

Katarzyna Kacprzak  
Akademia Finansów i Biznesu Vistula w Warszawie

## CAMBIOS SOCIALES, CUERPO, GÉNERO Y *COMMUNITAS* EN LAS OBRAS DE LA FURA DELS BAUS

### Resumen

La Fura dels Baus, una de las agrupaciones artísticas más longevas de la España democrática, debe ser estudiada como un fenómeno cultural y sociológico. Articulando ansias de la sociedad posfranquista, largo tiempo reprimidas, el grupo gozó de una popularidad que no se debió solamente a su calidad artística. Forman un conglomerado *sui generis*: la poética del grupo, su problemática “ideología” y su cambiante discurso del género. Intentamos demostrar cómo la compañía ayudó a superar algunos de los mayores traumas de la sociedad posfranquista, polemizando de paso con Mariët de Korver sobre si la compañía ha logrado, o no, devolverle a los españoles, el llamado “sentido de la *communitas*”.

**Palabras clave:** La Fura dels Baus, Transición Española, cuerpo, género, *communitas*.

Coincidiendo con el deshielo del posfranquismo, Barcelona es de las primeras ciudades de España que *se destapan*. José Pérez Ocaña se pasea, en compañía de su amigo Camilo y de Nazario Luque enseñando las partes sensibles por las Ramblas, organiza pasos de la Macarena de la Ocaña que imitan los pasos de la Macarena por Sevilla, con la diferencia de que los personajes femeninos son, en su mayoría, travestís u homosexuales disfrazados. En *Ajoblanco* se escribe por primera vez sobre la sexología, la homosexualidad, la objeción de conciencia, el antimilitarismo, la ecología y el feminismo.

Cuenta Pepe Ribas, jefe de la revista:

“Se ha hablado mucho de las orgías de los 70. Y eran horribles. Nadie sabía lo que era el placer. Había una tensión tremenda. Y lo que sí había, era la sensualidad. O sea, rompías los tabúes de que a un hombre no se le podía dar un beso.” (Vila-Sanjuán, 2010)

En muchos entornos reina un clima de liberación, lindando con el libertinismo. Sin embargo, contrasta con aspectos represivos que sigue ofreciendo la realidad del país en transición. Después de 40 representaciones de *La Torna*, espectáculo de Els Joglars, en 1977, varios integrantes del grupo son procesados, y su director, Albert Boadella, encarcelado. Boadella emprende una peligrosa aventura escapándose de la prisión y del país. El proceso y el enfrentamiento de la compañía con el sistema militar casi intacto desde los recién con-

cluidos tiempos del franquismo, remueve a toda España y a media Europa en defensa de los artistas. El teatro busca deshacerse de los traumas del pasado inmediato.

El Código Penal español define la tortura como delito desde 1978, pero en noviembre de 1984, en San Sebastián, sigue habiendo 20 y, en Bilbao, 35 diligencias judiciales abiertas por presuntas torturas practicadas por los agentes de los servicios del Estado a prisioneros e investigados. Manuel Vázquez Montalbán escribe, en su *Crónica sentimental de la transición* que “ETA mata a una persona cada tres días”, y vuelve a recordar el caso de Eva Forest, presunta activista de ETA, sometida a torturas en la Dirección General de Seguridad. Cuando, en una pausa entre interrogatorios, no le pegaban en la cabeza o en el cogote, le decían: *Nosotros también somos seres humanos. Comprendemos que eres idealista, que tu marido tiene amantes, que estás frustrada y que por eso y porque tienes ideas románticas has buscado tu satisfacción en ETA* (Montalbán, 1985, p. 114). Un clima de violencia, de humillación, de brutalidad en la vida social persiste años después de la muerte del dictador.

Por otro lado, pronto empieza la Movida madrileña, que se caracterizará por lemas eternos como *sólo se vive una vez*, por las expresiones acuñadas al respecto: *bendita frivolidad* y *Lo que no da morbo es un estorbo* de Pablo Pérez Mínguez, o la famosa cita del alcalde Tierno Galván: *el que no esté coloco, que se coloque y al loro*. Será este un Madrid de jóvenes artistas, rockeros, pintores, drogadictos, gays buscando una nueva identidad. Un fenómeno social, bien retratado por Pedro Almodóvar o Iván Zulueta, en sus respectivas películas:

“El Madrid de Almodóvar es un Madrid soñado, repintado: las siluetas del comic, el color de las españolísimas revistas de corazón, la ambigüedad soez del cabaret germánico de entregueras, el atrezzo de los años 50, la catadura fin de siècle de los años 80. El Madrid de *Arrebato* era, por el contrario, el sueño cosmopolita y neoyorquino, sin historia, de un desarraigado. Producto de las perversas metamorfosis de la cámara –la calle de Princesa convertida en cubil de amenazas y pecado-, nunca Madrid se ha visto tan viva de pasiones” (Gallero, 1991, p. 59).

Nanye Blázquez, sociólogo y propietario del legendario Café Central de Madrid, opina que desde finales de la dictadura hasta el 23-F muchos españoles se sentían parte de un “ejército de democracia”. A partir del golpe, “la tarea colectiva se disuelve” (Gallero, 1991, p. 60). Baja el grado de politización. Se empieza a vivir más su propia vida.

En Barcelona, Marcellí Antúnez, uno de los miembros fundadores de la Fura dels Baus, recuerda así esos tiempos:

“Los años 1978 y 1979 fueron muy especiales en Barcelona. Había mucha energía: Nazario, Ocaña, el primer Mariscal, revistas como *Star*, *Ajoblanco*, el comic alternativo-, y aunque

esta situación de euforia no duró mucho tiempo, ya que la “movida” de los ochenta se trasladó a Madrid, era un momento muy vivo culturalmente. Nosotros vivíamos en la casa de la calle Arc del Teatre, por la que pasaba un montón de gente, de modo que se fue creando una situación muy especial e intensa. Fue en ese contexto donde nació, exactamente el 13 de mayo 1979, *La Fura dels Baus*. Fue un modo de canalizar la energía. No fue, por tanto, un proceso reflexivo, sino que formó parte de un momento existencial” (Gianetti, Antúnez, 1998, p. 2).

Fue también parte de la gran explosión de los 70.: *habíamos vivido 40 años metidos en una botella así* (gesto de abrir una botella de champán), *abres y sale con fuerza, ¿no?*<sup>1</sup> La idea de aliviar las tensiones que tuvo el grupo implicaba meter previamente más presión entre los espectadores, y fue todo un éxito. Con *Accions* y *Suz/o/Suz*, irrumpiré en el escenario español el lenguaje furero. Novísimo para España, consiste en romper coches en cada espectáculo, maltratar los cuerpos de los *performers*, agredir brutalmente el espacio del público. Desde la perspectiva de hoy parece como si estuvieran aplicando métodos de la dictadura, pero voluntariamente y en democracia. Encerrar al público en un espacio postindustrial, informarle por megafonía de las condiciones para permanecer en él, y luego amenazarle con humo, ruido, actores que parecían no ver personas en su trayecto, manejando objetos grandes y peligrosos, era tratarlo como había hecho el sistema político anterior: mantenerle en vilo, en peligro, inseguro. Borrar a las figuras humanas de un paredón, con golpes de pintura que salían de vistosas mangueras, se parecía a un fusilamiento. El propósito parecía ser liberar al público de miedos y tensiones por medio de aprensiones y sustos. Darle una oportunidad de desahogarse, de correr, saltar y gritar, al estilo de las morbosas fiestas populares tipo *Sanfermines*. El público salía aturdido, impresionado, declaraba haber sentido un miedo real, como cuando eran niños y pasar por un pasillo producía un terror insuperable.

La propuesta del grupo plantea unos problemas:

1. Es vanguardia, revolución artística, discurso radical estéticamente hablando, a nivel español, pero también europeo. Por ello, introduce temas y maneras de escenificarlos que no se habían practicado en los tiempos de la dictadura, ni en los primeros años de la transición democrática.
2. Algunos de esos temas y técnicas escénicas, sin embargo, se presentan como ambiguos en lo ideológico, el discurso de género y de cuerpo; son a veces interpretados como un discurso conservador, reaccionario o incluso “fascista” (por una minoría de críticos).
3. Para mí, representa un proceso dialéctico: (auto)tratamiento, superación de traumas, evolución hacia la “normalidad”, con medios de expresión discutibles desde unas actitudes “progresistas”.

<sup>1</sup> Alex Ollé, uno de los directores actuales de la Fura dels Baus, en la película de Goldmann y Karpe, *Acción! The story of Fura dels Baus*.

Las ambigüedades de los primeros espectáculos serían:

1. Los actores de la Fura no son púdicos. Aparecen en taparrabos y nada más, entre un público acostumbrado a ver las edificantes obras de teatro permitidas por la censura franquista. Los miembros de la tribu urbana que parecen formar saben aprovechar los goces del cuerpo desnudo: aún haciéndolo sufrir, buscan una catarsis colectiva, una fiesta mítica, una „orgía” de sentidos, no tanto sexual, como primaria, orgánica, ritual, atávica.
2. Sin embargo, el destape concierne, por un momento, sólo a los varones. El discurso del cuerpo es en parte transgresor, pero también en cierta manera conservador: por casualidad, o no, en los tres primeros espectáculos del *lenguaje furero*, no aparecen mujeres. El mundo corporal es de un solo sexo, no hay más que guerreros, prisioneros, líderes, torturadores y perseguidos masculinos: “(...) no hay lugar para la mujer, que es quien podría aún engendrar la vida. La alternativa que la mujer podría representar: la ternura, el amor, se niega premeditadamente” (Badiou, 1984, p. 7). Según esta afirmación, la opción “sin hembras” habría sido seleccionada a plena conciencia por el grupo.

Pep Gatell contaba al respecto:

“Se había hablado mucho del carácter estrictamente masculino de la Fura dels Baus, pero la verdad es que el grupo no se había configurado de manera excluyente: coincidió que éramos nueve hombres que compramos una furgoneta de nueve plazas. Incluso los críticos lo habían señalado como una característica del grupo, sin notar que en todos nuestros espectáculos, aún si fue sólo simbólico, habíamos escenificado motivos completamente femeninos, como el parto... En *Noun*, la relación de la Fura con el mundo de las mujeres se hizo explícita a partir de la incorporación de actrices, porque en la gestación del espectáculo se planteó tal necesidad, y simplemente respondimos a ella. Y creo que ni nuestro lenguaje ni nuestras propuestas se vieron negativamente afectadas por aquella incorporación.” (Mauri, Ollé, 2004, p. 107).

Qué interesante: el trabajar sólo entre hombres parece haber representado un cierto valor que podría haberse visto en peligro por la intervención del segundo sexo. También es llamativa la típica escisión en elementos masculinos y femeninos: estos últimos son asociados, básicamente, a la maternidad o la atracción sexual. Cuando los cuerpos femeninos hagan su aparición, será para completar dúos sexuales en las máquinas de copulación. Si al mundo de los machos se le añade lo femenino, lo primero que hay que representar son las relaciones de sexo y reproducción.

Se podría objetar al argumento de “coincidió que éramos nueve hombres”: en los años 70, en España, no sería ninguna coincidencia el que las chicas no dispusieran de dinero, que no optaran (o más bien no se les dejara optar) por empresas arriesgadas, como irse de casa y lanzarse por el mundo, que no se caracterizaran por una mentalidad arrojada a conquistar o que, simplemente, a sus colegas no se les ocurriera invitarlas a participar en tal proyecto.

No obstante, desde que aparecen las mujeres, en los espectáculos de lenguaje furero se presenta una relativa igualdad entre cuerpos femeninos y masculinos: son, de la misma forma, torturados, humillados por las máquinas y las personas, escupidos, untados con materias primas, aunque de vez en cuando sea más fácil maltratar el cuerpo diminuto de una mujer (en *Fausto 3.0*).

3. La *imago mundi* que propone el grupo en su cuatrilogía de los años 80, es muy ambigua: un mundo masculino de instintos básicos como hambre, violencia, goce, roce, agresión, que a la vez propone un tipo de catarsis a los espectadores. Como si después de la época de sometimiento a un régimen fundado en temores, prejuicios y complejos, resurgieran, por un lado, una banda de salvajes y, por otro, una manada de jovencitos redescubriendo las alegrías básicas de la vida. Primaban la fuerza bruta y la animalidad, pero también renacían imágenes portadoras de mitos primitivos: el nacimiento en el agua, las placetas, los victoriosos y musculosos machos en pleno auge.

Algunos de sus críticos asociaron este tipo de imágenes con el interés que la Fura mostraba, teóricamente, por la tribu africana de los Nuba. Preparando el estreno de *Suz/o/Suz*, en 1984, primero presentaron un miniespectáculo, *Dale un hueso al Nuba*, cuyas fuentes, afirmaron, se remontaban a una estancia de la Fura en África. Durante unos años la leyenda funcionó. Todavía en 1991, Mariët de Korver escribía, en su trabajo sobre el grupo, que la Fura había „compartido la vida con los Nuba” en Sudán. Luego se supo que el viaje a África nunca había tenido lugar y que fue un truco de marketing. Los críticos de la compañía, no obstante, aprovecharon para recordar que Leni Riefenstahl, la famosa fotógrafa y directora de documentales propagandísticos de la Alemania nazi, también se dedicó al estudio de la misma tribu y dejó unos archivos de fotografías conocidísimos de aquel trabajo de campo. Asimismo, se evocaría que “el movimiento nacional socialista de Adolfo Hitler se respaldó en todo lo que consideraba el *estado puro del ser humano*” (de Korver, 1991: 36). El crítico de teatro Enrique Centeno, tituló su reseña del estreno de *Noun* (1992) “Basura Nazi”:

“(...) importa el ruido, el temor, la sorpresa del espectador que contempla todo entre el asombro y el desconcierto. Nadie entiende nada, pero eso es lo de menos, porque se busca premeditadamente el desconcierto, la violencia, la afirmación del vacío o la performance anticreativa (...) inquieta que esta ideología fascista nos toque con su aliento y encima tengamos que pagarla” (Breden, 2009, p. 10).

*Accions* proponía una España renacida de las catacumbas fascistas, totalmente diversa. Algunos críticos, empero, lo describían como un espectáculo apocalíptico. A mi entender, la obra era también un antídoto -aun sin que el grupo lo afirmara conscientemente- contra los traumas de una sociedad escindida en dos bandos, sociedad bañada en sangre de las víctimas

del franquismo, víctimas del terrorismo, víctimas de la Guardia Civil en transición, etc. Los fureros llamaron al suyo un “teatro de reanimación”.

“No queríamos solamente agredir y provocar al público. Queríamos transmitirle un impulso vital. Para nosotros, el público occidental era como unas gallinas en el gallinero que, generación tras generación, por haber vivido siempre en una caja, han perdido el instinto natural de supervivencia” (Corvino, 1994, p. 145).

Resolvieron que había que despertarlo con múltiples estímulos sensoriales, a través de los cinco sentidos, provocar un choque. Marcelli Antúnez, uno de los miembros fundadores, era hijo de carnicero, y como uno de los accionistas vieneses, Herman Nitsch, probablemente sentía que contemplando, tocando, mamando cosas húmedas y viscosas el hombre se protegería del miedo de ser matado y del deseo básico de matar. Sólo una vida intensa, con los cinco sentidos involucrados, puede liberar al hombre de aquellas necesidades reprimidas.

El rito de la iniciación, motivo repetido en varios espectáculos, puede ser interpretado como iniciación a un nuevo tipo de sociedad, un nuevo sistema. Lo lúdico combinado con la violencia, la agresividad y la muerte es una mezcla típica de las fiestas tradicionales españolas, de la corrida. Lo que había caracterizado tan bien Luis Martín-Santos, el odio institucionalizado por siglos de tradición, encuentra una de las vías de escape en el arte. Su diagnóstico es válido tanto para *Tiempo de silencio*, como para *Accions*, *Suz/o/Suz*, *Tier Mon* o *Noun*:

“Acerquémonos un poco más al fenómeno e intentemos sentir en nuestra propia carne -que es igual que la de él- lo que este hombre siente cuando [...] adivina que su cuerpo va a ser penetrado por el cuerno y que la gran masa de sus semejantes, igualmente morenos y dolicocéfalos, exige que el cuerno entre y que él quede, ante sus ojos, convertido en lo que desean ardientemente que sea: un pelele relleno de trapos rojos. Si este odio ha podido ser institucionalizado de un modo tan perfecto, coincidiendo históricamente con el momento en que vueltos de espaldas al mundo exterior y habiendo sido reiteradamente derrotados se persistía en construir grandes palacios para los que nadie sabía ya de dónde ni en qué galeones podía llegar el oro, será debido a que aquí tenga una especial importancia para el hombre y a que asustados por la fuerza de este odio, que ha dado muestras tan patentes de una existencia inextinguible, se busque un cauce simbólico en el que la realización del santo sacrificio se haga suficientemente a lo vivo para exorcizar la maldición y paralizar el continuo deseo que a todos oprime la garganta” (Martín-Santos, 1999, pp. 217-218).

Algunos de los intentos que se han atribuido a la Fura, irían encaminados a reintroducir el mito y el ritual en el teatro y en la vida social. Mariët de Korver, en su trabajo sobre la prime-

ra trilogía de la Fura, aplicaba las nociones de Arnold van Gennep y Victor Turner: lo *liminal* y lo *liminoid*, a la práctica teatral del grupo catalán. Lo primero, serían las prácticas humanas desarrolladas en las sociedades tradicionales: mitos, ritos, masonerías, fraternidades, etc. Lo que unía el trabajo y la obligación. Mientras que lo *liminoid* (arte, deporte, juegos y otras actividades de ocio) aparecería con la industrialización, la urbanización, migraciones laborales, etc., o sea desde el momento en que el trabajo y el ocio se separaron (de Korver, 1991: 34-35). Los fenómenos liminales constituían unas vivencias colectivas de la tribu, mientras que los *liminoid* se caracterizan más por la irrupción de lo individual. Los primeros se integraban plenamente en la vida social, los segundos, más bien, subrayan el aislamiento del individuo y buscan una nueva integración (1991, pp. 35-36).

Los “liminal periods”, según van Gennep y Turner, se acentúan en los llamados *ritos de paso*, un conjunto de actividades que marcan la transición de una etapa a otra en la vida de una persona, o de una comunidad. Coincidimos con la aseveración de que la transición que vivió la sociedad española en los años 70 y los primeros 80, podría ser interpretada como un *rite de passage*.

“La Movida ha sido preferentemente interpretada como el rito de paso de la cultura española en pos de su normalización, pero habría que precisar que el sujeto fue más el cuerpo social que la minoría de agentes que se vieron involucrados en ella” (Abellán, Sánchez, 2006, p. 47).

Tienen razón Sánchez y Abellán: la transición se opera en el cuerpo social. Las instituciones, los partidos, los artistas, los proyectos sociales, las actividades lúdicas organizadas también pueden ayudar al cuerpo social a caminar en ciertas direcciones. Según de Korver, el trabajo de la Fura se insertaba en un proceso de redefinición de la sociedad española y de reconstrucción de su identidad, en busca de nuevas formas de normatividad oficial.

“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” (Fondevila, 1988, p. 28),

afirmaba uno de los fureros. De las reseñas, artículos y materiales audiovisuales parece resultar que hubo muchos individuos que dirían haber vivido algo parecido a la catarsis en los espectáculos del grupo. ¿Podríamos hablar de un arrepentirse de la comunidad, de un ritual del perdón? ¿Un materializar los traumas de la dictadura y de la violencia cotidiana en el franquismo y el posfranquismo?

De Korver afirma que una de las intenciones de la Fura era devolverle a la sociedad ciertos aspectos de las vivencias liminales, y el sentido de la *communitas* (otro concepto

turneriano). Y que el fin último de estas pretensiones sería el de “recobrar la totalidad del ser humano” (1991, p. 51). Cabe recordar que Turner no era partidario del presunto retorno del teatro al ritual porque, decía, „tal retroceso implicaría una reunificación de lo que había sido irrevocablemente roto por la división del trabajo” (2009, p. 50). No le parecía posible que nuestro género quisiera destruir las bases económicas de sus estructuras civilizadas para volver a un *ancien régime*. Sin embargo, también fue uno de los primeros antropólogos en trabajar el concepto de *cultural performance*, o sea, obras, acciones y actividades que conjugan aspectos de espectacularidad, de artificialidad premeditada y de rituales sociales. Para él, el drama social era a la vez una categoría aplicable en las ciencias sociales y en la teoría del arte teatral o lenguaje performativo.

Las tres fases de cada ciclo de conflictos y transformaciones sociales, en la óptica de Turner, serían: una separación (una infracción al orden establecido), un margen (*limen*) equivalente a una crisis y, finalmente, una agregación (una remediación<sup>2</sup>) que se realizaría o bien mediante una devolución del equilibrio, una vuelta al orden, o bien, mediante un cisma (Turner, 1994 :4, MacAllon, 2009, pp. 14-15).

De Korver mantiene que otro de los objetivos de La Fura sería combatir las tendencias “neuróticas y peligrosas” de la sociedad “narcisista e hipócrita”. Proponía una experiencia catártica que rompiera la capa protectora en la que nos encierran los mecanismos sociales modernos, “con el fin de resolver los bloqueos emocionales que obstruyen un sentido sano de comunidad y sensibilidad” (1991, p. 38). El trabajo teatral incorporaría así aspectos psicoterapéuticos.

“La Fura dels Baus es posiblemente la expresión y prueba más clara y explícita de esta tendencia y su éxito. (...) Es la muerte del ego narcisista la que va a restaurar un sentido normal de *communitas*” (1991, p. 67).

Coincido con Mariët de Korver en que el teatro puede presentar rasgos de mito, ritual y psicoterapia, en que puede crear un sentido – limitado en el tiempo, eso sí – de una *communitas*, y de darle a un individuo una sensación de pertenencia y de salida temporal de su cáscara. Sin embargo, afirmar que algunas actividades teatrales vayan a poder traer “la muerte de un ego narcisista”, “reintroducir los viejos mitos y rituales en la sociedad” o “hacer de catalizadoras de un cambio de estructura normativa”, ya en el año 1991, parecía excesivo.

Antes de que los miembros de la Fura empezaran sus andanzas, ya se habían conocido los resultados de muchos movimientos contestatarios y renovadores de la sociedad occidental.

<sup>2</sup> Usamos aquí diferentes traducciones de: de Korver (1991) y nuestras propias, a partir de MacAloon, Turner (2009) y Turner (1994).



“Un sueño absurdo y persistente de los Beck, como lo había sido de Artaud, fue que el teatro llegara a asegurarle a la sociedad, a la gente, al mundo, *un equilibrio supremo que no se logra sin destrucción*” (Pasquier, 1987, p. 78).

Los Beck, o sea, The Living Theatre, intentaron realizar algunos de los postulados u observaciones de Reich, McLuhan, Gandhi, Fourier, Bakunin. Soñaron una revolución pacifista, protestaron sin cesar, vivieron de forma contraria al resto de la sociedad. No fueron los únicos en intentar revolucionar el arte teatral y conjugarlo con cambios de orden político-metafísico-social. Se perseguía la transformación de toda la sociedad.<sup>3</sup>

No obstante, en 1978, Marie-Claire Pasquier, en su compendio sobre el teatro contemporáneo americano (Living, Open, Bread & Puppet, Teatro Campesino, Black Theatre) concluía que, después de un gran choque, el teatro vanguardista se sofocó un poco, vivió un momento de cansancio extremo, se disipó. El teatro, como la universidad en vacaciones, resultó ser un enclave que no representaba toda la vida, que no podía pretender cambiar todo el mundo, ni mucho menos, sustituirlo.

Miki Espuma, uno de los seis socios actuales de La Fura dels Baus, llega a una conclusión parecida, en 2015:

“Después hay un momento de decepción, de frustración, que es cuando ves que el teatro clásico, de texto, vuelve a funcionar, y tu idea que ha funcionado en los 80 y los 90, en el siglo XXI, ya no es tan aceptable, o sea que la gente ya no quiera “ensuciarse”.<sup>4</sup>

Miki Espuma considera que toda vanguardia va desvaneciéndose, dejando aquellas “heridas” artaudianas bien clavadas en los que las habían recibido en sus pechos: la Fura dejó unas „heridas” bien profundas en varios de sus espectadores. Carlus Padrissa, otro furero, a principios de los 1990, se atrevió a presagiar que el teatro en el siglo XXI iba a convertirse en una experiencia comparable a las vivencias existenciales, como la guerra, los partos, las catástrofes naturales (lo que, por supuesto, también hubiera deseado Artaud). Desgraciadamente, o no, el teatro dejó de proponerse ser un equivalente de los mitos y ha asumido su condición de *liminoid*: de una actividad marginal del *entertainment*. El papel que le auguraba Mariët de Korver, no ha podido verse cumplido. La “pobreza ritual” es un hecho ineludible y quizás natural del desarrollo de las actividades humanas. Si la Fura ha “devuelto el sentido de la *communitas*” a algunos, ha sido momentáneo. Bello pero corto. Sin embargo, “las fuerzas escondidas no dejan de actuar de forma clandestina”, afirma Pasquier. A ver por dónde resurgen la próxima vez.

<sup>3</sup> Aparte del Living, fueron, por ejemplo: Open Theatre, Bread and Puppet Theatre, Performance Group, Odin Teatret, Teatr 8 Dnia (Teatro del Octavo Día) o Gardzienice.

<sup>4</sup> Entrevista a Miki Espuma, llevada a cabo por la autora, Barcelona, 13.02.2015.

Espero haber podido demostrar que la compañía catalana contribuyó a superar los traumas de la separación del *ancien régime*, habiendo vivido un tiempo en el limbo, en el *limen*. Después, el grupo, como la sociedad española, entran en la fase de agregación a un nuevo orden, a un mundo occidental asentado. Allí les esperarán los nuevos desafíos de una civilización abocada al cambio de paradigma. Roberta Mock, al hablar de uno de los espectáculos más controvertidos de la Fura, *XXX*, (versión de *Justina* de de Sade, vuelve a emplear el concepto de “*liminal performances located at the thresholds of the physical and the virtual and at the interfaces of body and technology*”. Desde los años 90, será esta la nueva misión del conjunto catalán, ya en un contexto extranacional: redefinir al hombre del siglo XXI frente a la máquina.

### Referencias bibliográficas

- Abellán J., Sánchez J.A. (2006), *ARTES de la escena y de la acción en España, 1978-2002*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.
- Badiou M. (1984), *Accions. Una pesadilla urbana*, “El Público”, octubre.
- Breden S.D. (2009), *Beyond the Playwright: The Creative Process of Els Joglars and Teatro de la Abadía*, Queen Mary, University of London, London.
- Corvino S. (1994), *Al di là dei confini teatrali. La Fura dels Baus* (Tesi di laurea), Università di Bologna, Bologna.
- De Korver M. (1991), *¡Truenos y relámpagos!: Mito y ritual en la trilogía de La Fura dels Baus* (tesina para la licenciatura), Universidad de Utrecht, Utrecht.
- Fontdevila S. (1988), *La Fura dels Baus: ‘ser furero es casi una experiencia mística*, “El Público”, junio.
- Gallero J.L. (1991), *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, Ardora, Madrid.
- Gianetti C., Antúnez M. (1998), *Conversación entre Marcellí Antúnez Roca y Claudia Gianetti*, (en:) *Marcellí Antúnez Roca. Performances, objetos y dibujos*, Mecad, Barcelona.
- MacAllon J. (2009), *Wstęp: widowiska kulturowe, teoria kultury*, (en:) MacAllon J. (Ed.), *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Martín-Santos L. (1999), *Tiempo de silencio*, Seix Barral, Barcelona.
- Mauri A., Ollé Á. (Ed.) (2004), *La Fura dels Baus 1979-2004*, Electa, Barcelona.
- Pasquier M.C., (1987), *Współczesny teatr amerykański*, PIW, Warszawa.
- Turner V. (1994), *Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites of Passage*, (en:) Carus Mahdi, L., *Betwixt and Between: Patterns of Masculine and Feminine Initiation*, Open Court Publishing Company, Illinois.
- Turner V. (2009), *Liminalność i gatunki performatywne*, (en:) MacAllon J. (Ed.), *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Vázquez Montalbán M. (1985), *Crónica sentimental de la transición*, Planeta, Barcelona.

**Filmografía y hemerografía**

- Goldmann CH., Karpe L. (2011), *Acción! The story of La Fura dels Baus*,  
[https://www.youtube.com/watch?v=0UXOPoYz2\\_o](https://www.youtube.com/watch?v=0UXOPoYz2_o) [consultado el: 04.01.2018].
- Kacprzak K. (2015), entrevista a Miki Espuma, Barcelona, 13.02.2015.
- Pons V. (1978), *Ocaña: un retrato intermitente*,  
[https://www.youtube.com/watch?v=kqX\\_sW94J6w&list=PL7B081C077798DEB6&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=kqX_sW94J6w&list=PL7B081C077798DEB6&index=2)  
 [consultado el: 04.01.2018].
- Vila-Sanjuán M. (2010) *Barcelona era una fiesta underground*,  
[http://www.documaniatv.com/historia/barcelona-era-una-fiesta-underground-video\\_8f6e5224f.html](http://www.documaniatv.com/historia/barcelona-era-una-fiesta-underground-video_8f6e5224f.html)  
 [consultado el: 04.01.2018].

## Social Change, Body, Gender and *Communitas* in the Works of La Fura dels Baus

**Summary**

La Fura dels Baus, a theatre group born with Spain's transition to democracy, inspires both the culture criticism and social science research. They became one of the channels venting the long suppressed fears of post-Franco society and thus exerted influence far beyond the reach of their performance. This, rather eclectic assembly of teasers include the poetics, controversial ideology, and transformation of their status from a gender perspective. The author aims to examine the role of the troupe in the process of overcoming the traumas the post-Franco society had experienced. And she argues with Mariët de Korver about the 'sense of belonging' - if the troupe succeeded in restoring the so-called 'communitas' to the Spanish.

**Key words:** La Fura dels Baus, Spanish Transition to democracy, body, gender, *communitas*

## Zmiany społeczne, ciało, płć kulturowa i *communitas* w spektaklach La Fura dels Baus

**Streszczenie**

La Fura dels Baus, jedna z najdłużej istniejących grup teatralnych w demokratycznej Hiszpanii, powinna być analizowana jednocześnie jako zjawisko kulturowe i socjologiczne. Stała się jednym z kanałów komunikujących długo tłumione lęki społeczeństwa postfrankistowskiego oraz zdobyła popularność wynikającą nie tylko z jakości jej spektakli. Na ciekawego rodzaju konglomerat składają się: poetyka grupy, jej problematyczna „ideologia” oraz zmiany jej statusu z perspektywy *gender*. Autorka tekstu starała się wykazać, jak zespół wspomógł proces pokonywania traum w społeczeństwie postfrankistowskim oraz polemizuje z Mariët de Korver nt. czy grupie udało się przywrócić Hiszpanom tzw. „poczucie przynależności do *communitas*”.

**Słowa kluczowe:** La Fura dels Baus, hiszpańskie przejście do demokracji, ciało, płć kulturowa, *communitas*

Artykuł nadesłany do redakcji w styczniu 2018 roku

© All rights reserved

Afiliacja:

dr Katarzyna Kacprzak

Akademia Finansów i Biznesu Vistula

Wydział Filologii

ul. Stokłosa 3

02-787 Warszawa

e-mail: [k.kacprzak@vistula.edu.pl](mailto:k.kacprzak@vistula.edu.pl)