

LA FURA DELS BAUS

o el teatro en acción



A s u n c i ó n B e r n á r d e z R o d a l

CON este artículo sobre La Fura dels Baus, deseo poner en evidencia las cualidades artísticas de un grupo que se ha convertido en uno de los fenómenos teatrales contemporáneos, pero además quiero que me sirva de excusa para referirme a algunos problemas que afectan al teatro actual. Y en la misma actitud que Don Quijote cuando ve acercarse un carro de comediantes y dice:

«Por la fe de caballero andante, que así como vi este carro imaginé que alguna grande aventura se me ofrecía; yo ahora digo que es menester tocar las apariencias con la mano para dar lugar al desengaño». D. Q. II, XI.

así también comienza la aventura de dar una interpretación a este carro de comediantes que pasa ante nosotros exhibiendo extrañas formas y actitudes, que podrán gustarnos o no, pero que en ningún caso nos dejará impasibles.

La primera cuestión general a plantearse es la siguiente: ¿Las puestas en escena de La Fura son o no son teatro? La respuesta no es sencilla, y nos sitúa en uno de los principales problemas que afectan a la dramaturgia actual.

En general para referirnos a «lo moderno» tenemos que aludir a lo que consideramos más «clásico», para evitar el vértigo de definiciones e ideas. La Real Academia nos dice que el teatro es el lugar físico donde se representan las comedias, también el «sitio o lugar en que se ejecutan unas cosas a vista de numerosos concurrentes», y finalmente dice que son: «todas las producciones dramáticas de un pueblo». Según esto, el concepto teatro podría abarcar todo tipo de propuestas escénicas. Pero partamos de la idea tradicional del teatro como la suma de dos elementos consustanciales: el

texto y la representación. Si hacemos esto, debemos reconocer, sin embargo, la existencia de una gran cantidad de obras que han florecido en las lindes del territorio que marcan estos dos principios.

Por un lado, la crítica tradicional ha tenido en cuenta obras que por circunstancias sociales o económicas no se han estrenado, pues ha sido consciente de que ignorarlas hubiera sido una banalidad. Por ejemplo, si estudiamos el teatro español contemporáneo debemos mencionar el teatro «de vanguardia» de autores como José Ruibal, López Mozo o Martínez Ballesteros, que en su momento quisieron formar parte de la corriente vanguardista mundial que se basaba en los presupuestos escénicos de Grotowski, el Livin Theater o Artaud, pero que en su momento no consiguieron estrenar ni una sola obra.

Paralelamente se ha dado el fenómeno opuesto del «teatro sin texto» donde se sitúa el trabajo de La Fura dels Baus. No resulta tan fácil eliminar su «teatralidad» de un plumazo si observamos las actividades del grupo a la luz de los presupuestos vanguardistas (y en concreto surrealistas) que si bien casi centenarios, continúan sorprendiéndonos cada vez que se ponen en escena. André Breton definió el Surrealismo como:

«un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética y moral».

Y La Fura dels Baus se definen a sí mismos en su *Manifiesto canalla*, también como *«una organización delictiva dentro del panorama actual del arte».*

Por tanto, no podemos hablar del teatro como un fenómeno aislado, ya que existen claves artísticas que nos facilitan su comprensión. Relacionemos pues Vanguardia con teatro ya que es aquí donde sitúo mi análisis sobre La Fura dels Baus. Refiriéndose precisamente a ese contexto de Vanguardia, Walter Benjamin escribió que:

«De ser una apariencia atractiva o una estructura sonora convincente, la obra de arte pasó a ser un proyectil. Chocaba con todo destinatario». Discursos Ininterrumpidos I, pág. 51.

Por otra parte, sentimos el teatro como un fenómeno siempre en crisis, cuando debemos pensar que lo que verdaderamente está en crisis es el arte en general: una estructura que, como el hombre, no se detiene nunca. Samuel Butler decía que:

«Las artes más nobles no suelen mantenerse en su apogeo sino por muy poco tiempo. (...) Y en cuanto decaen es una lástima que no se pueda acabar con ellas de golpe. El arte

es un organismo vivo y más vale verlo muerto que agonizando. No hay manera de rejuvenecer un arte envejecido...».

La Fura dels Baus es deudora de todas estas ideas generadas a principios de siglo, pero sobre todo de aquella que desde Wittgenstein sostenía que los artistas y filósofos deben desconfiar del lenguaje, un vehículo efectivo para la comunicación pero que por su autorreferencialidad tiende a crear falsos problemas filosóficos. Recordemos las palabras de Octavio Paz:

«La rebelión del arte pareció nihilista y no fue sino una inmensa tentativa de reforma semántica. (...) El artista moderno debe buscar nuevamente el sentido. El de las cosas y el de las palabras». Puertas al campo, pág. 11.

El creador, desposeído del lenguaje, se quedó también sin uno de los medios más valiosos para representar el mundo, y tuvo entonces que reinventarlo. Pero los procedimientos ya no eran los mismos. Nuestra percepción del mundo se ha visto alterada a lo largo de este siglo por la irrupción de los medios de comunicación masivos y las nuevas tecnologías, y el teatro no puede mantenerse ajeno a esta nueva percepción que ha puesto en crisis incluso la idea tradicional de género artístico y literario. La experiencia Fura dels Baus, debemos situarla dentro de la tendencia teatral que durante los últimos 20 ó 30 años viene concediendo prioridad a la acción en el teatro frente al texto. Lo que Quadri definió como *«desverbalización del teatro»*. La dramaturgia parece mirar hacia su propia estructura y su propio lenguaje, tratando de encontrar una salida a la oposición que se ha planteado entre literariedad-teatralidad. La Fura trabaja precisamente en la redefinición del término «teatro» y parece querer acercarse más a aquella concepción de *«texto espectacular»*: Se trata de potenciar el hecho representativo en sí mismo. Pero además nos enfrentamos a un fenómeno curioso: mientras que la realidad se percibe cada vez más como ficticia ya que los medios de comunicación construyen las noticias sobre técnicas narrativas propias de la ficción, el teatro parece dar un paso adelante cuando reclama para sí el estatuto de autenticidad del arte. Ya no se trata de «representar ficciones», sino de realizar *acciones* que conmuevan al espectador. (Recordemos que el primer gran espectáculo de La Fura, estrenado en 1983 se llamaba precisamente *Accions*). El teatro parece girar sobre sí mismo, e intenta recuperar sus orígenes rituales, donde las acciones «sucedian» y no eran una mera representación del mundo. El valor ritual de este tipo de espectáculos nos hacen pensar en la definición que Stendhal da del teatro:

«Los versos se inventaron para ayudar a la memoria. Conservarlos en el arte dramático es rendir un tributo a la barbarie».



A partir del Surrealismo se empieza a trabajar sobre el concepto de «arte total», expresado por diferentes caminos por creadores como Lissitzky, Kandinsky, Eisenstein, Brecht o Artaud que, en su «Teatro de la Crueldad», había teorizado acerca de lo lícito y necesario de combinar las distintas disciplinas artísticas. La Fura dels Baus incorpora elementos plásticos en sus obras de distinta índole. Por ejemplo, en su obra *Accions*, aparece una lona que va cubriéndose de pintura ante los ojos de los espectadores, aplicando la misma técnica que Pollock cuando se pinta a sí mismo, o Ives Klein cuando cubría de pintura el cuerpo de la modelo para que luego quedase marcado sobre un lienzo como si de un pincel se tratara.

Esta mezcla de técnicas viene acompañada, en los últimos diez años, de una mayor atención a los elementos visuales que a los de contenido, o tal vez sería más correcto decir que los elementos visuales pasan a ser elementos de contenido, sustituyendo a las funciones propias del texto escrito. Los trabajos de La Fura responden también al fenómeno de espectacularización que se ha venido produciendo no sólo dentro del teatro, —sino de una vida cultural devoradora de constantes sorpresas— que ha hecho que autores como Omar Calabresse o Jean Baudrillard hayan teorizado sobre una nueva estética propia de los años ochenta que definen como «neobarroca» y obscena. Pero mientras que todas estas ideas han sido aceptadas en algunos campos de la vida artística, parece que en el teatro se han venido integrando de una forma más lenta, tal vez por el carácter colectivo de su puesta en escena costosa y sujeta a los dictados comerciales.

La Fura es tal vez sólo uno más de los grupos que han intentado esta vía surrealista del teatro, y su mérito está en que han sido capaces de ganarse un público y poder sobrevivir de forma estable durante más de diez años. Estamos ante un caso más de anti-teatro, que ha logrado integrarse dentro de la estructura teatral. Pero el concepto «teatro» no designa sólo la puesta en escena de un texto dramático, sino también la idea más amplia de *acontecimiento teatral*.

Lo interesante, provocador y revolucionario de La Fura es la utilización del espacio escénico. El espectador no se sitúa en un lugar acotado frente a la escena, sino que se encuentra en una dimensión dinámica y cambiante, que lo obliga a resituarse continuamente: debe estar atento y se ve incesantemente hostigado por sus propios sentimientos de sorpresa e inquietud.

La transgresión espacial se desarrolla en dos planos. En primer lugar las obras se realizan fuera del lugar habitual para la representación, fuera del teatro. Las puestas en escena se llevan a cabo en lugares insólitos como mercados, estaciones, una antigua funeraria o en edificios en construcción. Lo que se persigue es que el espectador sienta que está sucediendo algo fuera de lo común, algo excepcional que ha roto el marco mental llamado «teatro».

En segundo lugar, el espectador ya no se siente como tal, sino

que pasa a formar parte del espectáculo, es manejado como un actor más. Se encuentra a sí mismo en un espacio oscuro, de pie, postura que le permite el movimiento, pero que además le impide la cómoda relajación de una butaca. No puede mantenerse en una actitud contemplativa, sino que debe reconstruir su espacio desmembrado a cada paso. Las acciones en muchos casos son simultáneas, y el espectador siente el espacio que le rodea como algo vulnerable. Una vez más, La Fura cumple el ideal de Artaud cuando manifestaba que:

«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».

La revolución del espacio pasa por la revolución en la percepción de los sentidos que son estimulados continuamente, pero no sólo aquéllos más intelectuales como la vista y el oído, sino también los «sensuales» como el tacto y el olfato, fin que consiguen quemando algunos materiales como una bola de paja o arrojando al público distintos objetos para que pueda tocarlos o sentirlos, como es el caso del agua caliente y fría, el yeso, etcétera.

La creación de nuevos espacios supone la incorporación y un nuevo uso de distintos elementos. En primer lugar *la música*, que actúa como un sustituto de la palabra. La Fura se ha definido a veces como grupo musical, y sus seguidores son eminentemente gente joven aficionada a la música rock. Como para Artaud, la música es creadora de tensiones, y por lo tanto puede modificar e influir en las conductas humanas. Utilizan un ritmo percutivo, en muchos casos producido por golpes sobre distintos objetos, lo que acerca sus espectáculos a una estética industrial. Por ejemplo, en su obra *Suz/o/Suz*, reorganizan el espacio utilizando diferentes artefactos mecánicos que generan sonidos y luz simultáneamente, y en *Noun*, se hacían acompañar de un grupo en vivo. Además sus espectáculos parecen regirse por los principios musicales de repetición, variación y yuxtaposición de escenas. El sonido actúa en combinación con otro de los elementos esenciales de estas representaciones: la luz, que se utiliza para mostrar u ocultar zonas del espacio escénico. Adolph Appia había estudiado a finales del siglo XIX las relaciones entre la luz y el sonido en la escena. Para La Fura, la luz actúa en realidad como un separador semántico, que pone delante de los ojos del espectador el funcionamiento de diferentes escenas con sus diversos significados. El uso de las imágenes es siempre rápido y desenfrenado, las acciones se suceden siempre en varios planos a la vez, transmitiendo una sensación de saturación. Se trata del mismo ritmo que manejan los medios de comunicación —en concreto la televisión—: donde

todo es presente, sucesión vertiginosa de imágenes, sin tiempo para la reflexión. Pero seamos optimistas, no estamos ante el fin del placer de la recepción estética sino ante un nuevo modo de comprensión del arte, tal como afirma Hans Robert Jauss,

«Los nuevos mass-media del arte contemporáneo no sólo han conmocionado la vieja cultura del leer, propia de la era burguesa, sino que además, amenazan con la preeminencia del signo sobre la palabra, con la efectividad del shock y con la invasión mediante estímulos que hay que recoger y que con esa violencia manipuladora que tienen las informaciones que sólo se acumulan y que difícilmente pueden integrarse en el recuerdo personal (...) Lo que caracteriza a la experiencia estética actual es el cuestionamiento de los efectos de la aisthesis clásica, y no el apocalíptico "fin del arte"». Experiencia estética y hermenéutica literaria, pág. 117.

Un tercer elemento con el que se revoluciona el espacio, es el nuevo valor que adquieren los objetos que pueblan el universo escénico. André Breton había dicho que *«La empresa surrealista tiende a provocar una revolución total del objeto»*. Vivimos en una cultura rodeada de artefactos, trabajamos para poseerlos, y ellos en cambio amenazan con destruir nuestro mundo transformados en desperdicios. La Fura llena la escena de objetos para ser destruidos, intentando liberarlos de su funcionalidad fetichista, y desposeerlos de sus connotaciones de bienestar y progreso (recordemos una de sus acciones más famosas cuando destruían un coche a golpes), o en *Suz/o/Suz* donde los objetos sufren una degradación semántica: Por ejemplo, parodian a los coches, desplazándose en un carro de supermercado.

En cuarto lugar, uno de los elementos que más polémica han suscitado es el uso de la violencia. Conviene aclarar que la violencia no va realmente dirigida contra las personas sino contra los objetos, aunque el espectador se siente inevitablemente afectado. La violencia es una pulsión básica y constante de la civilización obsesionada con su propia autodestrucción. El juego de la autodestrucción y el sufrimiento es utilizado como si de un ritual iniciático se tratara. Interesa mostrar la energía dirigida a los sentidos y no a la razón.

El origen de esta utilización escénica de la violencia está una vez más en los «ismos» de este siglo, que realizaron una búsqueda del origen y la pureza del ser humano con una vuelta a la naturaleza y lo primitivo en lo que se denominaron *«mitologías de la huida»*. La gran contradicción de la civilización moderna es que por un lado condena y reprime la violencia, y por otro, la utiliza como mercancía informativa. La Fura evidencia esa contradicción usándola como provocación, como elemento transgresor y transformador del mundo, al realizar una puesta en escena de la

violencia totalmente programada. Bajo una aparente improvisación aparecen signos de racionalismo estético. No olvidemos que ha existido siempre en el arte una adoración por todo aquello que se puede destruir y por lo tanto cambiar. Walter Benjamin nos habla del carácter de lo destructivo como regeneración:

«El carácter destructivo sólo conoce una consigna: hacer sitio; sólo una actitud: despejar. Su necesidad de aire fresco y de espacio libre es más fuerte que el odio.

El carácter destructivo es joven y alegre. Porque destruir rejuvenece, ya que aparta del camino las huellas de nuestra edad; y alegre, puesto que para el que destruye, dar de lado significa una reducción perfecta, una erradicación incluso de la situación en que se encuentra. A esta imagen apolínea del destructivo nos lleva por de pronto el atisbo de lo muchísimo que se simplifica el mundo si se comprueba hasta qué punto merece la pena su destrucción...» Discursos ininterrumpidos I, pág. 161.

La violencia es parte del rito teatral y del juego, considerado como un elemento creador desde Shiller a Huizinga. Marcel Raymond decía, refiriéndose al Surrealismo:

«Se procura que las sensaciones tomen parte de un juego un poco diabólico del que nacerá el sentimiento de una mayor libertad...» De Baudelaire al Surrealismo, pág. 216.

Vivimos en una época de gran riqueza simbólica pero carecemos de una «razón ordenadora» y precisamente son las formas rituales un modo de dar coherencia al universo existencial. El rito es la dramatización de la expresión de una necesidad de cambio, por eso La Fura potencia el componente mágico e irracional que está en conexión con lo original y primigenio. Pero hasta los rituales se han trivializado en nuestra sociedad consumista y no son más que algo externo e intrascendente. La Fura reacciona en contra del carácter del ritual moderno e intenta transformarlo en estética de lo catártico. En estética de la libertad del hombre frente a la cosificación y la falta de sensaciones.

Por último, son importantes para la puesta en escena de La Fura algunos elementos como el fuego y el agua con su simbología más habitual. El fuego sigue siendo el símbolo de la purificación y la regeneración. Todo nace de él y todo vuelve a él y se relaciona con el agua precisamente por esas características regeneradoras. Los actores aparecen en escena sumergidos dentro del agua, en peceras o en bolsas, mostrando la fragilidad del ser humano en sus orígenes. El agua es lo que siempre renace y da vida, el vehículo de la vida. En palabras de Gaston Bachelard:

«El agua es realmente el elemento transitorio. Es la meta-

morfosis ontológica esencial entre el fuego y la tierra. El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal... la pena del agua es infinita...» El agua y los sueños.

En definitiva, lo verdaderamente novedoso e interesante de La Fura es la creación de un espacio escénico diferente. Por un lado, la representación no sucede en el teatro, por otro, no existe la separación entre escenario-platea. Pero lo que hace que sean verdaderamente originales en su puesta en escena es precisamente el uso innovador de elementos *tradicionales*: el agua, el fuego, la música, la luz, el cuerpo humano o la violencia, pero a los que se intenta devolver su valor ritual desvirtuado, señalando ante todo lo efímero de los objetos, que indican que el acto creativo se valora como proceso de realización, y no como algo concluido, algo que sucede en un momento y luego está condenado a desaparecer y por lo tanto a renovarse. Lo efímero es aquello que nos obliga a la síntesis y a la inmediatez de los objetos.

Para concluir, quiero pensar que si Oscar Wilde hubiera asistido a una representación de La Fura dels Baus tal vez rompería una lanza en su favor, cuando se los descalifica por violentos e irracionales y volvería a decir que *«Llamar morboso a un artista porque trata asuntos morbosos, sería tan absurdo como llamar loco a Shakespeare porque escribió "El Rey Lear"»*.



FOTO: VICO