Katarzyna Kacprzak
Akademia Finansów i Biznesu Vistula w Warszawie

DOS ESTRATEGIAS DEL TEATRO POSDRAMÁTICO: *FAUSTO 3.0* DE LA FURA DELS BAUS Y *WYCINKA. HOLZFÄLLEN* DE KRYSTIAN LUPA

Resumen

La autora reflexiona sobre algunos rasgos del llamado *teatro posdramático*, concepto de Hans-Thies Lehmann, aplicado aquí a la actividad creadora del grupo español La Fura dels Baus y el director de escena polaco, Krystian Lupa. En el artículo se presentan, sobre todo, elementos de dos obras de los artistas mencionados (*Fausto 3.0* y *Tala*) que se pueden englobar bajo dos conceptos: "dramaturgia visual" y "montaje por variaciones". Ambos son elementos que podemos considerar atributos del teatro posdramático. Aunque en el artículo se clasifica tanto a La Fura dels Baus, como a Krystian Lupa como creadores del teatro posdramático, se considera que dos estrategias divergentes se perfilan bajo aquella denominación común.

Palabras clave: teatro posdramático, dramaturgia visual, lo audiovisual, La Fura dels Baus, Krystian Lupa.

Lehmann (2004, pp. 125-144) atribuye al teatro que llama posdramático varios rasgos constitutivos: rechazo de la síntesis y de un sentido unitario de la obra, demanda de una percepción abierta y dispersa, poética del sueño, predominio de la sinestesia y de lo que él llama *texto del performance*; se entiende bajo esta denominación a la disposición global de un espectáculo, no solo el texto y la puesta en escena, también el tipo de relaciones entre el escenario y el público, la situación temporal y espacial, el lugar y la función del evento teatral en el espacio social. Dentro del texto del performance, elementos como la *parataxis* (falta de jerarquía entre elementos de la obra), la simultaneidad, el juego con la densidad de signos, el exceso, la corporalidad, la musicalidad, la dramaturgia visual y varios más podrían jugar papeles preponderantes. Un teatro que rechaza la jerarquía convencional de sus medios hace que un espectador pueda concentrarse, en un momento dado, solamente en la intensidad de la luz, en la tensión entre música y texto, o en el lenguaje del vestuario.

Muchos, sino todos los rasgos arriba mencionados, se hallan en la creación tanto de la Fura dels Baus, como de Krystian Lupa. Además, en todo el teatro posdramático, es más importante la reflexión, la estructura metadramática, o metateatral, dice Lehmann, que la puesta en escena de un texto. Y eso está claro en ambos casos, y es de lo que nos vamos a ocupar en el presente artículo.

Una de las características enumeradas es especialmente interesante y exigiría un estudio mucho más profundo. Como el espacio requerido a tal efecto excede los límites del presen-

Zeszyty-naukowe-52_2017-kolejnosc.indd 55 2017-04-28 12:35:29

te artículo, me limitaré a estipular algunas de las peculiaridades de lo que Lehmann llama "dramaturgia visual", y aludir a otros atributos particulares de las obras objeto de análisis.

> "La dramaturgia visual, escribe Lehmann, no significa una dramaturgia organizada exclusivamente según principios visuales, sino una que no se subordina al texto y dispone de libertad para desarrollar su propia lógica (…) Las secuencias y las correspondencias, los nudos y los centros de densidad perceptiva y de una construcción de sentidos, mediada por la percepción, incluso exclusivamente fragmentaria, todo ello, en la dramaturgia visual, se define partiendo de datos recibidos a través de los ojos".

Si nos atenemos a la definición que acabo de citar, en la Fura dels Baus encontramos varios síntomas de que se haya adoptado la dramaturgia visual como uno de los principios organizadores de sus espectáculos. La dramaturgia en sentido clásico, en esas producciones, es normalmente complicada, borrosa, obviada u olvidada. Sus obras han evolucionado mucho. Los directores que integran el grupo han probado técnicas muy diversas, empezando por trabajos que no tenían nada que ver con las técnicas audiovisuales, pero siempre basados en el principio de que no era un teatro de texto (pues en los primeros espectáculos "del lenguaje furero" prácticamente casi no había texto), pasando luego por etapas de desarrollo de varias tecnologías al servicio de sus espectáculos y llegando, por fin, a revolucionar el mundo de la ópera. que Carlus Padrissa y Alex Ollé (dos de los miembros más importantes del conjunto) sometieron a una cura de tecnologías audiovisuales.

Me parece que para describir las obras de Lupa sería más apropiado el concepto de "montaje por variaciones" sin que dejen de existir elementos de dramaturgia visual en sus creaciones. Intentaré determinar cómo y cuándo los dos nuevos principios dramatúrgicos intervienen y organizan las obras de ambos conjuntos artísticos. Uso aquí la palabra "conjunto" también referida a Krystian Lupa, Piotr Skiba y otros colaboradores que o bien, han trabajado varias veces con Lupa, o bien lo hacen de manera regular.

Lo audiovisual como elemento generador de la dramaturgia visual en la Fura dels Baus

En la Fura, las interacciones entre los materiales audiovisuales y la actuación en el escenario se hicieron uno de los principios más importantes a partir de los primeros años 90 (*M.T.M.*). Aquí citaré varios ejemplos recortados del espectáculo *Fausto 3.0* e intentaré indicar las diferentes funciones que desempeñan las incrustaciones audiovisuales en las creaciones del grupo.

En *Fausto 3.0* la Fura dels Baus practicaba, por vez primera, un teatro a la italiana, pero enseguida lo adaptaba a su manera de entender el arte escénico. Entre otros rasgos estilísticos "fureros" se encontraban las interacciones continúas entre el video y la escena: Fausto,

en un principio, se enfrentaba a un Mefisto que aparecía en una pantalla de vídeo. El actor que hacía del diablo no aparecía en el escenario en persona hasta el minuto 15.

La Fura, de hecho, es uno de los pioneros en acuñar el concepto del "teatro digital", lo cual se puede interpretar al menos de dos maneras: o bien como lo hace el grupo mismo, es decir, "la suma de actores y bits 0 y 1 que evolucionan en la escena dando lugar a escenarios interactivos reales y virtuales" (Buezo 2004, p. 334), lo que, supongo, se debería entender como una búsqueda de equilibrio entre materiales audiovisuales y otros efectos logrados directamente en el escenario; o bien, como un teatro donde se sustituyen muchas cosas anteriormente escenificadas en directo por materiales digitales pregrabados.

Para el segundo caso disponemos de varios ejemplos, por evocar solamente estos:

1. Cuando Fausto se suicida por primera vez (habrá otro intento de suicidio después), colgándose de una enorme bombilla cuyo contorno es proyectado, y en cuyo recuadro aparece la silueta del actor, todo acompañado con *Sanctus* de Mozart, el efecto es muy fuerte. Detrás del protagonista, en la gran pantalla, aparecen más videos, caras diversas, rostros de curiosidad, una multitud, y también un efecto de quemado de la bombilla, como una pequeña explosión.
2. Mefistófeles le corta el cuello a Fausto, lo que en el video resulta mucho más "realista" y sugerente. Habría que hablar, en este caso, de un *hipernaturalismo*, como lo llama Lehmann (2004, pp. 184-189).
3. Cuando Mefistófeles lleva a Fausto "de juerga", vemos escenas grabadas "en un bar", copas que se llenan de líquido rojo, acompañado todo de un juego de colores. La película está grabada en una gama de grises, solamente se cuela el rojo sangre del vino en este monocronismo. Se suceden largas visiones de pesadilla: hay una explosión, se rompe el vaso como si le rompieran las costillas a Fausto, él vomita sangre. Aparece otro hombre en el baño torturado por Fausto, quien finalmente lo mata. "¿Qué quieres de mí?, pregunta el doctor al diablo. Eso no es nada, Fausto. La violencia es placer.". La pesadilla sigue en la pantalla, cuando ambos protagonistas siguen dialogando. Obviamente, todos esos efectos son más fáciles de lograr en una pantalla (se graba una sola vez, y luego simplemente se usa el efecto en el teatro, no hay que improvisar los mismos efectos de forma física en el escenario, etc.) y además, al ser proyectados en un tamaño mucho más grande de lo que se podría lograr en escena, suben la tensión y fortalecen el impacto.

Hemos mencionado antes la *parataxis*, es decir, la falta de jerarquía entre los elementos de la obra, como elemento constitutivo del teatro posdramático: la Fura intenta equilibrar los elementos "tradicionales", así la actuación de actores en directo, la escenografía material, las luces, etc., con una enorme cantidad de recursos tecnológicos, como proyecciones audiovisuales, actuación en directo combinada y cruzada con vídeo, imágenes proyectadas sobre objetos escénicos y cuerpos de los actores, etc. Su objetivo parece ser lograr una cierta "organicidad" del montaje. Tenemos un ejemplo interesante de tal técnica en la secuencia de escenas que abarcan la conversación de Mefistófeles con Fausto, justo después de co-

nocer este último a Margarita. Los dos protagonistas están en el escenario y todo el tiempo los acompaña un largo montaje de video. Fausto cuenta lo que le pasa a Margarita y, a un tiempo, se visualizan el mundo y las obsesiones de la joven. Es un teatro de intermedialidad que quiere parecer lo más natural posible, y que pretende tal efecto mediante el mezclado de técnicas.

Fausto y Mefistófeles conversan en el primer plano del escenario, el diablo situado a las espaldas del protagonista principal. Cuando a este último se le promete que tendrá a Margarita "en 24 horas", surge un nuevo plano audiovisual, en el fondo. Junto con una música sugerente, aparecen las caras de ambos interlocutores, ahora pregrabadas, conversando frente a frente, y entre ellas la imagen de una puerta que pronto sabremos que es la puerta de la casa de Margarita. Podemos observar los dos planos a la vez: los dos actores en el escenario, sus reacciones a las réplicas del interlocutor del vídeo, y la película por detrás. Los dos hombres cuentan lo que está viviendo y sintiendo Margarita. Entonces, en el vídeo, se abre la puerta de la casa y vamos siguiendo la cámara, por el pasillo, la imagen desdibujada y borrosa, como si sugiriera nuestro movimiento, o lo onírico de la visión. Visitamos algún rincón de la casa, vemos fotos de la familia, probablemente en el salón. Mientras el diablo habla de cómo Margarita se acaricia a sí misma, aparece un vídeo que representa a la chica en su cuarto, sentada en una mesa, con restos de una cena, un retrato, quizás del padre, detrás de su espalda. Aparte de los dos planos descritos, en el escenario, también tenemos otro tercero, en el que una actriz se está "duchando" dentro de una estructura escenográfica de varios niveles. Oímos la voz de Margarita, expresando sus pensamientos, mientras en la grabación ella mete unas pastillas somníferas en el vino, y los dos hombres siguen comentando sus actos.

Por la derecha del escenario entra el actor que hace de Valentín, hermano de Margarita. En el vídeo, empieza una nueva secuencia y la pantalla queda dividida en tres partes: por la izquierda la madre de Margarita se bebe el vino; en el centro cuelga el retrato del padre; por la derecha avanza la hija por el pasillo. Margarita y Marta hablan del amor. Hay más planos en el escenario, y más partes del vídeo. La pantalla dividida ya en seis partes muestra diferentes secuencias. El ritmo del cambio de los vídeos crece, también el monólogo en off de Margarita se acelera. El diablo promete a Fausto que "mañana la tendrá".

Más tarde, en la pantalla hay dos partes: imágenes de Margarita con Marta, y Fausto, por otro lado, ambos acostados, y ambos con caras asustadas. Sin embargo, se nos reserva el mejor vídeo para el final: cuando la pantalla queda dividida en ocho imágenes, que luego se reducen a cuatro paneles a los cuales "accedemos" a través de una puerta particular. Las puertas se abren y cierran, alternativamente, y detrás de ellas, vemos varias imágenes: los cuerpos desnudos de los padres de Margarita, de su presunto bebé futuro, y a ella misma, corriendo desnuda e infeliz. Finalmente una de las puertas virtuales "se abre" y por el hueco, en el telón de fondo que hace de pantalla, sale Margarita al escenario.

Es un verdadero collage de técnicas, de escenas, de comunicados y de emociones que se pueden producir en el espectador. Narrativamente, conocemos fragmentos del pasado familiar, del momento actual y del futuro presagiado en imágenes que hablan tanto de la inquietud de Fausto y Margarita, y que también anuncian ciertos desenlaces dramáticos por venir. Visualmente, el público debe seguir varias tramas a la vez, en todos los planos escénicos y "cinematográficos", e intentar atar los cabos o, simplemente, dejarse sumergir por la lluvia de imágenes, de asociaciones y de sugerencias.

El video le puede dar a una escena un efecto más potente. Por ejemplo, la completa penetración del video y del actuar en directo tiene lugar en una de las primeras escenas, cuando Fausto escribe y sus palabras puestas en el teclado del ordenador aparecen reproducidas en la gran pantalla. La Fura usa mucho el recurso de ilustrar sus ideas, de enlazar las escenas y de "rellenarlas" con materiales típicamente televisivos, insistiendo especialmente en grabaciones que imitan las técnicas publicitarias. Antes de que aparezca Mefistófeles tenemos un material audiovisual en el cual se habla y se muestra a un perro, un rottweiler. La grabación está hecha como si fuera un anuncio perfecto de un pienso, el perro "corretea feliz" por los prados, pero su cara, clara referencia al perro goethiano y al viejo símbolo de las fuerzas diabólicas, no se asocia con nada idílico. Es un procedimiento típicamente posmoderno: restarle la fuerza que en un teatro clásico tendría la figura del perro, haciéndolo todo completamente *à rebours*, es decir, haciendo que la "publicidad" parezca un inocente y burlón pasatiempos, para al final introducir el terror por otro lado.

La Fura, previsiblemente, recurre de forma sistemática a la poética de antiguos juegos de video y de juegos de ordenador. Los integrantes del grupo se dieron cuenta muy temprano de que su nuevo público iba a ser formado por las generaciones del video y del juego. En Fausto, desde el minuto 26, con la aparición de uno de los protagonistas, presenciamos también la irrupción de un primer videojuego: es como un curso abreviado universitario de saberes básicos, medicina, filosofía, teología. En un divertido enfrentamiento del diablo con el papa, las palabras *game over* saltan a la vista, cuando el representante de los infiernos gana al sucesor de San Pedro.

La tecnología audiovisual les sirve a los fureros cada vez que se les ocurre un "golpe de teatro" complicado: recurren entonces a soluciones cinematográficas. Después del segundo suicidio de Fausto, cuando todavía se debate entre la vida y la muerte, Mefistófeles anuncia que el doctor está emprendiendo un viaje hacia un "instante de belleza" y se despide de él. Como es un diálogo entre dos protagonistas que, en muchas interpretaciones, también en la de la Fura, son dos partes de un todo, los realizadores sugieren un fundirse de ambos, por medio de unas visualizaciones en las que las caras de los dos parecen formar un mismo rostro. El mismo recurso volverá a aparecer al final de la obra cuando el doctor, pronunciando su vieja conjura: "Detente instante, eres tan bello", es "cinematográficamente" encerrado en un aparato de esos que sirven para entrenar cosmonautas, y se pierde en un universo de

vídeo, donde las réplicas de su cara se confunden con la cara de Mefistófeles multiplicada también.

Montaje por variaciones y dramaturgia visual en Krystian Lupa

Al principio del presente artículo he evocado un concepto que, me parece, podría describir a la perfección el método de trabajo de Krystian Lupa en sus espectáculos: "montaje por variaciones". Puesto que no es posible ahondar en este punto, me limitaré simplemente a explicar *grosso modo* qué se entendería bajo este concepto y si puede conjugarse con la llamada "dramaturgia visual".

Le contaba Lupa a Michel Archimbaud:

> (…) tengo una tendencia a dirigirme hacia una literatura de la que el drama se podría recortar, arrancar. (…) si, en un momento dado, constato que no es posible otro camino por el que la literatura ya había ido, y debería exclusivamente contar algo que ya había sido, de forma perfecta, narrado en literatura, no acepto nunca tener que efectuar tal adaptación. Me parece que cada rama del arte tiene sus lugares expresados y no enteramente expresados. La literatura dispone de unas líneas narrativas y de un registro donde la realidad de la que estamos hablando se puede tocar directamente. También existen zonas blancas y oscuras a donde no llega el toque de la realidad. Si concluyo que esas zonas tienen una existencia suficientemente tentadora o sugerente como para que me llamen a tocarlas y a crear un mundo de una manera diferente, me aventuro hacia su interior. Me fascina poder construir obras por medio de variaciones (Sordyl 2011, p. 48).

Alina Sordyl describe, para ilustrar lo anteriormente dicho, un ejemplo del proceso creativo de Lupa cuando trabajó sobre su *Zaratustra*. El proceso consiste en unas lecturas y un diálogo intersubjetivo, escribe la autora, en una búsqueda de motivos personalmente importantes en el texto literario que serán sometidos a continuación a una investigación «dentro del tejido vivo de procesos humanos». Lupa, si trabaja sobre un texto, que no suele ser un texto dramático, lo adapta siempre a su propia esfera cognitiva, estética y experiencial. Su campo conceptual no sirve solamente de filtro para el texto y otros elementos adaptados, sino que también es un espacio de apertura y asimilación. El guión que se crea como resultado es parte inseparable de la puesta en escena. Este tipo de trabajo, comenta Sordyl, no es ni un juego con el texto literario ni su simple interpretación. Es una suerte de viaje que lleva a crear o rehacer un modelo particular del teatro. Y que desemboca en un teatro que no se sirve de texto literario alguno como punto de salida (Sordyl 2011, p. 51).

Uno de los elementos del montaje por variaciones que acabamos de describir es también el de añadir elementos audiovisuales pregrabados que a veces son combinados con improvisaciones de los actores. En las obras del realizador polaco, las interacciones entre lo que ocurre en el escenario y las escenas pregrabadas en vídeo son menos frecuentes que en el caso de la Fura, pero muy significativas. Dialogan y se complementan mutuamente. Son

alusiones sutiles que hay que estar atentos para poder descifrarlas en todas sus acepciones. Tenemos varios ejemplos interesantes. *Wycinka. Holzfällen* [*Tala*, de Thomas Bernhard], dirigido en el Teatr Polski de Wroclaw, en 2014, empieza con un monólogo de Joana, una de las dos protagonistas principales. Quizás debería haber escrito "una entrevista con Joana", ya que el carácter representa a una actriz que contesta a preguntas de un periodista. La entrevista, sin embargo, consiste en que vemos en la pantalla solamente a la actriz (Marta Zięba) y las preguntas se hacen con voz en off que, además, no tiene los rasgos característicos de la voz de un actor.

La situación es metateatral, puesto que la entrevista en vídeo empieza a ser proyectada cuando el público sigue entrando en el espacio teatral y sentándose en sus butacas. Los espectadores no pueden prestar atención a toda la entrevista. Es como si fuera un programa de televisión que solamente acompaña nuestros quehaceres en casa y que vemos de soslayo. Poco a poco, el programa va ganando la atención del público, mientras los últimos en llegar se van acomodando. Esta impresión de programa televisivo se ve acentuada con los mensajes informativos que corren debajo de la imagen, como en los noticiarios. Aparte de crear un pequeño efecto de extrañamiento, toda la escena, que dura bastantes minutos, es una especie de introducción a la historia, a la par que un comentario autoirónico, tanto hacia la obra de Lupa como hacia los actores del Teatro Nacional de los que se habla en el espectáculo. Joana habla de las piernas de los actores: los actores del Nacional no saben mover sus piernas, "se les olvidan", pues nadie nunca antes les hizo trabajar el movimiento de estas extremidades. Como la crítica de los círculos teatrales y artísticos es uno de los temas principales de la obra, la entrevista nos sitúa en el meollo de la cuestión. Sin embargo, su significado transciende, no sólo se refiere a los actores del Teatro Nacional de Viena, del Teatr Narodowy de Varsovia o a los actores «profesionales» en general. La mayoría del tiempo, varios actores en los espectáculos de Lupa se quedan sentados, no voy a aventurar aquí la hipótesis de que Lupa opina que sus actores no tienen piernas. Pero lo evidente es que en *Tala*, como en otros espectáculos de Lupa, los actores pasan mucho tiempo sentados y no se desplazan demasiado.

El vídeo, en gran parte, sirve para construir nuevos planos: en *Tala*, desde la primera parte hay momentos con tres planos. En la novela, Thomas Bernhard crea a un narrador y protagonista que es su obvio alter ego. Lupa aprovecha y refuerza tal recurso llamando al principal carácter de su obra Thomas Bernhard. El actor que lo interpreta (Piotr Skiba) en el espectáculo se sitúa casi siempre en otro marco espacial respecto al resto de los actores. Normalmente, en el escenario, está fuera del espacio principal, es decir, del salón de la casa de los Auersberger (que parece una enorme caja), como si estuviera fuera del lienzo. Ocupa un sitio en el pasillo o en la antesala. El tercer plano lo constituye una gran pantalla colgada encima de la caja del salón. En el minuto 23 del montaje interviene el vídeo, por segunda vez, y así llegamos a tener tres planos: en la pantalla de vídeo, el narrador y el matrimonio de los Auersberger, con otros protagonistas importantes, se encuentran en el escaparate de

Zeszyty-naukowe-52_2017-kolejnosc.indd 61 2017-04-28 12:35:30

una librería; en el segundo plano, físicamente en el escenario, se sitúa el actor que hace de Bernhard; y el tercer plano, la estructura que ocupa el centro del espacio, donde se desarrollará la mayoría de la acción. Es como una gran caja que, básicamente, hace del salón de la casa de los Auersberger, pero que en otros momentos se convierte en otros espacios propicios. En el salón están congregados otros actores. Se combinan esos tres planos, se entrelazan a través de los comentarios de los actores presentes en los tres espacios, los comentarios se sobreponen unos a otros, pero con intención de complementarse. La dramaturgia visual es importante en la medida en que el espectador tiene que estar muy atento a qué plano debe seguir en cada momento, o intentar unirlos en su percepción. Se confirma tal intuición cuando contemplamos la grabación en vídeo del espectáculo. Se ve que el director de la versión grabada intenta – seguramente siguiendo las indicaciones de Lupa – hacer un montaje cinematográfico de los tres planos. "Sabéis", dice la escritora en la caja, y la cantante Auersberger, "contesta" en la pantalla: "no, no sabemos… cuándo es el entierro...". Unos momentos después, la cantante invita a Thomas a una cena en su casa y le anuncia que «vendrá también ese actor fenomenal de "*El pato salvaje*". Enseguida, desde la caja se oye la pregunta hecha por la misma actriz, en directo: "¿Ha visto ya *El pato salvaje* en el Nacional?". Y un segundo después la esposa Auersberger pregunta lo mismo a Bernhard en la pantalla: «¿Has visto *El pato salvaje*?". Los dos diálogos se complementan, los comentarios de arriba (pantalla) y abajo (caja) se entrecruzan, se comentan mutuamente, repiten las mismas expresiones. Les acompañan además los comentarios del tercer plano, con un Thomas situado fuera del marco del salón.

En la comida del entierro, Thomas está presente físicamente en la mesa, pero algunas de sus réplicas son grabadas en otro sitio, y montadas sobre la escena general. Él está siempre aparte, siempre fuera. El montaje escénico y el cinematográfico lo subrayan. Bernhard es una figura trascendental, posmoderna, es el autor, el narrador y el protagonista de *Tala*, y toda la historia es una especie de autobiografía ficcionada, un capítulo de su autoconfesión y, como siempre en su caso, un sincerísimo, cruel y pérfido alegato contra las élites austriacas.

La escena de la comida después del entierro, otra no representada por actores en directo, sino proyectada en vídeo, contiene todos los rasgos de un estilo parecido al propio de Bernhard. Lupa es su admirador desde hace años, montó varias obras adaptando al novelista vienés. La manera de filmar tiende a retratar a los personajes causando la mayor repugnancia posible en el espectador. Primerísimos primeros planos, planos detalle, tomados a muy corta distancia, unos sonidos muy fuertes, perfectamente distinguibles, del masticar, del crujir de los platos, del chocar de los cubiertos contra los dientes, una luz verde pálido, como en un tanatorio, etc., todo ello provoca sensaciones y sentimientos muy desagradables en los destinatarios. Peor atmósfera en un entierro, inimaginable.

Otra escena pregrabada significativa es la que, supuestamente, precedió a la comida descrita momentos antes. Por segunda vez aparece la procesión funeraria, pero esta vez las pri-

meras tomas que vemos (y que enlazan con otro vídeo, anterior) son las piernas y los pies de los asistentes, caminando. Sin embargo, la película se ve al revés: las piernas caminan pies sobre cabeza. Después, a la procesión en pantalla la acompaña otro monólogo de Bernhard desde otra localización nueva: se sitúa ya incluso fuera del tercer marco que delimitaba el piso de los Auersberger. Y comenta su situación entre los "cadáveres de artistas" que asistieron al entierro de Joana. Otra vez, su silueta en el vídeo se recorta al final por separado, el actor para y se queda atrás de toda la procesión, indicándonos incluso con gestos del cuerpo que es conciente de la presencia de la cámara y de su "posición especial" dentro de este mundo narrativo en varios niveles.

Se podrían calificar de "poética del sueño" ciertos métodos de puesta en escena empleados tanto por Lupa como por la Fura. Esa especie de montaje onírico, irreal, antirrealista, o hipernaturalista si se prefiere, conduce a veces a la dramaturgia visual, o a que se empleen elementos de tal tipo de dramaturgia. Sin embargo, el mismo elemento sirve para sostener métodos diferentes. En la Fura, efectivamente, rige un principio visual: las escenas pueden seguir, de forma indirecta, un cierto orden remotamente ligado con la historia de Fausto, pero lo que realmente organiza la "dramaturgia" es el elemento visual. No sabemos quien es el que nos habla, hasta que en la pantalla no veamos la cara de Mefistófeles, su imagen compenetrándose con otra, la del fuego. No podremos sospechar que se trata de un fuego infernal hasta que no nos sean presentados varios "anuncios" de la futura actividad diablesca, a través del vídeo del rottweiler. Ningún acontecimiento importante para el doctor puede desarrollarse sin que le acompañen varias proyecciones, sin fondo, decoración, circunstancias audiovisuales, sin música que refuerce las imágenes. Fausto vive rodeado de pantallas e imágenes, todo lo que Goethe o Pessoa hubieran podido retratar con palabras, y mucho más, la Fura lo recrea en los ordenadores, en los proyectores, en los aparatos que concretizan cada visión y le dan apariencia física, o mejor dicho, varias apariencias, pues a cada cosa que se ilustra la revisten varias visualizaciones. Su número en la obra, que dura más o menos 90 minutos, supera con creces lo que en cualquier teatro romántico, realista o naturalista se hubiera podido realizar con medios físicos, luces, sombras, objetos, arquitectura.

Los espectáculos "fureros", de por sí, ya tienen una estética de videoclip, pero desde el momento en que surgió en ellos un puro trabajo audiovisual, esos "injertos" pronto se hicieron un elemento dominante. En los vídeos introducidos en su trabajo teatral, la Fura sigue con el ritmo del video musical, o mejor dicho, lo sigue acelerando sobremanera. Las imágenes se suceden con un ritmo rápido, a veces vertiginoso, que no le facilita al espectador ni la percepción ordenada ni la comprensión de las intenciones artísticas. Hay gran cantidad de motivos recurrentes, como en los vídeos musicales, lo que no quiere decir que esclarezcan nada. Los momentos corren, pasan como locos, incluso me atrevería a sugerir que hay en algunos de ellos elementos subliminales. La tecnología visual en la historia de los múltiples proyectos del grupo adquiere cada vez más protagonismo. La calidad de lo audiovisual en los últimos trabajos, básicamente óperas, es incomparablemente superior a las tecnologías

aplicadas en *Fausto 3.0.* Uno de los objetivos de tal teatro parece ser aturdir al espectador y no dejarlo salir de su propia estupefacción.

Lupa, a pesar de haber estudiado Bellas Artes y tener una preparación formal y una imaginación también muy pictórica, como primer objetivo no se propone buscar efectos visuales, pues su teatro es más bien pobre. No hay demasiada compenetración entre vídeo y el actor, excepto en los llamados *Screen tests* (vídeos que registran las improvisaciones de los actores a la manera de Andy Warhol y su *Factory*) que se comentan mutuamente con la acción. Lupa representa a una generación que creció sin nuevas tecnologías. En su caso, podemos apreciar todo un largo proceso de acercamiento a la intermedialidad, todo un trabajo que le lleva a admitir en su universo teatral lo que antes no había sido necesario. Ni siquiera uno de los creadores considerados discípulos de Lupa, un director de escena de una generación mucho más joven, Krzysztof Warlikowski, ha pasado a usar materiales audiovisuales en su teatro directamente. Ninguno de ellos ha llenado su escenario de tecnología al modo como lo hace La Fura dels Baus. En Lupa y Warlikowski es más bien una selección cuidada y un agregar nuevos elementos que reforzarán su teatro, modernizándolo sin duda, pero no dominándolo, sometiéndolo.

Lupa representa, muchas veces, tendencias contrarias a lo que hace La Fura dels Baus. También se podría decir que en sus obras sigue siempre el mismo ritmo, tanto en el escenario, como en el vídeo, pero en el caso de Lupa es un ritmo completamente contrario al de la Fura, ritmo solemne, lento, ralentizado a propósito. Los golpes del montaje audiovisual no son muy sorprendentes, Lupa prefiere guiños intelectuales. Lo esencial es la calidad del tiempo, del momento saboreado hasta las últimas consecuencias. Es como si el director se propusiera "matar" al espectador forzándolo a una atención superralentizada, a concentrarse en los mínimos detalles de la actuación, de la escenografía, del montaje o de la creación del ambiente.

La Fura escoge el camino de la digitalización del teatro, mientras que Lupa elige algo que llamaría un "realismo diluido". Es más fácil intentar expresar las complicaciones y veleidades del pensamiento y de la imaginación, de las emociones y otras vivencias, con ayuda de un programa informático o un vídeo, que mediante el arte puro de los actores, de vez en cuando, eso sí, reforzados por algunos efectos tecnológicos.

Bibliografia

Buezo Canalejo C. (2004), *Fura dels Baus: un teatro fáustico y un Fausto del teatro: F@usto versión 3.0*, en: Romera Castillo J. (ed.) "Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)", Visor Libros, Madrid.

Lehmann, H.-T. (2004), *Teatr postdramatyczny* (trad. Dorota Sajewska i Małgorzata Sugiera), Księgarnia Akademicka, Kraków.

León Roldán M. A. "Fausto 3.0: El teatro digital de la Fura dels Baus", en: *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica / coord. por Miguel Ángel Muro Munilla* (668-680). 2004 Accesible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=940460 (01-04-2016)

Mauri A., Ollé Á., Ed. (2004), *La Fura dels Baus 1979-2004*, Electa, Barcelona.

Rodríguez S.A. (2009), *Cuerpo y palabra: el mito de Fausto según La Fura dels Baus*, en *Ogigia, revista electrónica de estudios hispánicos*, nr 5.

Sordyl A. (2011), *Adaptacja jako twórcza praktyka w polskim teatrze współczesny. Krystian Lupa – Krzysztof Warlikowski – Teatr krytyczny*, "Postscriptum polonistyczne", nr 2(8).

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 (Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques).

Espectáculos dirigidos por Krystian Lupa (grabaciones del Teatro Polski de Wrocław): *Poczekalnia 0*, *Wycinka (Holzfällen*). Consultados en copias provistas por la institución.

Dwie strategie teatru postdramatycznego: *Fausto 3.0* grupy La Fura dels Baus oraz *Wycinka. Holzfällen* Krystiana Lupy

Streszczenie

Autorka zastanawia się nad niektórymi cechami tzw. teatru postdramatycznego (pojęcie wprowadzone przez Hans-Thiesa Lehmanna), występującymi w twórczości hiszpańskiej grupy La Fura dels Baus oraz polskiego reżysera Krystiana Lupy. W artykule analizowane są elementy dwóch spektakli tych artystów (*Fausto 3.0* oraz *Wycinka. Holzfällen*), które można by zamknąć w kategoriach „dramaturgii wizualnej" i „montażu za pomocą wariacji". Oba te elementy możemy uznać za cechy teatru postdramatycznego. Choć w poniższym tekście zarówno La Fura dels Baus, jak i Krystian Lupa są uznani za przedstawicieli tego właśnie rodzaju teatru, dowodzi się jednocześnie, że pod wspólną nazwą mogą kryć się dwie, dość różne strategie.

Słowa kluczowe: teatr postdramatyczny, dramaturgia wizualna, techniki audiowizualne, La Fura dels Baus, Krystian Lupa.

Two Strategies of the Postdramatic Theatre: *Fausto 3.0* of the Group La Fura dels Baus and *Wycinka (Logging). Holzfällen* by Krystian Lupa

Summary

The Author inquires into the Hans-Thies Lehmann's *postdrama* concept features that appear in the performances of the Spanish La Fura dels Baus troupe and those of Krystian Lupa, a Polish theatre director. The paper discusses two performances: *Fausto 3.0* of La Fura dels Baus and *Wycinka. Holzfällen* of Lupa. The productions reveal the features of "visual dramaturgy" and "variations driven

montage". Both belong to the postdrama repository. However, the Author argues that this common denominator conceals different strategies of the artists.

Key words: postdramatic theatre, visual dramaturgy, audiovisual techniques, La Fura dels Baus, Krystian Lupa.

Artykuł nadesłany do redakcji we wrześniu 2016 roku.

© All rights reserved

Afiliacja:
dr Katarzyna Kacprzak
Akademia Finansów i Biznesu Vistula
Wydział Filologii
ul. Stokłosy 3
02-787 Warszawa
tel.: 22 457 23 00
e-mail: k.kacprzak@vistula.edu.pl