

Relaciones entre las técnicas audiovisuales y el teatro en las obras de la Fura dels Baus y de Krystian Lupa



Katarzyna Kacprzak

Vistula University (Grupo Universitario Vistula), Varsovia, Polonia / catalina6@gazeta.pl

Fecha de recepción: 05/03/2016. Fecha de aceptación: 02/05/2016.

Resumen

Desde el siglo pasado, el empleo de las tecnologías audiovisuales resultó decisivo para cambiar uno de los paradigmas teatrales: la actuación de los actores presenciada en su *tamaño real*. Como considero lo audiovisual propio de otros medios, y no del medio teatral, propongo una introducción comparativa a las obras de La Fura dels Baus y de Krystian Lupa, en el aspecto de la intermedialidad. La Fura dels Baus es uno de los conjuntos europeos que más han contribuido a introducir las nuevas tecnologías en el mundo teatral y operístico. Lupa es un ejemplo de cómo un director, a caballo entre los siglos XX y XXI, va acercándose irremediabilmente a la incorporación de técnicas audiovisuales en el trabajo actoral. Los conceptos de la Fura y de Lupa son divergentes, pero nos parecen dos posibles salidas del mismo punto de partida. La compañía catalana ha disminuido el papel de los actores, haciendo de ellos un elemento del paisaje audiovisual e intelectual de sus propuestas. Lupa se ha aprovechado los recursos tecnológicos para ampliar la paleta de posibilidades de sus actores, para aproximar la expresión actoral teatral a la cinematográfica, y lograr un mayor acercamiento de los protagonistas al público.

Palabras clave

intermedialidad
Lupa
La Fura dels Baus
técnicas audiovisuales
vídeo

Abstract

Since the last century, introduction of audiovisual technology considerably affected one of the theatrical paradigms: the actors' performance perceived in their *true dimension*. Based on my consideration of audiovisual media as a foreign body in theatre, I propose here a comparative approach to La Fura dels Baus and Krystian Lupa in the aspect of the intermediality. La Fura dels Baus pioneered with new technologies in theatre and opera. Then, with his approach to audiovisual techniques in acting, Lupa appears to be succumbing to historical necessity. These two concepts diverge, but they seem as justified consequences of the same starting point. The Catalan company reduced the role of actors and placed them in the audiovisual and intellectual landscape of the overall concept. Lupa used the technology to offer his actors some new degrees of freedom. This brings the theatrical expression closer to film acting and the protagonists closer to the public.

Key words

intermediality
Lupa
La Fura dels Baus
audiovisual techniques
video

Desde las últimas décadas del siglo pasado, en las clásicas instituciones teatrales y en las compañías de teatro independiente el empleo de las tecnologías audiovisuales ha resultado decisivo para cambiar uno de los paradigmas teatrales más básico: la actuación de los actores presenciada a *tamaño real*. Las relaciones entre el vídeo, el audio y las técnicas más antiguas del quehacer teatral han ido marcando profundamente las realizaciones de ciertas compañías y de los directores de escena más vanguardistas. Propongo aquí un breve análisis y una introducción comparativa a esas relaciones en las obras de la compañía teatral La Fura dels Baus y del director de escena polaco Krystian Lupa.

La Fura dels Baus es uno de los conjuntos europeos que más han contribuido a la introducción de las nuevas tecnologías en el mundo teatral y operístico. Lupa no fue uno de los pioneros del uso del vídeo en el teatro, pero sí es un ejemplo de cómo un director, a caballo entre los siglos XX y XXI, va acercándose irremediablemente a la incorporación de técnicas audiovisuales en el trabajo actoral. Los conceptos de la Fura y de Lupa son bastante divergentes. La compañía catalana ha llegado a disminuir el papel de los actores, haciendo de ellos un elemento del paisaje audiovisual, musical e intelectual de sus propuestas. Lupa (quizá un poco como Frank Castorf) se ha dedicado a aprovechar los recursos tecnológicos para ampliar la paleta de posibilidades de sus actores, para aproximar la expresión actoral teatral a la cinematográfica y lograr una mayor naturalidad y un mayor acercamiento de los protagonistas de sus espectáculos al público. Los resultados han sido interesantes en ambos casos y por ello, básicamente, nos hemos decidido a proceder a una comparación un poco atrevida. Intentaremos argumentar que los recursos audiovisuales aprovechados, inventados y aplicados tanto por la Fura dels Baus como por Krystian Lupa son dos caras de la misma moneda. La moneda, en este caso, es la apuesta por ver a dónde puede llevar al teatro el maridaje con lo audiovisual. Soy de la opinión de que tanto el conjunto catalán como el director polaco nos llevan a algunas posibles soluciones de esta apuesta, soluciones que resultan prácticamente opuestas.

La clásica definición de Jerzy Grotowski, en la que el maestro polaco restringe la esencia del teatro a dos elementos básicos, el actor y el espectador, se ha visto puesta en tela de juicio desde finales del siglo pasado. Siendo partidaria de tal definición, una de mis intenciones para el presente artículo habría sido la de acometer contra la Fura dels Baus como *traidora* del medio del teatro. Pongo *traidora* en cursiva porque considero que hace más de 25 años que la Fura ha dejado de investigar en el campo de la relación actor-espectador. Y que un teatro vanguardista no debería experimentar solamente en algunos aspectos del teatro, en este caso las nuevas tecnologías y los espacios teatrales. Para mí sigue vigente la esencia grotowskiana del teatro, es decir, la relación actor-espectador. Volveré a argumentar, más adelante, que a La Fura no le interesa profundizar en el trabajo actoral, que es una de las vías cruciales para seguir investigando las nuevas posibilidades teatrales.

Empero, he tenido que remodelar un poco esta convicción personal de que la Fura dels Baus no se dedica al teatro propiamente dicho, tras haber consultado uno de los últimos libros de Patrice Pavis, *La mise en scène contemporaine*. Escribe el prestigioso teatrólogo francés:

El teatro y su teoría se han alejado del esencialismo que requería la pureza de medios de un Grotowski, un Brook o un Kantor (se vivió el apogeo de este tipo de actitudes en los años 60). Balme habla de 'un cambio de paradigma que puede ser descrito como desplazamiento de la especificidad del medio [del teatro - KK] hacia la intermedialidad' (Pavis, 2011:190-191).

Ni el cuerpo ni el lenguaje consiguen esconderse de los medios. Tanto el cuerpo como el lenguaje están infiltrados y penetrados por los medios. Por ello, *no nos obstinemos en crear entes puros y auténticos que, según se sugiere, podrían ser opuestos a unos medios impuros y posesivos (voraces)*. La *mise en scène* es una configuración de signos verbales y no verbales, de acciones corporales y mecánicas. (Pavis, 2011:176) [Las dos cursivas son mías]

Efectivamente, el esencionalismo no está de moda desde la muerte de Kantor, de Grotowski y desde que Brook está prácticamente jubilado. Hasta los herederos directos de Grotowski, el Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards, han tenido que dejar de trabajar únicamente sobre las esencias y el arte como vehículo¹: una vez conocido el método de llegar al nivel superior al que lleva este tipo de arte, los artistas que lo ejercitan se ven abogados a vivir como monjes practicando su ciencia secreta. Y quien quiera participar del mercado del arte teatral tiene que proponer vías de acceso para el público y participar, si es posible, en la elaboración de nuevos lenguajes teatrales. Digo *si es posible* queriendo sugerir la duda de si sigue siendo posible elaborar nuevos lenguajes teatrales.

1. Para ver lo que se define como el "arte como vehículo": Grotowski (2012) y Richards (1995)

Cada vez intervienen más elementos tecnológicos en un espectáculo teatral, que es una forma de introducir -o lograr el efecto de- intermedialidad. Parto del presupuesto de que el teatro es un medio y lo audiovisual (técnica más propia del cine, la televisión y el *video art*) es otro medio, distinto del medio teatral. Se trata de una definición de medios formulada por Barbier y Lavenir en su *Histoire des médias* (1996:5) « *tout système de communication permettant à une société de remplir tout ou partie des trois fonctions essentielles de la conservation, de la communication à distance des messages et des savoirs, et de la réactualisation des pratiques culturelles et politiques* ». Coincido en ello tanto con Patrice Pavis: "(...) el teatro es uno de los medios. Es un medio *par excellence* cuyas partes se componen también de otros medios" (2011:177), como con Chiel Kattenbelt: "Personalmente, yo no hablo más de artes y medios, como en el ejemplo de teatro y media, sino solamente de medios." (2008:21). Adoptaré aquí la definición de este último autor: "(la intermedialidad son) las co-relaciones entre diferentes medios que resultan en una redefinición de los medios como influyéndose unos a otros, lo que, a su vez, lleva a una renovada percepción de ellos. La intermedialidad asume una co-relación [...] como mutuo afecto" (2008:25). En mi opinión, hablamos de la intermedialidad cuando dos o más medios diferentes se encuentran de una forma global, se co-influyen, lo que a su vez lleva a una percepción nueva de todos los medios implicados. Estas interrelaciones producen inquietudes en los esencionalistas, dice Pavis: "Vamos al teatro para ver a actores vivos. Entonces nos sorprendemos, a veces nos sentimos desilusionados, y a veces hasta disgustados, cuando en el escenario aparecen más medios audiovisuales que cuerpos que se podrían tocar" (2011:176). Comparto la inquietud de los esencionalistas, pero no del todo.

Asumiré que la intermedialidad, bajo la forma de encuentro de un acontecimiento producido *live* por los actores con técnicas audiovisuales no acaba con la esencia del teatro. Quizás no logre mantenerla intacta, pero no mata el teatro: intenta enriquecer su repertorio de recursos escénicos. Para intentar determinar si en los casos de las respectivas producciones de La Fura dels Baus y Krystian Lupa ha habido, o no, cambios de paradigmas, y de paso ver por dónde han transcurrido los procesos de investigación de ambos *conjuntos* artísticos (Lupa forma un conjunto con unos pocos de sus colaboradores habituales), analizaré con atención las relaciones entre lo audiovisual y las técnicas más *antiguas* del quehacer teatral en ambas trayectorias. Lo haré, por supuesto, con tan sólo algunos ejemplos del amplísimo repertorio de espectáculos dirigidos por ambas partes.

Empezaré por las funciones de las diferentes formas de vídeos, grabaciones, *screenings*, *screen tests*, etc., aplicadas por los fureros y por Lupa. Sería interesantísimo poder

contrastar -en un artículo dedicado especialmente a tal fin- estas funciones con la clasificación propuesta por Pablo Iglesias Simón en su artículo “*Tentativas para una sistematización del uso de audiovisuales en la puesta en escena*” (2008) establece una categorización de imágenes en escena, según varios criterios, p. ej. dinamismo, formato de presentación, carácter, procedencia u originalidad. Algunas de estas categorías coincidirían, seguramente, con la clasificación presentada a continuación. Aludiré al trabajo de Iglesias en dos ocasiones. Según mis propias observaciones, he podido distinguir, por lo menos, siete funciones:

1. Factor productor de ambiente, por ejemplo:

- » Entrada del público al espectáculo *ØBS* (2000) de la Fura: Es un espectáculo al aire libre que ocupa un espacio de considerable tamaño, donde el público, al principio, como en muchas otras obras del grupo, no sabe lo que se va a encontrar. En las pantallas colocadas en varios puntos del espacio se proyectan muchas instrucciones de tipo: *No toquen nada, No se muevan, No se mojen, ØBS es real y puede tener consecuencias reales, No formen grupos, Pónganse las gafas, Peligro de muerte, Hay agua, hay máquinas, hay luz* (serían las llamadas “imágenes textuales”, según la categorización de Iglesias). Al final de la fase introductoria aparece también un *aviso oficial* con logo de la Generalitat de Catalunya informando que el espectáculo presenta peligros reales para el espectador y que, por ello, este último debe atenerse a las instrucciones. Es un obvio abuso y exageración, pero sirve para preparar un ambiente medio amenazador, de incertidumbre, que siempre le ha sido muy del gusto de la Fura.
- » Entrada del público al espectáculo *Wycinka (Holzfällen)* de Lupa (basado en la obra homónima de Thomas Bernhard): mientras los espectadores entran en el espacio y van ocupando sus butacas, ya pueden (y deberían) ir observando un vídeo proyectado en una gran pantalla en la parte superior del escenario, en la que se desarrolla una entrevista con la que -después lo descubriremos- va a ser la protagonista principal femenina de la obra. El público puede sentirse sorprendido por la suspensión de la convención tradicional en la que la obra no empieza antes de que todo el mundo esté acomodado en sus asientos correspondientes. A la vez, la conversación sobre la pantalla versa sobre aspectos técnicos del trabajo actoral, de vivísimo interés tanto para la obra, como en un nivel metateatral: es una reflexión crítica sobre las deficiencias que presenta el trabajo actoral de nuestros días.

2. Elemento que amplía el espacio cronológico y geográfico del *performance*: tanto en La Fura, como en Krystian Lupa, con el vídeo se pueden sugerir espacios muchísimo más amplios que los espacios reales del *performance*². También se pueden multiplicar los escenarios presentes en cada escena y se logra que la acción teatral tenga lugar en varios espacios a la vez. Iglesias Simón, en el citado artículo, avanzaba ciertas funciones de los materiales audiovisuales en la “traducción narrativa”:

- » Continuar o preceder la acción escénica, fundiéndose el plano ficcional de lo proyectado o emitido con el de lo representado.
- » Expandir el tiempo escenificado, mostrando en el transcurso de la representación sucesos pasados o futuros de la ficción escénica.
- » Expandir el espacio escenificado visible, mostrando espacios o acciones anteriores al mismo (Iglesias, 2008:30).

2. Uso del término *performance* en el sentido aplicado en los Cultural Studies anglosajones: *performing arts*, o sea todo tipo de espectáculo dirigido a un público y que contiene cuatro elementos básicos: tiempo, espacio, el cuerpo (y/o voz) del *performer* y la relación directa con el público.

Añado mis ejemplos para ilustrar las funciones mencionadas por Iglesias:

- » En la obra de La Fura *Boris Godunov*, se proyectan en un telón enormes visualizaciones del palacio de los zares y de las muchedumbres reunidas en la plaza, paisajes urbanos o rurales, escenas en una calle contemporánea de Madrid, filmadas en vídeo [como el espectáculo cuenta la historia de un asalto terrorista a un teatro madrileño, obviamente, inspirada en el atentado al Teatro Dubrovka en Moscú, las escenas de la



Boris Godunov Foto: Assaig
[Fuente: <http://www.tnc.cat/es/content/boris-godunov>]

calle representan la llegada y los movimientos de la policía y fuerzas antiterroristas españolas]. En *Metamorfosis*, también de la Fura, vemos escenas filmadas en las calles y en la estación de trenes donde trabaja Gregor Samsa). Todos los espectáculos al aire libre o en espacios especiales de la Fura emplean grabaciones en vídeo para, por decirlo de alguna forma, sugerir y completar los lugares de la acción. Lo mismo ocurre en las óperas dirigidas por miembros del elenco catalán.

- » En la obra de Lupa, *Poczekałnia* o [lo traduciré en adelante, *Sala de espera* o, espectáculo basado/inspirado en el drama de Lars Noren, *Categoría 3:1*]: el espacio del que no nos desprenderemos nunca, el de la sala de espera de una estación ferroviaria perdida no muy lejos de Auschwitz, no es el único. Estamos viendo (¿y participando en?) la acción en por lo menos cuatro espacios principales más y, también, en muchos secundarios. Lupa lo consigue mediante dos grandes pantallas encima del escenario principal en las que, alternativamente, o bien vemos lo mismo que en la escena, o bien vemos uno o dos espacios más. Es decir, que los vemos mucho tiempo representados simultáneamente en el espacio performativo unitario, p. ej.: en una pantalla vemos escenas pregrabadas en un baño, donde intervienen tres actores y, en otra, el supuesto exterior de la estación de trenes, donde intervienen también tres actores. En ambos casos hay una actriz que une los tres espacios, deambulando entre ellos.
- » En *Wycinka (Holzfällen)*: el espacio principal es la casa del matrimonio Auersberger, pero a través del vídeo nos trasladamos también a las supuestas calles de Viena y de la localidad de Kilb, con el cortejo fúnebre, y a un restaurante.

Kalina Zalewska, una crítica polaca, expresó, en su reseña de *Sala de espera* o, la opinión de que los vídeos que completan la acción escénica, “refuerzan, por no decir, sustituyen” la dramaturgia (Zalewska, 2011). Si entendemos la dramaturgia a la manera clásica, como arte de la composición de la acción de un espectáculo, y definimos las buenas reglas de esa composición, tanto la Fura como Lupa han contribuido a destruir y deconstruir este tipo de reglas. En el teatro posdramático que define Lehmann (2004), habría que hablar también de una “posdramaturgia” o de la muerte de la dramaturgia. Lehmann, de hecho, sitúa entre los años 70 y los 90 el periodo de dominación de lo que él llama “dramaturgia visual” (2004:144), una dramaturgia que adscribe una importancia decisiva a otros elementos, no solamente al *logos* dramático y al lenguaje. Dramaturgia visual es algo que, sin duda ninguna, podría suscribir la Fura dels Baus como uno de los principios organizadores de sus obras.



Boris Godunov Foto: Assaig
[Fuente: <http://www.tnc.cat/es/content/boris-godunov>]

El caso de Lupa es más complicado. En *Sala de espera* o se podría hablar de una cierta dramaturgia visual, porque los acontecimientos se organizan según los espacios que va distinguiendo el director de escena, o bien en la pantalla, o bien en el escenario. Sin embargo, se trata también, justamente, de una continua subversión del arte clásico de la dramaturgia, de un continuo derribar de la dramaturgia y de rebelarse contra ella. Lupa, indudablemente, es uno de los partidarios y maestros de *posdramatismo* en este sentido. No le interesa la tensión dramática en el sentido tradicional; sus obras, a pesar de tener un principio y un final, muy pocas veces proponen un desenlace que resuelva nada y se caracterizan por un ritmo que, a propósito, tiende a estirar el tiempo de la acción, logrando hacerlo prácticamente igual al de las acciones reales, lo más lentas posibles. Lupa no tiene miedo de cansar o aburrir al espectador. Es el espectador quien tiene que buscar otro tipo de tensión en su cuerpo y en su atención. En este sentido, tampoco las grabaciones en vídeo tienen como propósito el hacer la obra más *atractiva*, más *divertida* o más *moderna*. Lupa desmonta la dramaturgia para hacernos ver y sentir lo esencial: el drama absurdo e insolente de las pobres existencias humanas, muchas veces las de unos presuntos artistas en un continuo y desesperado debatirse contra la nada.

A veces, en ambos casos, el del conjunto catalán y el del director polaco, se trata de asegurarle al espectador la posibilidad de vivir, simultáneamente, varios eventos a la vez. Como por ejemplo, en *Matria*, un espectáculo furero representado en el interior del barco Naumon, donde la acción tiene lugar en tres espacios físicos que forman el espacio unitario de la acción común para los actores y el público. Es imposible que el espectador esté en los tres a la vez y, por ello, la compañía le asegura que sus “cámaras llegarán a todos los sitios y se lo retransmitirán”.

1. Ilustración, escenografía, decorado (conectado con la función anterior). Por ejemplo, en *Metamorfosis* de la Fura, un efecto visual que hace de la habitación de Gregor Samsa una jaula y, de esa jaula, una ventana, entre otras ventanas en la fachada de un edificio. Se crea un paisaje urbano típico de Kafka y de la Fura.
2. Comentario a la acción: en la Fura, un recurso muy frecuente son mensajes formulados en forma de lemas (como los mencionados antes, en *ØBS*), es una señal de marca del grupo: no sólo ambientan, sino que comentan lo que ocurre. Muchas veces son mensajes en forma de palabras clave, tipo PODER, FUERZA, SEXO, AMOR, CETRO, etc., que se repiten en varias obras. La Fura reproduce

- también ciertas acotaciones de algunas obras (por ejemplo, las explicaciones sobre el fondo histórico de la historia en *Boris Godunov*) y citas. Así, podemos leer textos de Sade (*XXX*) o de Goethe (*Fausto 3.0*) proyectados en vídeo, no dichos por personajes, aunque a veces son pronunciados a la vez que son proyectados.
3. Estudios de los actores, de sus comportamientos, reacciones, detalles por esconder (esto último sería algo especialmente interesante y descubierto por Castorf, según Pavis): ej. *Fausto 3.0* (sueños y obsesiones de los personajes), *Sala de espera o, Factory 2*. Analizaremos este tipo de materiales de vídeo más abajo, como elemento principal de nuestro análisis.
 4. Collage de medios: programas de televisión imitados dentro del espectáculo: *ØBS*, *Metamorfosis*, *MTM*.
 5. Reminiscencias, *flashbacks* o *flash forwards*: p.ej. en *Metamorfosis*: recuerdos de la infancia de Gregor Samsa y de Grete, su hermana. En *Holzfällen*: todos los vídeos con la participación del personaje llamado Joana (que está muerta en el momento cuando empieza la acción de la obra).

Trabajo actoral en escena, en vídeo y combinado

Donde se ven perfectamente tanto las investigaciones o innovaciones llevadas a cabo, como las diferencias en el uso de técnicas vídeo por la Fura dels Baus y por Krystian Lupa, es en el trabajo actoral.

Empezaré por el segundo caso. Tanto en *Factory 2*, como en *Sala de espera o*, se combinan los tres elementos: actores presentes, tradicionalmente y en directo, en el escenario, escenas pregrabadas en vídeo y la interacción entre ambos planos. *Factory 2* es un montaje de la autoría de Lupa (sin obra literaria como base), estrenado en el Teatro Stary de Cracovia (2008) que cuenta, en nada menos que siete horas, la peculiar *vida* y actividades de los artistas o pseudoartistas congregados entorno a Andy Warhol en el centro llamado *The Factory*. Los autores de la puesta en escena declaran inclusive que uno de los propósitos del espectáculo fue el de crear la película que Warhol nunca había filmado (www.cyfrowemuzeum). Es un propósito provocador (las producciones fílmicas de Warhol se caracterizaron básicamente por la falta de acción y otros muchos requisitos que una producción debería cumplir para poder hablar de una producción cinematográfica).

Los actores de Lupa están insistentemente presentes en directo. Muchas veces, hasta hartarnos de su poca actividad, del ritmo lento de su palabra y de la pesadez de sus monólogos. El trabajo del actor frecuentemente consiste en minimizar su expresión, en intentar reflejar la pasividad natural de un cuerpo humano. Como se ha hecho costumbre en el teatro de las últimas décadas, recurren mucho a micrófonos inalámbricos.

En Lupa, deberían estudiarse, a fondo, dos cuestiones:

1. ¿cómo el trabajo del actor escénico, gracias a la tecnología, se acerca al del actor fílmico y se hace más *creíble*?
2. ¿dónde se sitúa – si es que sigue existiendo – la frontera entre el personaje y el actor que lo *representa*?

Los actores de Lupa muchas veces quieren dejar de representar o es lo que se les pide. Lupa lleva a cabo un interesante experimento, que describiré aquí con los ejemplos de *Factory 2* y *Sala de espera o*. En *Factory 2*, Lupa emplea un método que apela a los llamados *screen tests*, de Andy Warhol. Es sabido que los grababan Andy Warhol y Paul Morrissey, cuando los *actores* o *artistas* estaban bajo los efectos de las drogas (Powers, 2012).

Adam Nawojczyk, actor que hizo el papel de Ondine (actor americano, Robert Olivo) en el espectáculo, dice que los filmados a veces salían “extraordinariamente deslumbrantes” en aquellos vídeos³. Lupa y sus actores los examinaron todos y después discutieron mucho sobre cómo se podrían lograr efectos parecidos (el mismo tipo de libertad y desenvoltura), sin tomar estupefacientes. Se procedió del modo siguiente: había que fijar unos límites, un mismo lugar (dos habitaciones) para todos; en una de las habitaciones había muchas ropas, trajes, etc. En estos dos cuartos, primero se desarrolló gran parte de la vida común de los actores, incluidas situaciones difíciles, conflictos (el trabajo sobre el espectáculo duro un año); también se llevaron a cabo discusiones entre el director y los actores sobre cómo debían proceder para evitar, en la medida de lo posible, las naturales ganas de cada actor de *crear* un papel, de actuar. A la *hora de la verdad*, cada actor se encerraba en el cuarto y tenía 45 minutos para ser grabado por tres cámaras, simultáneamente. Primero, Lupa sólo les pidió que hicieran lo que les diera la gana y no quiso dar más indicaciones. Al final, como insistían los actores, les dijo que les iba a decir una sola frase como una especie de tarea de actor, a cada uno de ellos, justo antes de entrar en el cuarto. Pero les pidió que, al salir, no compartieran con nadie esa frase, para no dificultarle la tarea al director.

3. Nawojczyk concedió a la autora del artículo una entrevista telefónica en septiembre 2015.

Cuenta Nawojczyk que cada vez que alguien entraba en el cuarto y en él estaba el resto de los actores, inclusive los dedicados a otras labores, lo tenían en mente; era como una especie de fiesta, llena de excitación, porque alguien estaba allí dentro y porque algún otro estaba esperando su propio turno. Después de un tiempo, acabadas y vistas las grabaciones, se supo que la frase había sido la misma para todos y rezaba: *MY FUCKING ME*.

Como resultado de tal proceso, pudimos ver unas grabaciones que, teóricamente, se presentan como *screen tests* de los personajes de la obra, actores y compañeros de Warhol. Pero un espectador un poco experimentado enseguida se daba cuenta de que la identidad de los hablantes se componía de más elementos personales del actor que de los *imaginados* o *conocidos* de su personaje. En las escenas grabadas, efectivamente, algunos actores parecían excesivamente excitados o nerviosos o demasiado contentos. Con el *tema* que les impuso Lupa, no dejaban de hablar de sí mismos y resultaba patente que estaban revelando problemas, complejos, traumas de sus vidas privadas y no de las de los personajes de *Factory*. Al espectador le parecía claro que las historias no tendrían mucha relación con Warhol y sus amigos, pero que, sin embargo, alguna relación entre el actor y su carácter se percibía. Podían ser indicativas de lo que sobre su personaje se imaginara y opinara el actor. Indudablemente, según Pablo Iglesias Simón, allí se establecía una “relación de oposición entre lo que presentaban las imágenes y lo que sucedía sobre las tablas” (2008:32). Es decir, los *screen tests* de Lupa causaban un efecto fortísimo de extrañamiento en el público.

Un procedimiento muy parecido surge en *Sala de espera o*, estrenado en el Teatro Polski de Wrocław (2011). Presentaré aquí algún ejemplo:

1. La acción ocurre en medio de la nada al detenerse un tren, aunque sabemos que está cerca de Auschwitz (Oświęcim). Uno de los protagonistas es Martin. El actor que hace el personaje se llama casi igual (Marcin Czarnik). Curiosamente, nació en Oświęcim. Su personaje declara lo mismo. En la parte de *screen tests*, le veremos haciendo su monólogo individual, grabando escenas en el campo de concentración y hablando de su infancia en Oświęcim. Quién no sepa el dato personal del actor, mientras vea la representación, se podrá percatar, de todos modos, que las secuencias filmadas de todos los actores son una suerte de combinación de elementos biográficos personales del actor y de los rasgos de su personaje. Aunque la noción del personaje en este caso es también muy ambigua: de trece ca-

racteres, solo cinco llevan unos nombres que no remiten directamente a los nombres propios de los actores. Siete personajes se llaman prácticamente igual que *sus* actores y hay un personaje femenino cuyo nombre suena claramente a ecos del nombre propio de la actriz. Los otros cinco parecen tener apellidos inventados (aunque p. ej. FALACZI suena claramente a Oriana Fallaci, y el personaje es igualmente una periodista) o bien, se llaman Alfa y Omega, en caracteres griegos. Algunos protagonistas parecen tener mucho que ver, en cuanto al carácter del personaje, su temperamento, sus intereses, su edad, con el actor que lo *representa*. La confusión es claramente querida por Lupa.

Todos los actores grabaron sus *screen tests*, y la regla general se parece un poco a la aplicada en *Factory 2*, aunque no disponemos de datos exactos en este caso. A juzgar por el resultado, avanzaré unas conclusiones:

- » el actor/la actriz escogía, solo/a o en colaboración con el director, el lugar/los lugares donde iba a hacerse la grabación,
- » el actor, claramente, tenía como tarea algo parecido a lo ocurrido en *Factory 2*: hablaba de *sí mismo*, por lo que, en este caso, no sería fácil de determinar si lo que se decía correspondía al actor o, también, a su personaje,
- » los monólogos grabados en el vídeo, como en *Factory 2*, incomodan a algunos miembros del público, le hacen partícipe y cómplice de algunas confesiones que, para un espectador conservador o un espectador que tenga claras sus preferencias en cuanto a la *realidad* y la *ficción* en el teatro pueden resultar superfluas, innecesarias o, inclusive, vergonzantes. Nuestra opinión es que las intenciones del director quedan claras al querer, intencionadamente, confundir a los personajes con los actores y hacernos preguntar por esos límites de la identidad de cada uno de ellos y por la comunidad espiritual que supone participar en la empresa de Lupa. Es evidente que en algunas de las grabaciones los grabados hablan de *sí mismos*, de personas reales, por así decir, con nombres y apellidos de los actores. Sin embargo, no queda claro si el director había querido conseguir una completa naturalidad de los actores grabados en *screen tests*, conseguir que no *actuaran* en esas grabaciones, como en *Factory 2*, o si conscientemente había admitido que la confusión debería ser máxima. A nuestro juicio, varios actores de *Sala de espera o*, obtienen un efecto más artificial que los de *Factory 2* y el espectador no logra adivinar si las reflexiones de las personas grabadas en el vídeo son completamente improvisadas y personales o si hay alguna intervención del director. Juzgando por la técnica aplicada en *Factory 2*, si el procedimiento fue parecido (difiere, por lo menos, en que en *Sala de espera o* las grabaciones se efectúan en diferentes escenarios, por lo que, esta vez, cada actor ha podido grabar su vídeo en uno o varios sitios, parece ser, según su idea y necesidades) y la tarea del actor fue la misma, en el espectáculo de Wrocław, los actores tuvieron más dificultades para desprenderse de sus máscaras, sus *hábitos* y *tics* actorales, es decir, de ciertos mecanismos impuestos por la práctica escénica (y fílmica) que hacen que, en el momento de hallarse ante la cámara, no sean capaces de deshacerse plenamente de su *emploi* de actor y no dejan de buscar poses y formas de existir *artificiales* o *artísticas*.

Trabajo actoral en vídeo en la Fura dels Baus

En otro artículo (Kacprzak, 2015:274), he afirmado que la investigación en materia del trabajo del actor no es una de las prioridades de la Fura. En su oportunidad se basaron en la fuerza de la juventud, las energías físicas y la gran imaginación de los integrantes del primer conjunto actoral. En su método siempre han sido muy importantes la presencia, la firmeza, el control del público y del espacio y lo que Alex Ollé, uno de los seis directores artísticos del grupo, de llama *la actitud*, un concepto que reúne las

intenciones del actor, la fuerte voluntad de llevarlas inmediatamente a cabo y el poder hacerlas legibles para el público. En los espectáculos del lenguaje furero, el actor trabaja casi siempre rodeado de espectadores y tiene que dominar los movimientos y las reacciones naturales y, a veces, imprevisibles, del público. También es necesaria la capacidad de *hacer* y no *actuar*, o sea, en los espectáculos en grandes espacios, son las *acciones físicas* (recurriendo a la terminología de Stanislavsky y de Grotowski), y no un *método de imitación de acciones*, lo que constituiría la clave del trabajo actoral. Sin embargo, son *acciones físicas* espontáneas, sin trabajarlas ni fijarlas mucho como partitura, tienen que manar una frescura y una organicidad, aun si los miembros del conjunto nunca han usado mucho este tipo de vocabulario: «entre los ejercicios [...] no sé si tuvimos que [...] picar un bidón [...], es una acción un poco estúpida, básica, pero [...] ves muchas cosas en acciones básicas, en la gente y en un actor. [...] se lo das a alguien en la calle y lo hace con una naturalidad mayor que si se lo das a un actor. [...] un actor quiere mostrar tal vez algo, y la gente de la calle, pues, simplemente, le da» (Joaquim Revenga, en Kacprzak, 2015b).

Nos interesaría sería ver cómo conjugan el gran esfuerzo de introducir un sinfín de innovaciones tecnológicas, audiovisuales, digitales, telecomunicaciones, etc., con los esfuerzos de los actores. Y si es posible que el desarrollo de las capacidades de los actores acompañe al inmenso progreso en materia audiovisual e informática. Para dar una respuesta básica, por no disponer de suficiente espacio, argumento que en el paisaje tecnológico de la Fura, desde que entró en los escenarios clásicos (a la italiana) y en las óperas, el actor ha desaparecido bajo el peso de la tecnología. Lo describía así hace apenas unos meses:

El efecto de las grandes partidas vocales de Sigfrido (Lance Ryan), en la puesta en escena de la obra wagneriana, firmada por Carlus Padrissa, musicalmente de gran valor, y que tienen un impacto fuerte sobre el oyente, reforzadas por poderosísimas imágenes, luces y efectos escenográficos fureros, queda anulado por la grotesca mímica y los intentos de gestualización, por el constante esfuerzo impuesto al actor de “ilustrar” lo que narra cantando con movimientos, gestos y “narración” corporal. Los infantiles gestos de la cara no son resultado de la interpretación que quiere reflejar a un hombre muy joven. Los ridículos golpes de Notung (su espada) que Sigfrido prodiga a lo largo del espectáculo, y un tambalearse como borracho, en vez de crear la imagen de un superhombre, hacen que el protagonista parezca un actor de teatro de tercera liga que ni siquiera haya tomado clases de esgrima (Kacprzak, 2015:273).

Sin embargo, la Fura tiene en su haber algún logro importante en el trabajo actoral en, y con, el vídeo incrustado en una obra de teatro. Uno de los montajes más interesantes en este sentido es *Fausto 3.0*, la primera incursión de la compañía en el teatro de texto y teatro a la italiana. Para muchos críticos, entre los que me cuento, el lenguaje furero no se realiza plenamente en este tipo de montajes, justamente, por la pérdida de la primitiva energía visceral de sus primeras obras. En *Fausto 3.0*, el esfuerzo de la Fura va dirigido a conseguir una obra que se podría bautizar *intermedialidad* incorporada. Aplican sus conocimientos de técnicas audiovisuales para lograr un producto impactante en varios niveles: vídeo (proyecciones en pantalla, en cuerpos de los actores, en objetos escenográficos), música, decorado, actores, ritmo trepidante y entrecortado, collage de medios.

La Fura no dispone de un elenco de actores de escena que trabajaran continuamente con ellos. Por eso, emplea a actores del mercado. Santi Pons hace de Fausto, Miquel Gelabert, de Mefistófeles. Ambos conocidos actores catalanes. Cuando Fausto conoce a Margarita, se lleva a cabo un diálogo del protagonista con Mefistófeles, que se desarrolla en dos planos: los actores hablan en directo, en el escenario, luego, podemos



Wycinka (Holzfällen)- Foto:
©Christophe Raynaud de Lage

ver su diálogo, pregrabado en vídeo, en la gran pantalla que ocupa siempre el fondo del escenario en la Fura (mientras los dos actores presencian esa conversación desde el escenario, y reaccionan a ella) y, en una tercera fase, ambos actores siguen hablando, mientras que, en otros planos, se proyectan imágenes en vídeo de los sueños de Margarita, y también aparece en vídeo Margarita, que habla en *off*. Tenemos más imágenes: la familia de Margarita, y otros actores, en varios planos, en directo. Un verdadero collage. Se nota un gran cambio técnico en la interpretación de los dos protagonistas masculinos, cuando hablan desde escena y cuando lo hacen grabados en vídeo, en estudio. El cine permite bajar mucho el tono, hablar de forma muy íntima, lo que les confiere mucha más emotividad, naturalidad y credibilidad a los actores. Inclusive, hablando por micrófonos inalámbricos, los actores en escena *recitan* más. Se nota, sobre todo, en la interpretación de Gelabert: los versos de Goethe suenan mucho más a aprendidos de memoria y recitados.

Hay un tercer nivel interesante: el montaje que se hace a posteriori. El espectáculo grabado y montado presenta también un orden concreto, unas sugerencias de cómo se debería ver en directo, o inclusive nos ofrece nuevas posibilidades de visionarlo. En directo no hubiéramos podido seguir el procedimiento que hace el montaje a posteriori: ver, a la vez, las caras y las figuras de los actores en el escenario y en la pantalla, pero *todos, los cuatro*, en primer plano. El montaje muestra, por ejemplo, las reacciones del actor Fausto en el escenario a las palabras de Mefistófeles en la pantalla, y viceversa.

Aparte de lo dicho, a la Fura le interesa mucho experimentar todo con tipo de tecnologías de la imagen y del sonido. Consiguen más en materia de distorsión de la imagen del actor, y de la imagen en general, que en el campo de la actuación. Otro ejemplo significativo sería el espectáculo ya mencionado *ØBS* (2000) donde, pioneros, como siempre, la Fura distribuye a los espectadores unas gafas en 3D. La acción ocurre a la vez en varios espacios entre el público, en plataformas elevadas y en vídeo. Hemos indicado antes algunas de las funciones del vídeo en el espectáculo. Choca, sin embargo, el novedoso uso de la tecnología con el visiblemente poco tiempo que se dedicó a la actuación de los actores en vídeo. Gran parte de los vídeos imitan un concurso de televisión en el que *Øbs* (Macbeth) gana el premio y por eso es rey. Los actores contratados, seguramente, para una sola sesión en el estudio, tuvieron por tarea hacer de presentadores del concurso que tienen sus textos preparados en unas cartillas. Sucede que los verdaderos presentadores de la televisión, muchas veces,

también tienen cartillas de las que leen preguntas, apellidos, etc. Pero no suelen leer comentarios directos que se hacen en este tipo de programas. Por ejemplo: “¡Qué público más agradable! ¿Que os parece si hacéis sentar a los concursantes? Tranquilo, tranquilo, la segunda prueba aún no ha comenzado. Tenemos una silla para ti. Creo que ya incluso tienen una erección. ¡La cosa salta a la vista! ¡Están creciendo por momentos!”. Son comentarios escritos para que parezcan espontáneos. Los actores los leen todo el tiempo, intentando hacernos creer en su espontaneidad. Este tipo de comentarios, efectivamente, los podrían hacer unos presentadores, pero deberían salirles en el momento, por sí solos. De otra forma, la entonación los hace muy inverosímiles e irritantes. La paradoja del trabajo artístico de la compañía catalana consiste en que, tanto en los espectáculos de lenguaje furero como en las óperas, el poder de la tecnología supera con creces las posibilidades creativas de un actor.

Consideraciones finales

He hablado de varias formas del uso de los materiales audiovisuales en los espectáculos de los dos conjuntos que nos ocupan -a mi juicio- como elementos de una intermedialidad intencionada por parte de los artistas. Entre ellos hemos considerado: video clips, letreros, avisos, anuncios, decorado, estudio cinematográfico de actores, programas de televisión simulados, etc. Todavía no he precisado que el trabajo de vídeo en directo puede consistir en transmitir, a través de las cámaras, lo que hacen los actores en el escenario, inclusive los operadores de cámara pueden aparecer en el *plateau* (como, p. ej. en *Factory 2*). A su vez, los vídeos preparados con antelación e insertados en momentos importantes del espectáculo, a veces a propósito, quieren confundir al espectador y hacer que se pregunte si el vídeo que está viendo es proyectado en directo y muestra lo que ocurre en otra parte del espectáculo o si había sido pregrabado. En *M.T.M.* la Fura usó este recurso por vez primera, consiguiendo efectos verdaderamente impresionantes: buena parte del público se creía que lo que estaba viendo en vídeo estaba ocurriendo en otra parte del espacio del espectáculo, el que no podían ver por sí mismos. He querido destacar también que, a menudo, la introducción de varios medios audiovisuales consigue efectos dramaturgicos, hasta tal punto que se podría hablar de una *dramaturgia visual*.

Me había preguntado, al inicio del presente ensayo, si las prácticas tan comúnmente llevadas a cabo por La Fura dels Baus y por Krystian Lupa han supuesto un inevitable cambio de paradigma teatral, desde un esencialismo a lo Grotowski hacia una intermedialidad que no es ya el *teatro pobre* de actores contra/con el público. Virginia Guarinos, en su artículo titulado “*Transmedialidades: el signo de nuestro tiempo,*” habla de nuevos lenguajes artísticos y mediáticos, donde a menudo priman la tecnología y el caos. Sugiriendo que este tipo de lenguajes a veces resultan difícilmente aceptables para algunos públicos (son los casos tanto de la Fura dels Baus, como de Krystian Lupa), apunta:

La búsqueda de un lenguaje universal desintegrado, no lineal, caótico nos lleva a preguntarnos por él y todos sabemos lo creativa, satisfactoria e intensa que puede ser la *seducción del caos*. ¿Qué hará el espectador/lector ante ello? ¿Qué será de la *comodidad de lectura de la escritura clásica*? ¿Despertará un nuevo receptor más activo? ¿O la saturación de estímulos y la aceptación de imágenes sensitivas no darán lugar al pensamiento y la *aprehensión*? Sin límites, sin fronteras, la postmodernidad y la globalización que de ella se ha desprendido y que la ha universalizado nos ofrece el reto de intentar entendernos a nosotros mismos. (...) Carlos Scolari (...) apuesta por el desarrollo de nuevas habilidades y competencias perceptivas y cognitivas en los usuarios/ espectadores/lectores como fruto de las escrituras colaborativas de los blogs, de los videojuegos y sus itinerarios, la literatura de ficciones interactivas, la navegación web... (2007:19-20). [La cursiva es mía]

Y como fruto de la fusión de diferentes medios, en nuestro caso, de lo audiovisual y del teatro, añadiría. Los artistas protagonistas del presente texto han optado por la vía inevitable y enriquecedora de la intermedialidad y/o transmedialidad. En el caso de La Fura dels Baus obtenemos, como resultado, un conglomerado de técnicas escénicas, audiovisuales, electrónicas e interactivas (internet, técnicas en 3D, uso de smartphones) que difícilmente Grotowski o Kantor podrían seguir llamando *teatro*. Sin embargo, en el caso de Krystian Lupa, asistimos a un proceso de trabajo que profundiza cada vez más en la exploración de las posibilidades del actor y del diálogo actor-espectador. A pesar de servirse de un medio que, aparentemente, podría hacer la relación actor-público menos directa, más mediatizada, Lupa consigue que el espectador penetre, aún mejor inclusive, en el mundo interno tanto de los personajes en escena como de los actores. De hecho, uno de sus objetivos ha sido difuminar las fronteras entre personaje y actor, no marcarlas tanto como Brecht, pero tampoco borrarlas o intentar convencernos de que no hay tal dicotomía. La dicotomía existe, es lo más interesante del teatro posmoderno y los medios audiovisuales contribuyen a hacerla más evidente. Inclusive hacen que la dicotomía se vuelva una relación tri- o cuatropartita: nos referimos a las relaciones entre el actor, su personaje en la actuación en el escenario en directo, su personaje grabado en vídeo e incrustado en el espectáculo y el actor como individuo grabado en vídeo e interactuando con el resto de sus encarnaciones.

Bibliografía

a) libros

- » Barrier, F., Lavenir, C. (1996). *Histoire des médias*. Paris: Armand Colin.
- » Grotowski, J. (2012). *Teksty zebrane*. Warszawa: Instytut im. J. Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Kraszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- » Lehmann, H.-T. (2004). *Teatr postdramatyczny* (trad. Dorota Sajewska i Małgorzata Sugiera). Kraków: Księgarnia Akademicka.
- » Mauri, A., Ollé, Á., Ed. (2004). *La Fura dels Baus 1979-2004*. Barcelona: Electa.
- » Pavis, P. (2011). *Współczesna inscenizacja. źródła, tendencje, perspektywy* (trad. Piotr Olkusz). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- » Richards, T. (1995). *At work with Grotowski on Physical Actions*. London and New York: Routledge.

b) artículos de publicaciones periódicas

- » Guarinos, V. (2007). “Transmedialidades: el signo de nuestro tiempo”. *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, no 5, pp. 17-22.
- » Iglesias Simón, P. (2008). “Tentativas para una sistematización del uso de audiovisuales en la puesta en escena”. *Acotaciones*, no 20, pp. 47-82.
- » Kacprzak, K. (2015): “Los siete pecados de la Fura dels Baus”. *Theatralia, Revista de Poética del Teatro*, no 17, pp. 267-280.
- » Kattenbelt, Ch. (2008). “Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships”. *Cultura, lenguaje y representación. Revista de Estudios Culturales de la Universidad Jaume I*, vol. VI, pp. 19-29.

c) recursos electrónicos

- » Archivo digital del Teatro Stary de Cracovia: Cyfrowe muzeum del Teatr Stary de Cracovia. Consultado el 19 de febrero de 2016 en: <<http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/30/factory-2>>
- » Espectáculos de La Fura dels Baus (Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques): *M.T.M., Fausto 3.0, ØBS, Boris Godunov, Metamorfosis*. Consultados en la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona.
- » Espectáculos dirigidos por Krystian Lupa (grabaciones del Teatro Polski de Wrocław): *Poczekalnia o, Wycinka (Holzfällen)*. Consultados en copias provistas por la institución.
- » Goldmann, Ch., Karpe, L. (2011). “Acción! The story of Fura dels Baus”. Consultado el 25 de junio de 2014 en <<https://www.youtube.com/watch?v=n3da6EvDFHA>>
- » Kacprzak, K. (2015). Entrevista a Miki Espuma, Barcelona, 13.02.2015. Archivo privado de la autora.

- » Kacprzak, K. (2015b). Entrevista a Joaquim Revenga, Barcelona, 28.09.2015. Archivo privado de la autora.
- » Powers, D. E. (2012). "All Things That I Didn't Want to Change Anyway". *American Art*, vol. 26 (1), pp. 48-73 (en línea). Consultado el 19 de febrero de 2016 en <<http://www.jstor.org/stable/10.1086/665629>>
- » Zalewska, K. (2011), "Traumy re ysera". *E-teatr.pl*. Consultado el 19 de febrero de 2016 en: <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/128887.html>>