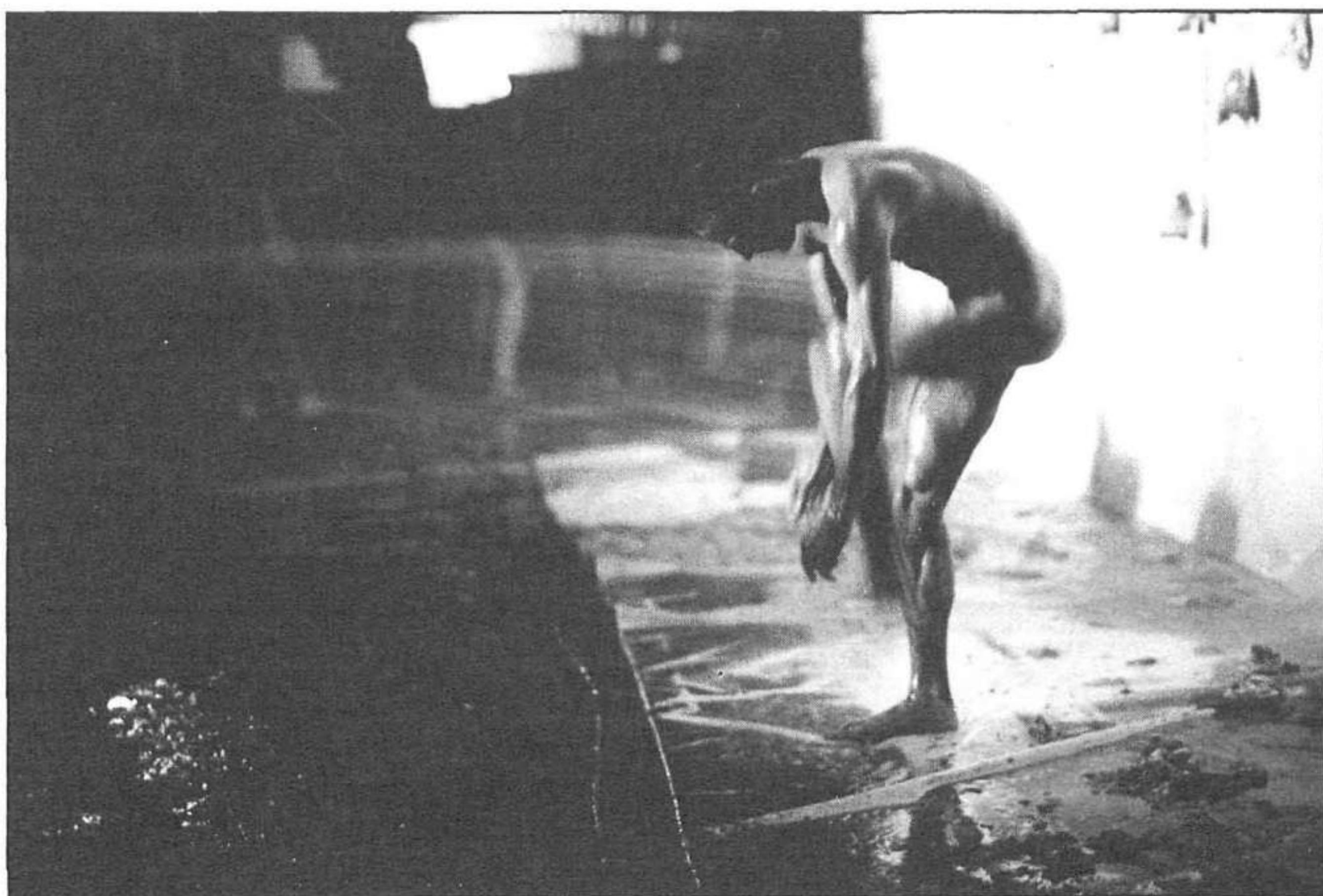
1983

Es un año decisivo en la historia de la compañía. Colaboran con Oriol Tranvía en el espectáculo *Via 00*. A partir de entonces los componentes de La Fura dels Baus entran en una febril etapa creativa. En pocos meses los acontecimientos se precipitan. Utilizan técnicas de cabaret en una producción que titulan *Festival Fura Records*. En el siguiente trabajo, *Electrofocs*, evolucionan hacia la pirotecnia, el juego eléctrico y los ritmos industriales con base en instrumentos de percusión. En la III Muestra de Teatro de Calle de Tàrrrega llaman la atención con su *Mobil Xoc*, que presentan como un intento de ruptura con los pasacalles tradicionales, añadiendo elementos insólitos, como lavadoras automáticas, un simulacro de carga policial, sirenas, etcétera. En octubre de este año, dentro de la programación off del Festival de Sitges, presentan, en el antiguo paso a nivel de la estación de Renfe, el espectáculo que va a dividir en antes y después la historia de la compañía: *Accions*, el primer título de la trilogía, el comienzo de la vida pública y reconocible de La Fura dels Baus, la entrada en el mercado teatral y en la atención de los medios de comunicación que transmiten el impacto de sus actuaciones. Para entonces La Fura ha dado ya a conocer su "Manifiesto Canalla".

1984

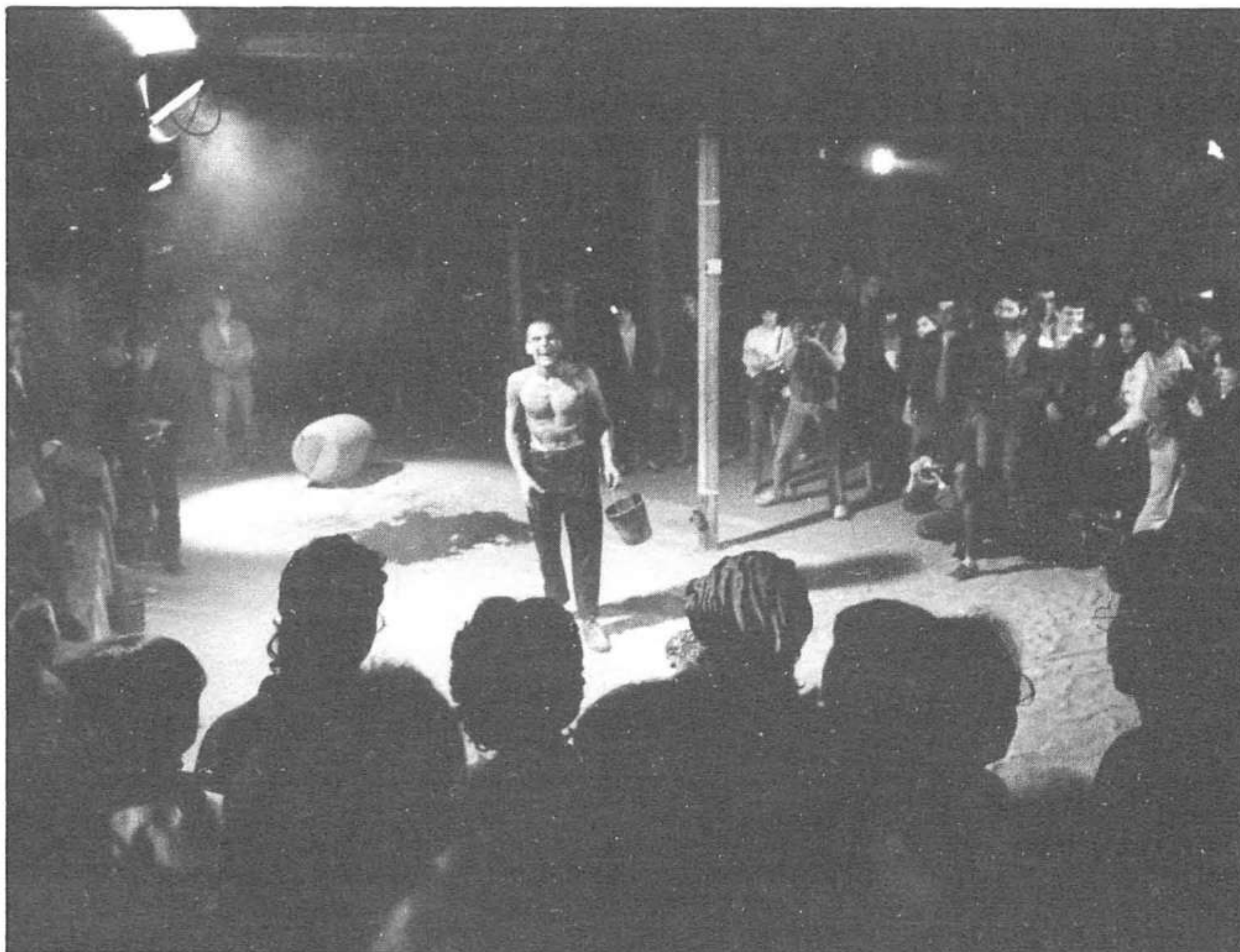
Accions, el espectáculo definido como "alteración física de un espacio", recorre numerosas ciudades de España, adaptándose a los más insólitos espacios, siempre fuera de uso específicamente teatral. Les Drassanes en Barcelona, el viejo Mercado de Pescados de Madrid..., Valencia, los festivales de Granada y de Navarra, el Grec en Barcelona..., la ruta de La Fura se abre como la más impactante de las ofertas para los programadores. El mes de octubre participan en la primera edición del Festival Iberoamericano de Córdoba, en Argentina. "Diario 16" les concede el premio "Icaro", destinado a subrayar la aparición de nuevos valores.

"La Fura dels Baus estrenó espectáculo, basado, como siempre, en una buena música y acciones que se suceden... La Fura va por buen camino; si perseveran crearán un estilo propio muy alejado de la fauna de imitadores de Comediants". (Francesc Cerezo, *Serra'Dor*, 22-11-83.)



La aparición de "Accions" marca el comienzo de la vida pública de La Fura.

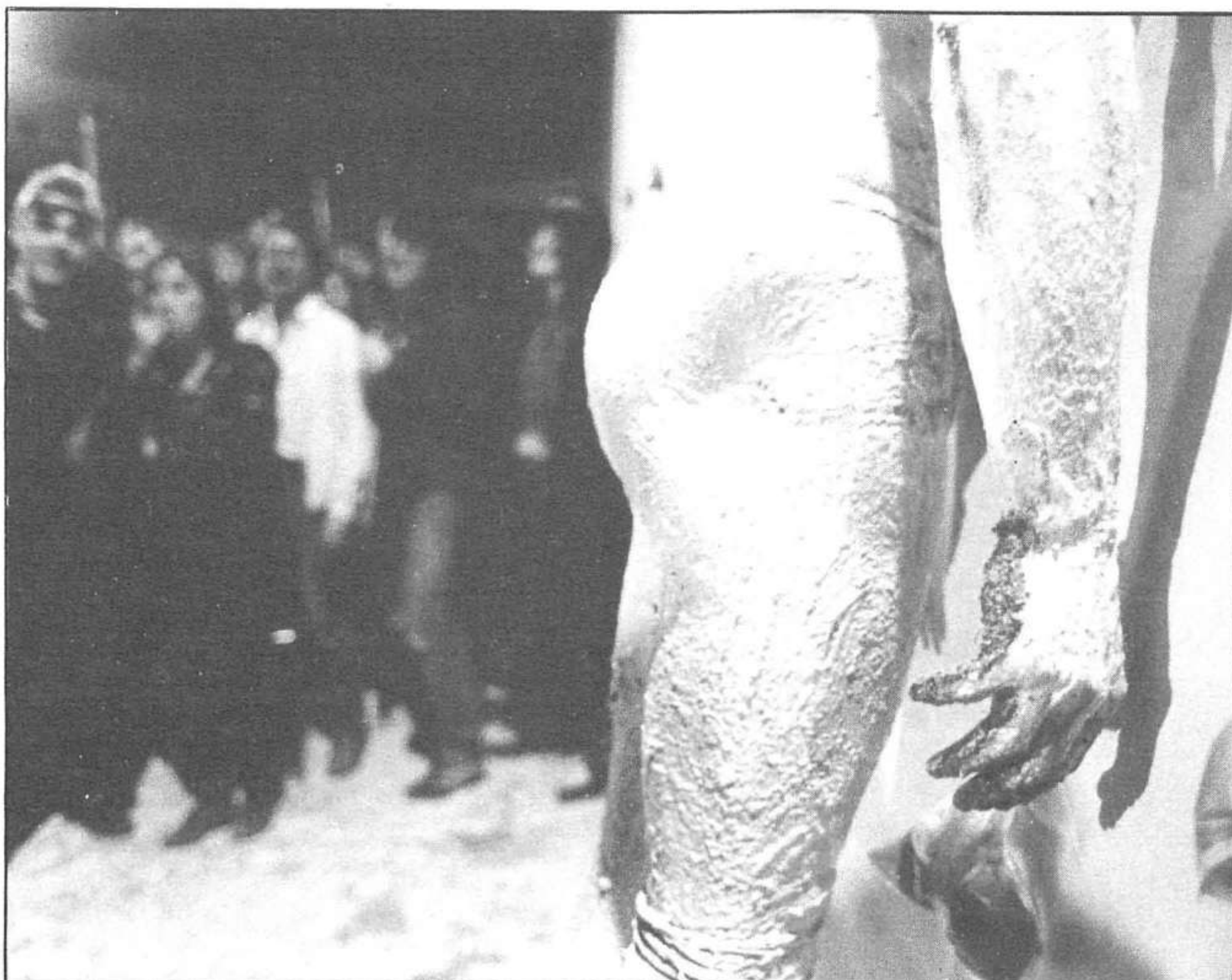
"El cronista utilizaría el término de teatro punk (palabra ya utilizada por otros medios de comunicación y que los miembros del grupo rechazan)... Tanto el movimiento punk como la actividad teatral de La Fura dels Baus comparten la misma voluntad de provocar al público, de escupir (metafóricamente, claro está) a la cara del espectador". (J. Ylla, *El Correo Catalán*, 2-5-84.)



"Tal y como esperaba, el espectáculo de La Fura..., Accions, resultó interesante y divertido. Son unos buenos profesionales, con un brillante porvenir, como suele decirse. Su estética viene a ser una mezcla del happening, del punk y del butó japonés (el espectáculo del grupo Sankai Juko, para entendernos), un butó 'latinizado', como dicen ellos. Lo mejor es la espectacularidad, la fuerza, el impacto que produce". (Joan de Sagarra, Guía del ocio, 11-5-84.)

"Son una pesadilla, una alucinación urbana, una obsesión. Nadie antes que ellos había pronunciado semejante profecía de destrucción en el idioma de tan buenos modales como es el teatro". (Moisés Pérez Coterillo, El Público, agosto 1984.)

"El poder de convocatoria del grupo es realmente importante. Por primera vez se ha formado en la presente temporada del Grec largas colas para acceder al espacio de la Casa de la Caritat. Gente muy joven se ha sentido atraída y después identificada con el lenguaje dramático, hosco y agresivo, pero a la vez sometido a una arriesgada elaboración estética...". (Xavier Fábregas, La Vanguardia, 12-7-84.)



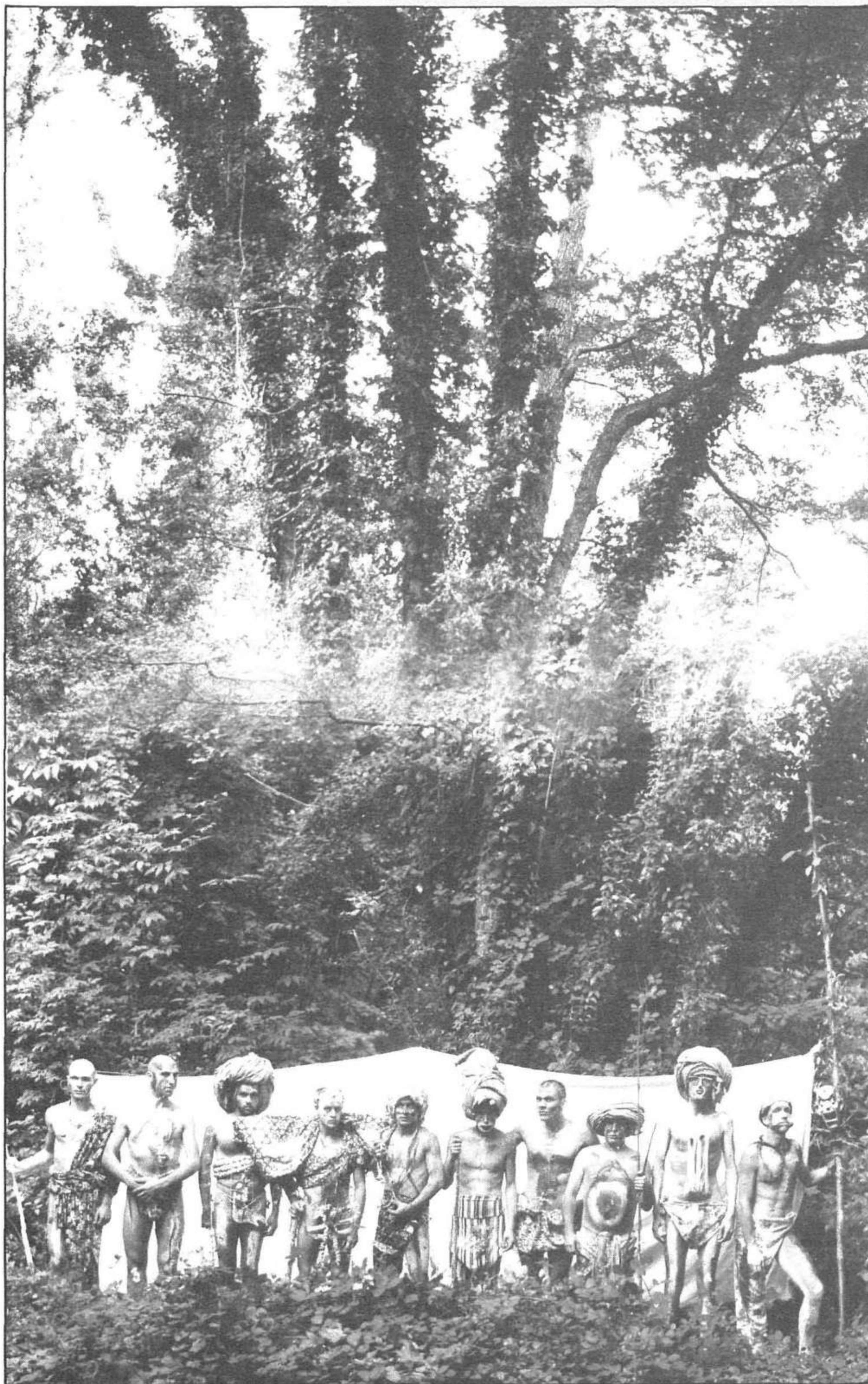
"Accions no es sólo el show deslumbrante y magnífico que se propone visualmente: sin texto ni desarrollo coherente, el espectáculo apunta a las zonas más negativas del ser humano. Para ello utiliza golpes de efecto que no sirven a un objeto determinado, porque el efecto es un fin mismo en esta propuesta". (M. R. G., La Voz del Interior, Argentina, 28-10-84.)

La Fura supo desde el principio atraer a un público joven ajeno al hecho teatral.

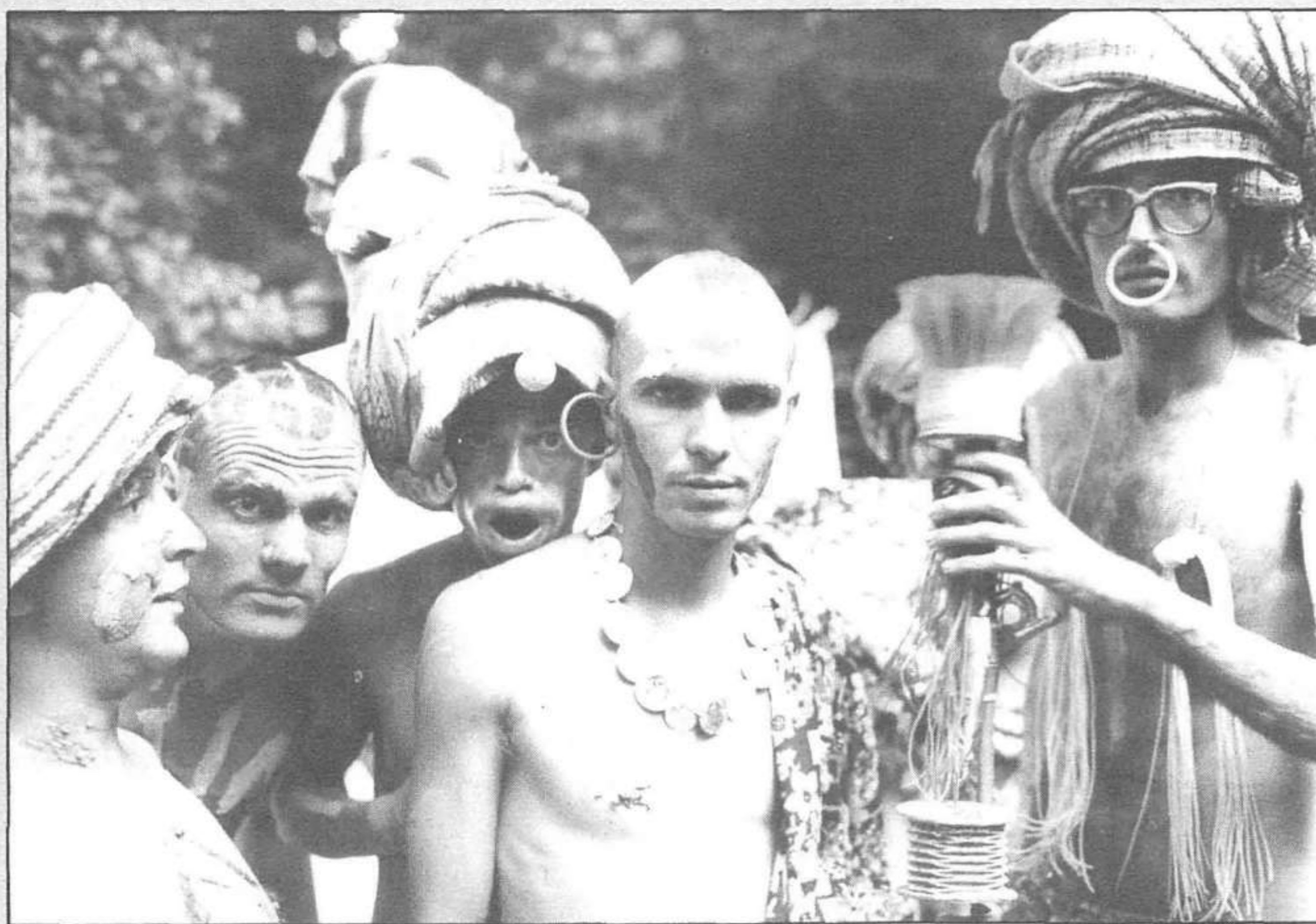
1985

A lo largo de más de un año de giras La Fura ha destrozado decenas de coches. A mediados de abril presentan su nuevo trabajo *Dale un hueso al nuba*, en el barrio de Gracià, de Barcelona, un espectáculo inspirado, según declaran, en "sus últimas experiencias en África y que ya se había estrenado en una estación de Sudán con gran éxito". Se ha de repetir la representación al día siguiente por la demanda de público. Pero a continuación siguen la gira contratada con *Accions* por España y otros países de Europa —Suiza, Dinamarca—. Llega el verano y en los Festivales de Navarra vuelven a presentar *Dale un hueso al nuba* en un frontón, después de explicar a la prensa sus experiencias en una tribu de Sudán. Al día siguiente reconocen que la representación que presenciaron tres mil personas era sólo una prueba del nuevo espectáculo. En coproducción con el Ayuntamiento de Madrid y el CNNTE, el 30 de agosto estrenan, en la antigua funeraria de la madrileña calle de Galileo, *Suz/o/Suz*. Continúan las representaciones por distintos lugares de España y vuelven a cruzar la frontera rumbo a Bélgica y Gran Bretaña.

18



En el Manifiesto Canalla se definían como una organización delictiva dentro del panorama actual del arte.



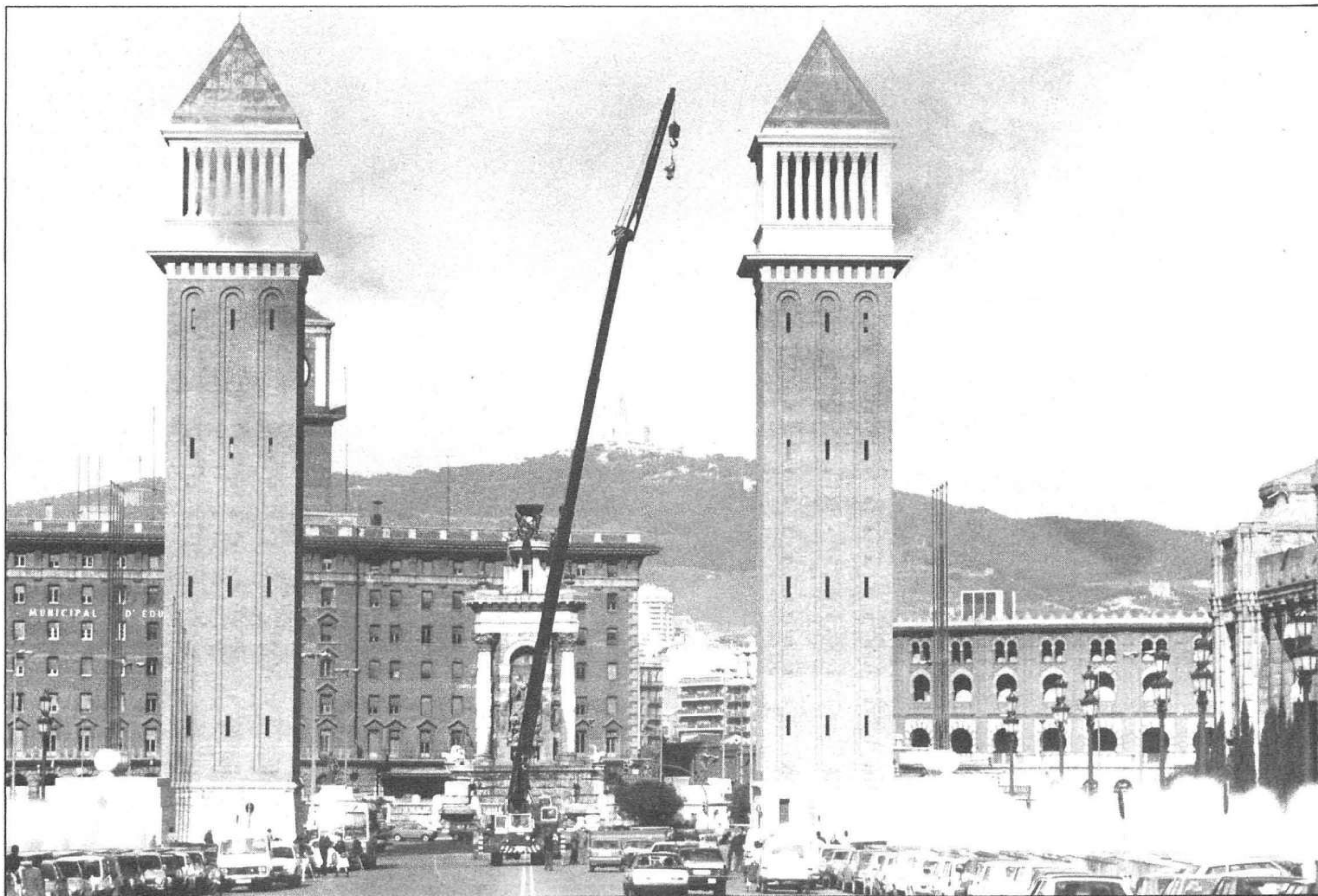
Los términos de fauna o tribu les definen más que el de compañía.

"Accions, nuestro anterior espectáculo, suponía un desgaste físico increíble y resultaba ya excesivamente tremendista; en un montaje así llega un momento en que debes luchar para no creerte ese personaje violento y amenazante y te conviertes en tu propio antagonista. Puede decirse que Accions es un producto que se ha descompuesto y ha generado en nosotros anticuerpos que nos impulsan en otra dirección". (Declaraciones a Jacinto Antón, *El País*, 3-8-85.)

"Antropófagos de la era industrial cambian el signo placentero de los objetos y reelaboran una nueva función para cada cosa. La música conduce el ritual hacia regiones hundidas más allá del último filo de la conciencia. La destrucción y la creación son, al cabo, las dos caras de una misma moneda y perfectamente Hamlet pudo haber sido un príncipe nuba". (Juan I. García Garzón, *Abc*, 1-9-85.)

"La crítica se enfrenta a nosotros a muchos problemas, porque rompemos precisamente sus esquemas convencionales. Es decir, les obligamos a trabajar, ya que lo que les enseñamos es una estética ajena totalmente a ellos. En un principio se nos calificaba como teatro punk o como pura energía, que es algo con lo que no estamos totalmente de acuerdo. Sin embargo, con Suzlo/Suz empiezan a darse cuenta de que lo nuestro no es pura provocación o agresión, sino que hay una labor teatral de muchos años tras nuestros montajes. De todas formas, lo que procuramos al público normal es un espectáculo divertido, en el que no necesitan comerse el coco". (Jesús Rodríguez Fernández, *Rock de Luxe*, noviembre de 1985.)

"El nombre del grupo fue traducido (¿equivocación o intención?) como Los bichos de las cloacas (*Vermin of the Swers*) y dejaron una cadena de críticos más bien confundidos. Entre tal océano de ofertas culturales como es Londres, *La Fura* arrancó el primer día con un público de 300 personas y el tercer día y último sobrepasaba las 800...". (Nicolás Sola, *El Público*, enero de 1986.)



1986

El 18 de enero llega *Suz/o/Suz* a Barcelona precedido por una acción espectacular en la que Jordi Arus, por medio de una grúa, se descuelga desde 45 metros de altura. Tres días después comienzan las representaciones en el Mercat de les Flors. El 11 de mayo intervienen en el VIII Festival Internacional de Teatro de Valladolid, con la presentación del maxi-single *Ajöe y Merea*, con un espectáculo original titulado simplemente *Ajöe*. Gira por Alemania, Finlandia, Bélgica, Holanda, Gran Bretaña y Francia. El 1 de julio la cooperativa presenta su disco en Barcelona. El 11 de septiembre el Ayuntamiento de Barcelona considera inadecuada una representación de La Fura inicialmente incluida en el ciclo Reflexions Crítics de la Cultura Catalana, organizado



La espectacular acción de La Fura anunciaba la presentación en Barcelona de su montaje "*Suz/o/Suz*".

"El diario *La Vanguardia*, de Barcelona, ha publicado esta foto con el título de '*Fura dels Baus: provocación y espectáculo*', en la que uno de los actores del grupo teatral aparece desnudo balanceándose colgado de una grúa ante las torres venecianas del recinto ferial de Montjuich, donde tan agresivo grupo presentó su nuevo espectáculo *Suz/o/Suz*. El actor, bien untado de grasa para aguantar el frío, permaneció colgado durante media hora tras la que fue arrojado ni más ni menos que a una piscina". (ABC, 20-1-85.)

"Con su espectáculo *Suz/o/Suz*, esa especie de tam tam profético de la barbarie y el canibalismo postindustrial, ese ser humano que retorna al paleolítico en me-

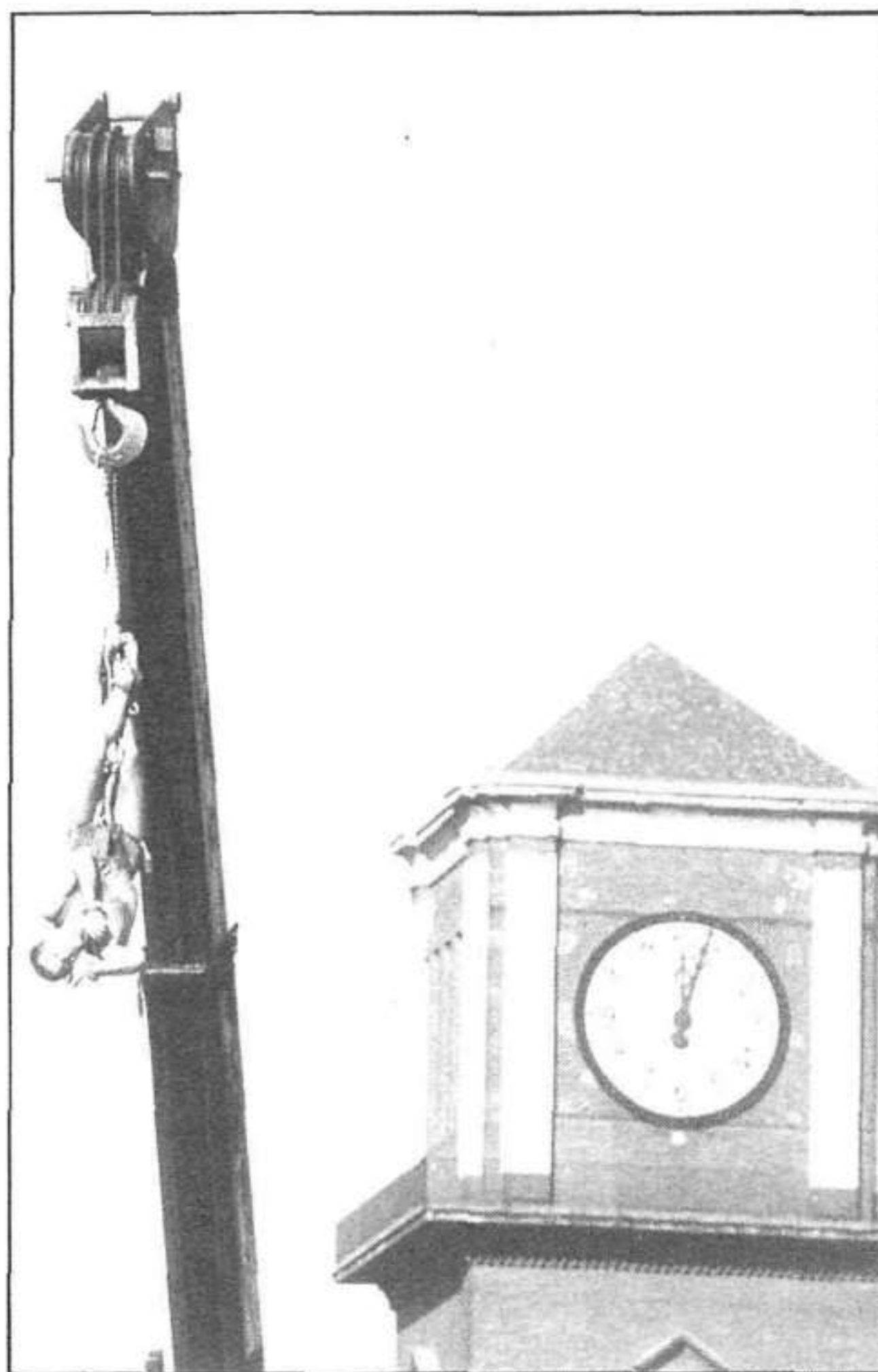
por la Generalitat. El Ayuntamiento no concede el preceptivo permiso municipal.

1987

El grupo recibe el premio Ciutat de Barcelona de Teatro 1986. El 3 de febrero se ofrece *Suz/o/Suz* por TV3. En marzo y abril participan en la Muestra de Teatro Español que se celebra en México, organizada por el Ministerio de Cultura. En julio no llega a cuajar un proyecto para la creación de un nuevo espectáculo en colaboración con la compañía Royal de Luxe, que estaba previsto presentar durante las Fiestas de la Merced. Agotadas las 5.000 copias de su disco lanzadas al mercado, se prepara la segunda grabación del colectivo, así como la edición de un *dossier* en el que se da cuenta de su forma de trabajo. Se perfila, por otra parte, un nuevo espectáculo producido por distintos festivales españoles y extranjeros que, bautizado inicialmente con el nombre de *1.140*, comenzará a ensayarse el 14 de diciembre en la antigua fábrica Tecla y Sala de Hospitalet.

1988

En la carpa del Teatro Español del Ayuntamiento de Madrid se exponen una serie de artefactos empleados en *Suz/o/Suz* bajo el título de *Automatics*. También, en el madrileño Museo Chichote, presentan *Suz*, su segundo disco. La Fura participa con *Suz/o/Suz* en el VII Festival Internacional de Caracas, dentro de la Muestra de Teatro Español. En el polideportivo de Sant Feliu de Llobregat, primero, y en la X Muestra Internacional de Teatro de Valladolid después, se presenta, a título de ensayo, el nuevo espectáculo, que, finalmente, adopta el título de *Tier Mon* en su estreno del Mercat de les Flors previsto para el 9 de junio.



A 45 metros de altura, izado en el mástil de una grúa, Jordi Arús trasladaba a una escenografía urbana una de las acciones del espectáculo.

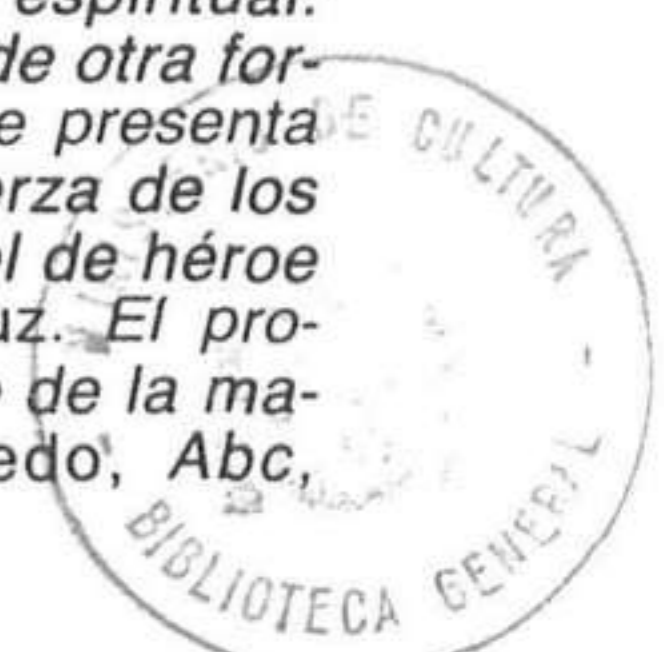
dio de un paisaje de desperdicios tecnológicos, la tribu de La Fura dels Baus se lanza a la conquista del Mercado Común y del Comecon: desde el pasado mes de mayo habrán actuado en Varsovia, Helsinki, Turku (Finlandia) y en Estocolmo; en agosto pasarán por Hamburgo, Berlín, nueve días en Londres y, finalmente, en otoño, en Toulouse, Burdeos y París. Pues eso, que arrasen como Atila". (Vivir en Barcelona, mayo de 1986.)

"El disco va a tener dos caras (¡como todos los discos!, carcajadas incluidas). En una estarán unos temas, unas estructuras sonoras de tres o cuatro minutos asimilables a la idea del tema, construidos también en función del espectáculo. La otra cara tendrá, digamos, dos grandes sinfonías... Por ejemplo, ayer vino una cantante de ópera, utilizamos los jadeos y los cantos de ella mezclados con *sampling* de ollas y cafeteras, platos o botellas rompiéndose. Todo este aparente caos —que, en realidad, no lo es similar—, por ejemplo, a nivel arquitectónico, a estar viendo una iglesia románica del siglo XII y enfrente un bloque de pisos, como te decía, este aparente caos que no guarda ninguna estética en nuestra música se da también, en realidad, se reordena, pues hay un urbanismo sonoro". (P. Quiñonero, *Audio Profesional*, febrero de 1987.)

"El jurado de este galardón —Ciutat de Barcelona—, patrocinado por el Ayuntamiento y dotado de un millón de pesetas, ha valorado la aportación que el citado montaje supone para el lenguaje teatral 'como una mezcla muy acertada de poesía y música, imaginación y técnicas interpretativas'. (La Vanguardia, 13-2-87.)

"Nosotros decidimos un nuevo espectáculo a partir de estímulos recibidos, de la seducción que en nosotros ejercen determinados materiales, sensaciones, olores o sonidos. Toda esta información la archivamos en una carpeta que ahora es la *1.140*". (Gonzalo Pérez Olaguer, *El Periódico*, 24-11-87.)

"No hay narrativa preestablecida en esta obra que en abstracto sería algo así como 'el disco de la vida en clave espiritual: lo que pasa, pasa, pero quizá de otra forma'. El hombre de Tier Mon se presenta como un ser sometido a la fuerza de los elementos; ya no tiene el papel de héroe que representaba en *Suz/o/Suz*. El protagonismo corre ahora a cargo de la masa coral". (Luis Angel Laredo, *Abc*, 12-5-88.)



"El grupo no nace por la cara, sino como consecuencia de una decisión, de una voluntad de ser no solamente de hecho, sino de derecho".



LA FURA DELS BAUS: “SER FURERO ES CASI UNA EXPERIENCIA MÍSTICA”

SANTIAGO FONDEVILA

Son las once y media y está nublada la mañana de este 12 de mayo a orillas del Pisuerga. Por la noche, La Fura dels Baus pre-estrenará su tercer espectáculo, el cierre de lo que se viene en llamar trilogía, pero que probablemente no sea tal. Si les preguntas a los fureiros por qué hablan de trilogía, si les cuestionas el contenido de la palabra, reconocen la quiebra del planteamiento. La compañía ha ensayado hasta pasadas las tres de la madrugada y el despertar resulta hasta brumoso. A través de una nota aclaran en el Festival de Valladolid el conflicto semántico ocasionado por tres letras que diferencian un ensayo de un estreno. O lo que es lo mismo, responden a la acusación de que venden como un estreno lo que sólo es un ensayo con público. La respuesta explica que el método de trabajo de La Fura dels Baus funciona en base a lo que pudiéramos llamar crisis permanente, crisis inherente al punto de ruptura a través del que se colaron en el mundo teatral y que se ven obligados a mantener cueste lo que cueste.

En torno a una mesa Marcel·lí Antúnez, Pep Gatell, Alex Oller y Carles Padrís se muestran mucho menos fieros que en el espacio escénico.

PREGUNTA.—¿Cuántos quedáis de la primera época?

M. ANTÚNEZ.—Carles Padrís, Pere Tàntinyà y yo.

P.—¿La Fura nace con *Accions*?

P. GATELL.—Como fenómeno, sí. Los cuatro años anteriores fueron como un

aprendizaje. Cada uno de nosotros venía de historias muy distintas, incluso había uno que estuvo trabajando de pastor (Jordi Arús). Nos encontramos por cuestión de intereses vitales... Fueron tiempos de muchos cambios; tiempos de vacas flacas; tiempos de aprendizaje en la calle para crear situaciones, dominar el espacio, técnicas de circo...

A. OLLER.—De todas formas, todos los que estamos ahora participamos de ese período de aprendizaje.

M. ANTÚNEZ.—Sí, esto es importante. En la primavera de 1983, poco antes del estreno en Sitges de las primeras *Accions*, se configura definitivamente lo que es el grupo hoy en día. En los cuatro años anteriores, del 79 al 83, hay diferentes momentos. Los primeros, cuando tocábamos en las Ramblas y montamos *Vida i miracles del pagés Tarino i la seva dona Teresina*, con el que recorrimos a bordo de un carro tirado por una mula media Cataluña. Después viene un período de semiprofesionalización, que acaba con una ruptura en el grupo y con la incorporación de la actual plantilla (Alex, Jürgen, Pep); gente que, al margen de que hubieran desarrollado alguna otra profesión, tenían ganas de dedicarse únicamente al espectáculo. Tras dos años de trabajar, a finales de 1983, de una forma muy intuitiva y con ganas de romper moldes, nace un esbozo de lo que llegará a ser *Accions*. En definitiva, esto era una consecuencia de las salidas que en esa época ofrecía el teatro de calle a los grupos. Nosotros hacíamos un teatro heredado de nuestro aprendizaje, pero que no nos llevaba a ningún sitio. Vas a hacer teatro para niños en Torroella de Montgrí o en Arbeca

—simples ejemplos— en 1982 y vuelves al año siguiente porque les gustó mucho lo que hiciste. O te ves obligado a estar en la carretera aguantando cuarenta grados, comiendo kilómetros con la furgoneta...; además, nosotros éramos una gente que se configuraba en un entorno completamente distinto a lo que eran esos pueblos donde actuábamos. ¿Qué quiere decir esto? Pues que la mayoría vivía en el barrio de la Ribera, en un momento en que este barrio era la referencia cultural y de ocio más importante de la ciudad.

Éramos semiprofesionales, a pesar de que en 1983 hicimos 120 actuaciones, que son muchas. Llegamos a actuar en tres pueblos distintos el mismo día... Una pasada: llegar, montar, tocar y salir. Entonces vino un acto de sinceridad... “estamos haciendo los gilipollas, queremos ser profesionales”... y salió el esbozo de *Accions*. El grupo no nace por la cara, sino como consecuencia de una decisión, de una voluntad de ser no solamente de hecho, sino también de derecho.

POR DERECHO

P.—¿Cuándo se constituye la cooperativa?

M. ANTÚNEZ.—En el invierno de 1983 y 1984 ya nos asignamos un sueldo y teníamos un local de ensayo en la antigua Escola de Actors i Directors del pasaje Martí, donde hemos estado durante cuatro años.

P.—Y el nombre ¿de dónde sale?

M. ANTÚNEZ.—Baus es un torrente que hay en Moià, el pueblo donde nací, y la fura un animal...

C. PADRISA.—Yo lo veo como un apellido.

P.—¿Pero a quién se le ocurrió?

C. PADRISA.—No lo recuerdo. Uno dijo Fura y el otro Baus.

M. ANTÚNEZ.—Cinco años más tarde un lingüista nos dijo que Baus quiere decir vals, o sea, torrente cortado, precipicio. Pero la gente no lo sabe y es muy difícil de explicar.

P.—¿Hay una influencia en vuestros espectáculos del medio social del que provenís?

M. ANTÚNEZ.—En cierta forma, sí. Somos un grupo generacional, un poco como los Beatles.

P.—Es muy curioso que mientras vuestros espectáculos son completamente antiliterarios, desde el principio hayáis producido una explicación teórica de vuestro trabajo, que empieza con un documento firmado por La Fura dels Baus a principios de 1984.

M. ANTÚNEZ.—Sí, se hizo tres o cuatro meses antes del estreno y no es gratuito. A nosotros nos funciona muy bien porque nuestro trabajo genera una gran cantidad de ideas colectivas, un cierto caos, y de esta forma proponemos también un cierto orden teórico. Esto se hizo también con *Suz/o/Suz* y con el tercero, *Tier Mon*. El resumen final sale de una aportación copiosa de cada uno. Los músicos ven tal o cual cosa, los actores otra...

P.—¿Pero hay alguien dedicado a esto?

M. ANTÚNEZ.—Depende, hay cosas muy concretas y otras que se transcriben de la propia praxis del trabajo.

P.—Y luego viene el Manifiesto Canalla.

M. ANTÚNEZ.—Fue una manera de deshacerse de ciertos tópicos y sambenitos que nos habían colgado, como el de que hacíamos teatro punk. Eso no nos interesaba porque no lo sentíamos, a pesar de que en el espectáculo hubiera un cierto riesgo de salir manchado o con alguna quemadura en el jersey. De esta forma se planteó, con una cierta pedantería, el Manifiesto Canalla, que en alguna cosa tal vez todavía tenga vigencia, pero que ya no responde a nuestra forma de trabajar.

P.—Ya en el documento de 1984 hablabais de "salvaguardar la propia estética furera, la cual cataliza el trabajo individual y lo transforma en una conducta de grupo". ¿En qué consiste esa estética?

A. OLLER.—Creo que cuando hacíamos teatro festivo de calle ya existía esta estética, concretada en un vestuario, en una forma de llevar el pelo.

P.—¿Es una estética premeditada o de dónde surge?

M. ANTÚNEZ.—No es una estética artificial, premeditada tal vez sí, porque, hablando ahora de *Accions*, había una necesidad de ser diferentes. Llega un momento en el que hemos agotado a nuestros maestros, que podrían ser Comediantes u otros; te dejan de interesar y construyes tu propia estética. Como dice Alex, esto ya empieza en el teatro de calle y es que ser furero es casi una experiencia mística..., tal vez es un poco fuerte la palabra.

A. OLLER.—Lo que hay es una evidente voluntad de tener una línea propia, una línea furera, difícil de definir.

P.—¿Lo intentáis?

“En torno al grupo hay dos conceptos que se mezclan: lo lúdico y lo trascendente”.

“El esfuerzo físico y el riesgo del actor son cosas que el teatro había relegado al mundo del circo y que nosotros incorporamos”.

M. ANTÚNEZ.—Creo que ahora sí. En torno al grupo hay dos conceptos que se mezclan, lo lúdico y lo trascendente, esto entre comillas. Es un teatro que se realiza con materiales y sobre el actor, es decir, apoyado sobre el esfuerzo físico del actor, sobre el riesgo, y esas son dos cosas que el teatro había relegado al mundo del circo y que nosotros incorporamos dentro de un concepto narrativo. De ahí puede venir esa visión popular de que los de La Fura seamos gentes un poco sonados, un poco raros. Hay también una voluntad de desnudar las cosas. No somos un grupo de rock, los materiales, aunque salgan unos pocos momentos, se presentan en estado muy primario y eso se mantiene y le da autenticidad a los mismos materiales.

Finalmente, aunque es muy importante, La Fura construye un lenguaje, pero

no a partir de lo concreto, como, por ejemplo, hace en cine Almodóvar, sino todo lo contrario. Ahora podemos hablar del nuevo espectáculo en el sentido de guerra y paz. Eso está presente en el montaje, pero también hay muchas otras cosas. En suma, nuestra estética tiene un rasgo muy característico, lo interdisciplinar mezclado: música, plástica, visualidad y movimiento, tanto del público como de los actores. No son aportaciones de La Fura, pero sí son elementos que La Fura coge y traduce en un tipo de espectáculos que no hace nadie. Hay, pues, una continuidad entre cada uno de los espectáculos y aún diría más, en definitiva, no deja de ser siempre la misma obra. Un poco como los pintores que siempre pintan el mismo cuadro o los escritores que siempre escriben el mismo libro. De momento no pensamos que los problemas del arte sean tantos, hablando en términos artísticos, ni tan diferentes. En todo caso, lo que puede cambiar es la manera de explicarlos y los materiales que utilices para llegar a ellos, por lo cual vas abriendo versiones. En este sentido, como decía el Pep, *Accions* es un espectáculo absolutamente nihilista. Hay muy mala leche porque salíamos a comérselo todo. Montábamos el espectáculo, destrozábamos un coche y luego nos íbamos de marcha en plan "pistoleros". ¿Sabes qué quiero decir? Era una actitud que se manifestaba no sólo en el espectáculo. Pero el problema es el mismo para cualquier actor; luego hay también una carga lúdica y una serie de escenas donde nos lo pasamos muy bien, o casi siempre, que ya están planteadas casi como un juego.

TRILOGÍA

P.—¿Es cierto que *Tier Mon* cierra una trilogía?

M. ANTÚNEZ.—Hombre, es un poco una muleta para nosotros. Cada espectáculo tiene su propia identidad, aunque, por otro lado, también se puede tratar como tal trilogía.

P.—Bueno, pero una trilogía acaba, cierra un ciclo.

M. ANTÚNEZ.—Entonces comenzaremos otra, como en la "Guerra de las galaxias". Bueno, con este espectáculo cerramos un tipo de trabajo.

P.—¿Sin saber hacia dónde iréis luego?

M. ANTÚNEZ.—Lo que tenemos que hacer es un cambio muy fuerte. Con esta trilogía ocurren también tres cosas muy claras: la primera, que cuando hicimos *Accions* ya hablábamos de otros dos espectáculos en esta línea; es algo que ha



"Nos gustaría hacer algo para mucha gente, jugando con la monumentalidad y en grandes espacios".

salido de manera muy natural. Por otro lado, a nosotros nos gustaría partir siempre de cero, pero hay una serie de giros estilísticos que debes asimilar y que para nosotros se convierten en una muleta. Hoy lo verás en el pre-estreno. Hay cosas que pertenecen a otros espectáculos y que se han de depurar aún y que darán paso a una nueva forma cuando el espectáculo se presente en Barcelona.

También pasó en *Suz/o/Suz*, cuando tratábamos de utilizar ciertas actitudes plásticas, de recuperarlas. De la pintura espesa se pasó a los pigmentos puros y aplicados de manera totalmente diferente. Y, por último, los tres espectáculos que componen esta trilogía respiran la misma idea.

A. OLLER.—O hacemos una cuadrilografía o nos planteamos un giro radical. De

todas maneras se puede intuir lo que podemos hacer después, pero es difícil concretarlo. Por lo que hemos estado hablando este invierno, nos gustaría hacer algo para mucha gente, jugando con la monumentalidad y en grandes espacios. La presentación de *Suz/o/Suz* en la plaza de España usando grúas y aprovechando las torres de la Exposición fue un esbozo, pero lo hemos tenido que dejar siempre al margen porque sería un espectáculo de muy difícil mercado. Incluso, teníamos la idea de hacer una producción con estos elementos para las fiestas de la Mercé del pasado año, pero al final no fue posible.

P.—¿Qué vigencia tiene actualmente el Manifiesto Canalla?

A. OLLER.—Surgió debido a razones que ya no existen.

M. ANTÚNEZ.—Además, el público ha

cambiado. Por ejemplo, ha surgido una pregunta que ya viene a ser tópica ahora, ¿por qué narices tanta teoría? La gente tiene ganas de desnudar a La Fura y ver qué pasa con ella, cómo se lo monta.

P.—Decíais en el documento previo a *Accions* "la situación social nos obliga a rechazar de base los espacios convencionales". Parece el asalto a la Bastilla.

P. GATELL.—Algo de eso había en nuestra vida, y, además, ninguno de nosotros iba al teatro.

M. ANTÚNEZ.—Es más, tras el estreno de *Accions*, bajo un paso a nivel de Sitges al Pep y a mí nos echaron de nuestras casas por falta de pago, o sea, que la situación era crítica. Pensamos en presentar el espectáculo en nuestro barrio y al final lo hicimos en las Drassanes, porque el lugar era más desolado, si cabe.



"Desde el principio se planteó nuestro trabajo como un rechazo a lo que existía y como una voluntad de recuperar el rito y la comunicación directa".

Pienso que ni siquiera ahora nos planteamos el hacer algo dentro de un teatro. No queríamos hacer teatro en al calle, pero tampoco en un teatro. Teníamos que buscar un espacio distinto. Eso ha ido cambiando. En *Accions* el espacio constituía parte ineludible de la escenografía y ahora actuamos en pabellones deportivos o feriales como éste y nosotros diseñamos toda la escenografía.

P.—¿Cuándo consigue el grupo una estabilidad económica?

P. GATELL.—Huy, eso todavía no sabemos lo que es.

P.—Pero no paráis de actuar y por todo el mundo.

M. ANTÚNEZ.—Sí, pero somos muy caros, hay muchos costes. Para que veas, hasta hace dos meses cobrábamos noventa mil pesetas cada uno y eso que somos los empresarios. O sea, que uno de nuestros técnicos puede ganar más que nosotros. De todas formas puede decirse que ahora tenemos una cierta estabilidad.

P.—Tal como lo planteáis, con un solo pinchazo todo se vendría abajo.

M. ANTÚNEZ.—Sí. Es así. Ésta es la situación un poco de abismo que vive el grupo, incluso en algunos momentos hemos pensado que si las cosas van mal, en todos los sentidos, nos separábamos. No

obstante, pensamos que todavía tiene sentido estar haciendo este tipo de espectáculo. Podría parecer que mezclo algún concepto político, pero es que hay un cierto grado de compromiso. Todos tenemos muy claro que trabajar con La Fura es muy distinto que hacerlo con una compañía comercial, que seguramente está mucho mejor retribuida. Tanto es así que si alguna vez pensamos que esto va mal y tenemos que buscar un curro..., en fin que mola mucho más estar aquí, que trabajar en televisión, por ejemplo.

A. OLLER.—Y, además, es que hemos invertido la mejor edad de nuestra vida en La Fura.

M. ANTÚNEZ.—No sé cuál es la mejor.

A. OLLER.—No sé, pero profesionalmente, al margen de lo que haya hecho fuera, yo entré en La Fura cuando tenía veintidós años y aquí llevo seis. Hay, pues, un cierto miedo a abandonar este micromundo que hemos formado.

P.—¿La Fura es un fenómeno coyuntural que pasará como pasó el dadaísmo y otros ismos?

M. ANTÚNEZ.—Puede serlo. Pero el dadaísmo tuvo una trascendencia histórica. Esta muy claro que este movimiento inspiró una serie de actitudes que se han ido repitiendo y diría que, incluso, nosotros nos podemos englobar dentro de esta espiral del arte, no tanto como una consecuencia directa, sino por la forma en la que, desde el principio, se planteó nuestro trabajo: con una voluntad de rechazo a lo que existía, de crear algo nuevo, provocador y diferente, de recuperar una serie de valores que el teatro pierde como el del rito y la comunicación directa. Que La Fura dels Baus sea como un Velázquez o como un Goya no nos importa demasiado. El teatro es algo efímero que tiene sentido mientras se está representando.

SÓLO TRADUCTORES

P.—¿Hay alguien en el grupo que ejerce de traductor teórico de las puestas en escena?

M. ANTÚNEZ.—Sí ha habido siempre un traductor. Al principio y durante algún tiempo fue Andreu Morte y actualmente está Sixto Peláez cumpliendo esta función. De todas formas, como tú dices, ellos son sólo traductores, porque lo que origina los escritos y su contenido es el espíritu colectivo. Y eso no quiere decir que exista una aportación porcentual de cada uno, sino que uno aporta el cuarenta por ciento y el otro el dos por ciento, pero tanto el uno como el otro, fuera del grupo, no tendrían nada que ver con La Fura. Hay un cuerpo común, recuerdo otra vez a los Beatles. Eran cuatro y cada uno por su lado ya no eran el grupo. En La Fura cuando viene algún colaborador, el período de adaptación es de unos seis meses. Por ejemplo, ahora está con nosotros como actor invitado un inglés Mikel Summers, y le va a costar tiempo adaptarse plenamente. Obviamente no somos una escuela de actores, pero somos gente que hemos bregado en la escena con el público.

A. OLLER.—Creo que después de tres espectáculos sí puede hablarse de una metodología actoral.

P.—¿Qué supuso la entrada de Andreu Morte en el grupo?

M. ANTÚNEZ.—Fue una consecuencia del momento. Era la persona que necesitábamos; alguien que pusiera en orden la cuestión teórica y escribiera los textos y que llevara la cuestión de "management". Hay que reconocer que eso lo hizo muy bien.

P.—¿Era furero?

P. GATELL.—A ratos.

A. OLLER.—Fue una cuestión de simbiosis.

M. ANTÚNEZ.—En el sentido de actor no, porque, en definitiva, quienes nos currábamos la página éramos nosotros; ahora, en lo que fue sintonizar con la idiosincrasia y aprovechar la coyuntura, sí que lo hizo.

P.—¿Su salida fue crítica?

M. ANTÚNEZ.—En cierta forma, sí, porque fue una historia típica, en la que él no dejó las cosas claras hasta que no estuvo colocado.

A. OLLER.—Fue un problema muy concreto en la cuestión de "management" y gestión política, pero para nada en el aspecto creativo.

M. ANTÚNEZ.—Algunos de nosotros

**“Hay una
continuidad entre cada
uno de los espectáculos;
aún diría más:
en definitiva, no deja
de ser siempre la
misma obra”.**

tuvimos que suplir las funciones que él hacía y eso ocasionó problemas funcionales, pero nada más.

P.—Haciendo un análisis de las sensaciones que se intentaban provocar en el público, concretamente en *Accions*, la balanza se inclina totalmente hacia las desagradables: angustia, miedo, pánico, terror, histeria...

A. OLLER.—Probablemente en *Accions* hubiera una cierta voluntad de caminar en ese sentido, pero pienso que con *Suz/o/Suz* eso cambia.

M. ANTÚNEZ.—Así es, en el estreno de

Suz/o/Suz cogimos a una pareja en un rincón que se lo estaba montando de lo más erótico. No creo que haya que estar acojonado. Hay gente que se lo pasa de narices.

P.—Eso no lo dudo, pero...

C. PADRISA.—Diría que, sobre todo, en *Suz/o/Suz* hay momentos de una gran belleza, de poesía, de ternura.

P.—Una poesía algo ácida.

A. OLLER.—En *Accions*, tal vez. Claro que el público no lo ve igual que nosotros.

C. PADRISA.—Cuando en *Accions* están colgados de las cuerdas, suena una música, tan, tanan, tanan, tanan, que podría ser la banda sonora de una película de amor...

M. ANTÚNEZ.—Lo que ocurre es que nosotros configuramos una estética y *Accions* tiene un tono, digamos, nihilista en el sentido de negación y aunque haya un poco de todo, el regusto si es posiblemente el que tú dices, pero no todo es asco, histeria...

P.—Pero me diréis que el público lo considera una obra amable y tierna.

A. OLLER.—Es cierto que en los inicios de *Accions*, y por culpa de una desinformación de la prensa, había un rollo de terror con La Fura...

M. ANTÚNEZ.—La gente venía con chubasqueros y paraguas y eso ocurre bastante todavía.

A. OLLER.—Creo que eso se debe a un problema de lectura fácil por parte de la prensa y de los espectadores, que luego con *Suz/o/Suz* ya fue cambiando.

M. ANTÚNEZ.—En cualquier caso, hay una cuestión generacional muy importante: la gente de teatro puede que no vea esas cosas, pero los de nuestra generación y los de otras más jóvenes flipan en cantidad. A lo mejor no saben lo que es ternura, porque no entra en su argot, pero disfrutan.

P.—En cualquier caso las sensaciones de que hablaba y que entiendo que están en vuestros espectáculos, son, en general, muy radicales, sin los matices propios de otro tipo de sensaciones más delicadas, agradables o no. En este sentido, los espectáculos están muy decantados.

A. OLLER.—Sí, esa intención estaba en *Accions*, pero luego ya no.

M. ANTÚNEZ.—Es cierto y, además, luego se hereda un poco esta radicalidad.

A. OLLER.—Sí, claro, no se ha dejado.

M. ANTÚNEZ.—Hay algo que hemos podido comprobar después de asistir a muchos festivales y ver algunas cosas. Tampoco vamos mucho al teatro, pero de esas sensaciones supuestamente modernas acabas hasta las narices de tanta delicadeza, de tanto control. Vaya, que al fi-

nal es un pastelazo que no se lo traga ni Dios.

P.—Alguien definió vuestro trabajo como teatro apocalíptico, pero pienso que no estaréis de acuerdo.

M. ANTÚNEZ.—En mil novecientos ochenta y cuatro todo era apocalíptico y postnuclear. No sólo nosotros, sino el cine, la prensa, el ambiente..., aunque sólo en Europa, porque fuimos a Sudamérica y esa psicosis no existía. Vieron otras lecturas muy distintas.

P.—Sois muy efectistas.

M. ANTÚNEZ.—Sí, seguro. Al no utilizar la palabra tienes que crear un nuevo lenguaje para expresar las sutilezas y obviamente el efectismo es una forma de marcar claramente situaciones. Además, nosotros trabajamos en espacios mucho más grandes que, incluso, los escenarios de ópera. Aquí, en Valladolid, son casi mil metros cuadrados con el público en medio, lo que te obliga a determinados efectos para hacerte entender.

P.—Vuestros espectáculos no son de participación, ¿o sí?

M. ANTÚNEZ.—No en el sentido que puede entenderse la participación, a partir del teatro de Comediantes.

P.—Pero si hay una manipulación absoluta del público.

C. PRADISA.—Sí.

A. OLLER.—Sí.

M. ANTÚNEZ.—El público se convierte en el coro. Hay una auténtica coreografía, diseñada previamente sobre los movimientos del público y que posteriormente se confronta en los ensayos.

P. GATELL.—Esto es ya veteranía adquirida por la experiencia desde el teatro festivo en la calle.

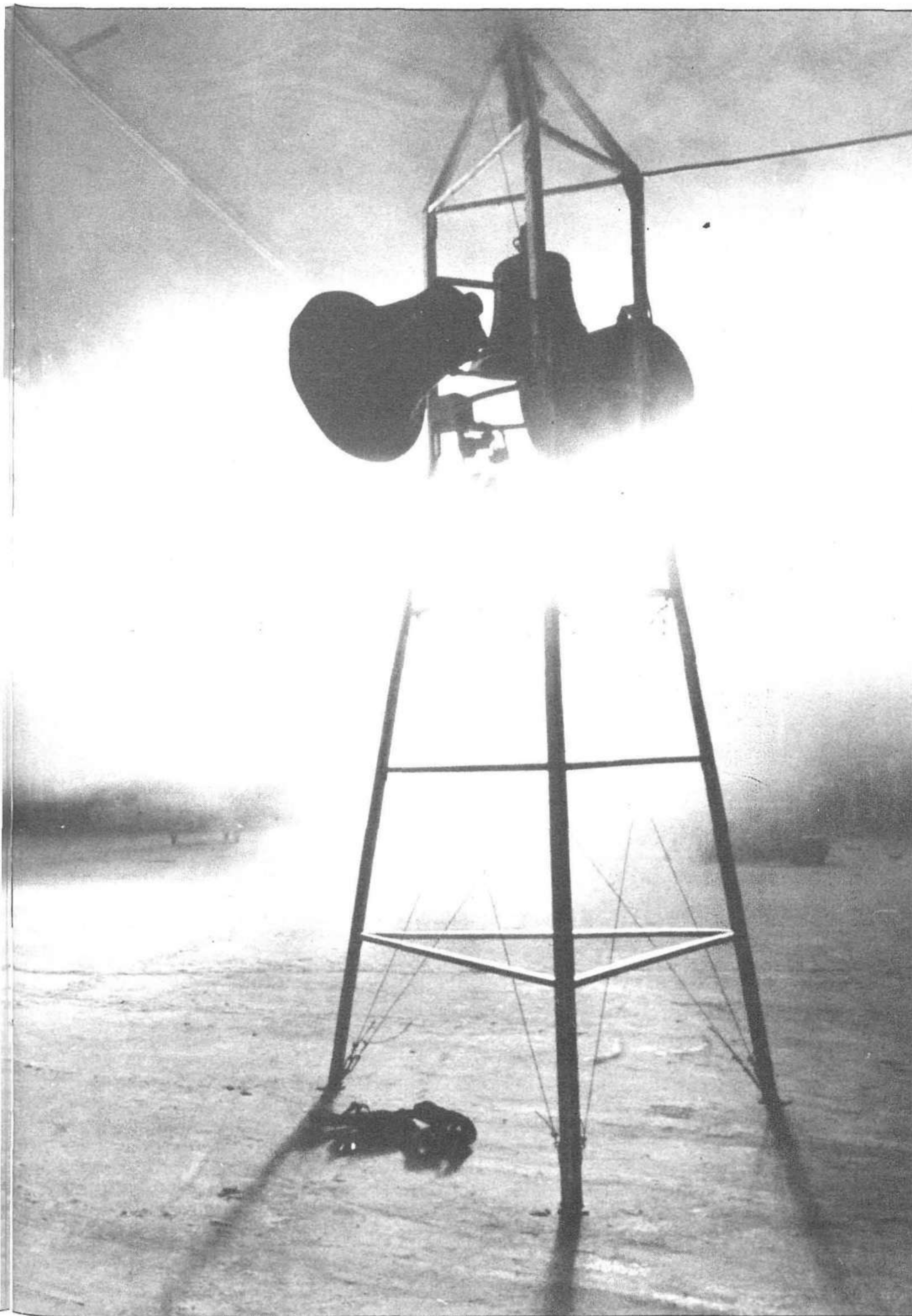
EL BUEY DE LA GUERRA

P.—Decís, "lo que empezó siendo una llamativa utilización de ámbitos no convencionales y una forma no argumental, se ha convertido en un medio de lenguaje". ¿Qué hay acerca de ese lenguaje?

M. ANTÚNEZ.—De entrada es un lenguaje interdisciplinar. Eso origina una cierta complejidad. Cuando ensayan los actores no hay música, porque tenemos que codificar lo que es el lenguaje actoral y cuando se están haciendo las pruebas de material, no se aplican directamente al actor. En segundo lugar, todos estos sublenguajes se ponen en función de una sola idea, de una narrativa que también es difícil de definir por su capacidad de resonancia. Es decir, no creamos un marco de referencias concreto. Aunque en algunas ocasiones ese marco



"Miramos más hacia espectáculos como la ópera, un partido de fútbol o un concierto de rock".



exista para nosotros. Pondré un ejemplo, *Suz/o/Suz* es un ritual iniciático al que precede una muestra de la vida real, dos guerreros que luchan; tras la iniciación de los nacidos y la fiesta, al final acaban como al principio: comiendo la carne, preparándose para el combate. Esta es una historia supersencilla, en la que vertemos todos los materiales, y que, lógicamente, se hace mucho más amplia. En cualquier caso, hay un cierto aspecto caótico en el método de creación que hace difícil concretar ciertas cosas. Por ejemplo, el hilo narrativo de *Tier Mon* no salió hasta la semana pasada.

P.—¿Y cuál es?

M. ANTÚNEZ.—En este momento la cosa está así: hay un buey, el dios de la guerra, que pare a dos semidioses, inútiles desde su nacimiento, pero que, debido a sus orígenes, gozan de un gran poder. Ellos se dividirán el territorio. Todo esto pasa ya en un estado de guerra y, por tanto, la primera parte del espectáculo presenta secuencias como desfiles de ejércitos, batallas, muerte y diáspora. En la segunda parte todos vuelven a nacer, les llevan a comer y luego a trabajar en la construcción de un nuevo buey de la guerra...

P.—Vuestros espectáculos tienen un rasgo monumentalista muy acentuado.

M. ANTÚNEZ.—Sí, nuestra voluntad es la de hacer siempre una "obra mayor". No despreciamos las obras menores de los otros, que pueden llegar a ser muy buenas, pero nuestro potencial se dirige a crear "obras mayores". En Dagoll-Dagom hay un potencial humano muy importante, pero ellos pretenden algo muy distinto, que es divertir a la gente, y por eso hacen obras menores.

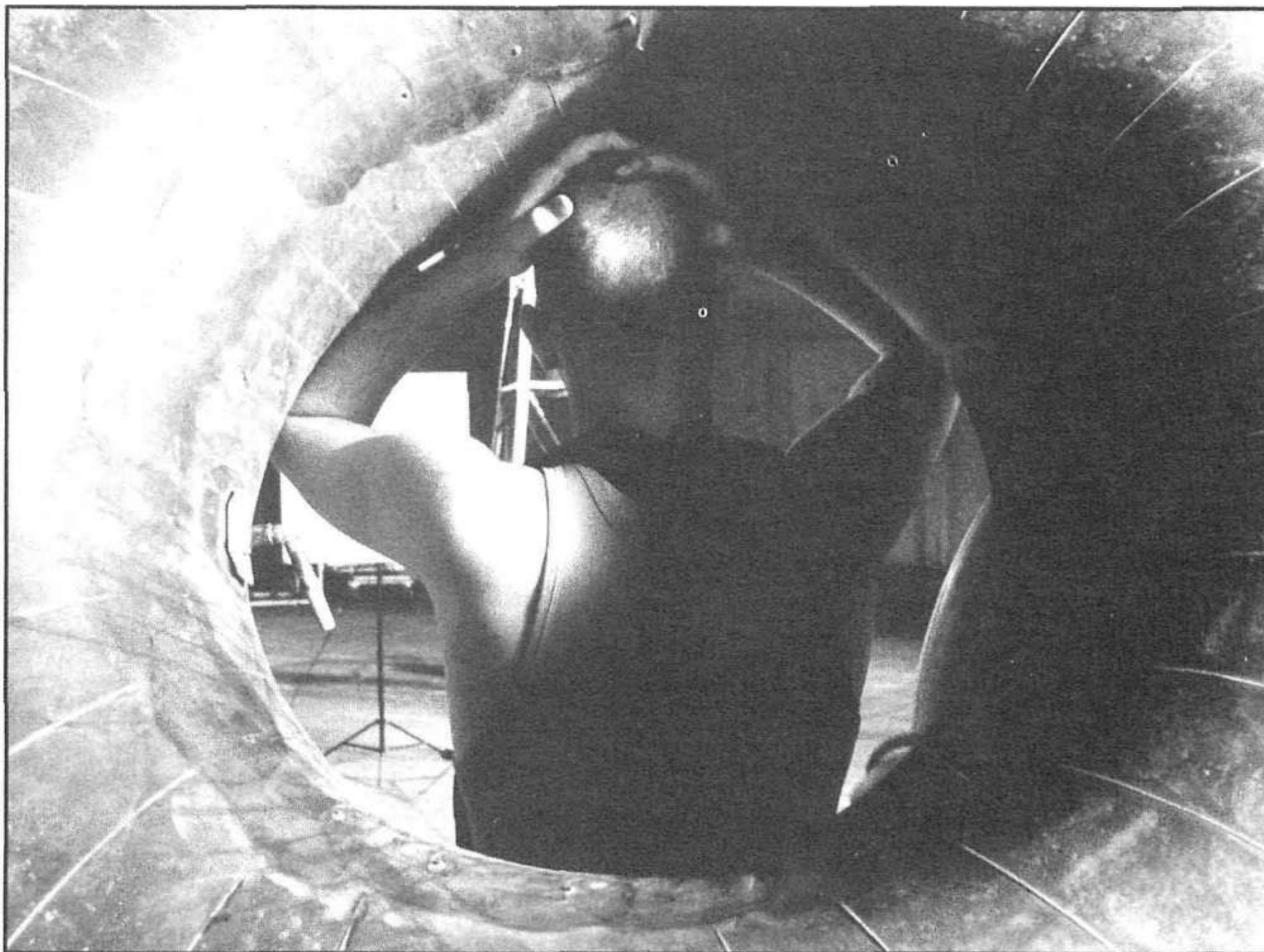
P.—¿Pero qué pretendéis vosotros?

A. OLLER.—Miramos más hacia espectáculos como la ópera, un partido de fútbol o un concierto de rock and roll.

M. ANTÚNEZ.—Espectáculos en los que las pasiones humanas se desaten y lleven al público a situaciones catárticas. Eso estaría bien. Y la verdad es que algunas veces ha pasado. Por ejemplo, en Polonia, cuando destrozamos un coche ruso. Para los polacos fue demasiado. Nos daban vodka mientras gritaban enardecidos. Algo así difícilmente se produciría con una obra menor. Y con *Suz/o/Suz*, en Caracas, hace un mes la gente se metía dentro de las piscinas, se tiraban los cubos encima..., vaya, una situación de comunión increíble. Hemos visto gente llevándose trozos del coche o de una víscera como fetiche.

P.—Pero esa comunión puede resultar también peligrosa para el espectáculo.

A. OLLER.—Sí, se corta rápidamente.



"Ser furero significa intuición y la posibilidad de trabajar en un terreno que has creado, cercano a ti mismo y a la gente que te rodea".

M. ANTÚNEZ.—Esta es una de las características del cuerpo actoral y del de seguridad, que últimamente hemos incorporado al espectáculo: saber cortar estas situaciones sin que ocurra nada.

P.—¿Y el futuro? ¿Si la gente os dice, por ejemplo, que este nuevo espectáculo es sólo una repetición?

C. PADRISA.—No creo. Hay una constante innovación, a pesar de que ciertas cosas puedan ser redundantes, pero es lo que decíamos antes de hacer siempre la misma obra; intentas decir las mismas cosas mejor. A mí eso no me afectará porque sabemos que hay un estilo. Es como si dices flamenco...

M. ANTÚNEZ.—En pintura hay un señor, Tapies, que va innovando dentro de su estilo y mantiene una línea creativa. No creo que el nuevo espectáculo dé esa imagen, porque, además, hay también un cierto cinismo sobre lo que hacemos. Ya no somos esos chicos de veinte años que salían a comerse el mundo y derrochaban mucha mala leche, que en el fondo era ingenua. Hay un distanciamiento que, incluso, permite la entrada del humor. Obviamente hay unos ciertos paralelismos escenográficos con *Suz/o/Suz*, pero al mismo tiempo el concepto de sonido es muy distinto, pues si en aquél era frontal

**“El público se
convierte en coro.
Hay una auténtica
coreografía previa
sobre los movimientos
del público, que luego
se confronta en los
ensayos”.**

y de rock and roll, aquí pasa a ser de ocho fuentes de sonido y cuatro escenarios individuales. Hay, además, una idea que está por encima de todo el espectáculo, y es la del destino patentizada en los robots. Y otra que todavía no hemos podido controlar del todo, a pesar de que es una de las ideas primitivas, la de los cambios climáticos.

C. PADRISA.—Seguimos siendo fieles a lo que el público nos pide. No hemos renunciado a lo multidisciplinar, a tratar al público al mismo nivel. Si renunciáramos a esto ya no seríamos nosotros.

P.—El estar muy por delante supone un gran riesgo.

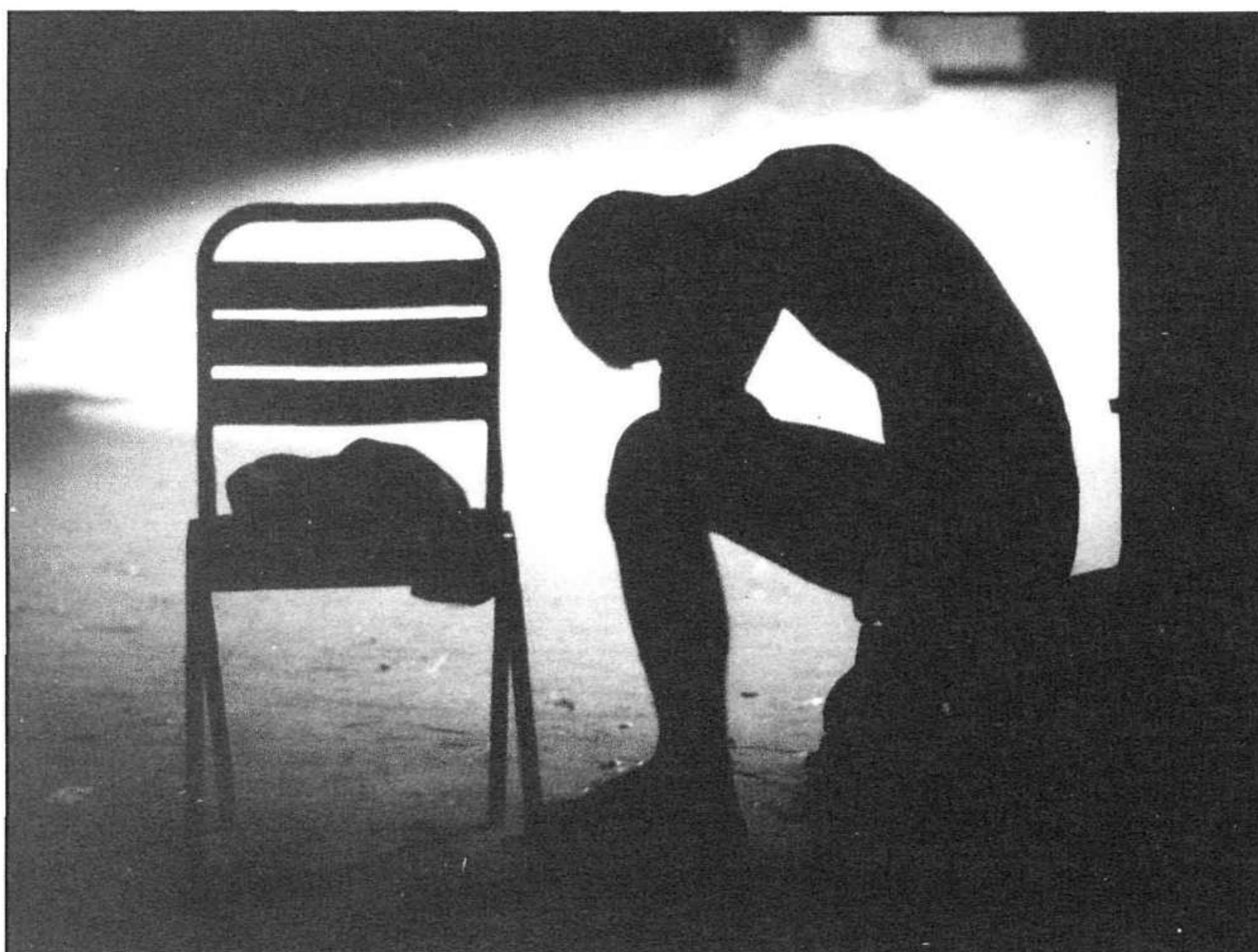
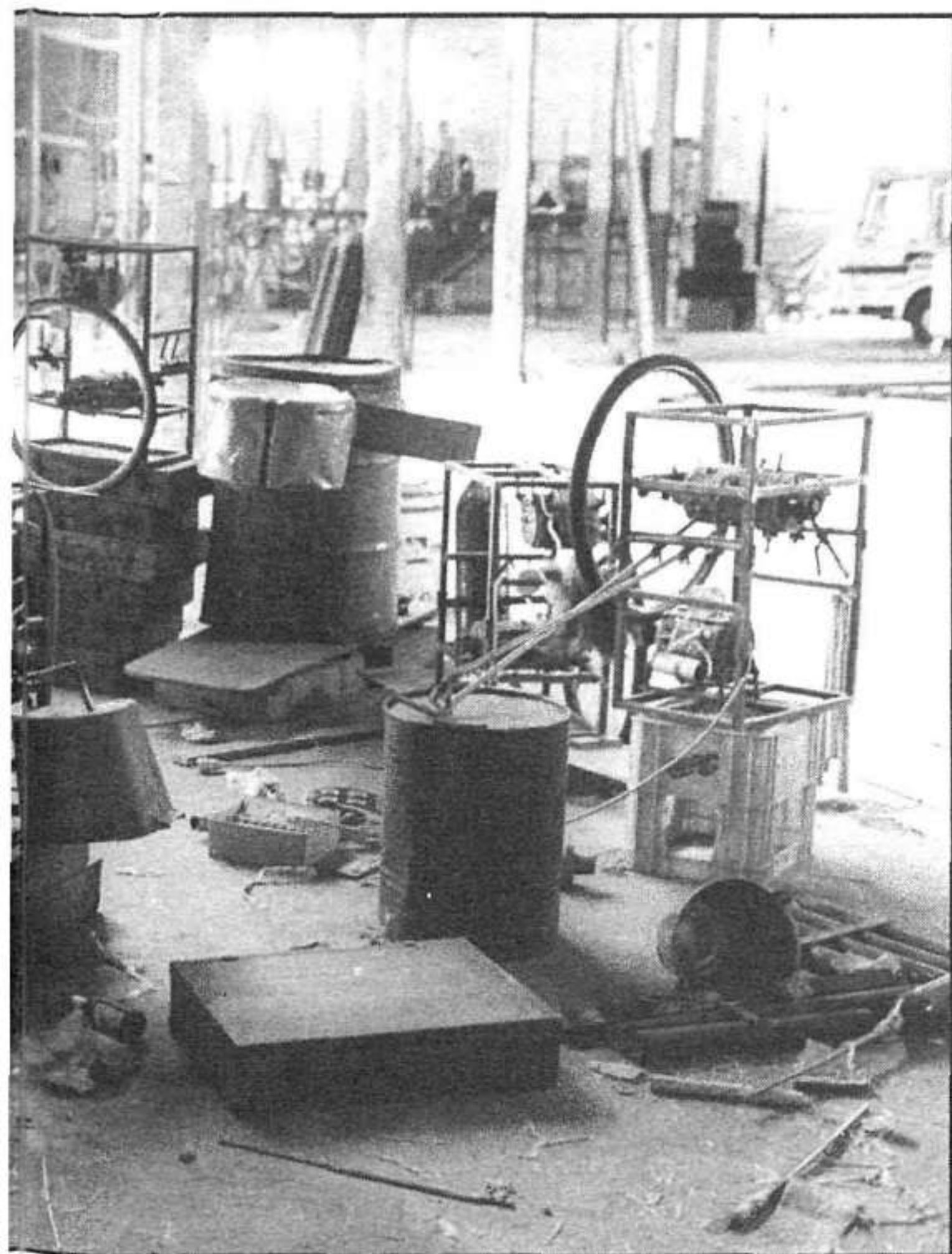
C. PADRISA.—Cuando hicimos *Accions*, la gente también se preguntaba por lo que haríamos después, y *Suz/o/Suz* gustó a muchos más que el primer espectáculo.

M. ANTÚNEZ.—En todo caso ha habido una cuestión coyuntural. Es decir, estos dos espectáculos, además de ser buenos, porque creemos que somos buenos haciendo espectáculos —si no mal asunto—, obedecen a una coyuntura de cada momento. La Fura dels Baus ya no tiene que romper con el lenguaje teatral en general, sino con su propio lenguaje que el público ya ha asimilado.

C. PADRISA.—Además, nosotros somos un fenómeno teatral. En este país todos los fenómenos que han subido y han destacado, se está esperando a que caigan, a que dejen de serlo.

P.—¿Vuestro trabajo ha tenido repercusión en el de otros grupos?

M. ANTÚNEZ.—Sí, tenemos discípulos. Y en algunos casos muy concretos,



como el de Argentina donde hay un grupo, Operación la Negra, que desde nuestra primera vista en mil novecientos ochenta y cuatro reconoce nuestro magisterio y que se han situado en la vanguardia de su país.

NOS COPIAN

P.—¿Os copian?

M. ANTÚNEZ.—El mismo Teatre Lliure nos copia. Nos copia todo el mundo que va detrás, por eso estamos delante. Me decía hace poco un actor en Madrid: "Lo que vosotros hacéis es abrir unas puertas que luego la gente las reutiliza en espacios convencionales". Los materiales que se usaban antes y después de *La Fura* han cambiado mucho. Nosotros también recibimos influencias anteriores de Comediants y cuando vemos algo de ellos que nos gusta también lo cogemos.

C. PADRISA.—Sí; incluso, *La Trinca* nos está pidiendo la piscina de *Suz/o/Suz*; y los de Durán Durán nos pidieron toda la documentación sobre ellas y al cabo de dos meses salió un videoclip con cuatro chicas dentro de otras tantas peceras idénticas a las nuestras.

P.—¿Los automáticos se han acabado?

“Que La Fura dels Baus sea como un Velázquez o un Goya, no nos importa demasiado. El teatro es algo efímero, que tiene sentido mientras se está representando”.

M. ANTÚNEZ.—No, en *Tier Mon* hay una continuación que es, además, un paso adelante, los robots. Son mecanismos potentes capaces de sonar con el equipo de música y equipados con campanas, martillos, neumáticos, sirenas y trompetas programados por ordenador. Esto le da una particularidad al sonido muy importante.

P.—¿Romper un televisor es un acto simbólico?

A. OLLER.—No, en el momento que lo hicimos no. Simplemente me gustaba hacerlo por el ruido que hace al romperse.

P.—¿Seguís queriendo provocar?

P. GATELL.—Ya provocamos y ya han aprendido.

A. OLLER.—Tal vez, pero de una forma indirecta.

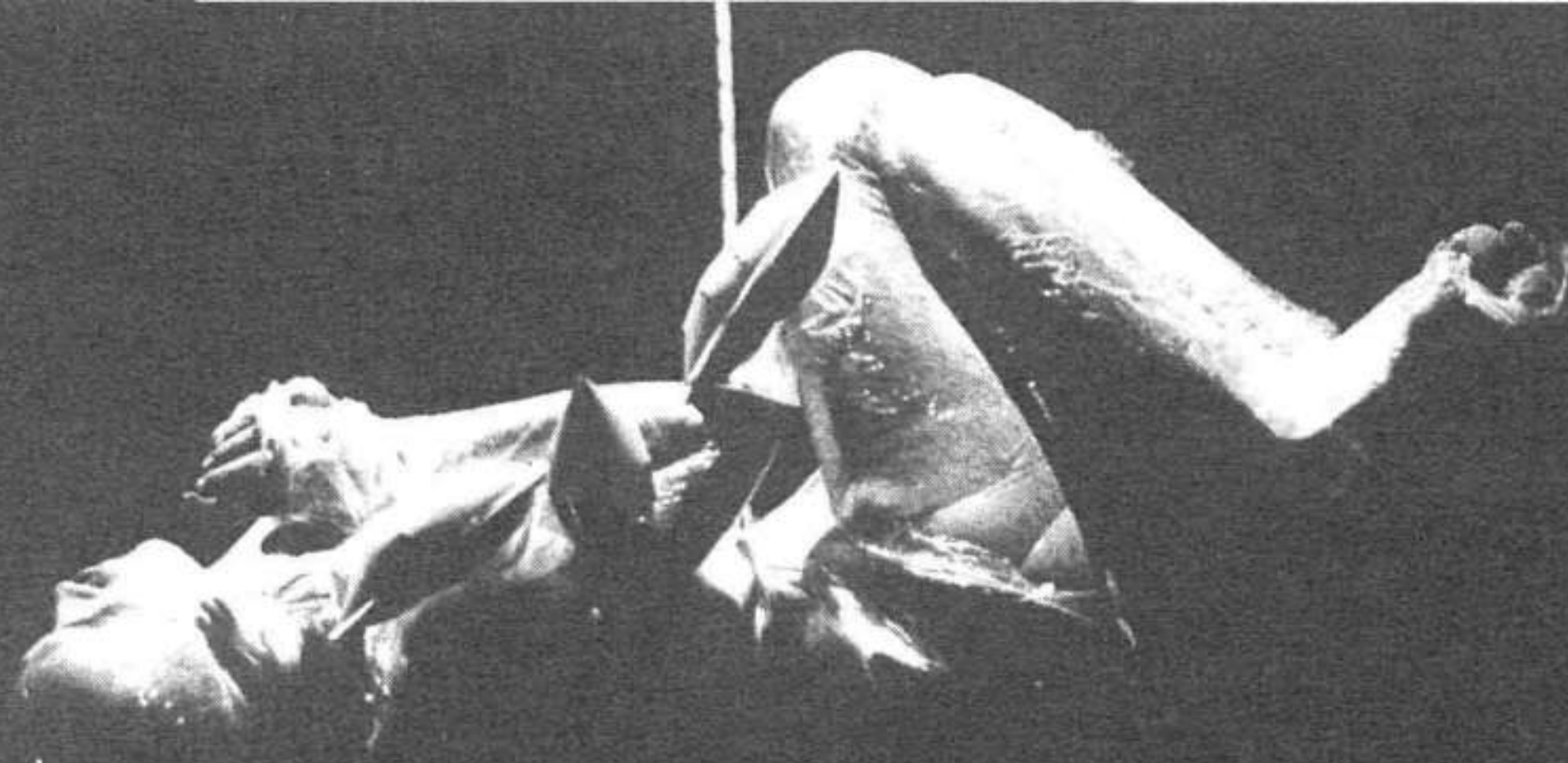
M. ANTÚNEZ.—Cualquier artista intenta provocar, lo que significa romper los esquemas de su interlocutor.

P.—Antes de acabar, decidme qué ha significado para cada uno de vosotros el ser furero.

P. GATELL.—Bastantes retos personales, porque siempre me ha tocado hacer el papel de malo, y no soy nada malo. También una forma de vida, de viaje, de relación humana y de superación constante.

A. OLLER.—Una dedicación absoluta y una satisfacción personal.

M. ANTÚNEZ.—Ser furero significa intuición y la posibilidad de trabajar en un terreno que tú has creado y que es bastante cercano a ti mismo y a la gente que te rodea. Y muy personalmente la satisfacción de que el grupo funcione, que haya dado sus frutos y, además, sean agradables, que hayamos pasado de los pasacalles a girar por el mundo.



MANIFIESTO CANALLA

- No es un fenómeno social, no es un grupo, no es un colectivo político, no es un círculo de amistades afines, no es una asociación pro-alguna causa.
- Es una organización delictiva dentro del panorama actual del arte.
- Es el resultado de una simbiosis de diez elementos bien diferenciados y peculiares que se favorecen mutuamente en su desarrollo.
- Se aproxima más a la autodefinition de fauna que al modelo del ciudadano.
- Es una simbiosis de conductas sin reglas y sin trayectorias preconcebidas. Funciona como un engranaje mecánico y genera actividad por pura necesidad y empatía.
- No pretende nada del pasado, no aprende de las fuentes tradicionales y no le gusta el folklore prefabricado y moderno.
- Produce espectáculos mediante constantes interferencias entre sí de intuición más investigación.
- Experimenta en vivo. Cada acción representa un ejercicio práctico, una actuación agresiva contra la pasividad del espectador, una intervención de impacto para alterar la relación de éste y el espectáculo.

LA FURA DELS BAUS









ACCIONS

Nuestros ejercicios prácticos, nuestras trasgresiones, han demostrado que al público le cuesta aceptar algo que genere una contestación impulsiva, inmediata y que modifique la conducta habitual frente a una maniobra de impacto y admitir el espectáculo sin el apoyo de la lectura dramática o del trabajo actoral argumentado.

No queremos ser tremendistas. No somos punkies. Nuestras trasgresiones son efectistas no efectivas. El espectáculo *Accions* es la alteración física de un espacio; es un juego sin normas. Una cadena de situaciones límite. Es una transformación plástica en un terreno inusual.

Accions es un montaje operativo. Manipulamos productos residuales para conseguir una proyección escénica distorsionada. Nuestras actuaciones se efectúan en diferentes zonas de visualización y mueven al público mediante las exigencias de una escenografía itinerante.

Octubre 1983

LA FURA DELS BAUS



SUZ/O/SUZ

Suz/o/Suz es el segundo espectáculo de La Fura dels Baus.

Suz/o/Suz tiene un curso perfectamente remarcable desde una evidente estructura superficial a otra que podríamos llamar profunda; en conjunto, una unidad dramática que abre, desarrolla y engloba el espectáculo.

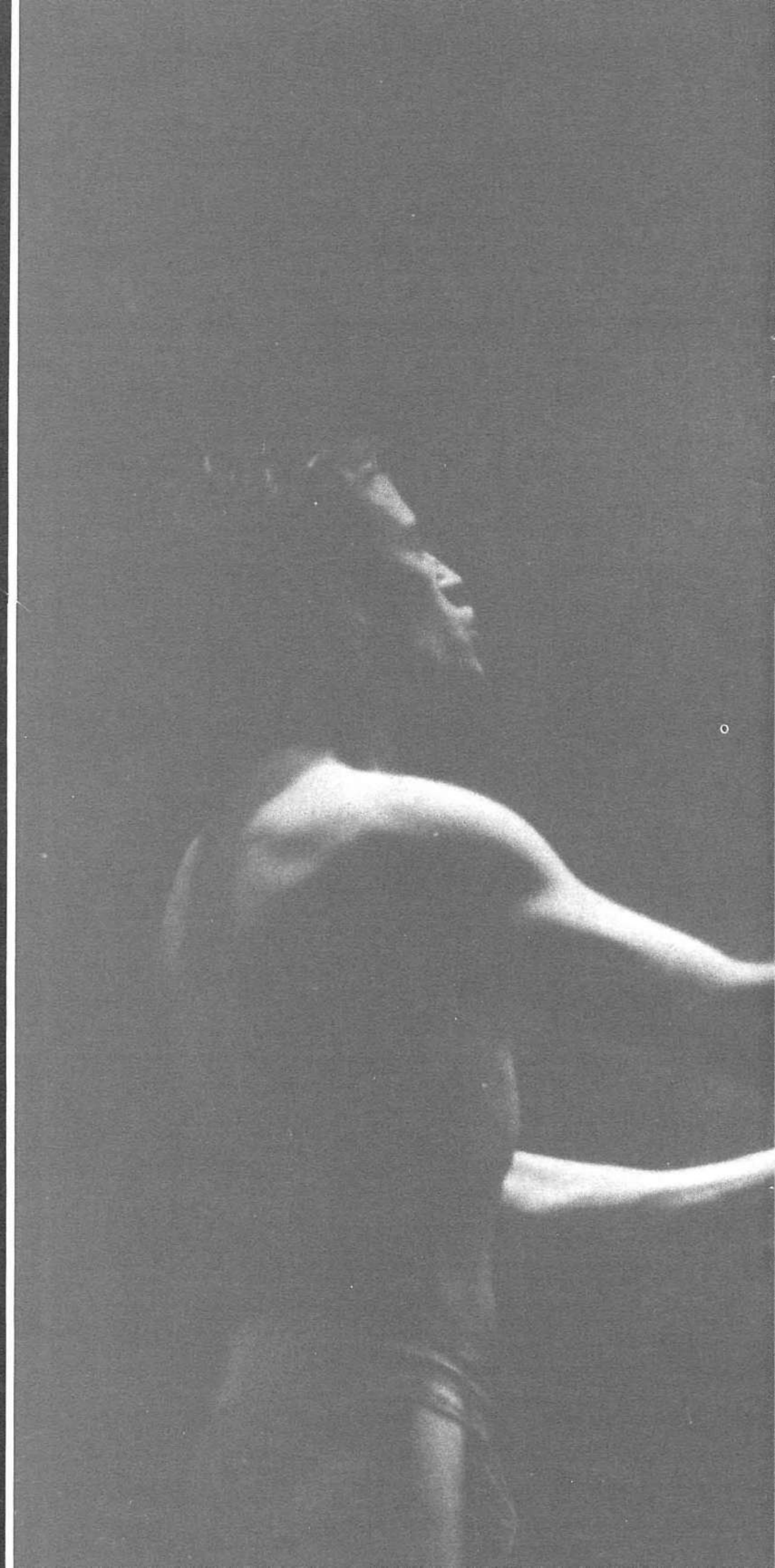
La estructura superficial puede entenderse como una dramatización de situaciones que, mediante una técnica interpretativa de impacto, invade progresivamente las facultades perceptivas de los espectadores. Un incremento sensorial y emotivo que somete a público y actores a un recorrido enigmático pero inteligible.

En este transcurso asistimos a apariciones, nacimientos, combates, reafirmaciones, fiestas, transformación, violencia y muerte, ritos. Siempre a fenómenos donde la belleza es lo que está en el punto de mira de la luz. Pero es la solidez y definición de la estructura profunda la que permite ese juego, a primera vista, incesante, arbitrario, crispado, que golpea. Es en la estructura profunda donde se halla el mecanismo que asigna cada sitio y designa cada función.

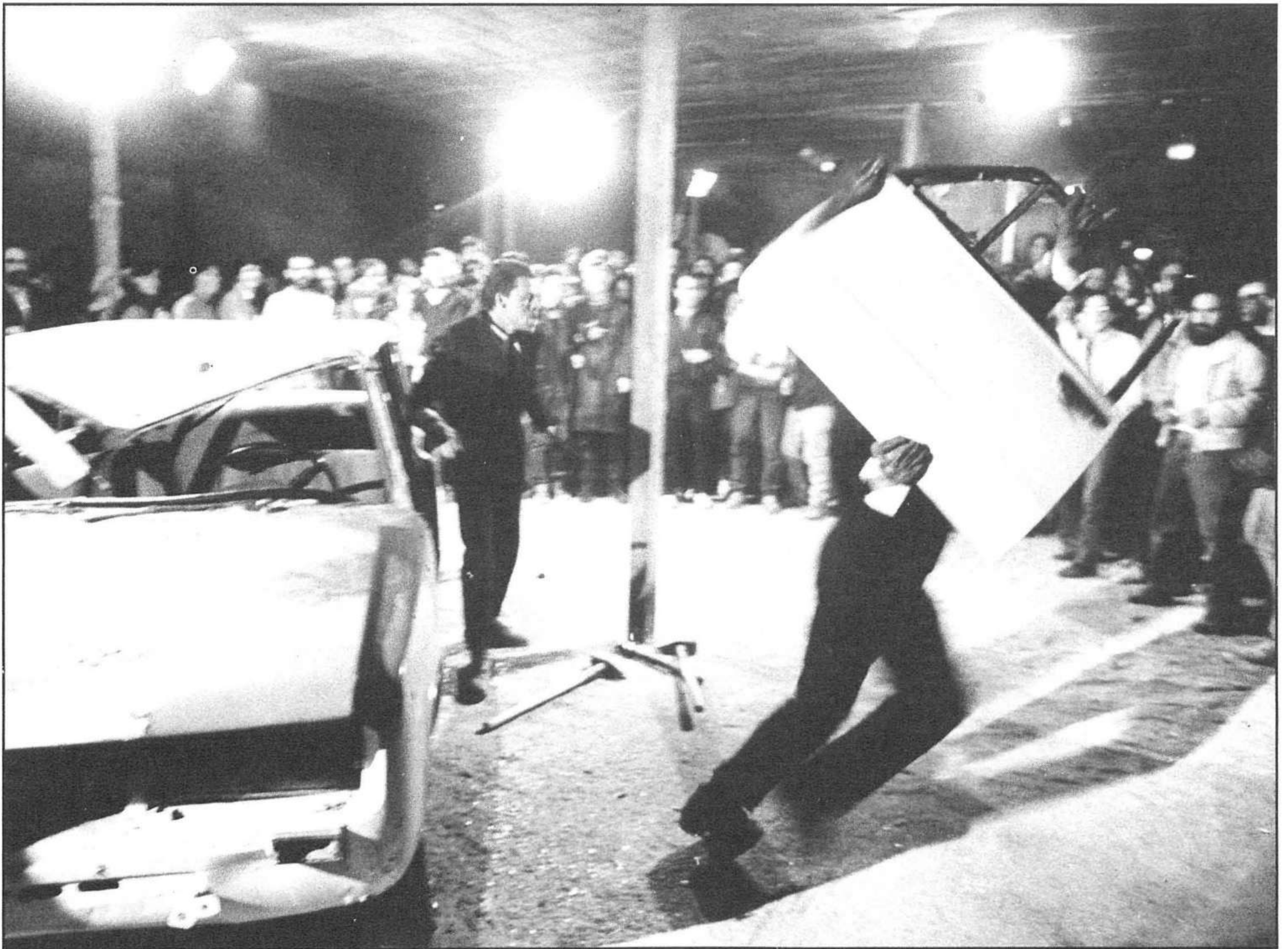
La sorpresa de descubrir bajo el caos el orden, es uno de los propósitos de *Suz/o/Suz*.

Suz/o/Suz está lleno de intenciones.

Al final resulta ser el orden quien hace el recuento, pero es el caos previo quien impulsó el espectáculo.







Con La Fura dels Baus el teatro se convierte en un lugar de representación autónoma. Su práctica teatral fuera de los normales itinerarios del teatro provoca una dilatación de los propios confines del hecho escénico. Una escena de "Accions".

LA DILATACIÓN DE LOS CONFINES TEATRALES

ESPERANZA FERRER
Y MERCÈ SAUMELL

Este estudio pretende ser una aproximación a la estética del *espectáculo*, los espectáculos, de La Fura dels Baus. Dicha estética permanece más allá del desarrollo efímero de estos espectáculos: hacia delante, sus resonancias culturales se dirigen al público, en un contexto social determinado; hacia atrás, la poética, la idea o la utopía de teatro de la que derivan.

Históricamente, la vanguardia teatral de los años diez-veinte sitúa el logos consagrado por la tradición entre sus primeros puntos de mira. Craig, Appia, Bragaglia, Tairov..., hipnotizan y experimentan un teatro-arte visual en el cual la relación "lógica" debe ser modificada e incluso excluida del movimiento "físico". Algunas décadas después, la preeminencia de la acción en el acontecimiento teatral se consolida: "El teatro de los años sesenta se apropia y extremiza la primariedad de la acción" (1).

Este hecho tomará una acepción política a raíz del sesenta y ocho. La investigación teatral se inscribirá en un contexto de teatro-ciencia, que analizará y modificará los propios lenguajes, abriéndose hacia otros patrimonios culturales: expresividad oriental y técnicas relativas, disciplinas científicas como la antropología y el psicoanálisis, metodologías como el estructuralismo, etcétera.

En otros términos, esta oposición literariedad-teatralidad, evidenciada por la alteración de la escritura escénica, com-

portará la neta emancipación de los componentes no verbales hasta llegar a fórmulas —no vacías, evidentemente, pero inevitablemente limitadas— como "teatro-imagen", "teatro-cuerpo", "teatro de guerrilla", "teatro de lo vivido", etcétera.

De hecho, ante la propuesta de La Fura dels Baus nos encontramos, en realidad, con el ya clásico problema de redefinir el significado de la palabra "teatro", problema que no ocupa solamente a la teoría teatral contemporánea, sino que constituye el núcleo fundamental para la fundación de una "ciencia" teatral.

La ambigüedad terminológica que pesa sobre la palabra "teatro" —¿drama?, ¿dramaturgia?, ¿espectáculo?— refleja la ambigüedad misma del objeto: en otros contextos culturales se distingue entre "drama" y "theater" ("theatre"). La noción del texto dramático ha fundado y funda gran parte de la reflexión crítica, pero la incorporación de la noción de texto espectacular ha dado un nuevo impulso a los estudios sobre semiótica teatral.

El teatro, y es el caso de La Fura dels Baus, se convierte en un lugar de "representación autónoma". "Lo específico del acontecimiento teatral no está en su referencialidad a un escrito inminente a la construcción del espectáculo, sino a la puesta en escena" (2).

En síntesis, observamos cómo la vertiente utópica de las poéticas teatrales del novecientos, que se ha llamado de "negación del teatro", hoy nos parece como una dilatación del teatro mismo en cuyos confines podemos situar, sin duda alguna, los espectáculos teatrales de La Fura dels Baus.

Esto nos lleva, lógicamente, a ir más allá del uso de términos definitorios sobre tipos de teatro. Durante los últimos años parecía una necesidad para los teóricos del teatro inventar a cada paso un término (postvanguardia, teatro de la catástrofe, etcétera) —algo que para nosotras responde solamente a cánones de consumo— para grupos, como La Fura dels Baus, que no desearían seguramente ser consumistas ni consumados.

Este continuo intento de etiquetar la progresiva ampliación de la forma-teatro a partir de su puesta en crisis desde finales de los años sesenta, recoge, en el mejor de los casos, uno solo de los varios componentes de un complejo movimiento, el cual, justamente por ser un movimiento en transformación continua, estratificado y variable, y no una escuela (o un estilo o una corriente), no se puede restringir dentro de los límites de una definición cerrada.

La única manera para intentar delinear los vértices es la de extraer con sumo cuidado estas puntas emergentes —en el caso de La Fura dels Baus, sus espectáculos *Accions* y *Suz/o/Suz*— mediante el uso de la práctica teatral fuera de los normales itinerarios del teatro: "Recorridos del teatro fuera del teatro".

En las páginas siguientes intentaremos establecer una definición de estos vértices.

UNA NARRATIVA NO VERBAL

La forma teatral ha sufrido en los dos últimos decenios una grave crisis. Actual-

mente, el concepto "teatro" ya no define sólo el texto dramático, sino el acontecimiento teatral. El acontecimiento, a su vez, ha ampliado sus horizontes mediante la investigación de la especificidad teatral como lenguaje y, al mismo tiempo, mediante la aportación e incorporación de lo interdisciplinar.

Así, en las últimas tendencias de investigación teatral occidental asistimos a una fusión entre la práctica interdisciplinar y la metalingüística, entendida como una búsqueda de los elementos constitutivos y definitorios del lenguaje teatral.

La Fura dels Baus incorpora plenamente estas características en sus dos espectáculos y es el único grupo que a nivel nacional las ha consolidado en unos espectáculos de explotación estable.

Como cuestión básica cabe preguntarse hoy por los límites existentes entre teatro y espectáculo, ya que éstos aparecen cada vez más difusos. Tradicionalmente, ambos términos han sido usados como sinónimos, si bien el de espectáculo aparece más extenso e incluye el de "espectáculo teatral".

Actualmente, teatrólogos y semióticos del teatro intentan marcar las diferencias. Algunos, como Luigi Allegri, no sólo hablan de diferencias, sino de oposiciones (3).

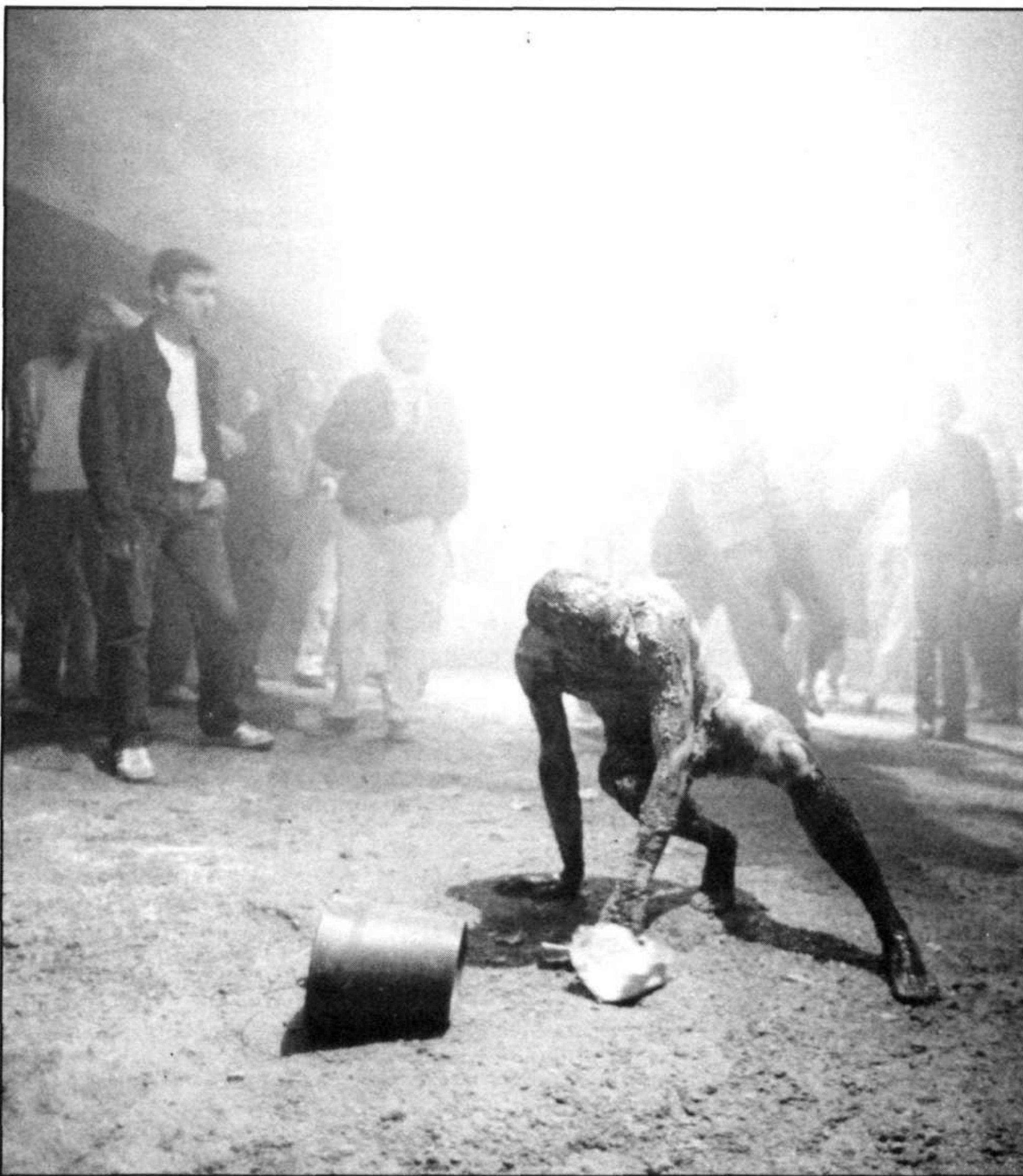
Una de las características del espectáculo, e incluso de la categoría de lo espectacular, es el énfasis en el impacto visual más que en el "contenido": el espectáculo entendido como pantalla en la que sumergirse.

Asistimos en los ochenta a una espectacularización del teatro y de la cultura en general. Y ello los relaciona con un momento socio-cultural basado en lo espectacular; como lo fueron el Manierismo y, especialmente, el Barroco como épocas programáticamente más espectaculares, abocadas a un desarrollo visual y a la producción escenográfica constante.

También los mass-media están estructurados sobre principios de espectacularidad. El teatro de investigación de los ochenta ha incorporado parte de ese lenguaje (recordemos el fenómeno de la "nouva spettacolarità" italiano). Esta espectacularidad posee unas constantes que, en su asimilación teatral, podríamos resumir como:

— Sintaxis más que semántica (importancia de las alusiones, juegos, etcétera): sintaxis más próxima a la yuxtaposición y al collage que al desarrollo.

— Correspondencia imagen-música: la música se convierte con frecuencia en el hilo conductor del espectáculo y sustituye a la palabra.



Los espectáculos de La Fura dels Baus se configuran como una serie de estímulos que el espectador debe estructurar en una especie de aprendizaje. Una escena de "Accions".

— Importancia de la fascinación (preeminencia del elemento visual).

No es que en la actualidad se rehuya deliberadamente lo teatral, sino que, absorbiendo a menudo elementos netamente teatrales, lo espectacular se hace más complejo. El actual concepto de espectáculo comporta también la noción de metalenguaje, referencial y autorreferencial, en una época en que toda la cultura actúa como tal.

Por otro lado, en este "nuevo teatro" la forma entendida como materialidad teatral (los denominados códigos espectacu-

lares: escenografía, iluminación, gesto, sonido, etcétera) adquiere un enorme protagonismo que sobrepasa, incluso, la intención narrativa. Este fenómeno, que en otras expresiones artísticas se consolida a inicios de siglo, no aparece en el teatro, salvo para algunos investigadores como Schlemmer o Depero, ya que, quizá, por su carácter colectivo, y costoso, el teatro se resiste a innovaciones radicales.

Volviendo a la dialéctica teatro-espectáculo, quizá, la diferencia última entre espectacularidad y teatralidad consiste en que, en la primera, la intención se concen-



te a un público igualmente vivo, sin la mediación de un plano absoluto que actúe como freno" (4).

IMAGEN Y SONIDO

Ya hemos hablado de la importancia de los códigos espectaculares. Entre ellos, el sonido (en el concepto de John Cage de considerarlo como música) adquiere protagonismo como elemento dramático. Las experiencias de la vanguardia, desde el Futurismo hasta Cage y Cunningham, han trabajado y experimentado con el sonido, pero uno de sus claros precedentes lo hallamos a finales del siglo pasado y en la persona de Adolph Appia:

"La única concepción dramática es el mundo afectivo de la esfera musical. La música, determinante de la duración de todo lo que se realiza en escena, distribuye un ritmo abstracto, no cotidiano" (5).

Hoy en día, imagen y sonido son las principales bases creadoras de efectos o climas atmosféricos, las bases de un teatro no-dramático, no-verbal.

La inexistencia de un texto a priori y de una narración (entendida como argumento) propician un desarrollo basado en la yuxtaposición o superposición de elementos. Ya Artaud hablaba de obras "compuestas directamente sobre el escenario", sin las delimitaciones habituales de la palabra (6). El resultado suele traducirse en unos referentes débiles —extensivos y polivalentes en el sentido de superficialidad, accesibilidad e inmediatez—. Lo que impera es el impacto sobre la debilidad del discurso, la iconicidad sobre la significación última, connotativa.

Estos referentes son amplios y de carácter universalista en el caso de La Fura dels Baus. La yuxtaposición como elemento compositivo comporta sintácticamente la rapidez, el agotamiento rápido. Así, en *Accions* y también en *Suz/o/Suz* la duración de cada acción-núcleo no pasa de unos pocos minutos.

Es evidente que nuestra percepción ha sido modificada por el ritmo de los mass-media y, especialmente, de la televisión. El trasvase de ese ritmo y esa forma de aprehender la "realidad" han influido también en la investigación teatral.

Hay un deseo de instaurar una realidad en una situación espacial y, así, afectar en un grado más o menos intenso la sensibilidad y percepción del espectador.

También cabe destacar la importancia de la luz como elemento esencial en la creación de climas y en la generación de espacios escénicos (mostrándolos, insinuándolos, presentándolos, etcétera).

Música-sonido y luz son elementos importantísimos en la apropiación creativa de un espacio. En consecuencia, las dimensiones físicas reales de ese espacio se alterarán tanto desde el punto de vista físico como del psíquico.

Todo lo dicho puede aplicarse a los espectáculos de La Fura dels Baus, configurados, en parte, como una serie de estímulos que el espectador estructurará en una especie de microaprendizaje y captación rápida dentro de un proceso de agudización perceptiva.

Al referirnos a *Accions* o *Suz/o/Suz*, podemos hablar del concepto de "representación-ejecución", definido por Honzl como situación de un drama en el espacio. En este sentido, el Espectáculo Total se define como elaboración colectiva sobre un tema y asume una forma acabada como texto espectacular. Desde este concepto estos espectáculos se hallarían cerca del happening debido a la ausencia de una matriz; es decir, de una estructura narrativa o, mejor aún, representativa, que comportase una historia y unos personajes. En el happening, pues, los actores no representan nada, pero actúan en persona propia, haciendo acciones o realizando gestos que también pueden ser minuciosamente previstos, lo que comporta la presencia de un texto espectacular. Tanto en el happening como en los espectáculos de La Fura dels Baus podemos hablar de una escritura escénica contrapuesta a una escritura dramática.

Los espectáculos de La Fura dels Baus comportan una nueva circulación de potencialidades vitales en un espacio común (más allá de la hegemonía de uno u otro polo gravitacional). Lo que da lugar a un posible itinerario hacia una nueva concepción teatral en la que pueda darse una auténtica conjunción entre actor-ejecutor y espectador.

METALENGUAJE TEATRAL

Otro de los códigos espectaculares utilizado por La Fura dels Baus es el análisis y la operatividad de los materiales que conducen, a mostrar directamente, en acciones que se hacen difíciles de considerar teatrales según el concepto tradicional, el modelo de su espectacularización. Por otro lado, en su idea de espectáculo hacen confluír en el tiempo real el uso de materiales y la destrucción de un objeto, la consumación de un conflicto o la ejecución de un juego.

En este sentido, habría que considerar todo el problema del significado como interdisciplinar. Tal como quería Saussure,

tra en un deseo de comunicar, de transmitir, mientras que en la segunda, existe una voluntad de atribuir significados ulteriores. En ambas categorías aparece un factor esencial y compartido: la presencia humana. Gyorgy Lukács la define como:

"Una de las condiciones fundamentales de cualquier efecto dramático es la presencia de hecho del hombre. El efecto teatral no tiene sus raíces en las palabras del actor, ni tampoco en los acontecimientos del drama, sino en el poder que permite a un hombre, a la intención viva de un hombre vivo, de llegar directamen-

“no existen, ni el lenguaje, ni los meta-lenguajes: existe sólo el funcionamiento del lenguaje que es esencialmente matalingüístico” (7).

TEATRO, MÚSICA, PLÁSTICA

A lo largo de este siglo, la consideración del teatro como un arte total la comparten por diferentes caminos, Reinhardt, Schlemmer e incluso Brecht, así como la vanguardia soviética (desde Eisenstein y Meyerhold —con su teatro sintético— hasta Kandinsky, los hermanos Pevsner y Gabo y, en especial, Lissitzky). Sin embargo, una de las visiones más interesantes en este sentido es el Teatro de la Crueldad, de Artaud, quien al hablar de espectáculo total, lo hace en términos de teatro físico y plástico, de teatro que nace del lirismo de la acción concentrada y violenta.

“Utilizar varias disciplinas, pero sólo hasta el punto en que se interrelacionen con una expresión central, sin menoscabo para otro lenguaje en particular” (8)

“Lo importante es crear etapas, perspectivas de uno a otro lenguaje. El secreto del teatro es el espacio, la disonancia, el desplazamiento de timbres y el desencadenamiento dialéctico de la expresión” (9).

En los movimientos posteriores de recuperación del espíritu de las vanguardias durante los años sesenta, vemos reaparecer el concepto de lo interdisciplinar. Recordemos, por ejemplo, las experiencias del Black Mountain College, en California, donde se unen elementos procedentes de las Bauhaus (Schawinsky) con nuevos creadores (Cage).

Durante este período, incluso la plástica absorbe elementos teatrales —la misma pintura gestual de Pollock implica algo de teatralización—, así como también lo hacen las manifestaciones musicales de John Cage y Charlotte Moorman, entre otros. En reciprocidad el teatro incorpora progresivamente la presencia de elementos plásticos.

La acción de la lona en *Accions* es, en este sentido, una espectacularización del acto creativo (pictórico), que conecta también con el concepto de espacio pictórico espiritual de Ives Klein. El acto pictórico se convierte en un acto vivo.

La investigación teatral de los setenta y de los ochenta recurre constantemente a la sustitución de la palabra por la música. Ello no significa la radical desaparición de la palabra, pero, desde un punto de vista estructural, sí que significa el abandono de un discurso articulado en la relación causa-efecto. Los principios de

yuxtaposición, variación y repetición, básicamente musicales, son los que vertebran este nuevo teatro.

La aportación de Cage es decisiva en este aspecto. En su manifiesto “The Future of Music” equipara el ruido, entendido como sonido no susceptible de afinación, con la música, y lo eleva a categoría estética. “La gente lo llama ruido, pero yo lo llamo música” (10).

Y ello no sólo supone una recuperación de las vanguardias, especialmente el Futurismo, sino una ampliación de la sensibilidad, principalmente en las nociones de improvisación, cambio e indeterminación. Esta nueva concepción musical se traduce en una nueva concepción escénica: teatro-danza, concierto como puesta en escena, etcétera. *La Fura dels Baus* incorpora elementos de Cage y centra su discurso musical en las estructuras rítmicas y en el uso de sonidos-música: el concepto de sonido-ruido se concibe como música y no como efecto.

Artaud, en su profética visión del Teatro de la Crueldad, da un papel primordial a la música como modificadora de conducta y creadora de tensiones.

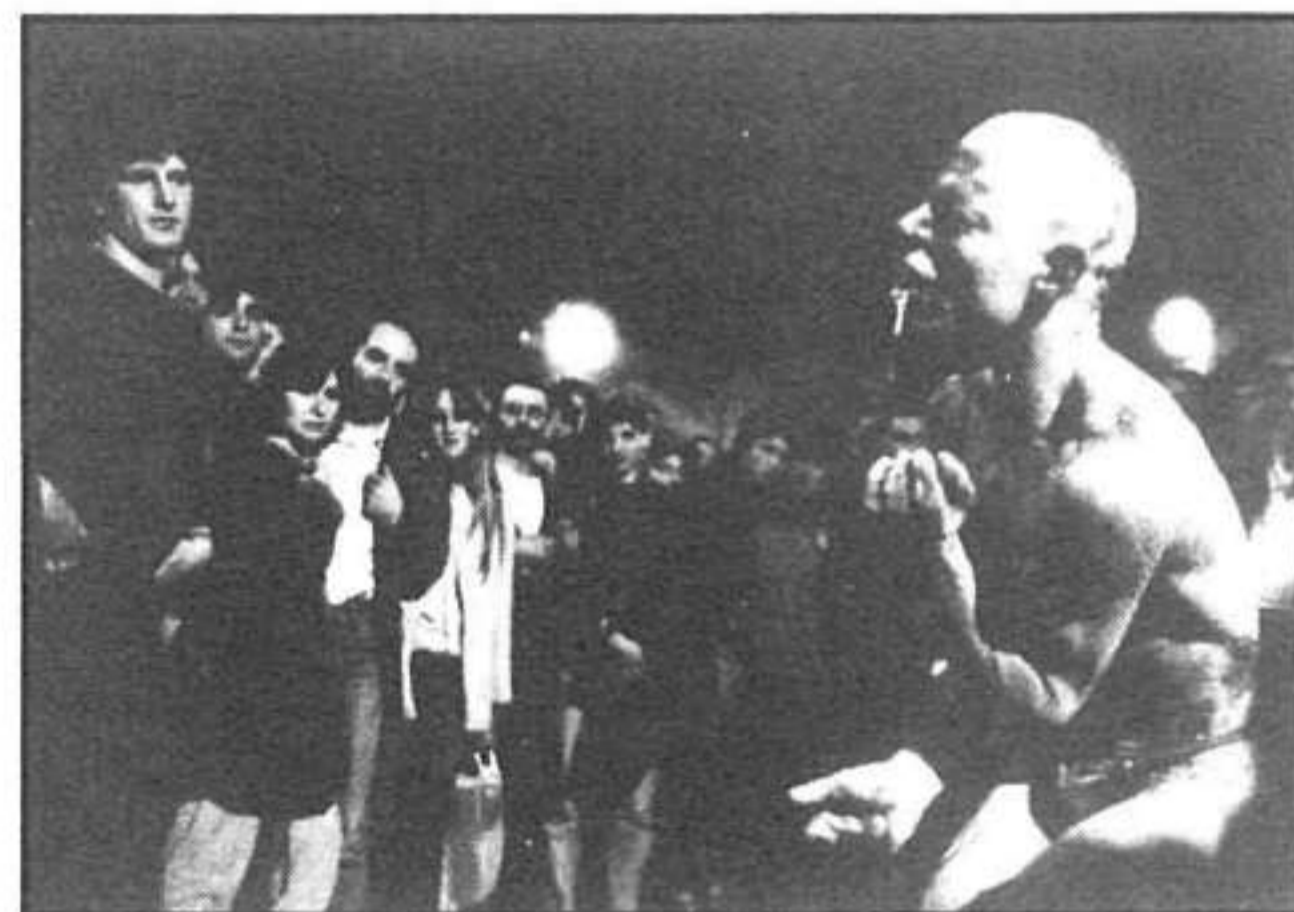
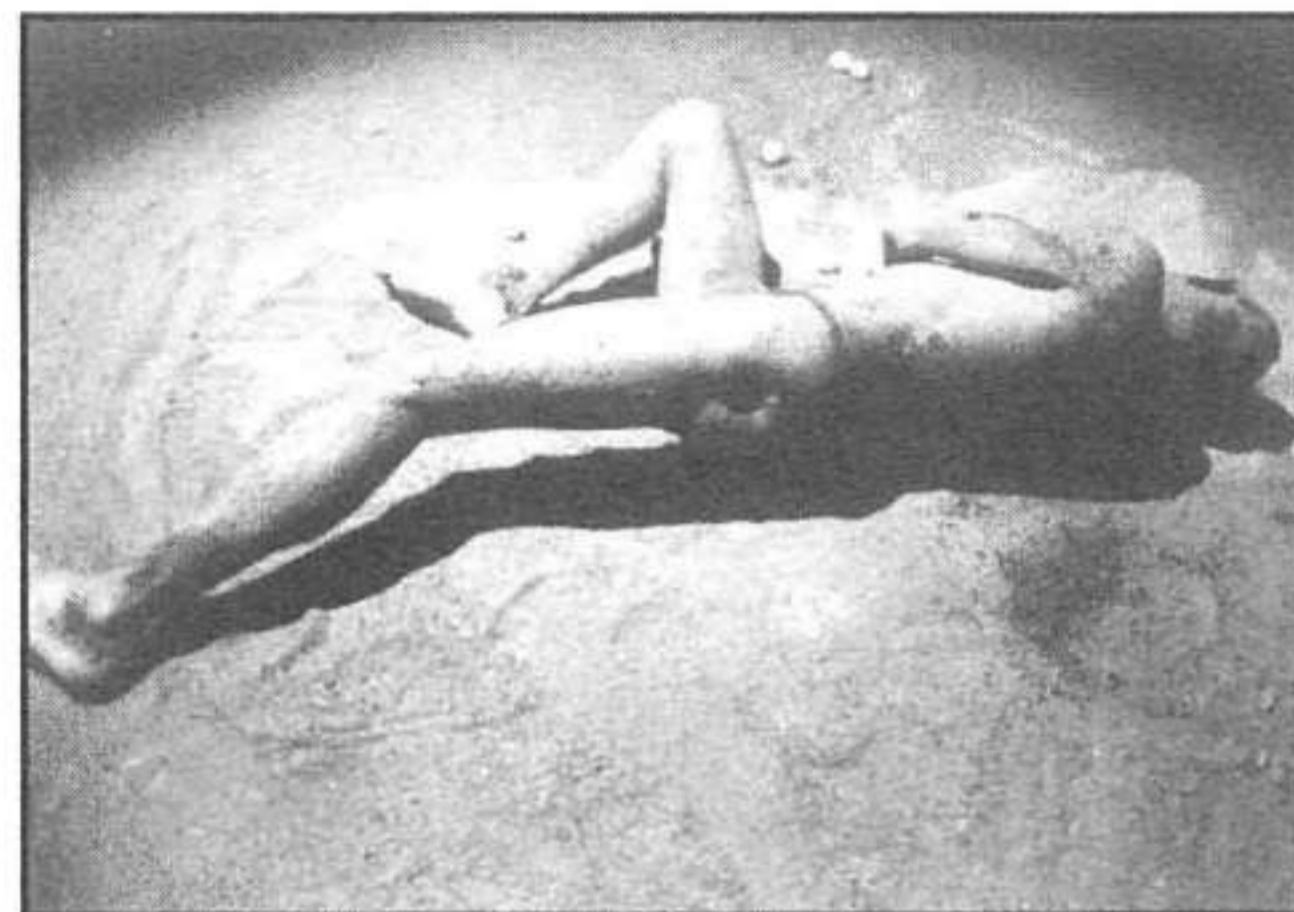
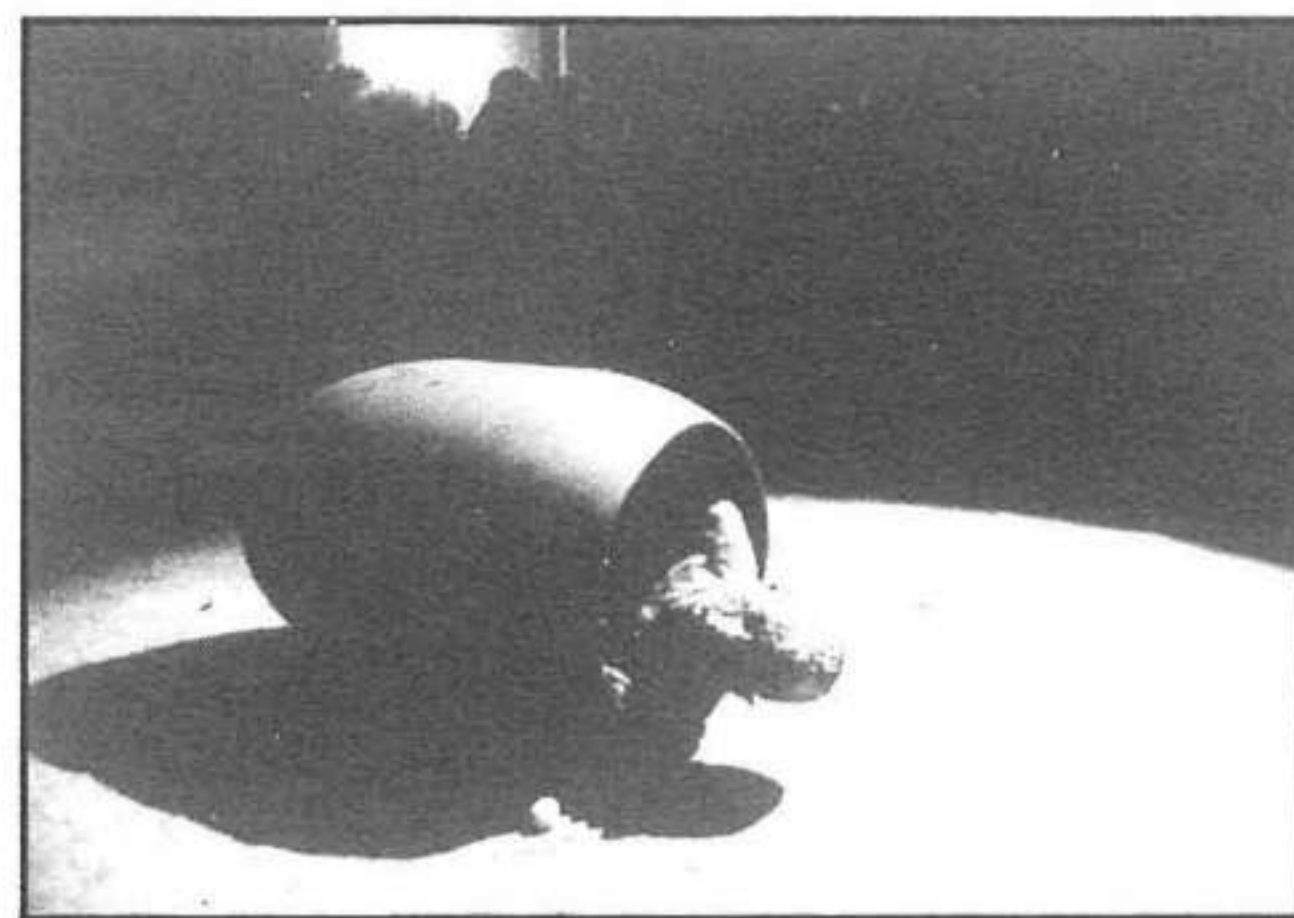
“La música debe buscar cualidades y vibraciones desacostumbradas, instrumentos antiguos o de nueva creación..., hay que producir sonidos o ruidos insupportables, hirientes” (11).

Esto coincide con el deseo de “sonidos chirriantes”, de Odrrige, o el terrorismo musical, de Devo.

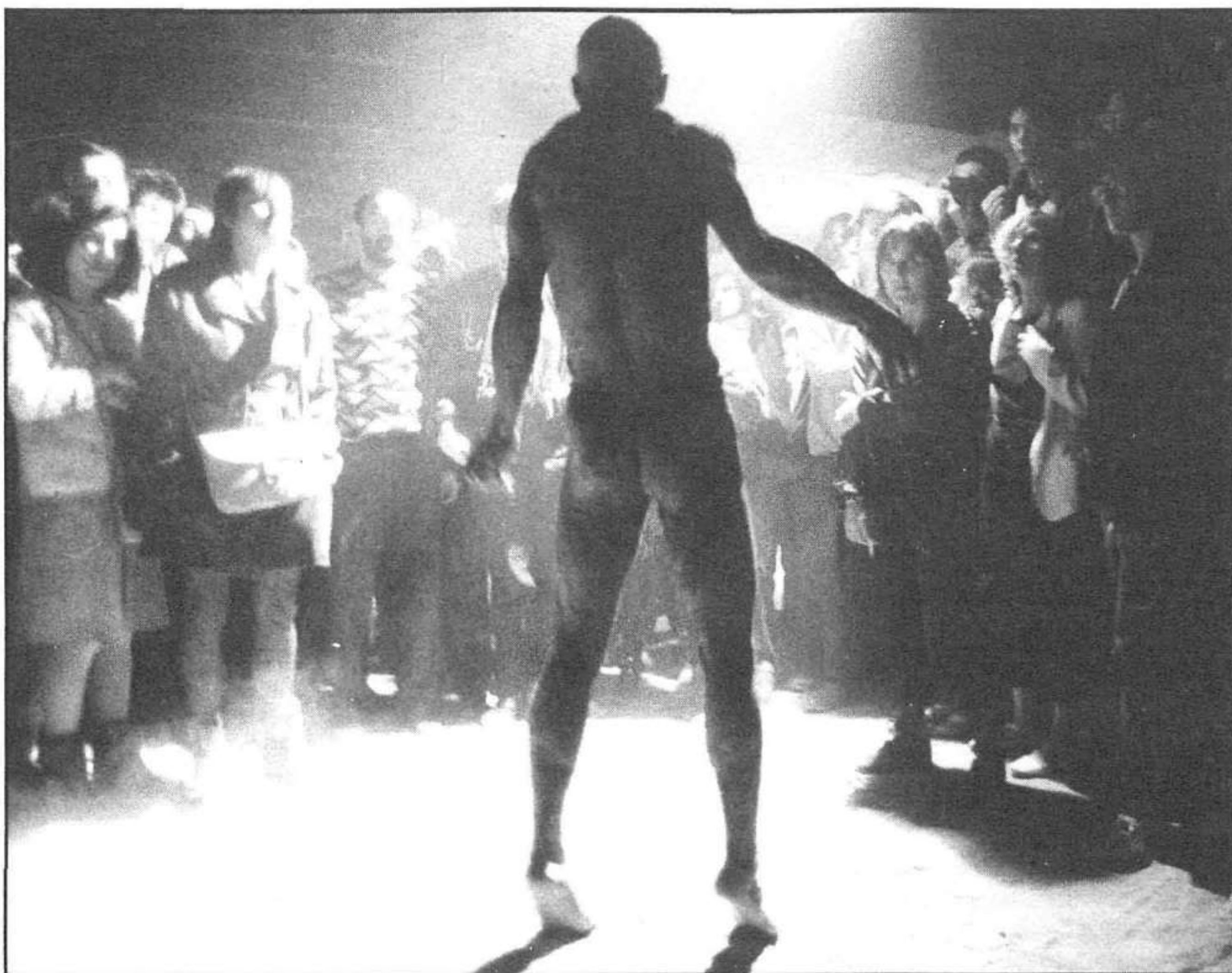
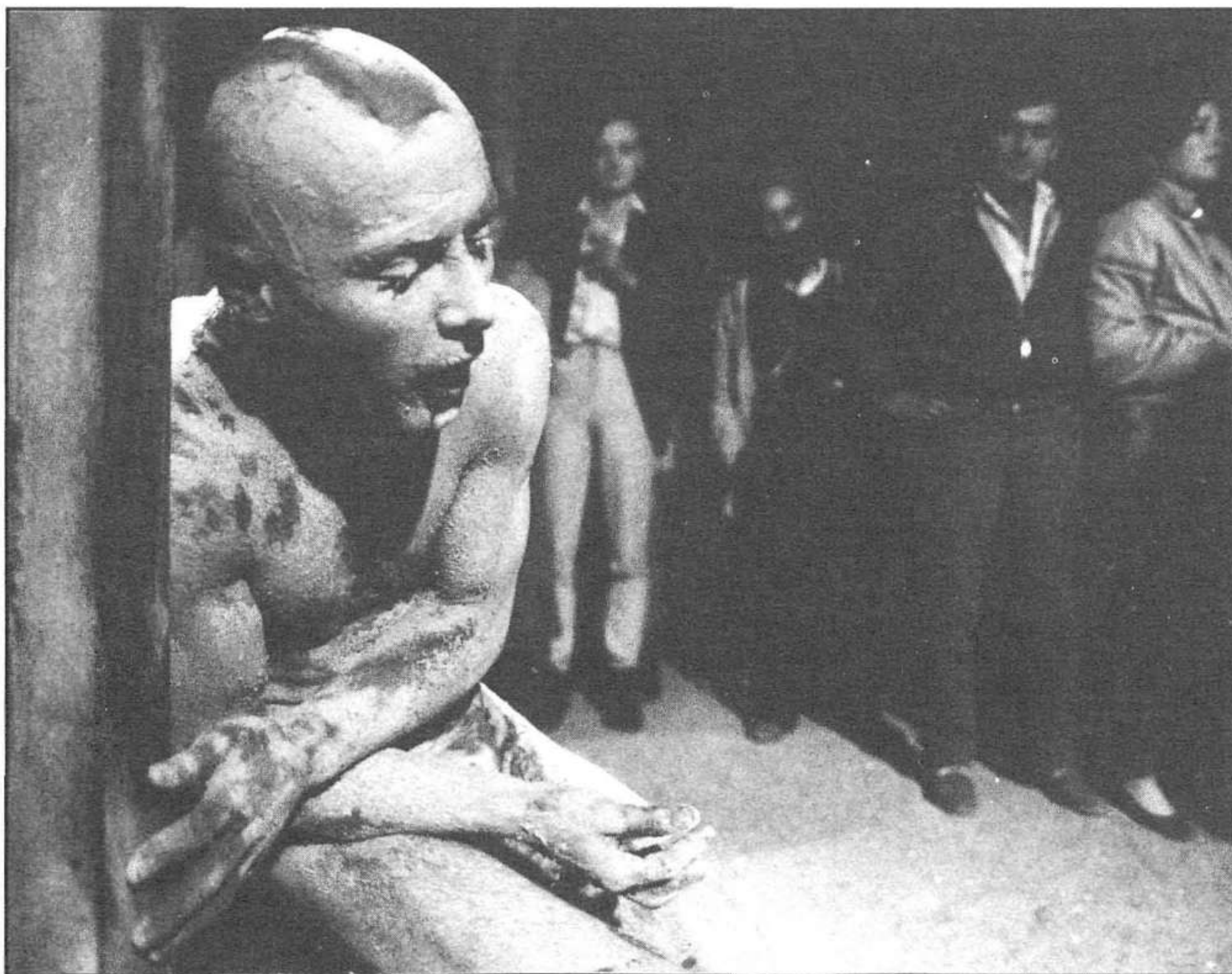
La música de *La Fura dels Baus* conecta con la música industrial, entre el rock y la deuda a las vanguardias (Futurismo y Constructivismo). En ella se mezclan el primitivo aullido con la tecnología y el ritmo.

La vitalidad del rock empezó a integrarse en otras manifestaciones culturales a partir de la década de los sesenta. Así, las performance incorpora elementos del rock y viceversa. Y en los setenta, el rock y también la performance se integran directamente en los circuitos comerciales: festivales, giras internacionales, etcétera.

Pero es con el movimiento punk cuando aparece una actitud vital desestabilizadora ligada a una estética propia. (Esta relación será mucho más ambigua en movimientos posteriores). El elemento punk invade la performance, especialmente en Gran Bretaña, con Cosey Fanni Tutti y Genrsis P. Odrrige e incluso en algunas acciones de Brian Eno, pero la función tiene un lugar destacado con el grupo-es-cándalo Coum, un derivado del Expresionismo y del Accionismo vienés con pulsiones nihilistas. Podemos relacionar este grupo con *La Fura dels Baus* no sólo por su espíritu revulsivo, nihilista y no



Un espíritu revulsivo, nihilista y no exento de sofisticación define los espectáculos de *La Fura*, que comportan una lectura vital pesimista, nacida de la esquizofrenia urbana. Una secuencia de “*Accions*”.



exento de sofisticación, sino por una lectura vital pesimista, nacida de la esquizofrenia urbana.

La música es un elemento protagónico en los espectáculos de La Fura dels Baus. Ellos mismo se definen como cooperativa de Teatro-Música y hablan de una espectacularidad visual y musical donde la música actúa como fenómeno generacional y aglutinador: calculan que un 30 por 100 de su público es eminentemente musical, público habitual de conciertos.

En la música de los espectáculos de La Fura dels Baus, basada en un intenso ritmo percutivo, una amplia gama de generadores de sonido —grabaciones, sintetizadores, instrumentos musicales como saxofones y objetos percutidos como planchas de hierro o bidones— proporcionan un sonido y una estética industriales. Por otro lado, las máquinas-ingenios generadoras de sonido (utilizadas en *Suz/o/Suz*) entroncan con la herencia vanguardista (Russolo) y se convierten en organizadores del espacio: simultaneidad de focos visual-sonoros y simultaneidad de focos de atención que provocan desorientación espacial.

Destacamos como constante en sus espectáculos la presencia de lo efímero y la preeminencia del momento de ejecución de las acciones sobre la continuidad, lo que nos lleva nuevamente a relacionarlos con la performance. Lo efímero se manifiesta como restitución de la vivencia, de una totalidad existencial y se identifica también con la no-memoria, la convulsión y la destrucción (en oposición a la permanencia), y también con lo relativo y lo posible.

En este sentido, el acto creativo no se valora como resultado, sino como el proceso de su realización. Recordemos que en *Accions*, el resultado de la acción de la lona queda diluida por un chorro de agua: importaba la vibración, la apropiación del momento. Lo efímero connota también principio de concentración, síntesis e inmediatez.

La categoría de lo inmediato, próxima al mundo de la plástica y de la performance, es extensiva a los espectáculos de La Fura dels Baus basados en experiencias inmediatas, en capturar momentos (recordemos el proceso de creación de una acción a partir de una imagen como es la destrucción del coche en *Accions*).

UNA NUEVA UTILIZACIÓN DE LA TECNOLOGÍA

Aunque brevemente, no podemos dejar de apuntar el uso de la tecnología en los

espectáculos de La Fura dels Baus. El grupo parte del convencimiento de que las nuevas tecnologías existen y que el mundo del espectáculo debe incorporarlas.

Pero La Fura dels Baus no utiliza la tecnología "en función de...", sino que estudia las capacidades y posibilidades expresivas de esa tecnología no solamente para conseguir una mayor racionalización del uso de luz y sonido, sino en un sentido auténticamente creativo. Es decir, como estructura fundamental del lenguaje.

Así, tanto en *Accions* como en *Suz/o/Suz*, la potencia sónico-musical, a través de equipos electrónicos, les permite llegar a momentos de intensidad teatral únicos que se convierten en motivos centrales de la representación. En consecuencia, se produce un fenómeno de teatralización del espectáculo, musical como representación.

En los espectáculos de La Fura dels Baus se utiliza la transformación y apropiación de procedimientos técnico-formales que inciden y se interrelacionan con la dimensión teórico-cultural-existencial de esos mismos espectáculos.

44

DE LA IRRITACIÓN A LA PROVOCACIÓN

En el Body Art, y concretamente en el Accionismo vienés, encontramos una carga de autodestrucción y sufrimiento (elemento que comparte con la vuelta al ritual: sufrimiento como paso iniciático).

En dichos movimientos hay una tendencia a utilizar el cuerpo como material creativo. (El cuerpo entendido como límite, fascinación y exorcismo). Paralelamente, se potencia lo instintivo, lo irracional y lo vinculado a las pulsiones básicas (sexo, violencia y muerte) en la dimensión bestial, primitiva, del hombre.

Se busca una energía potente, dirigida al sentido, al organismo más que a la razón.

Como constante en las manifestaciones artísticas de las últimas décadas encontramos el acto destructivo (desde los "décollages", de Vostell, a las automutilaciones, de Rainer o Schartzkloger). La violencia aparece como fuerza transgresora, como pulsión básica y constante humana en una civilización obsesiva en la autodestrucción.

En esta línea, recordemos las acciones de O. Mühl y de H. Nischet con su teatro orgiástico, teatro de sangre que se alimenta, en parte, de Artaud. Todas estas manifestaciones comparten la experiencia del "Selbstdarstellung": autorrepre-



El espectador deja de ser un "voyeur", un elemento pasivo, para convertirse en un participante. Entonces, el tiempo se identifica con el fluido tiempo vital. En la imagen, una escena de "Accions".

sentación y conciencia del propio cuerpo. Éste es un concepto raíz y tradición del norte de Europa y vinculado al Expresionismo, se halla muy presente en *Accions*.

Junto a todo ello podemos destacar también la presencia del juego: la capacidad lúdica como atributo humano y como elemento creador desde las teorías schillerianas hasta Huizinga. En La Fura dels Baus, la presencia del elemento lúdico entronca con el juego entendido como desestructuración, como elemento perturbador y, al mismo tiempo, como energía, pre-estímulo, vivencia festiva, exhibición, etcétera.

Energía utilizada en todos sus regis-

tros: de la destrucción metódica al furor, de la irritación a la provocación... Lo importante es la intensidad, la capacidad de transgresión y acaso liberación, que produce una catarsis orgánica, visceral. "El espectáculo irá tan lejos como sea necesario en la exploración de nuestra sensibilidad" (12). El propio Artaud habla de componentes-precipitados basados en sueños, en estos truculentos (asesinato, canibalismo, etcétera) en un deseo de transgredir los límites ordinarios de la vida. La energía será utilizada como silencio y como espasmo. Así, el ideal artaudiano propugna un "teatro digestivo" basado en la intensidad, la vibración, la tre-



cie-muro al reventar las bolsas de pintura en el espectáculo *Accions*). También otros creadores de performance como Piero Manzoni y Vito Accioni toman su propio cuerpo como material artístico y poético.

El acto de pintarse o de pintar al otro aparece tanto en *Accions* como en *Suz/o/Suz* con una intención relacional y estética.

En el arte del comportamiento tiene una especial importancia el estudio de la radiación personal y los campos energéticos generados por el cuerpo. (Según los estudios de kinésica, de proxémica y de psicología topológica).

En todos estos movimientos existe una defensa del cuerpo desnudo, y no sólo como significación sexual, sino también como liberación, transgresión y búsqueda de lo original, lo edénico.

Paralelamente, encontramos una reivindicación o interés por lo andrógino, lo asexuado y lo transexuado, es decir, un interés por lo ambiguo, lo híbrido, por lo larval.

En los actores-ejecutores de La Fura dels Baus, la noción de andrógino es importante. Aparecen como seres que contienen en sí la posibilidad de mutación (especialmente en *Accions*): desde el gesto (grito, expresión facial...) hasta la destrucción (transformar lo identificable en inidentificable).

En los espectáculos de La Fura dels Baus cada acción se traduce en un resultado, en una reacción (causa-efecto) muy calculada y trabajada. Es un planteamiento conductista, de manipulación directa, basándose en una experiencia (teatro de calle) y una preparación técnica, así como en un conocimiento de la dinámica del espectáculo, de sus convenciones y anti-convenciones, y siempre en función de un público.

El tratamiento del cuerpo en el grupo es próximo al de algunos performancers. Recordemos que, por ejemplo, Nitsch utilizaba cuerpos desnudos cabeza abajo y los pintaba.

Es interesante el tratamiento del desnudo, sobre el que se aplican diversas materias, y el de la indumentaria urbana: camisa y corbata con las piernas desnudas en *Suz/o/Suz*, entre la agresividad y la aculturación, o el espacio ortodoxamente urbano de los que destrozan el coche en *Accions*.

Respecto a las pulsiones básicas de sexo y muerte (la "Liebestod" romántica que llega a Freud y se encuentra presente en las performances de los sesenta y setenta), observamos que la energía sexual no está utilizada explícitamente,

no hay una tensión erótica definida. (Ya hemos hablado de cierto tratamiento asexuado o andrógino). Si encontramos, en cambio, una importante presencia de la muerte. Es el "impulso tanático", de carácter nihilista, tan presente en el Expresionismo. Esto último es, quizá, más patente en *Accions*, en secuencias como la de los hombres de barro y la destrucción del huevo (germen) o la del salto en el vacío de los hombres-crisálida. Sin embargo, en *Suz/o/Suz* podemos hablar de cierta noción de ciclo y la posibilidad de muerte aparece más integrada.

EL TIEMPO VITAL

El tratamiento del "tempo" en los espectáculos teatrales ha variado enormemente en las últimas décadas: la incidencia de los mass-media, la fragmentación, la relativización de categorías temporales —el presente eterno televisivo—, el impacto (bombardeo) continuado, la agudización perceptiva, etcétera.

Todo esto ha tenido como consecuencia una tendencia a apuntar más que a desarrollar: el paso de la cultura escrita a la cultura visual. Ello se traduce en el protagonismo de la alusión sintáctica frente a la semántica y en el énfasis en la dimensión fascinadora, impactante, sensorial (la llamada estética del video-clip).

La apropiación de este nuevo "tempo" por el teatro ha sido y es muy lenta. En este sentido, podemos encontrar referentes en la performance. De hecho, la performance se definía como una estructura formal y temporal abierta, sin inicio ni fin preestablecidos.

Kaprow definía la performance como "un desarrollo-collage de sucesos con ciertos tramos temporales y en ciertos espacios" (13).

La performance era en esencia una manifestación ligada a la materialidad y el tiempo se considera en ella como un material más. Lebel define la performance como un tiempo fuerte, un tiempo mítico, en el que las constantes perceptuales son alteradas por la intensificación de la atención (tiempo vivenciado). El espectador deja de ser un "voyeur", un elemento pasivo, para convertirse en un participante, y el tiempo escénico se identifica con el fluido tiempo vital.

Artaud ya hablaba en términos tales como tiempo de revelación y de vértigo que "destrozaba el reposo de los sentidos: el tiempo como revulsivo temporal" (14).

También en el aspecto antropológico, el tiempo se ordena en secuencias y estas secuencias rituales se basan, a su

pidación, la repetición y la disonancia. (Todos ellos términos de carácter físico).

En el Body Art, el cuerpo se contempla como un elemento estético capaz de vehicular la experiencia artística per se. Carole Schneeman se pinta y considera su cuerpo como un lienzo itinerante. Para Ivonne Rainer lo esencial es la energía del propio cuerpo en el llamado teatro de asalto, en el que su presencia física es el único elemento dramático. Para Ives Klein el cuerpo es el intermediario; se transforma en un cuerpo-pincel en sus famosas Antropometrias. (Recordemos la acción de la lona en la que los cuerpos de los hombres-crisálida pintan la superfi-

vez, en la ordenación de contrastes. Un ritual jamás es espontáneo, sino que sigue unas pautas preestablecidas, pero simultáneamente se sitúa fuera del tiempo: un tiempo original que modifica el comportamiento y la identidad, un espacio-estímulo que intensifica y aliena, un tiempo arrebatado —el tiempo de la fiesta, del concierto—, un tiempo que no transcurre sino que sucede.

En los espectáculos de La Fura dels Baus, el tratamiento del tiempo tiene esta intención. No existe propiamente un tratamiento ficcional —convención—, sino que podríamos hablar, siguiendo el discurso anterior, de un tiempo pasional que, en última instancia, se identifica con el tiempo-vivencia.

En la performance, el tiempo también era interpretado en este sentido. Cabe destacar las experiencias de R. Withman con sus "cápsulas de tiempo", sus tiempos modulares: un collage de segmentos temporales sin una interrelación directa que desembocan en la desorientación.

Si la música puede definirse como ordenación del tiempo, en ese sentido juega un papel vertebrador en los espectáculos de La Fura dels Baus. Y si por música entendemos ordenación, nos remitimos directamente a la noción de ritmo como elemento secuenciador que se convierte en la base y pulsión del espectáculo.

Quizá una de las definiciones más completas del concepto de "ritmo" la hizo Beethoven:

"Ritmo es cierta relación mutua entre las partes de un todo: el todo puede existir tanto en el tiempo como en el espacio o en ambos a la vez" (15).

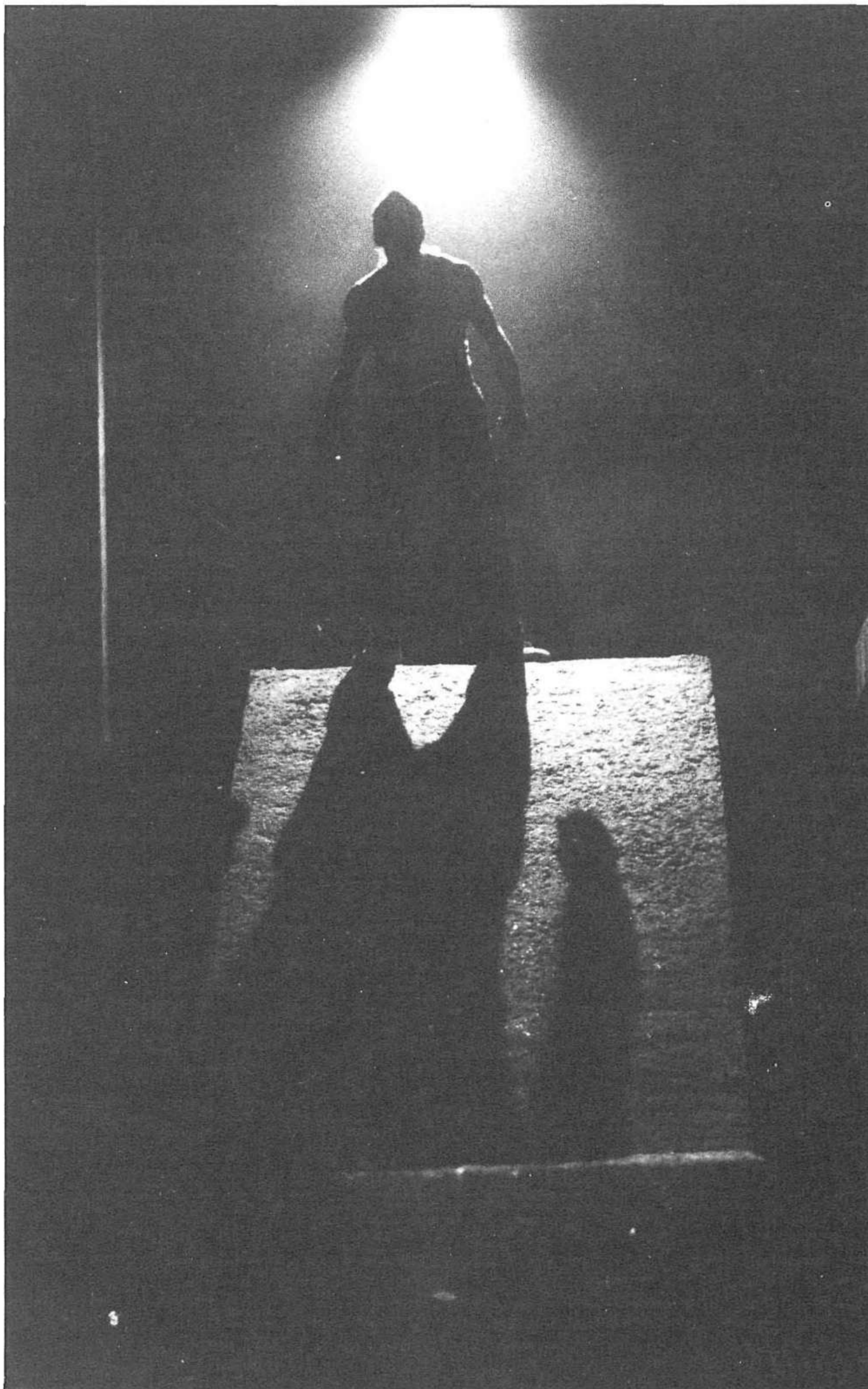
Esta definición se identifica plenamente con la de ritmo escénico. En los espectáculos de La Fura dels Baus coexisten, íntimamente relacionados, un ritmo musical (el concierto puede, incluso, funcionar autónomamente) y un ritmo espacial.

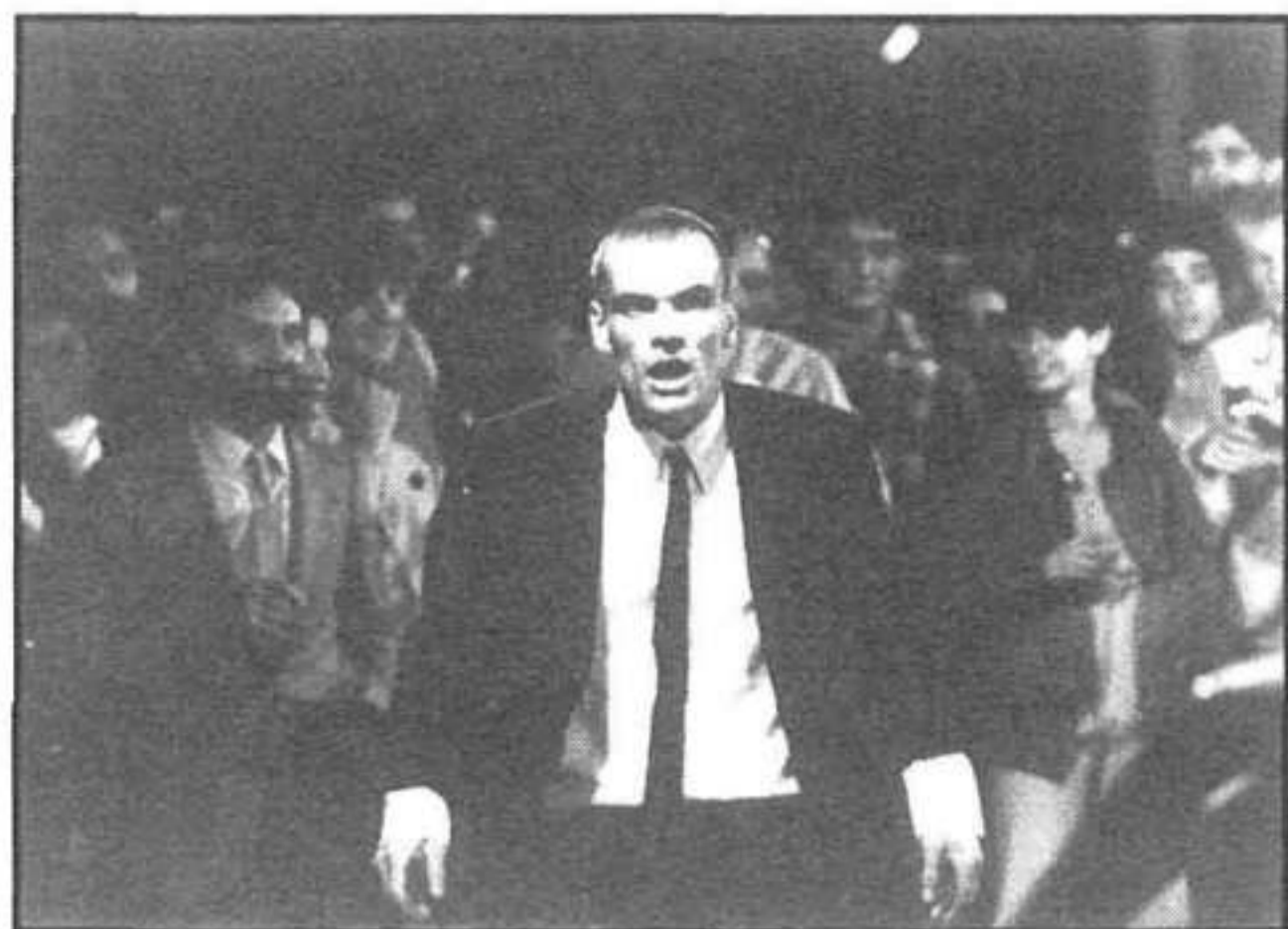
EL ESPACIO ENCONTRADO

El nuevo concepto de espacio escénico no se define como acotación, sino como creación dinámica, como un espacio cambiante y fluido, como un espacio con capacidad de metamorfosis.

Este espacio no solamente será construido en base a elementos arquitectónicos, sino también a partir de los códigos espectaculares que generan o segregan espacio: luz, sonido, gesto, desplazamientos, objetos fijos y móviles, etcétera.

Para el espectador, un espacio de estas características significa una necesi-





dad de atención, inquietud y sorpresa que le lleva a resituarse continuamente en un espacio de referencias ambiguas y cambiantes. Un espacio entendido como lugar de acontecimientos se convierte en un elemento expresivo en sí mismo.

Artaud, en su Teatro de la Crueldad, ya propugna una nueva noción de espacio que utilice todos los planos posibles y todos los grados de profundidad y altura. En el llamado teatro experimental, el espacio se convierte en un elemento esencial en sí mismo y en relación con el cuerpo de sus ocupantes. Éste fue el campo de investigación de la Bauhaus, que, tras la Segunda Guerra Mundial, retomó en Estados Unidos el Black Mountain College.

En la década de los setenta, adquirió una gran importancia la relación del cuerpo con el espacio circundante (Behavior Art). El espacio es un elemento constitutivo de la performance. Para Oldenburg, "el espacio en el que sucede la acción es parte de la acción y con frecuencia el factor más importante y determinante (el material sería el segundo factor y los actores el tercero)" (16).

El inicio de los espectáculos de La Fura dels Baus sucede en espacios no delimitados, desconocidos y oscuros. Hay un período de adaptación, exploración e integración por parte de los espectadores, que viven sensaciones de inseguridad y riesgo. El hecho de estar de pie durante todo el espectáculo no sólo posibilita los desplazamientos o los cambios de dirección que imponen los diferentes focos de atención, sino que impide también la relajación y la posibilidad de "desconectarse", la percepción se agudiza: aparece, incluso, la posibilidad de peligro físico. La relación espectador-espectador también es importante y se altera en cada representación, oscilando entre la identificación y la complicidad u hostilidad.

La mera observación del público ya constituye un espectáculo, al surgir el comportamiento expansivo-reclusivo de un concierto de rock.

La Fura dels Baus define su teatro como operativo (trabajo con y para el espectador). Acciones e itinerarios son concebidos para crear una dinámica en los espectadores. No hay agresividad directa contra el espectador, sino hacia los objetos, y, sin embargo, podemos hablar de dinamización y provocación del público. Tampoco existe una escenografía fija, sino zonas de acción (marcadas a menudo por la luz), y la acción es itinerante: los espectadores se desplazan hacia los puntos de acción. Por otro lado, hay una intención de modificar la conducta, el papel asignado al espectador tradicional, que

se transforma en participante. La Fura dels Baus define *Accions* como "la alteración física de un espacio", como la ocupación y reapropiación de ese espacio, a menudo, inédito para el teatro.

En el teatro underground y combativo existe una tradición de uso de espacios no tradicionales: una voluntad de llevar el teatro fuera del edificio-museo. En este sentido, La Fura dels Baus realiza un notable trabajo en la recuperación de espacios urbanos (los ochenta son esencialmente urbanos), tales como edificios en construcción, mercados, funerarias, estaciones, etcétera. Y un gusto constante por lo residual.

La performance tiene una larga tradición en la utilización de espacios encontrados. El espacio inhabitual es importante para proporcionar una sensación de excepcionalidad a las acciones colectivas que crean o afirman la identidad y/o cohesión de los participantes en un tiempo y un espacio insólitos. Volviendo a Artaud, que define el teatro como un caos repleto de referencias, como una efervescencia de ritmos: "no debe perderse ningún punto del espacio ni ninguna sugestión posible" (17).

El análisis espacial de los espectáculos de La Fura dels Baus entendidos como itinerarios es muy diferente: tanto en *Accions* como en *Suz/o/Suz*, el espectador no se halla en una situación de privilegio, de dominio, sino de vulnerabilidad. Se encuentra rodeado por el espectáculo. En este aspecto, La Fura dels Baus aparece como la encarnación del ideal artaudiano:

"El espectáculo suprimirá el escenario y, partiendo de la sala entera y del suelo, rodeará materialmente al espectador, lo mantendrá en un baño constante de luz, imágenes, movimientos y sonidos (...) y no habrá lugar desocupado en el espacio, ni reposo, ni vacíos en el espíritu ni en la sensibilidad del espectador" (18).

Además, los espectáculos de La Fura dels Baus participan del fenómeno de los intermedia en la medida en que agrupan operantes visuales, sonoros, táctiles (materiales arrojados)... en un deseo de ampliar la sensibilidad del espectador. El objetivo es ofrecer una serie de estímulos que el espectador deberá interpretar y estructurar (no intelectualmente, sino como reacción física, inmediata).

El espectador nunca domina la totalidad de un espacio propiciado por la iluminación y por el camuflaje de los valores volumétricos: un espacio que aparece como lugar de estimulación perceptiva y con la intención de integrar diversos estímulos de carácter cinestésico (lo óptico, lo auditivo y lo relativo a los senti-

No hay agresividad directa contra el espectador, sino hacia los objetos. Los espectadores se desplazan hacia los puntos de acción. Una secuencia de "Accions".



La Fura dels Baus se identifica como tribu de trabajo artístico. Una secuencia de "Accions".

dos internos: equilibrio, orientación, etcétera).

En estos espectáculos la organización del espacio por parte de cada espectador se debe a la imagen que se hace del mismo, que es contradictoria con la imposibilidad de establecer un punto de relación estable a partir del cual entender y aprehender el espacio circundante como un volumen a estructurar. Esa imposibilidad crea sensación de desorientación, indefensión y peligro en el espectador. Por otro lado, este espectador valora el espacio circundante en función de los acontecimientos o estímulos que recibe, ya que ese espacio no se muestra neutro, sino como un campo de tensiones dinamizado por los actores-ejecutores: de ahí la importancia de su proximidad o lejanía. En este sentido, cabe destacar las fronteras

topológicas entre las diferentes acciones: la luz actúa como indicadora y separadora de espacios semánticos diferenciados.

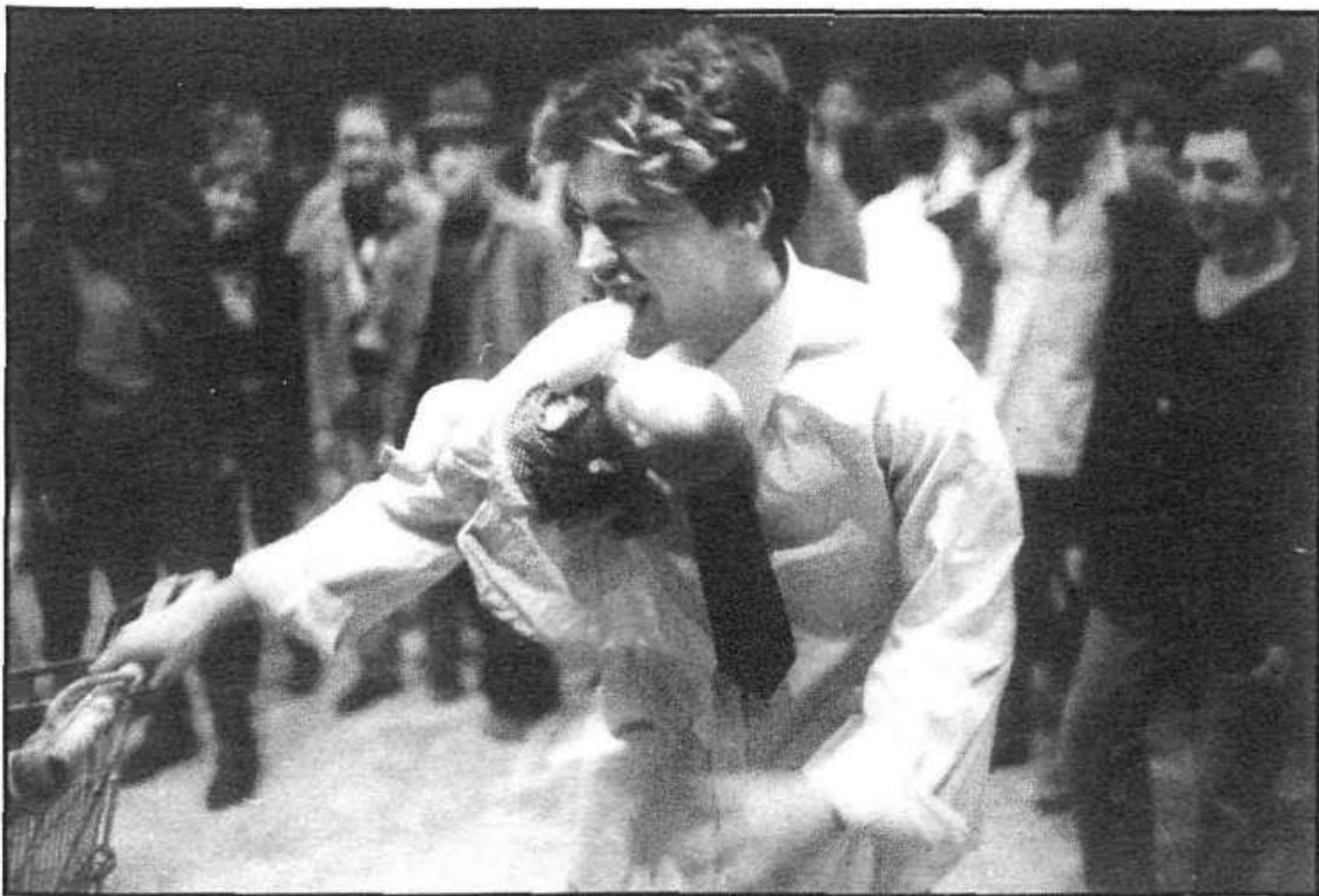
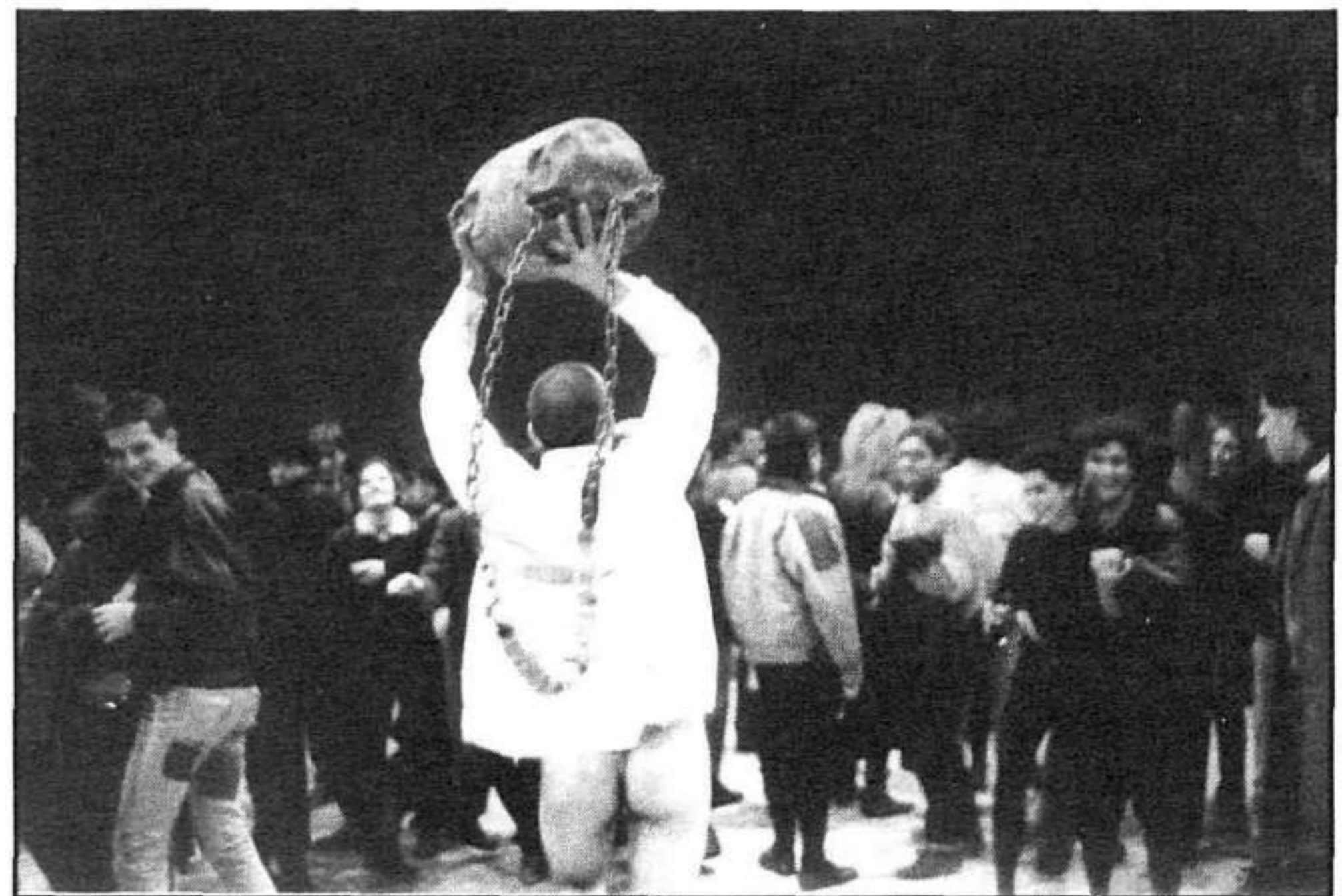
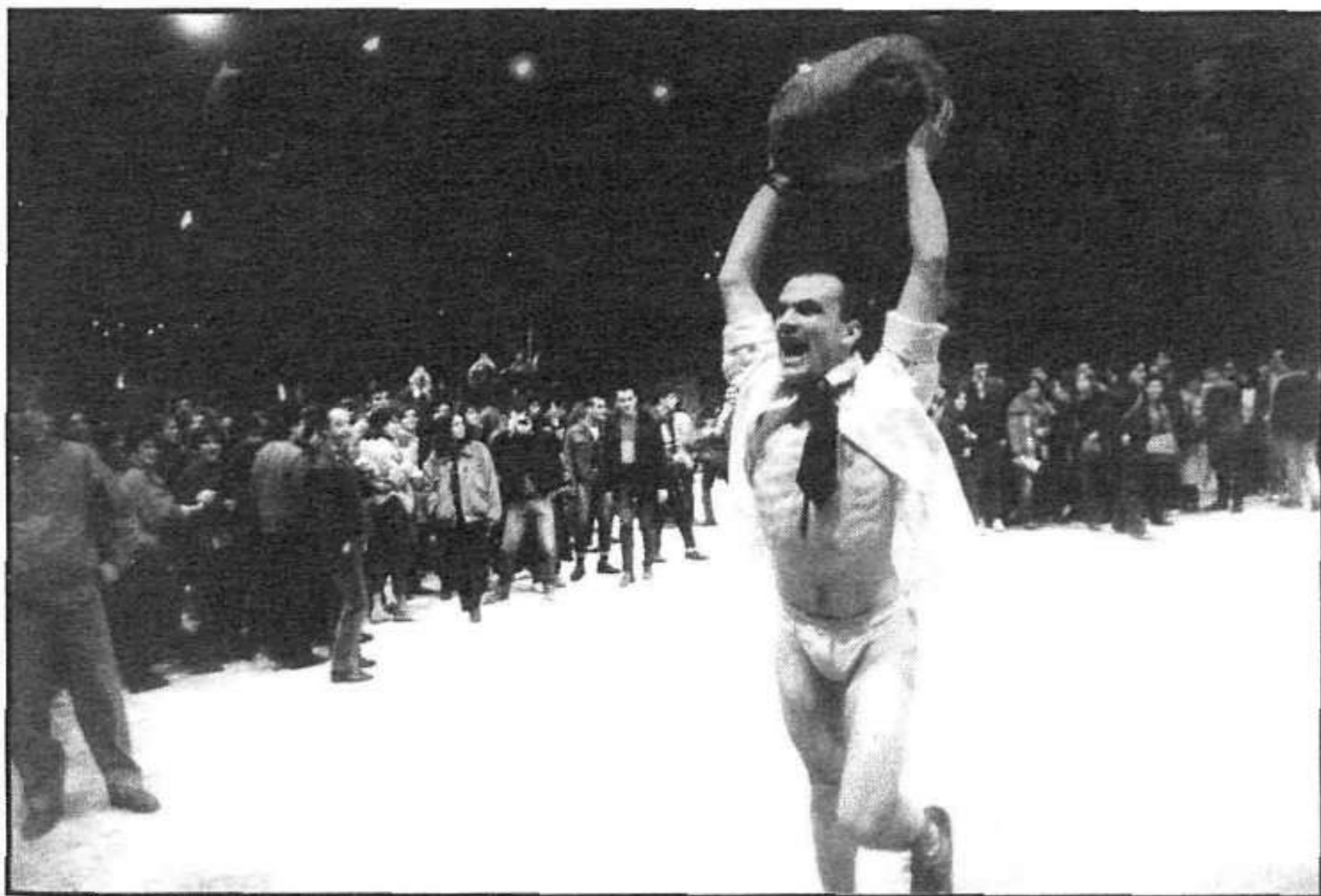
Si el teatro tradicional trabajaba básicamente a partir de los "sentidos intelectuales" —la vista y el oído—, el nuevo teatro incorpora el tacto —la vibración—, que sugiere la posibilidad de contacto y fricción.

Moles entiende el espectáculo como "sensualización programada del medio —environment—". Desde esta perspectiva, los espectáculos de La Fura dels Baus sólo hallan su verdadero sentido a través de la ocupación real del espacio. Lo que nos lleva a la polémica sobre la posibilidad de reproducirlos, o no, en otros medios —vídeo—, por ejemplo, que conllevaría una pérdida total en su parámetro espectacular.

En la actualidad, el agotamiento de los lenguajes artísticos clásicos lleva a la búsqueda de nuevos lenguajes intermedios en una sociedad consumidora de cultura, belleza, sorpresa y originalidad. Este uso del espacio como experimentación aparece como una constante en el arte actual. El espacio no es entendido para ser contemplado, sino para ser explorado.

RITO Y AGRESIVIDAD

Vivimos rodeados de cadáveres objetivos, de detritus industriales que nos hablan de la inutilidad y caducidad del objeto. En varias manifestaciones artísticas actuales aparece la intención de liberar y subvertir el objeto de su funcionalidad fetichista. El trabajo de La Fura dels Baus



en sus espectáculos se integra plenamente en estos postulados. En *Suz/o/Suz* el objeto industrial queda desposeído de sus componentes de optimismo, progreso y bienestar, se juega con sus significado en un proceso de degradación semántica: por ejemplo, los actores-ejecutores utilizan el carro de supermercado como vehículo de traslación.

La Fura dels Baus se identifica como tribu de trabajo artístico, concepto tribal que nos remite al rito, a la experiencia corporal y al interés antropológico. La regresión deseada, la vuelta a la naturaleza y la reivindicación de lo primitivo y del sur son constantes en el arte del siglo XX. Son las llamadas mitologías de la huida que empiezan con los ismos y siguen por un camino, irracional e intelectual a la par, en búsqueda del origen y de la pureza. Esta

regresión conecta también con la angustia del sentido existencial, del "sens perdu", que desemboca en un deseo de muerte y aniquilación.

Vivimos un período de transición, de valores inciertos, de crisis y de empobrecimiento estructural (debilitamiento de los significados), pero vivimos también en un período de riqueza mítica y simbólica, en que la forma ritual, entendida como transmisión de conocimiento real, es una de las formas ordenadas del caos contemporáneo.

Si bien la actualidad se encuentra presidida por lo catastrófico, ese concepto de catástrofe, de accidente, se proyecta hacia el futuro y el pesimismo se manifiesta como una forma de integración social.

La Fura dels Baus utiliza esta forma y

este acto rituales en sus espectáculos. El rito deviene en expresión de la transición y la dramatización de las vivencias. La forma-rito implica unos modelos, un romper con las constantes perceptuales, un rozar el nivel liminal (umbral de la muerte iniciática) y un asumir la posterior re inserción como un nuevo nacimiento. Algunos de estos modelos los encontramos en *Suz/o/Suz*, donde el rito se articula en proceso dinámico, organizado, que recurre al uso de mecanismos teatrales: códigos de presentación del yo. (Antropólogos especializados en rituales, como Radcliffe-Brown o Van Gennep, definen el ritual como un proceso dinámico que tiene lugar en escenarios sociales con el fin de dramatizar unos determinados aspectos de los tránsitos individuales y colectivos).

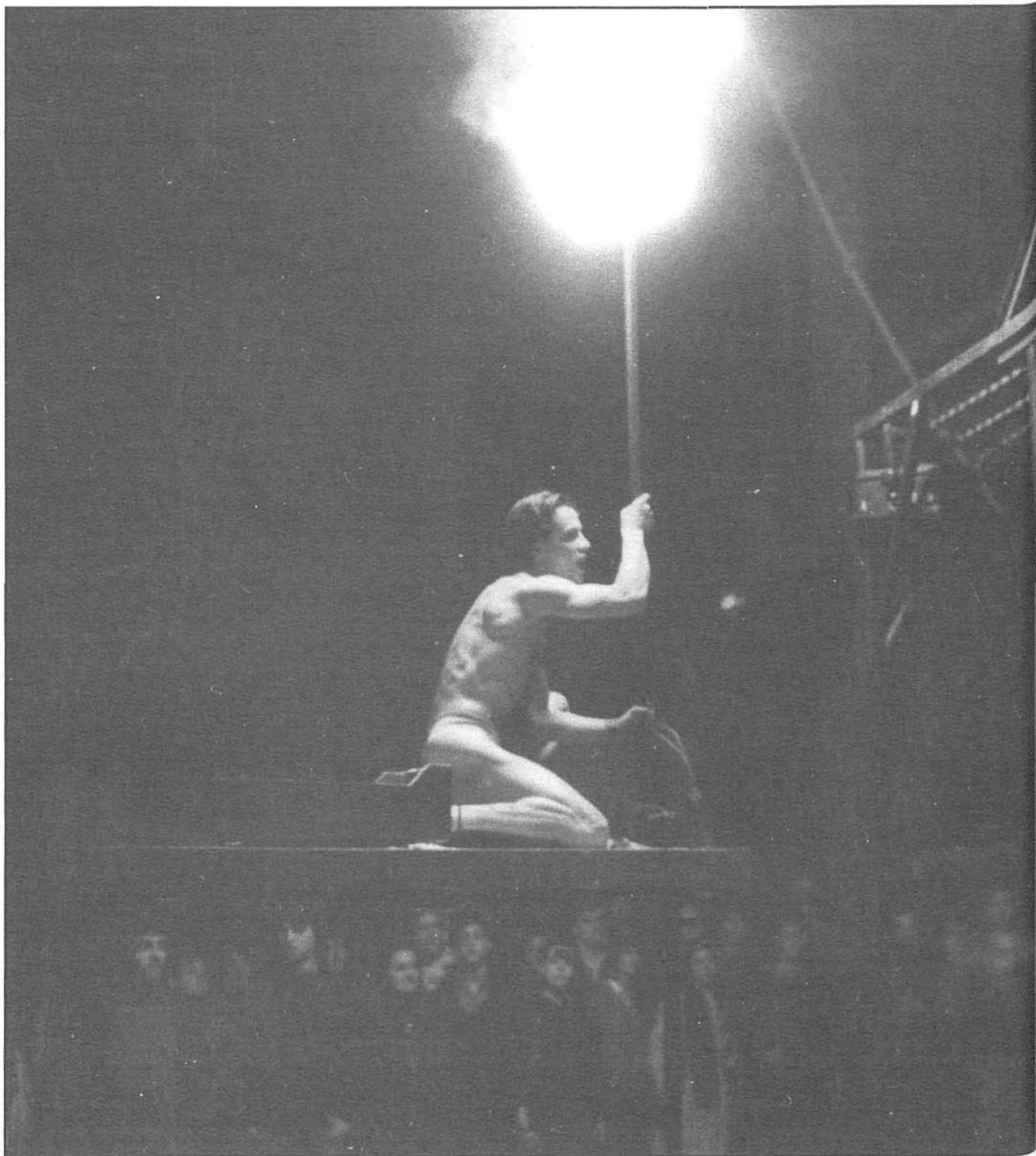
En dichos espectáculos se potencia el componente mágico, irracional, que se relaciona con lo original y primigenio: como el agua y el fuego, elementos de purificación, y la comida como elemento de reinserción y fiesta. En *Suz/o/Suz*, por ejemplo, se utiliza la inmersión como modo de regresión a lo preformal. (El agua es símbolo universal de purificación, muerte y renacimiento —bautismo— y la inmersión multiplica la potencialidad de vida).

Vivimos en un momento en el que existe una necesidad de escenificar rituales que frecuentemente se convierten en lugares comunes del consumismo. Son rituales que sintonizan: inofensivos.

En *La Fura dels Baus* el ritual conserva un elemento inquietante, desestabilizador. Es lo pre-lógico, lo esencial que lleva a introducirse en el contexto mítico, a buscar lo que está en la base y en el límite de la vida.

Con frecuencia, en el teatro los valores rituales se convierten en valores estéticos. Este proceso lo encontramos también en *La Fura dels Baus*, pero en sus espectáculos la función ritual adquiere una dimensión total, catártica: la vivencia de una libertad ilusoria engendrada por una sensación de coerción ficticia y cercana a al "phobos". Alimentar esa ilusión de libertad significa defender la esencia humana. El verdadero ritual en teatro implica que el hombre componga una imagen de sí mismo. Tanto en *Accions* como en *Suz/o/Suz* asistimos a una lúdica visión del hombre y, en este sentido, ambos espectáculos adquieren la dimensión de verdaderos rituales teatrales.

Otro elemento a analizar en estos espectáculos es la presencia o ausencia de violencia. Vivimos en la ambigüedad provocada por un aparente progreso y una violencia que se reprueba y reprime y, al mismo tiempo, es elemento de poder, mercancía informativa y, en ocasiones, mito de lo arcano. En *Accions* y *Suz/o/Suz* encontramos un elemento de peligro controlado y una violencia programada, casi científica. Ambos espectáculos surgen de la improvisación, pero también de la inteligencia y del racionalismo (caos ordenado con fines estéticos). La violencia en *La Fura dels Baus* es un elemento provocador, transformador y transgresor, un estímulo y no una agresión. No hay, pues, recreación violenta. Podemos hablar de violencia en las imágenes, de violencia cultural, más intelectual que física: de una violencia que surge de la investigación, no de la furia.



En "*Suz/o/Suz*" asistimos a una lúdica visión del hombre, por lo que adquiere la dimensión de verdadero ritual teatral.

ENTRE LA ANTROPOLOGÍA Y LA VANGUARDIA

El elemento performativo de *La Fura dels Baus* nace de un "proceso vivencial-visceral" cuya hipótesis de lenguaje teatral está basada en el gesto, pero dictada por inspiraciones profundas, aunque inconscientes.

La Antropología teatral nace como nuevo concepto a finales de los sesenta y se desarrolla a raíz de una concepción del teatro, más cercana a sus orígenes míticos

y rituales y también más adecuada a nuestra sociedad. "El acontecimiento-teatro aparece como lugar de comportamiento, de intercambio de conductas, juego de mandos recíprocos, presuposición pragmática, movimiento de delegación de los deseos, lo que es la base de una antropología teatral" (19).

El gesto, en su aceptación más amplia —,mimo, voz, música— puede formar parte de un lenguaje simbólico, tener un valor semántico y las necesidades que derivan de su etimología. Es "gesto" de



un acontecimiento, es decir, de un pasado transfigurado por la memoria. No debe ser confundido, pues, con la llamada "gestualidad" teatral, sobre todo si la entendemos como lenguaje del cuerpo. En este sentido, la gestualidad física no es más que el signo exterior de gestos inmateriales que se trazan en el seno de la memoria mítica.

El "gestum", en su sentido originario, tiene una necesidad significante; surge de los comportamientos de la memoria mítica. Cada comportamiento, en cuanto

tal, es una expresión de sí mismo. Es decir, comunicación y, por tanto, lenguaje. El gesto es un lenguaje que actualiza un acontecimiento pasado en un presente de calidad alusiva. En él se funden, pues, dos componentes de diferente naturaleza: el acontecimiento pasado y su signo presente.

Aquí es donde el "gestum" se vuelve "gesta", actualización de acontecimientos pasados plasmados por la memoria mítica. No se realizan "acciones", se ejecutan "gestos" que ahondan en las raíces

del hombre y en su memoria subterránea para dibujarse en los altos cielos de la expresión.

El lenguaje de la memoria mítica está vigente en aquellas sociedades primitivas que se sitúan en el interior de un horizonte cultural unitario y que están hermanadas por un patrimonio simbólico común. Los grandes mitos de fundación, que explican los orígenes del mundo y del clan, dictan "gestos" rituales, idóneos para actualizar los supremos acontecimientos de los orígenes —las "gestas" de los héroes fundadores— en la interioridad colectiva. A su vez, los gestos abren el camino a una experiencia comunitaria que se sitúa en los orígenes del teatro.

En nuestro horizonte cultural, esta comunicación profunda no es posible. No hay gestos que nos conduzcan a una mitología común: nuestros gestos están mutilados en la superficialidad de una época que se agota en la avidez del presente, cada retrospectiva temporal ha sido rescindida por el "gesto". Hemos cubierto, por así decirlo, la memoria colectiva, pero creemos que, sólo aquella memoria y aquel pasado son capaces de configurar el lenguaje simbólico que pertenece al rito y al teatro de los orígenes.

Y, no obstante, la memoria mítica (Mnemosyne era una diosa y, por tanto, inmortal) todavía sobrevive entre nosotros y, en tensión dialéctica con el tiempo, constituye una estructura permanente de nuestro interior.

Así pues, la gestualidad de la Fura es en sí misma una manifestación de ritualidad espontánea y genuina limitada, sin embargo, por el hecho de no estar objetivada en un código válido para una colectividad.

La memoria salvaje, creadora de mitos individuales, testimonia la existencia de una dimensión perdida, cuyo área natural de expresión era el rito: es decir, el teatro.

En este límite entre soñados regresos poéticos a los orígenes —mediante virtuosismos técnicos de los actores-ejecutores y sabias mezclas de interdisciplinaria técnica-artística y diversas expresiones escénicas— y la asunción de la raíz misma de la vida teatral, mediante una traducción en un proyecto preciso de técnicas "artesanales" de naturaleza psíquica, podría hallarse la clave de un teatro futuro.

ACCIONES- ESPECTÁCULO

El modelo de la comprensión teatral de las acciones-espectáculo de la Fura es la comprensión escénica de su estructura

hermenéutica. Las acciones del grupo son teatro porque es en el centro donde la subvención de la fantasía se hace pública. La irritación y el shock que causan en algunos espectadores radican en el hecho de que éstos se ven enfrentados a estructuras de comunicación y a posibilidades de fantasía y de vida, que en su comunicación diaria se disuelven o se desvían hacia esferas de actividad subconsciente, subculturales o privadas. Este es el lugar del teatro-juego, donde todos los procesos de realidad —sensaciones, experiencia o creaciones de identidad— se fundamentan sobre condiciones preexpresivas, es decir, anteriores al modo de actuar que se entiende como expresivo, que forman parte de la naturaleza física y psíquica del hombre y que, análogamente al teatro, permiten expresar la vida como representación de los sujetos.

LOS CONFINES TEATRALES

El análisis y la comprensión de los espectáculos de la Fura deben partir de la base del proceso de cambio sufrido en la idea-definición del teatro, sobre todo desde los años sesenta hasta nuestros días.

Para esta comprensión son fundamentales dos puntos:

1. El teatro, en su forma histórico-moderna-occidental, se convierte en una categoría insuficiente para comprender las diferentes actividades "performativas".

2. La dilatación de la categoría "teatro" hace necesaria la individualización de una teoría que de cuenta del sentido y de la naturaleza de las transformaciones sucedidas.

De aquí nace la necesidad de relacionar naturaleza y cultura, lo artificial y lo natural, y la consiguiente necesidad de redefinir el espacio del teatro mediante un trabajo de búsqueda en las raíces, en el interior de los propios modelos culturales.

Esta necesidad provoca en los investigadores teatrales de los años sesenta un replanteamiento y una búsqueda fuera de los confines y del lugar teatral, tanto en un sentido metafórico como en un sentido real, que señale una "falta de lugar". Esta ausencia de un lugar propio es lo que hace caminar, lo que mueve, al Living, Schechner, Peter Brook, Marotti, Grotowski, Eugenio Barba, y no es otra cosa que la expresión de una "crisis de identidad" (20).

"Quando lavori in un luogo riconosciuto —el teatro— in tuo lavoro appare preliminarmente giustificato, ti caratterizzi per ciò che affermi e per ciò che neghi, una

sembri sempre affermare teatro e negare teatro" (21).

El núcleo cultural desde el que surge la investigación teatral actual es la reacción frente al artificio de lo real mediante la autenticidad del arte: "The mimetic function of art is usurped by media capable of offering the real thing. But a reverse flow is begun in which the arts usurp reality's function of providing authentic experience" (22).

Para Schechner, el acontecimiento teatral se hace específico entre las otras actividades performativas en la medida en que actualiza alguna de las funciones propias del rito como manifestación de la sociedad postindustrial y de la cultura postmoderna.

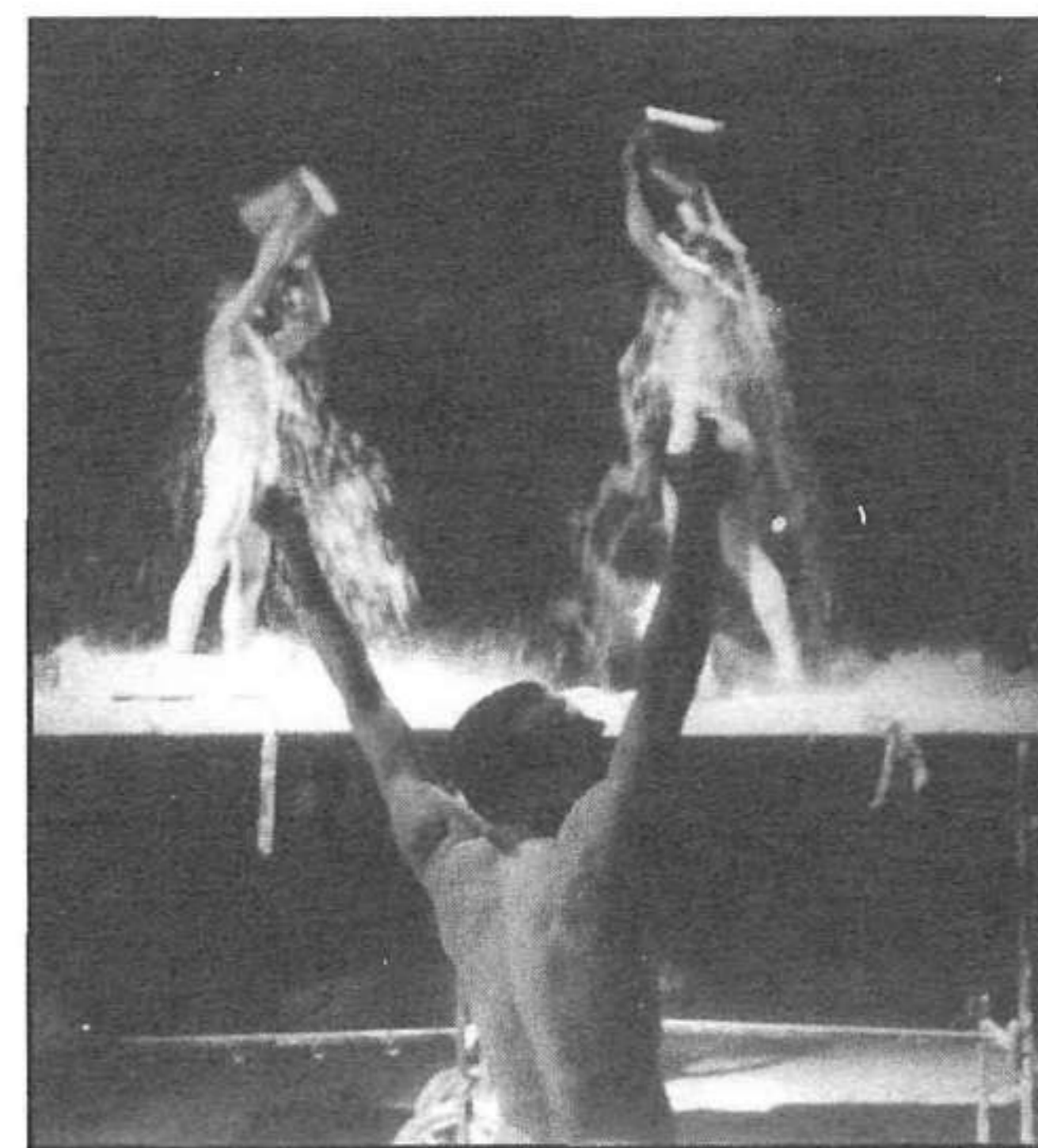
Se produce una simultánea hipótesis de investigación, de enunciación ideológica, de motivación ético-política y de conducta pragmática, de realidad y de representación, de multiplicidad y simultaneidad de las imágenes y los sonidos. He aquí, pues, que simultaneidad entre percepciones y acciones, relación e intercambio, lógica asociativa y no racional, emergencia e implicación de lo estético desde y en lo social, constituyen la base de una hipótesis de legitimación teórica del acontecimiento teatral con función ritual.

Esta corriente de investigación llevará a los teóricos al intento de definir el teatro como rito. Debemos, aun así, tener presente que, aunque es un viaje destinado a alargar los confines del teatro, no debe significar ni una fuga (como alejamiento de sí), ni una operación de domesticación, sino, al contrario, el final de las diferencias. Esto, a posteriori, se produce en el trabajo de la Fura dels Baus: de un modo descriptivo se intentan descubrir las relaciones, los intercambios y transformaciones más allá de delimitaciones preconcebidas o de analogías entre tribus primitivas y civilizaciones metropolitanas, entre ceremonia ritual y acontecimiento espectacular.

La Fura dels Baus, en *Suz/o/Suz*, sobrepasa lo que Marc Augé llama los límites del antropologismo, es decir, "el observar al otro", y llegan a operar una "reconversión-proyección sobre sí mismos y el territorio circundante" (23).

LA NUEVA ESPECTACULARIDAD DE LOS OCHENTA

Los espectáculos de La Fura dels Baus conllevan una espectacularidad que va más allá de la renovación del lenguaje teatral y del enfrentamiento con las insti-



La memoria salvaje, creadora de mitos individuales, testimonia la existencia de una dimensión perdida cuyo área natural era el rito; es decir, el teatro. Secuencia de imágenes de "Suz/o/Suz".



tuciones teatrales. Contienen una energía imaginario-realista que, a nuestro modo de ver, se separa de los esquemas representativos teatrales para introducirse en un sentido, hoy urgente, de comunicación espectacular. En *Accions* y *Suz/o/Suz* se huye de una indentificación narrativo-interpretativa, de una pura sucesión de imágenes, y se consigue la comunicación mediante el espacio y el movimiento: movimiento que es también de los espectadores y espacio que es natural. El uso de materiales extrateatrales, según la ocasión, es otro componente de este nuevo proceso de espectacularización que surgen en los ochenta en el ámbito experimental teatral internacional. La Fura consigue poner en práctica esta operación espectacular mediante una visión irreversible de imágenes-acciones. Asumen la espectacularidad, de un modo explosivo, en un espacio de uso urbano-degradado. Se produce una transgresión que, sin embargo, puede considerarse más una rendición estética que un procedimiento subversor del mensaje. No es extraño, por tanto, que los actores surjan de la sombra, desde cualquier punto del espacio, ni que su aportación física y mental, asuma una condición múltiple y concreta. Este "viaje" es significativo y es fruto, a la vez, del cálculo y del instinto, y, aún importante, consiguen adentrarse, a su manera, en la investigación espectacular. En este punto se hace necesario no considerar la actual desorientación conceptual como una desvalorización de lo analítico, sino como una medida científica apoyada en la imaginario.

EL LUGAR DEL EXISTIR

En *Accions* y *Suz o Suz* el espacio se entiende como lugar físico y simultáneamente ético que se conoce en todas sus particularidades, porque solamente su posesión completa por parte de los operadores-actores puede determinar la explicación parcial de cada existencia particular.

Este conocimiento riguroso se efectúa también a través del sonido, de la relación entre los objetos y de la luz.

El actor-ejecutor reduce los elementos del lenguaje a la más pequeña dimensión y asume las unidades desatomizadas. Una por una, las coloca en interrelación sin borrar sus potencialidades particulares; las homologa a su propia condición, y asume o reconoce como ajenas, siempre dentro de una situación complicada cuya mayor dificultad la constituye el público.

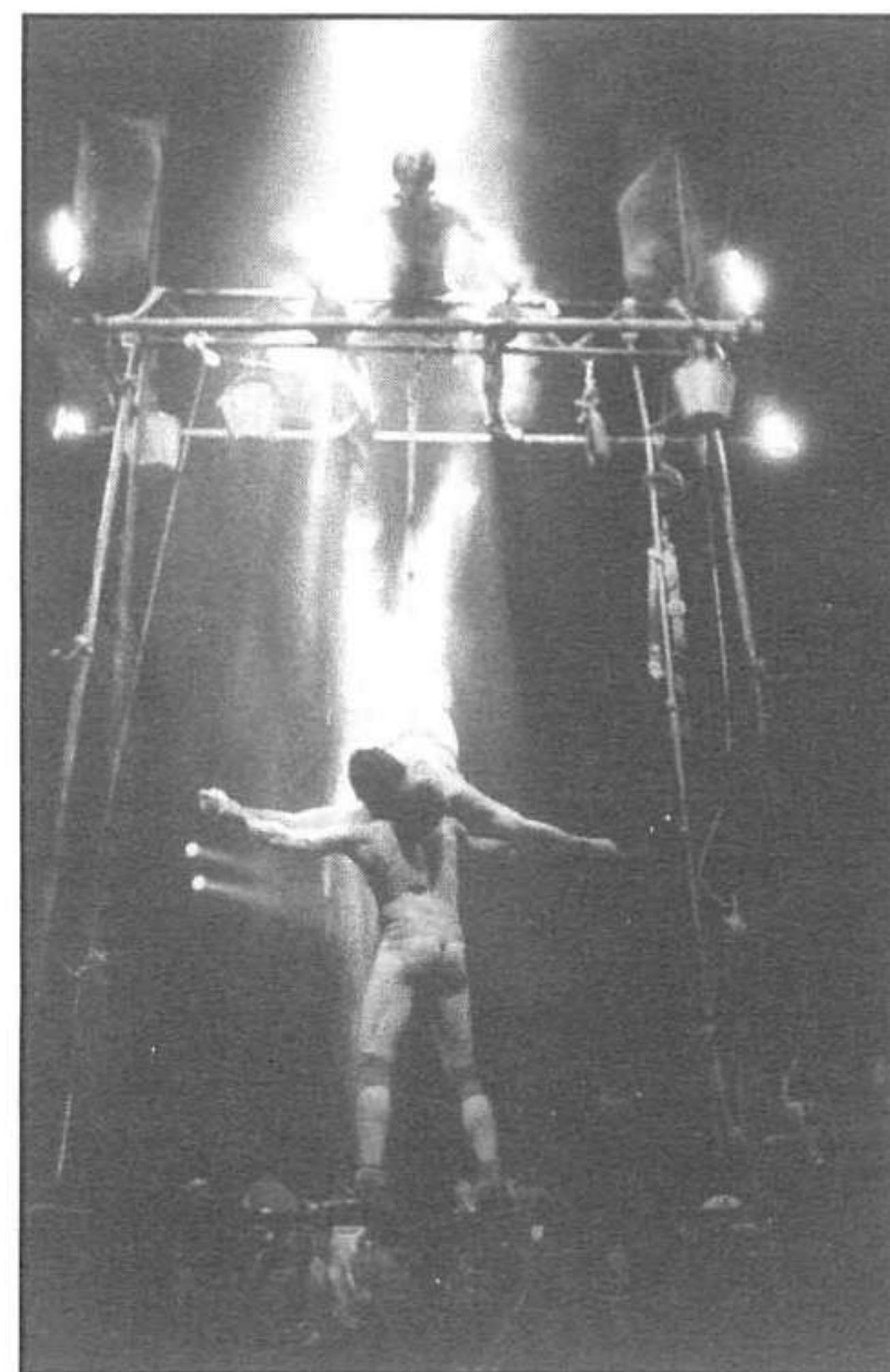
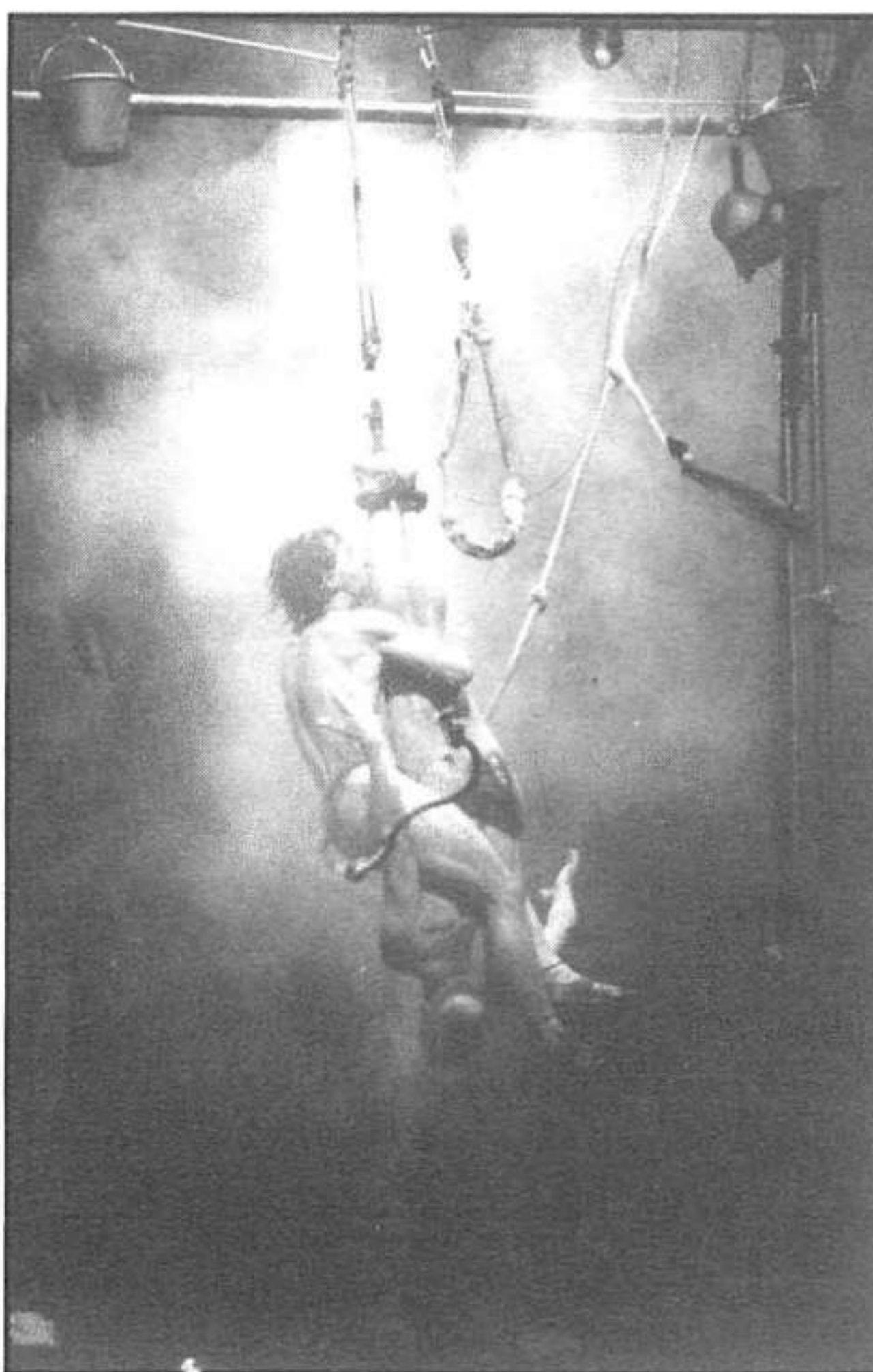
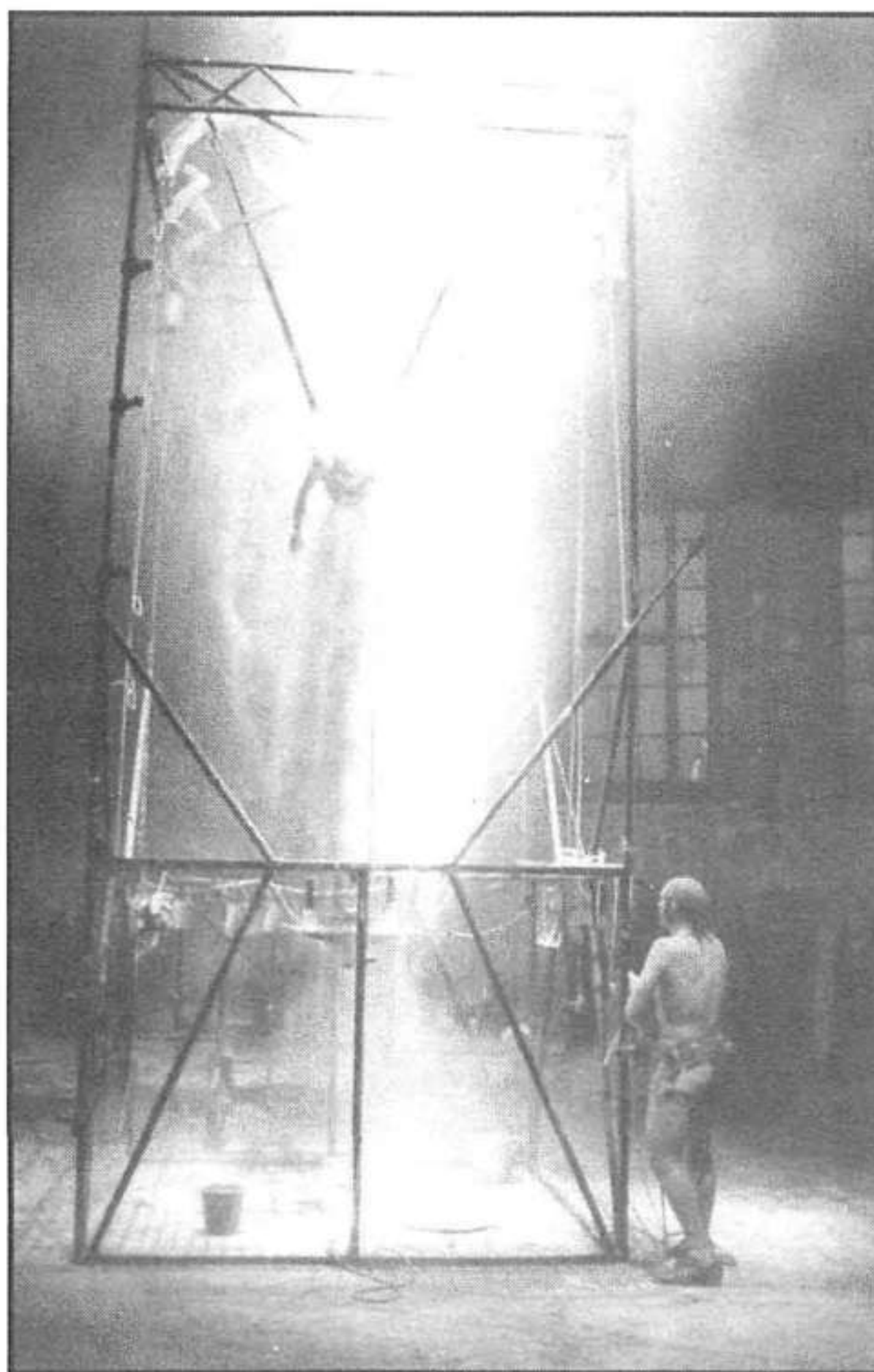
Así pues, la presencia en el espacio es el punto fundamental para el desarrollo de la entera ejecución. El espacio resulta el único elemento dado, un motivo inspirador y condicionador, determina el modo de hacer teatro y se convierte en un lugar, más ideológico que conceptual, del actuar: no se puede vivir de otra manera a como se vive.

Las geometrías elementales del espacio encuentran complicaciones a nivel existencial en la intervención simultánea sobre la línea analítica de componentes existenciales, en una doble dimensión psicoanalítica y comportamental. De asépticas y rituales, las acciones se codifican en el plano teatral y canalizan potentemente momentos de la existencia. La Fura insiste sobre componentes de carácter personal en cuanto que pretende y busca la conjunción del elemento teatral con un paradigma subjetivo y existencial. Lo mismo que el happening dibuja un diagrama no modificable en su sustancia, la Fura, que utiliza del happening los elementos primordiales y resolutorios, procede, mediante formas aditivas y sustractivas, en la misma línea de curva comportamental que los protagonistas individuales del mismo.

La composición del happening surge de la constatación de la necesidad, o de la comodidad, de varios lenguajes y llega a una determinación, fundamental incluso, que podemos identificar en la intensa carga de premeditación. El espectáculo o las acciones de artistas-actores como Robert Withman, Simone Forti, Claes Oldenbourg, Allan Kaprow o Jin Dine parten de un concepto de la existencia que no se busca en una dimensión ideológica general, sino en la dimensión ideológica del teatro. (Hay una posible definición de "confín teatral" entre la acción teatral y el comportamiento del artista).

En este sentido, la Fura se acerca a la performance, en la medida en que los componentes particulares y subjetivos se unen a la objetividad o a la falsa objetividad del espacio físico (24).

Es la unión de estas dos dimensiones lo que acentúa el elemento teatral y espectacular en el mismo momento en que se anula. El espacio escénico se convierte en "lugar del existir", no solamente como lugar de existencia teatral como en cualquier acto creativo dramático, sino como lugar del existir efectivo, porque el acto-ejecutor se lleva, como en el visionarismo artaudiano, el propio ser, el yo escindido y mortificado por las estructuras del poder del comportamiento, refugio extremo del individuo alienado en los momentos más auténticos de la participa-



La relación espacio-tiempo está más allá de las categorías concebidas tradicionalmente. Secuencias de "Suz/o/Suz".



ción. Pero en el momento más álgido, el artista-actor puede chocar contra la indiferencia del público, y su "condición esquizofrénica" puede encontrarse en contradicción absoluta.

En *Accions*, el actor-ejecutor vive su propia realidad subjetiva, que debe por fuerza mostrar en una situación de falsa objetividad. Conscientemente, cumple un viaje continuo de ida y vuelta entre el existir para sí y el representar para los otros y enfrenta continuamente su propia subjetividad con la dimensión no verificable de lo objetivo. Al igual que en el intelectual manierista, el actor-ejecutor, o el artista-actor, como se prefiera, utiliza el lenguaje como defensa, contesta al poder con la exaltación de lo personal y lo subjetivo, aunque sea a cambio de un alto costo moral o realista: "automarginación significa salvaguardia del bagaje precioso de la personalidad que se pone en peligro por las formas totalizantes de masificación" (25).

CREATIVIDAD Y ANALÍTICA

Los espectáculos de *La Fura dels Baus* buscan el efecto personal a través del tiempo y el ritmo. En cierto modo, son una suma de creatividad y analítica —suma y sustracción de comportamientos, proyección, ritmo, tiempo, sonido— y psicoanalítica —la intervención del yo, la memoria, el pasado y el futuro que borran el presente, la citación— que *establece justamente el confín* invisible entre la realidad subjetiva y la no realidad objetiva en que radica el drama profundo de la existencia de hoy.

La *Fura* no da respuesta, ni siquiera propone una metodología mostrándola como objetiva. Ofrece un modelo de análisis y lo presenta como algo perteneciente a su particular constitución. La particularidad consiste en que este modelo de análisis es ofrecido, a posteriori, porque en la *Fura* el proceso y el viaje teatral se conforman como un proceso vivencial-visceral.

La relación espacio-tiempo está más allá de las categorías concebidas tradicionalmente y, por tanto, introduce una separación mental en el orden de las teorías einsteinianas y de la física moderna al sentir que viven en una determinada estructura física y que entran, por ello, en una relación dialéctica con ella, al no estar completamente condicionada por ella, y al mismo tiempo no pretender moverla a placer y al verse *Dynamis* en medio de una dinámica general y hacer, por tanto, cuentas con ella.

“Ver las medidas, los cuerpos, las señales es un gesto teatral inapelable, como inapelables tendrían que considerarse todos los gestos teatrales, pero es un acto político consciente, por tanto, de vida, porque tiende a conseguir una unidad bajo las apariencias mezquinas del simbólico representativo. La (...) consumación de una pasión, en primera persona” (26).

Lo que nos puede parecer como algo solamente de tipo comportamental-teatral es, además, un intento, incluso, en los límites de la desesperación, de superar el confín que vuelva realizable auténticamente la relación dentro-fuera. Es ese punto anterior a la definición de la delimitación de los confines teatrales. No es luz ni tampoco oscuridad. Y he aquí la profunda humanidad-deshumanización de los componentes del grupo, la cual reside en el querer conocer y en el querer ser conocido.

Por todo ello, *Accions* y *Suz/o/Suz* son un acto de teatro. Al menos, puede ser afrontado como tal desde el momento en que es susceptible a un tipo de observación teatral. Su mecanismo, mediante líneas de estudios separados, no es, si se quiere, tan fácilmente advertible, y, no obstante, no se hace necesaria una lectura no teatral. Son espectáculos que presentan múltiples casos, pero esta pluralidad, esta simultaneidad de lenguajes, esta ambigüedad de lectura deben entenderse positivamente; ya que pertenecen a la imposibilidad de presentarse con una sola cara. Y, curiosamente, esta pluralidad-ambigüedad se nos ofrece en términos muy simples.

La Fura es teatral en la medida en que especula con materiales pertenecientes al espectáculo. No obstante, continuamente emergen las meretrices culturales-existenciales del grupo, entre las cuales tiene un espacio privilegiado la componente histórico-artística, directamente relacionada con las competencias específicas de los miembros del grupo.

En *Accions* la lateralidad de las ejecuciones conlleva la pérdida del centro teatral, pero coincide, al mismo tiempo, con una transparencia que nos parece de orden político: la pérdida del centro como estatuto intelectual. En el momento en que se utilizan estructuras comportamentales, se acentúa la componente existencial como fundamento natural y lógico de la relación activa/pasiva con el mundo. La interacción entre gestos, acciones, sonidos, expresiones fisiológicas de la existencia y la descoordinación en la relación con el espacio-ambiente son la muestra de que existen.



Imágenes de una acción puntual de *La Fura dels Baus* sobre un espacio urbano.

En *Accions* y *Suz/o/Suz*, la técnica es excepcional y ayuda a acentuar los módulos expresivos mediante la operación analítica de medir el espacio y enfrentarse con él. La presencia en el espacio escénico de máquinas, además de recordarnos elementos urbano-cotidianos, subraya el automatismo del comportamiento humano. La banda sonora, constante y mantenida en tonos altísimos, ayuda a determinar el tema de tensión, angustia y sujeción que representan la criminalidad

y la agresión al individuo en la sociedad urbana (elemento siempre presente en la Fura, como exponente que es de una generación absolutamente determinada por el elemento urbano).

El yo se encuentra escindido entre la necesidad de proyectar en el mundo la propia estructura personal y la imposibilidad de verificar niveles efectivos de participación, con la consiguiente búsqueda de la satisfacción en modelos de comportamiento que imponga ejercicios de mar-



ginación. En la Fura, la marginación no es la reducción "ad unum", sino el procedimiento a través del cual la realidad subjetiva se enfrenta con la realidad objetiva. "La cualidad de vivir hace creer y anima una negatividad de fondo, poniéndola, no contra sí, sino dentro del modo de vivir diferente" (27).

Esta "magnitud", en el plano comportamental-gestual, tiene su base en la referencia al modo particular y subjetivo con que la Fura se coloca frente al mun-

do. Y el mundo es, en este caso, el espacio asumido como constitución emblemática del existir. La situación de los espectadores, en el ambiente de los espectáculos de la Fura y su relación con la representación, están directamente determinadas por el modo en que se verifica esta relación. Es como si el sistema espectáculo-público fuera un microcosmos organizado alrededor del punto de atracción del espacio. El juego depende enteramente del espacio elegido por cada espectador.

En el centro de este sistema late la esencialidad de los intérpretes, que no desafían con sus propias actuaciones la susceptibilidad de los espectadores, hacia los cuales ostentan una especie de completa indiferencia, sino a la naturaleza misma de su existencia.

(1) F. QUADRI: "La deverbizzazione del teatro". *Lotus Internazionale* 17, diciembre, 1977.

(2) G. BETTETINI-M. DE MARINIS: "Teatro e Comunicazioni". *Rimini*, pág. 60, 1977.

(3) L. ALLEGRO: "Teatro es Espectáculo: materiales para una oposición". *Utopías* 1, v. 1-2. Valencia, 1985.

(4) G. LUKACS: "Leggere il cinema", pág. 27. Milano, 1978.

(5) A. APPIA: "L'oeuvre d'art vivant". 1921 citado en J. A. HORMIGON "Investigaciones sobre el espacio escénico contemporáneo", pág. 58. Madrid, 1980.

(6) A. ARTAUD: "El teatro i el seu doble", pág. 36. Barcelona, 1970.

(7) F. DE SAUSSURE: "Corso di linguistica generale", pág. 83. Firenze, 1950.

(8) A. ARTAUD: *Ob. Cit.*, pág. 86.

(9) A. ARTAUD: *Ob. Cit.*, pág. 108.

(10) R. GOLDBERG: "Performance", pág. 88. New York, 1979.

(11) A. ARTAUD: *Ob. Cit.*, pág. 92.

(12) A. ARTAUD: *Ob. Cit.*, pág. 83.

(13) S. MARCHAN FIZ: "Del arte objetual al arte de concepto", pág. 197. Madrid, 1986.

(14) A. ARTAUD: *Ob. Cit.*, pág. 36.

(15) F. WAGNER: "Teoría y técnicas teatrales", pág. 111. Barcelona, 1970.

(16) R. GOLDBERG: *Ob. Cit.*, pág. 85.

(17) A. ARTAUD: *Ob. Cit.*, pág. 57.

(18) A. ARTAUD: *Ob. Cit.*, págs. 119-120.

(19) KIRBY, ERNEST THEODORE: "The Mask". "Abstract Theatre Primitive and modern" *T. D. R.* 16: 3, 1972.

(20) M. DE CERTAU: "L'invention du quotidien". *Paris, Unión Générale d'editions*, pág. 208. 1980.

(21) E. BARBA: "La lettere dal Sud Italia", en *Il teatro fra Antropologia e avanguardia*, pág. 193. Moderna, 1978.

(22) R. SCHECHNER: "Negotiations with environments", en *Public Domain*. Ed Bobs-Merrill, pág. 186. New York, 1969.

(23) U. ECO: "Dalla Periferia dell'Impero". *Ed. Bompiani*, pág. 13-19. Milano, 1977.

(24) R. SCHECHNER: "The end of Humanish". *Performing arts journal Press*. New York, 1983.

(25) G. BARTOLUCCI, L. MANGO, A. MANGO: "Per un teatro analitico-esistenziale". *Studio Forma*, pág. 209. Torino, 1980.

(26) F. QUADRI: "Presagibdel Vampiro. Studi Per ambiente", en *L'avanguardia teatrale*. Vol. II. Ed. Einaudi, pág. 534. Torino, 1977.

(27) BARTOLUCCI: "Postvanguardia perche", en *La scrittura scenica*, n. 6. Ed. Bulzoni, pág. 12. Roma, 1977.

58



*"Tier Mon" propone una participación
dramática en dos estados recíprocos e
inferidos de la idea de guerra y paz.*

TIER MON

LA FURA DELS BAUS

La dramaturgia del espectáculo *Tier Mon* consta de tres partes por las que, de manera procesual, avanza la obra.

Cada una de ellas se divide correlativamente en —ítems—, modos de artículos o capítulos.

Las distintas fases y los ítems que la dramaturgia comprende se originan según concepto o idea, desarrollo o forma de expresión y resolución o expresión dramática. Fases e ítems que escénicamente articulan unidades de números y actos.

Los números son unidades dramáticas que establecen el cuerpo del ítem bien como contraidea, bien como idea de apoyo; son intervenciones actorales, combinados, de carácter emblemático.

Los actos son también representaciones, pero directamente en función del movimiento general del ítem y la fase. Son funcionales. Enmarcan el espectáculo y a los propios números.

Las actuaciones individuales que se realizan en cada una de las forcas/pértigas son números, mientras que el conjunto resultante de todas las pértigas constituye un acto. La consecución de actos y números es la que imprime una velocidad determinada al espectáculo. En la primera fase la mamadora, el picador, el número de la bestia serían números y el conjunto del miniéxodo de las cajas y las rampas por el espacio en paralelo, antes del gran éxodo en diagonal, el acto.

La estructura del espectáculo concibe cuatro grandes temas o motivos llamados —el juego, el alimento, el eros y lo meta-

físico—. Estos movimientos se configuran con los referidos compactos de actos y números —puntos de sujeción— que hacen generar al organismo de la escena multitud de ideas colaterales y llaves.

Estos agentes funcionan como un factor contaminante de la idea principal y mediante juegos de bisagra, en el caso de los actos o de solapa; en el de los números, la extienden y diversifican.

Los cuatro grandes bloques o movimientos abordan el espectáculo desde los siguientes epígrafes:

1. Espacio escenográfico. 2. Actos. 3. Número de actores. 4. Música. 5. Tiempos y subtiempos. 6. Dramaturgia. 7. Objetos y artilugios. 8. Climatología y robótica.

El orden de disposición de las escenas es modular, no responde a ninguna idea previa, de manera que, una vez resueltas, las distintas escenas pueden intercambiarse considerando las modificaciones que implica.

El espectáculo dura ininterrumpidamente setenta y dos minutos y está concebido para público de a pie y de gradarío. Alinea siete ítems —escenas sucesivas—; desfile, guerra, éxodo, "forças", "menjadora" (1), artilugio y rotatorio, enlazadas por la figura de participación dramática en dos estados recíprocos e inferidos de la idea de guerra y de paz.

PRIMERA FASE

Concepto JUEGO/ desarrollo (como) DRAMA/ resolución FABULACION

Nombre DESFILE, ítem 1, estado

GUERRA, parte DRAMA, duración 12', números NINGUNO, actos UNO

La obra empieza con un efecto rutilante. Un carro de fuego cruza las rampas de un extremo al otro —una geografía, un panorama desigual— lleno de altibajos. Una entrada de vértigo. La "bassa" (2) incendiada. La música aúlla. Todo está en eferescencia cuando irrumpe la comitiva que desde el centro se descompone en dos frentes. Los actores no son reconocibles. Son personajes anónimos, hacen de elemento jerárquico, de energía motriz bajo la postura dominante de dos líderes distribuidos uno en cada una de las tarimas.

Paulatinamente la situación de los actores empieza a dibujarse hasta quedar enfocada. Vemos que están diseminados por el espacio en grupos de dos, de tres personas. Su ritmo es pausado, sereno, de vidas que discurren sosegadamente, ajenas al fragor del mundo circundante y, sin embargo, cada vez menos claramente. Los dos líderes se adueñan de sus voluntades y les abocan a confrontarse.

Los dos músicos, situados, respectivamente, en dos de las cuatro torres, tocan sin cesar.

Nombre GUERRA, ítem 2, estado GUERRA, parte DRAMA, duración 9', números NINGUNO, actos UNO

El público se ha hecho hacia los lados. El grupo de actores corre en medio de enormes tribulaciones. Grandes soles dominan el espacio escénico. Luz y olor localizado; es mediodía. Impresión de exterior, de tierra de nadie entre dos fortalezas. De una de las rampas se disparan ór-



Mediodía, tierra de nadie entre dos fortalezas. Ríos de fuego. Dos bandos se entregan a un mutuo aniquilamiento.

ganos de Stalin. La "bassa" revienta. El aire se enrarece y llena del fogueo de las catapultas. Ríos de fuego. Percusión reinante. Los actores, cruzados en el espacio, tan pronto parecen tomar las riendas como hallarse perdidos. En oleadas sucesivas arremeten con las rampas y los carros disparándolos de una tarima a la otra hasta agotar el asedio con el aniquilamiento de ambos bandos.

Nombre EXODO, ítem 3, estado GUERRA, parte DRAMA, duración 8', números SOLAPADOS, actos UNO

Tras la intensidad de completa dispersión y hundimiento, las cajas y las rampas se agrupan y forman pequeñas procesiones que confluyen en un éxodo masivo. Un tortuoso desplazamiento de los

personajes salidos de la guerra anterior que arrastran todos los materiales y equipamientos bajo una fuerte presión sonora.

Con un punto de fuga en diagonal y un aviso de luz y sonido termina el sentido y la perspectiva acuñados en los tres primeros ítems. Es un éxodo de gran volumen con viento y proyección fuera del espacio.

SEGUNDA FASE

Concepto ALIMENTO/ desarrollo (como) FARSA/ resolución FOCO NARRATIVO

Nombre "FORCAS", ítem 4, estado PAZ, parte GROTESCO, duración 6', números SEIS, actos UNO

El foco perceptivo de los asistentes se ha abierto y el público recobra el espacio central y los medios. La atención queda fijada en unos puntos elevados que rodean el perímetro del espacio: seis "forcas" (3) de las que penden seis cuerpos rodeados de un sonido intimista, en tiempo de presente y simultáneo que en cada una de las pértigas desarrolla una actitud llamativa, circunstancial y a la vez con un sentido corporativo que tiene su paralelo en la localización del acto siguiente.

Nombre MENJADORA zombies, ítem 5, estado PAZ, parte GROTESCO, duración 10', números NINGUNO, actos UNO

La "menjadora" es un lugar común y estático como lo han sido las "forcas".



Los dos elementos mantienen un foco localizado para el espectador. El espectáculo se mantiene a media altura sobre seis cajones que albergan seis animales que se comportan como animales y a los que un porquero da de comer. Silencio. Se atiende un reclamo animal. Un pelotón de seis actores se coloca en el interior de los cajones dispuestos como compartimentos contiguos. Este artefacto permite ser rodeado por los asistentes; se levanta como una colina en un lado del espacio. Es una situación de entarimado y espectador; es una representación real, limitada a lo que se percibe. Los animales comen y beben; el alimento es a la vez un cuerpo extraño que les modifica.

La "menjadora" como las pértigas son dos pruebas personales, competitivas. La diferencia con los animales es que ellos

son gregarios, domésticos, mientras que las personas se mueven en términos de incremento individual y de convivencia. La comida se convierte en algo extraño. Comer, en algo descabellado. Masticar. Escupir. Algún desarreglo. La escena queda truncada. El cuidador abandona y lanza por las rampas a los actuantes dispuestos en el interior de las cajas. Es tiempo de paz, esto es, de preparativos y gestación, de afirmación, de acumulación.

Nombre ARTILUGIO reproductor, ítem 6 e.P., parte LÍRICO, duración 12', números NINGUNO, actos DOS

La concurrencia se abre a los lados pero no como al inicio impulsados por una situación amenazante, sino obligados por

el movimiento mecánico de las dos grúas y la "bassa" que irrumpen abriendo espacios; por la necesidad de coger perspectiva ante los desplazamientos de los ingenios que marcan un corredor de una tarima a la otra y dar paso a un ejercicio biomecánico: remozar y fecundar. No es la narrativa de la primera fase, ni el primer plano y tiempo presente de la segunda, sino un ámbito de proyección lírica para una metáfora mecánica. Elaboración. Higiene. Aspersión. Y una determinación: la forja de un motor bélico.

El actor no es el centro. Lo central es la acción mecánica de producción. La relación protésica del hombre con respecto a la máquina —tal vez ya le queda poco de guerrero, como en la primera fase, tampoco un ser humano que muestra su naturaleza y apetitos, sino un hombre de

la limpieza y un reproductor. Relación protésica e interrelación entre los actores/empleados. El mundo ya no es la personificación fulminante y voraz de la naturaleza sino mera energía percibida como un agente mecánico y rango metafísico. Es una visión que borra gran parte de los vestigios románticos, idealistas, y se sitúa en unos parámetros vigorosos en los que la dimensión del individuo y la propia humanidad se ven menguados.

Nombre ROTATORIO parabellum, ítem 7 e.P., parte LIRICO, duración 5', números NINGUNO, actos UNO

La "bassa" es el eje de un mecanismo rotatorio al que son sujetadas las cajas, el carro y la momia madre mecánica o recién nacido estafermo de la guerra. El carrusel empieza a madurar la todavía pequeña figura del animal. La lluvia, el aire, el olor, una turbulencia espiral van ocupando la escena sin tomar en ningún caso un aspecto amenazante.

Algo empuja, toma cuerpo y se expande. Es un concepto que se ensancha en la imaginación a partir de una presencia de mecanismo elemental. Un grado radical de fascinación. Descubrir la rueda.

La luz desciende y la impresión de lluvia nocturna y espesura despide el espectáculo.

Los actores se han sumado a la función tractora pero no hacen falta, no depende de ellos, con o sin ellos la rueda gira y asimila; bajo una tormenta de sonido —cuatro músicos, cuatro tambores en las torres y los cuatro robots— finaliza el tema musical. Los actores desaparecen. La lluvia cesa y el carrusel queda rodando mientras el techo de luches desciende sobre la superficie del suelo.

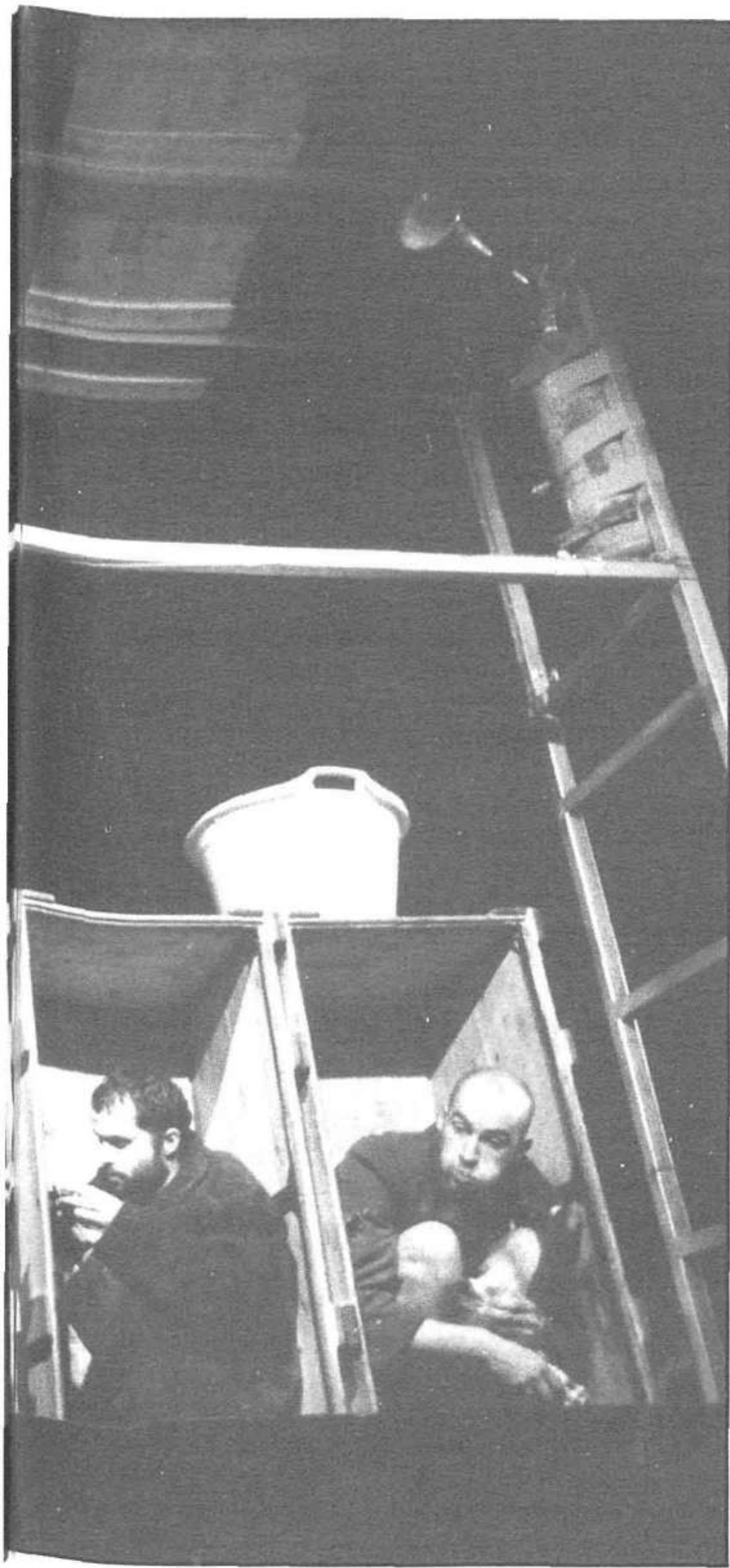
ESPACIO

La disposición escénica de este espectáculo fija cuatro torres de sonido, una en



En el interior de seis cajones situados como compartimentos estancos, los actores asumen funciones animales, vigilados por un porquero.

Duración								62 m.
Ítems	Desfile	Guerra	Éxodo	"Forcas"	"Menjadora"	Artilugio	Rotatorio	
	12	9	8	6	10	12	5	
Partes	Drama		29 m.	Grotesco	16 m.	Lírico		17 m.
Estados	Guerra		31 m.		Paz			31 m.
Tempo	Crescendo		21 decres		14 crescendo			23 meseta



cada uno de los ángulos del espacio, y cuatro robots en los medios, en la bisectriz del ángulo que forman las torres de los músicos.

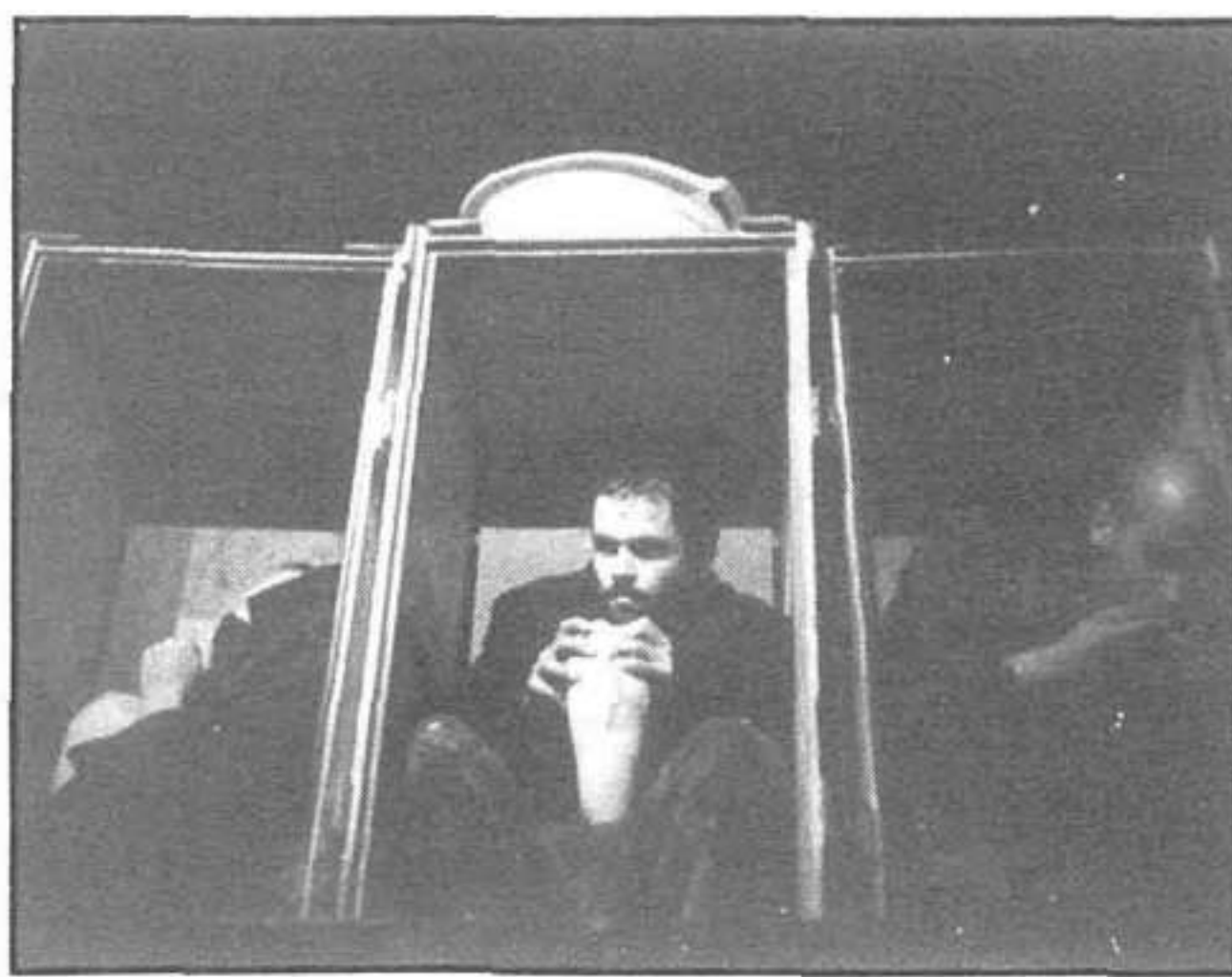
Distribución del equipamiento:

Torre 1: Cuatro micros. Saxo. Bombo. Trigger.

Torre 2: Micro. Bombo. Trigger.

Torre 3: Jx3P Roland. Drumatix Roland. Micro. Bombo. Bajo.

Torre 4: Mirage. Rx11 Yamaha. Bombo. Micro. Trigger.



Los músicos se mueven de una torre a la otra, según las distintas fases del espectáculo. Modifican la partitura, improvisan sobre el programa grabado e intervienen en la acción como, por ejemplo, cuando se incorporan al éxodo.

La disposición escénica es fija, mientras los elementos escenográficos pueden ser móviles.

Es con la luz y la propia música con quienes se da relieve y valor a la sucesión dramática sobre una disposición escénica inmóvil que se desplaza por tres altu-

ras: una primera horizontal correspondiente a la primera fase, para la narración fabulada del drama de la guerra; una segunda altura relativa a la fase dos de primeros planos con dos aperturas: una máxima abertura escénica —las “forças”, en el mismo perímetro del espacio— y otra de mínima abertura sobre el detalle de la “menjadora”; la tercera altura es aérea y por extensión tridimensional.

ESPECTADORES

El público establece diferentes lugares y pasa por varias movilizaciones siempre sobre un resorte de “feed back”. Simultáneamente el público tiene un lugar asignado, un lugar de visión y un espacio neutral. Muchas veces esos lugares coinciden en uno mismo.

En la “menjadora”, por ejemplo, el punto frontal ante las cajas sería el asignado, el espacio periférico es el de visión y el espacio neutral los medios.

En todo momento el espacio está compartido y tiene las características de auditorio y espacio para recorrer.

Siguiendo con el caso de la “menjadora”, que ilustra las tres formas de introducción del público. La postura frontal es la que permite percibir el primer plano de los hombres-animales; sin embargo, la visión es a la vez periférica del siguiente modo: con la mediatización de la música y la luz un grupo de individuos —los que recién acaban de descender de las “forças”— son introducidos en la mole, una pequeña fortaleza elevada —“la menjadora”— suerte de compartimentos carcelarios a la que escala un personaje que claramente vemos maniobrar sobre los que están encerrados; el público periférico capta todo eso como quien adivina una acción desde una distancia o tras un obstáculo; a los pocos minutos esos individuos salen transformados y corren hacia el espacio neutral donde va a desarrollarse el siguiente ítem del espectáculo de una manera perfectamente inteligible. La idea de espacio neutral está presente en cualquiera de los espectáculos que la Fura dels Baus presenta. El espacio neutral —que es lo opuesto a escenario, a tablas— permite construir y deconstruir fases, actos y números. No es una caja escénica con un punto de visión —la cuarta pared—; así en la “menjadora” desde una postura frontal de espacio asignado y siguiendo toda la narrativa de los hombres-animales en una porqueriza se recurre a la estética de la caja escénica, del teatro de guiñol; sin embargo —la



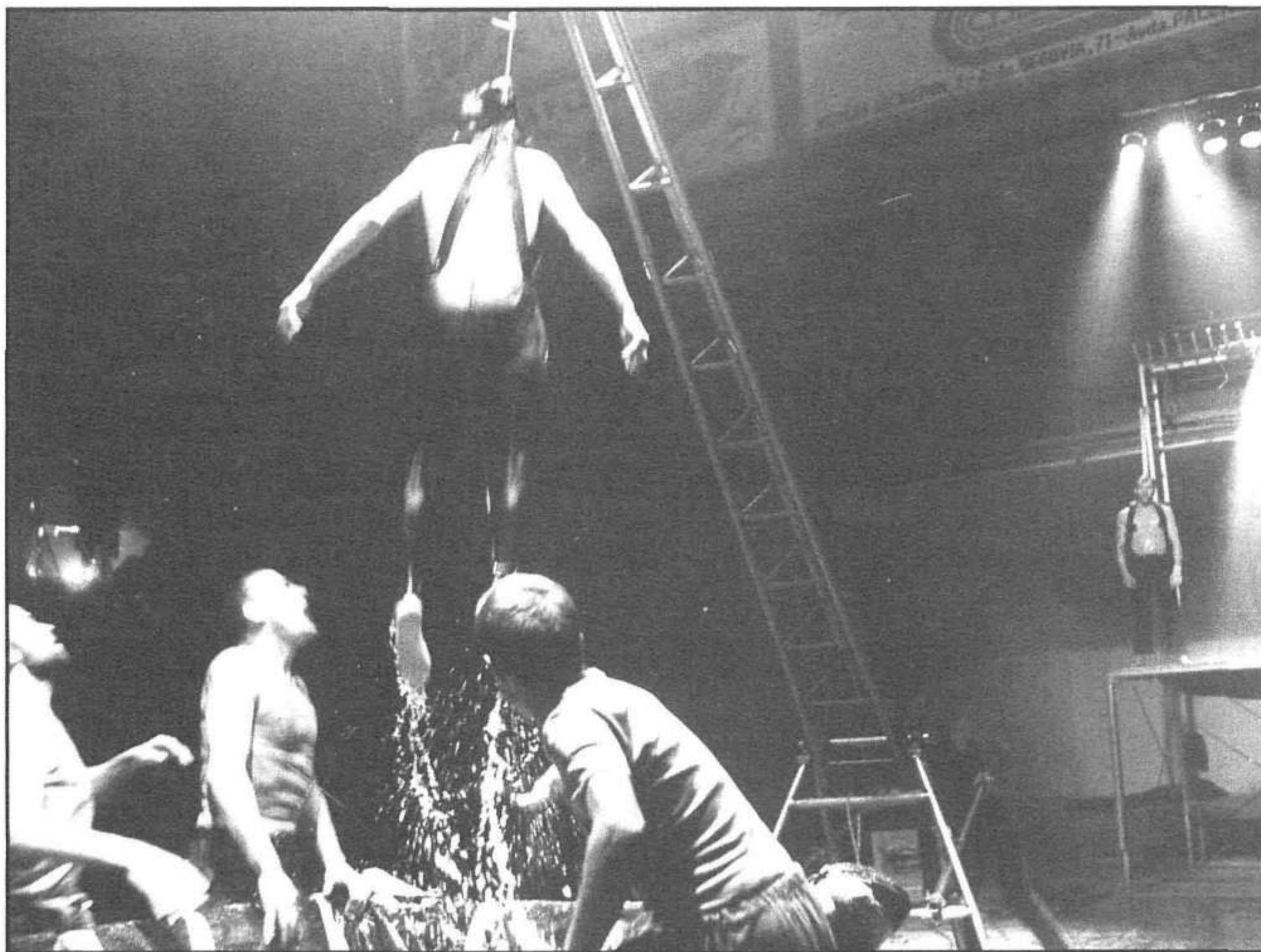
“menjadora” dura diez minutos—, antes de que termine la cuarta pared es rota con los actores que saltan al frente o son lanzados por detrás dentro de las cajas.

Las formas de romper la cuarta pared caracteriza a todo el teatro europeo innovador de los ochenta, muchos espectáculos que parten del posicionamiento patio de butacas y desarrollo escénico en el que se montan espectáculos con música programada, efectos, coreografía y drama en un momento u otro recurren a que los actores invadan el patio de butacas aunque sólo sea para recorrerlo un instante. En la “menjadora” verdaderamente ocurre al revés, aunque por un momento se crea la fantasía de hallarse ante una representación de boca de escenario.

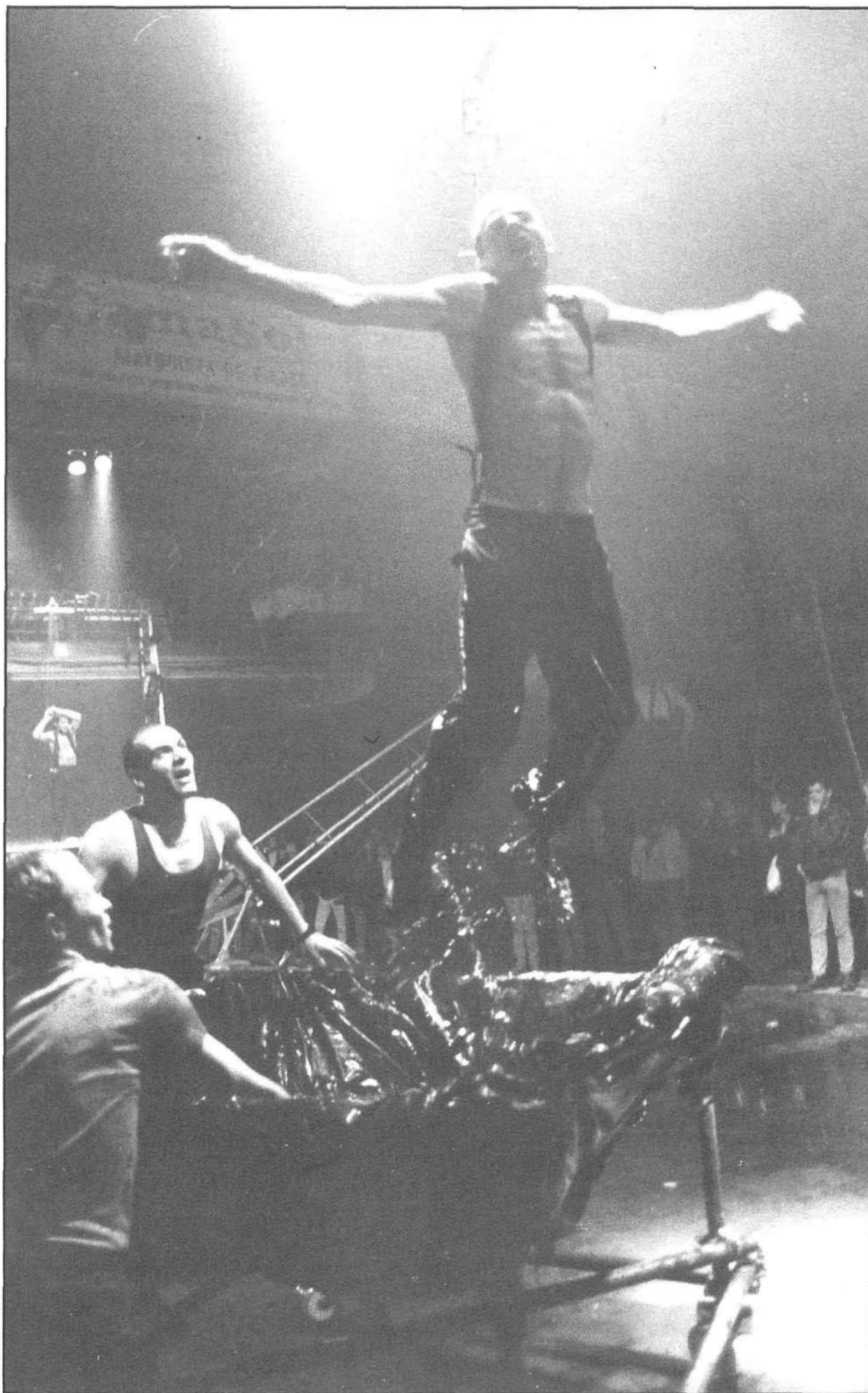
El motivo por el que se eligieron y se diseñaron las tres estructuras —dos tarimas y una “menjadora”— de esta forma, como entarimado, fue por la necesidad de elevar lo que allí iba a transcurrir. Lo cierto es que no se trataba de recurrir a un escenario por encima de las cabezas, tanto como de partir de la idea de plataforma en sentido amplio —plataforma sería la mesa, la cama, la plaza, la silla, el suelo de una habitación en relación a la calle, el patíbulo, el andén—, en cualquier caso un lugar a la media altura común; es decir, la conciencia de que siempre trabajamos-vivimos a dos niveles: suelo y media altura, cabeza y estómago, etcétera; más tarde aparecería el tercer nivel, la tridimensionalidad; el volumen. Por otra parte, esas tres estructuras funcionaban como espacios vectoriales de la acción en realidad reducidos a dos formas: una, las dos tarimas (tarimas climatológicas) y dos, la “menjadora”. Las tarimas se utilizan sobre todo en la primera parte, como ordenamiento de la guerra —es el soporte de los dos frentes y la necesidad de plantear un antagonismo escénico—; las tarimas convertidas en fuente de climatología establecen un puente envolvente y como puente son transitables.

Otra característica de la división de los tres niveles de espacios, planos y alturas era la capacidad de contraerse o expandirse. Esa latitud fue la respuesta y el soporte de la música y la luz; es sobre esa coordenada donde los actores se movían. Entrando y saliendo de ella.

Las tarimas son la parte de articulación sobre la que actúa la luz y el sonido antes de referirse a la estructura escénica fija: las torres y los robots; sin esta capacidad cambiante y modular de las tarimas —y la “bassa”— no sería posible significar los distintos conceptos de espacio escénico —drama, farsa, metafísico— que



El actor no es el centro. Lo central es la acción mecánica de producción. Es tiempo de higiene y reproducción.



se proyectaban desarrollar. Las tarimas hacen posibles los cambios escénicos sobre la estructura fija y simultáneamente suministran un arsenal de materiales al poder descomponerse o admitir ensamblajes.

MATERIALES

Los materiales, junto al movimiento coreográfico, son los miembros con los que los actores se expresan y crean el espectáculo. La parte de actuación, se han llamado ejecutores, actores, interventores, es en realidad siempre cambiante. Lo que interesa, lo que importa, no es interpretar, aunque por supuesto que existe lo que se llama interpretación, pero no es ese un objetivo; que se interprete o no se interprete y sobre todo que se interprete mejor o peor, no es la cuestión; la cuestión es que todo esté en consonancia, que la correspondencia entre los materiales y el actor —el material humano— sea armónico, es decir, concuerde y llegue a determinado lugar. Alcance determinada cota. Muchas veces se plantea lo de —decir cosas—; tener o no tener algo que decir, frente a eso está el otro punto de vista: llegar a determinado lugar. Creo que nuestro modo de teatro va por ahí. Conseguir un grado de fisicidad, de verismo a partir, paradójicamente, de establecer presupuestos ficticios y efectistas. Lo del grado de verismo se entiende perfectamente cuando planteamos que sea música en directo sobre partituras inéditas.

En este tercer espectáculo no se quiso utilizar un escenario desde el que producir la música y que además pudiera entretener a los espectadores. En realidad eso hubiera dispersado la atención de los espectadores. La música ha de estar repartida por el espacio escénico como lo están las distintas partes. La música sale, compite y apoya, pero desde la situación de hecho real. El problema se planteaba a la hora de definir, por ejemplo, melodías. Una melodía es un escenario aunque no esté ubicado.

Las letras y por extensión las melodías del espectáculo se enmarcan en el tercer nivel. Del mismo modo que hay tres escalones —suelo, altura de los ojos y techo— existen las tres fuentes de sonido —baja, media altura y techo— como un elemento particular y concreto de la narrativa; por eso decíamos que la luz y el sonido son la voz en «off» narrativa. Es algo que no tiene nada que ver con idea de escenario o de concierto pero por otra parte conserva el valor contemplativo y de canal único de un concierto.

MÚSICA

La música —los temas musicales que se corresponden con las distintas partes— está en la raíz y sostiene los valores dramáticos de lo que se cuenta. El espectáculo se aposenta en el movimiento y el choque visual, por un lado, y el sonido y los iconos, por el otro.

Las cuatro torres tienen dos mil vatios de equipo base por unidad. Los cuatro robots llevan la megafonía y los efectos sonoros de relieve.

Robot 1: Flauta. Pito. Martillo neumático. Panel de bocinas. Compresor.

Robot 2: Bocinas eléctricas. Campana. Sirena de fábrica. Megafonía: conos medios.

Robot 3: Bocinas eléctricas. Campana. Megafonía: Banyeras. Paellas medios.

Robot 4: Flauta. Pito. Sirena. Panel bocinas.

Control técnico situado fuera del espacio escénico: Sampler Yamaha MTM. Efectos, voz, etcétera: Atari ST. Prototipo Midi Robots.

66

LUZ

Cuando un espectáculo tiene capacidad narrativa propia y unos mecanismos para atraer la atención, la luz puede ocupar un plano más relajado y atender al juego de matices y de diseño.

Por esa razón en *Tier Mon* existe mayor elaboración de la luz y un grado notable de función dramática por contrapartida a *Accions* y *Suz/o/Suz* donde, por la desnudez escenográfica, la luz carga con el peso de señalar tiempos y espacios escénicos por encima de todo; es decir, un ejercicio claramente escenográfico.

Criterio para la angulación, acotación de zonas, temperaturas de color del blanco.

El espacio está seccionado en doce zonas iguales y en cada una de ellas se disponen dos iluminaciones generales independientes con distinta angulación y temperatura de color. En términos medios, *Accions* utilizaba 60.000 vatios, *Suz/o/Suz*, 86.000, y *Tier Mon*, 100.000, repartidos en un conjunto de focos de mil vatios.

A partir del centro se disponen cuatro coronas circulares concéntricas igualmente con distintas temperaturas de color, con lo que se logra cubrir todo el espacio, creando un relieve irreal en los actores y en el público.

Se busca, por un lado, la homogenei-



Seis cuerpos aparecen suspendidos de lo alto de las pértigas.

zación del montaje y de los movimientos de los actores y las estructuras móviles, sobre todo en los ítems con desplazamientos masivos —la guerra o el éxodo— en los que la luz se traslada sobre sus cabezas. El éxodo, por ejemplo, está dotado de un ambiente de luz diurna. Es el día siguiente. Mientras que el final de la guerra representa el crepúsculo con una impresión de luz entumecida. En este espectáculo no se utiliza el negro, que era un elemento escenográfico base en *Ac-*

cions y *Suz/o/Suz*; en todo momento hay luz y puntos de luz.

Luz estática en unos momentos y coreográfica en otros, por ejemplo, en la guerra, el éxodo y el artilugio donde existe cobertura para luz general que traduce valores de día, mediodía y noche y para luz localizada que designa la(s) primera(s) persona(s). Una tercera forma de luz es la luz autónoma y los efectos que manejan los actores o que se incorpora a una herramienta o a un módulo escenográfico, estos casos pertenecen a los de iluminación estática.

En general, el diseño de iluminación de *Tier Mon* propone diversos ambientes previos sobre la cobertura homogénea del espacio y la posibilidad de iluminación para cada zona y entornos generales con carácter argumental.

La luz blanca predomina sobre la luz de color, que prácticamente se reduce al amarillo de la entrada del público y al rojo de la muerte en la guerra y las duchas de los artilugios, a pesar de que para conseguir diferentes temperaturas de color la luz blanca está filtrada. Este tratamiento no se dio en los anteriores espectáculos y es lo que produce esa sensación de mayor calidad y riqueza de luz sobre el público. Actúa sobre la predisposición y el ánimo del espectador pero sin llegar a la evidencia de un color determinado.

Los movimientos y cambios de luz están encadenados mediante la utilización de un sistema de control programable y semiprogramable, lo que crea una impresión de automatización paralela a la de los robots y los instrumentos musicales y de sonido y las máquinas que utilizan los actores.

No hay signos de puntuación, lo mismo que se ha rechazado el oscuro y se confiere a la situación la idea de fenómeno vivo, de organismo que respira con la luz, del mismo modo que habla con la música.

(1) Término catalán que puede traducirse por comedero animal.

(2) Término catalán que puede traducirse como estanque o depósito de agua.

(3) Término catalán que puede traducirse por horca o pértiga.

IMPROS



M

ódulos esceno-
gráficos: móvi-
les, tapados/des-
tapados, gran-
des/pequeños.
Entro en el recin-
to de actuación y
lo encuentro ilu-
minado. Los mó-
dulos arrincona-
dos contra la pa-

red, desnudos, empiezan a moverse y parecen hacerlo por una razón determinada. El movimiento está originado bien por actores bien por motores adosados a la escenografía.

De manera que producía la impresión de que todo obedecía a una ley de contrastes, de contraposición: agudo/grave, rápido/lento, grande/pequeño, etcétera.

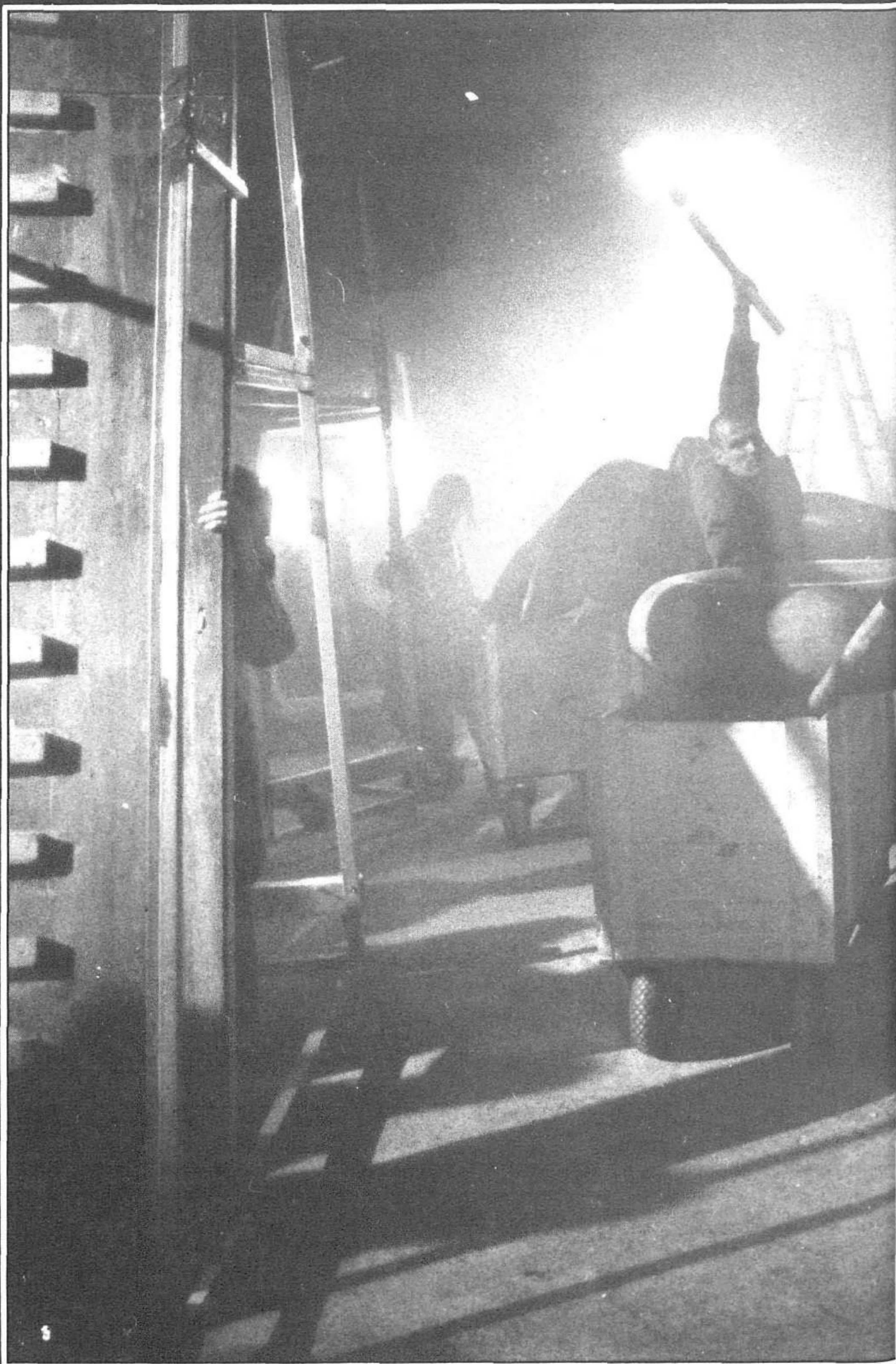
Se veía todo muy trabajado, todo en su lugar, obedeciendo a una funcionalidad no demasiado evidente que recordaba las reglas de composición de la música clásica: tensiones, crescendos, pianos, cambios de tonalidad, etcétera.

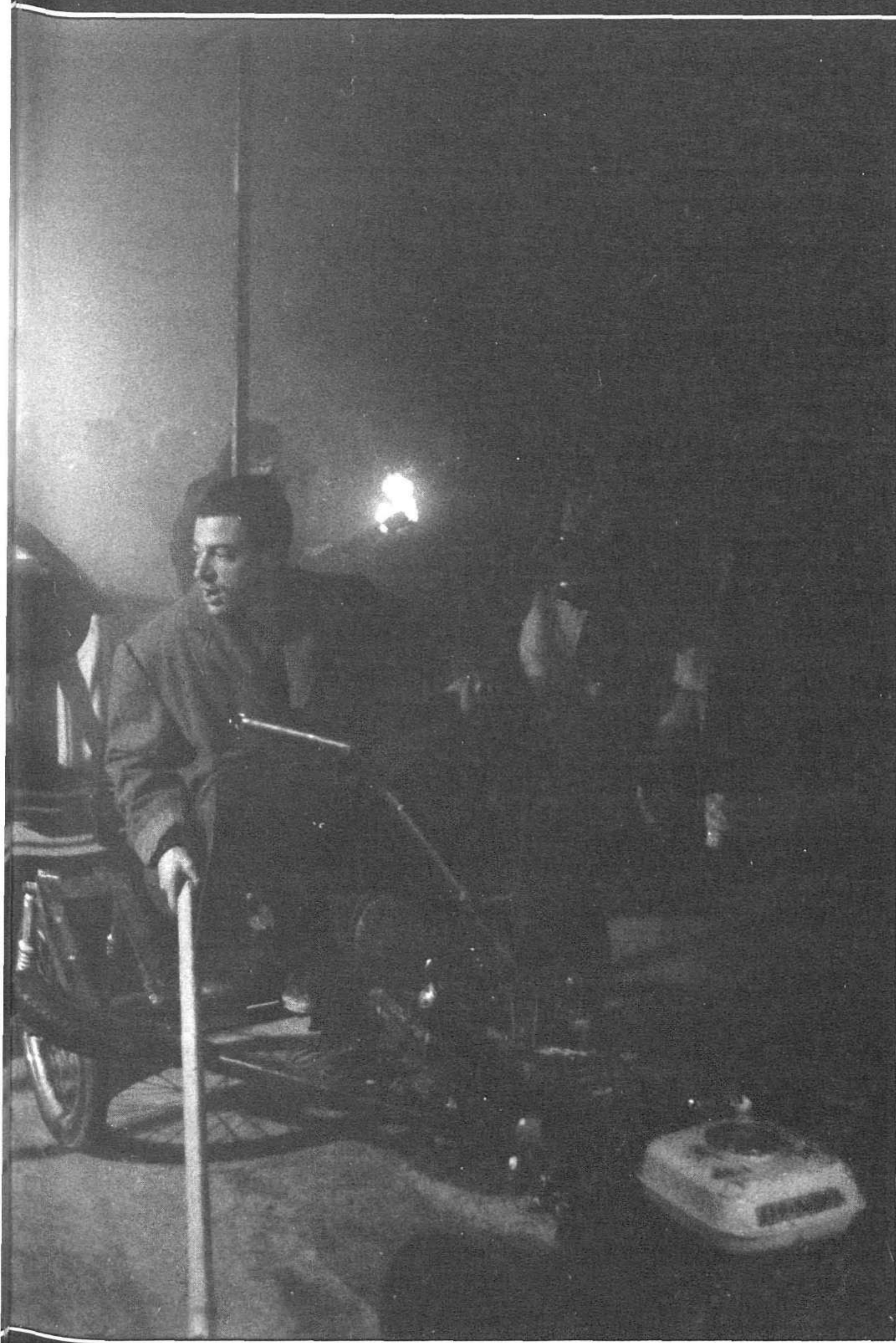
La luz delimitaba el campo de acción. Luz de lo más diverso: carburo, gas butano, fuego de teas, mil velas encendidas... hasta luz de señalización de tráfico.

La música carecía de melodía. De hecho podía parecerse a luz ambiental. Vi y oí cuatro bombos de cuero super grandes.

PERE TANTINYÀ

Las IMPROS son escritos que en un mismo sentido y con carácter subjetivo los miembros del grupo hacen para provocar o estimular la acción. Esta serie se elaboró durante la preparación del tercer espectáculo.





Todo funcionaba a un ritmo muy bajo como si estuvieran conectadas a 125 w. siendo de 220 w. Estas estructuras, tanto las automáticas como las de tracción humana, tenían un movimiento que en

crescendo iba en dirección al centro de la nave.

Era una sensación como si todo estuviera controlado por un potenciómetro.

Era todo a la vez: volumen, movimiento de las estructuras, luces, etcétera. En realidad, el círculo cada vez se estrechaba más y más; tenías que dar un rodeo y permitir que las estructuras pasaran por encima tuyo.

Por fin, una vez situadas en el centro, las estructuras se unieron entre sí, se acoplaron y tanto los actores como los módulos formaron una masa central: el espectáculo había llegado a su punto más alto y compacto.

XAVIER CEREZA «HANSEL»

69

El espacio estaba dividido en franjas transparentes de un metro y medio de alto. Era un laberinto de cristal al que sólo se podía acceder por los extremos. El público se movía dentro del laberinto, por encima de él una estructura con resortes hidráulicos se desplazaba a la vez que servía de plataforma a las ejecuciones de los actores.

En las franjas laberínticas había temperaturas contrastadas -5° y $+42^{\circ}$. Un airecillo, mediante ventiladores, movía la nube de calor, según donde estabas te pelabas de frío o te asabas de calor.

Música de órganos de iglesia, fugas, superpotentes.

JÜRGEN MÜLLER

Entrabas y daba toda la impresión de que allí estaban de obras. No había luz...

Grandes ventiladores accionaban una cubeta de barro y la intervención de varios actores que estaban tocando se vio interferida por el efecto.

En otro momento una pequeña estructura era acaparada por una mucho mayor que producía lluvia y, además, desplazaba el módulo. Parecía que hubiese dos lenguajes, el de los actores y el escenográfico.

Las estructuras terminaban por juntarse en el centro.

Los músicos se golpeaban el cuerpo y daban por medios técnicos una amplificación extraña.

JORDI ARÚS

70

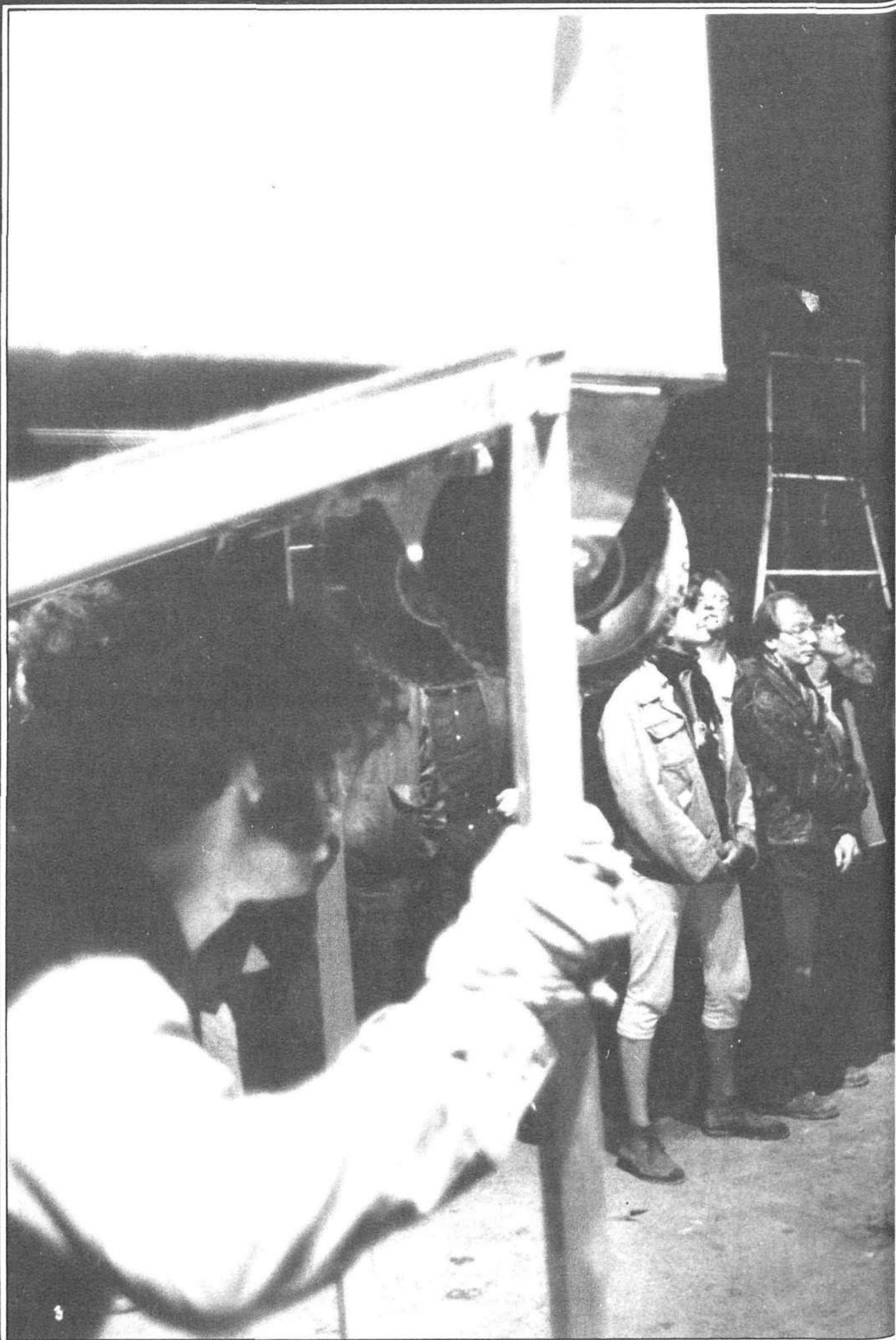
Recuerdo una impresión de confusión, de recorridos complicados, rápidos, pero nunca agresivos.

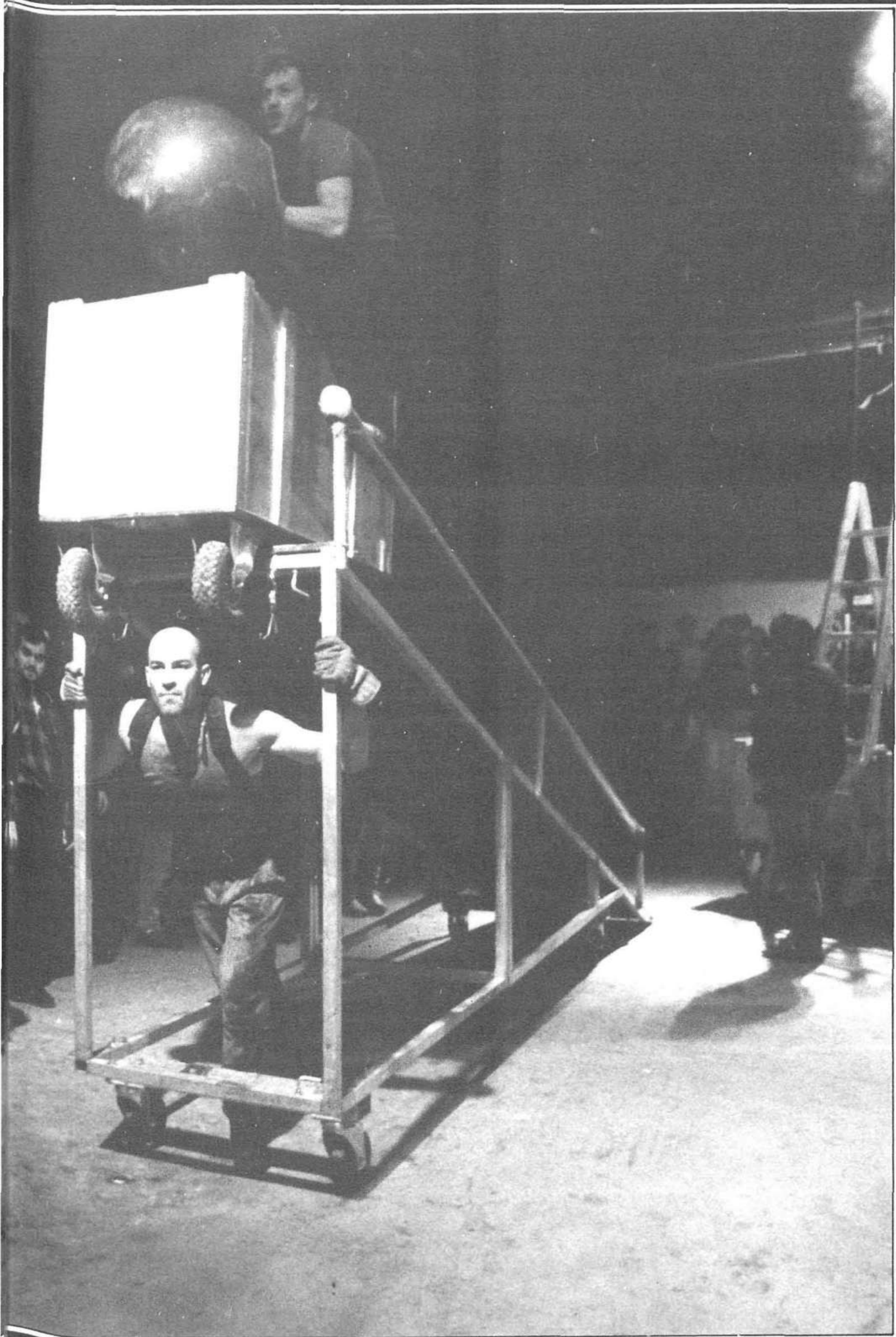
Un módulo que servía de iluminación a otro, iniciaba un movimiento que tenía por mo-

tor a dos personajes; sobre el módulo se distinguía a un actor. Una vez detenida la acción apenas duraba más de dos o tres minutos.

Durante la primera parte no había más que dos o tres actores por módulo, pero en el momento que comenzaba la que debía ser la segunda parte todos los módulos convergían en el centro. Allí todos los actores y músicos se ponían a actuar de modo febril y con mucha potencia que transmitía una impresión de gran despliegue de energía; de un rollo muy fuerte.

ALEX OLLÉ





La escenografía parecía ideada para putear al que la utilizaba. Grandes ventiladores, péndulos, lluvias.

Un rollo sádico, direccional. Irracional, o peor perfectamente estudiado para llevarte a una situación que no conocías: nueva.

Empezaban a explicarte algo y, de golpe, el sentido daba un giro de ciento ochenta grados. No había narrativa, pero se desprendía una sensación de absurdo y crueldad para construir algo consecuente y moral. Se creaban héroes para derribarlos. A pesar de que las imágenes eran muy variadas siempre convergían en lo mismo: el mal, la muerte.

La música era como un texto.

PEP GATELL

71

El espectáculo constaba de dos narrativas, una más ritual y otra maquinal que se conjugaban y solapaban.

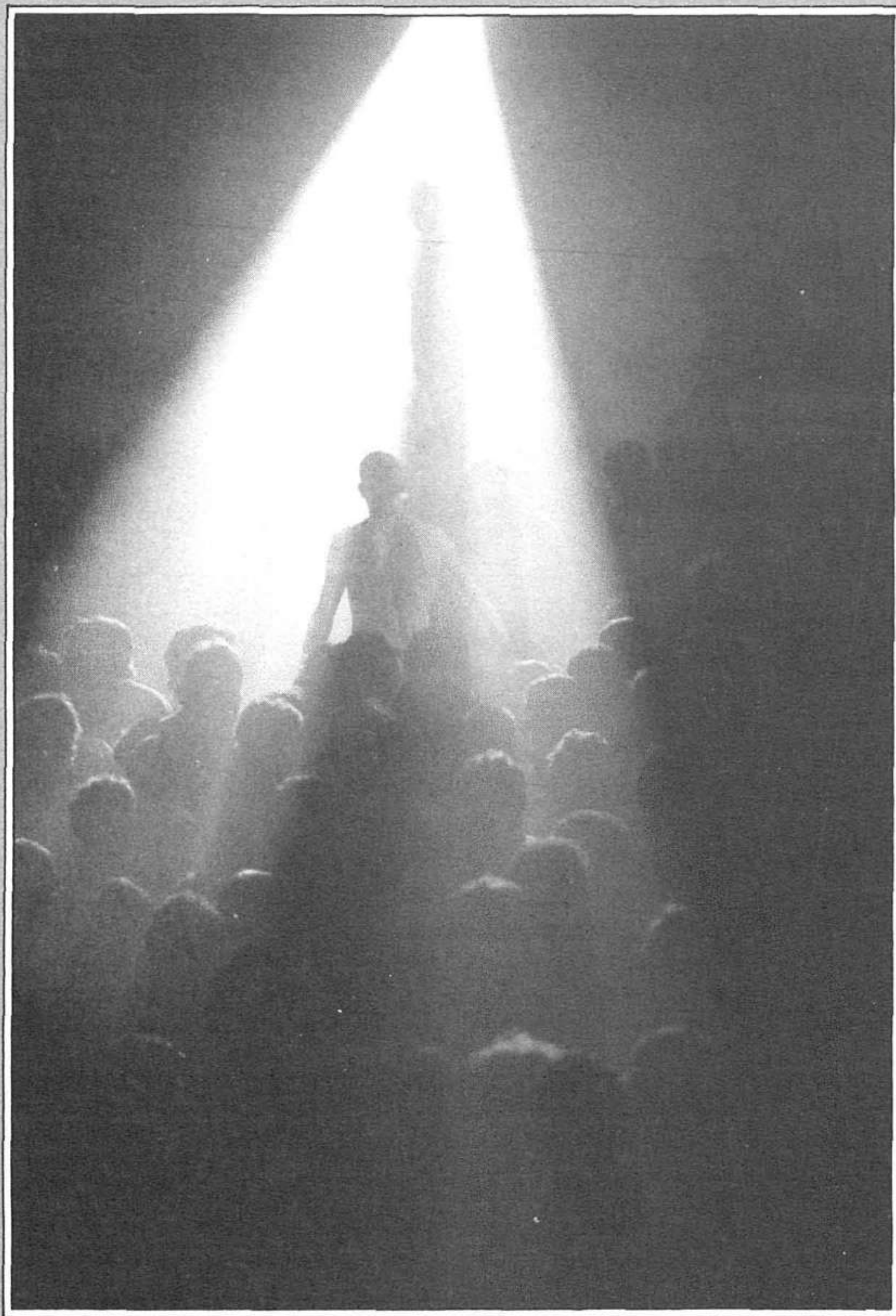
El ritual era siempre muerte o posmuerte. Tenía cierto carácter abstracto, a ratos basado en determinada lentitud a ratos con un ritmo más trepidante, pero siempre enraizado, cargado de inspiración.

El maquinal tenía sangre de quetxup, violencia de feria y hería por lo feista, por lo basto y salvaje dentro de la rutina cotidiana. Era como si todas las historias dieran comienzo en el preciso momento del mal rollo crispante.

En conjunto, nos encontrábamos en un espectáculo sin una narrativa, pero dotado de una estructura sólida, fuerte y efectiva. Al final salías abatido; tenías la sensación de haber asistido a algo trascendental, profundo, importante, inevitable.

MARCEL LI ANTÚNEZ

72





La aparición de La Fura dels Baus en el panorama teatral de nuestro país registró un impacto de extraordinaria contundencia. En la breve historia de la compañía catalana sus tres últimos espectáculos cierran una trilogía que tiene al hombre, animal de tribu en medio del paisaje urbano, como centro de una nueva cosmogonía que recorre desde el nacimiento a la muerte. "Accions", "Suz/o/Suz" y "Tier Mon" conforman un itinerario que las páginas de este cuaderno tratan de recorrer en todas sus dimensiones.



MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música